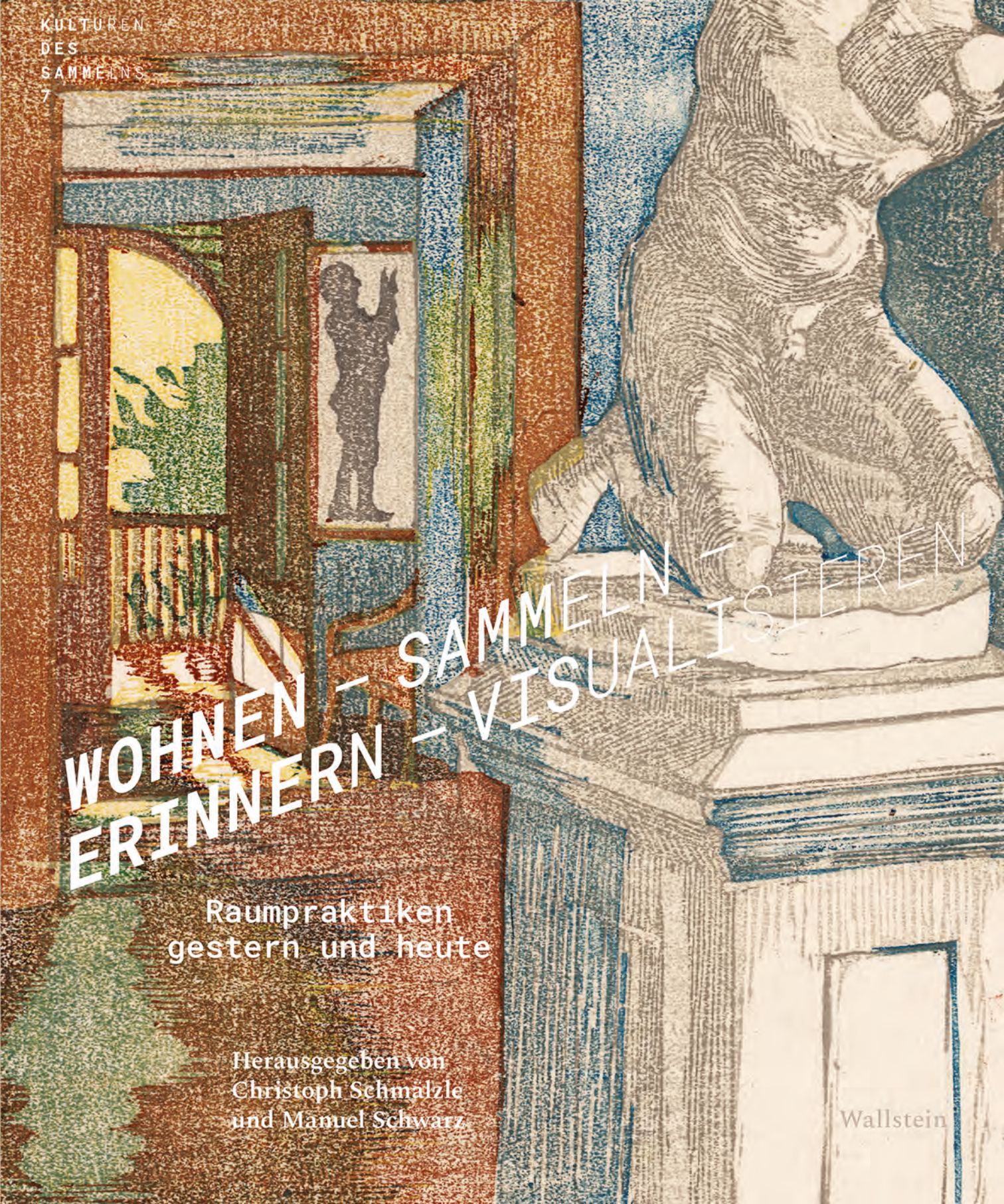
KULTUREN
DES
SAMMELNS
7



WOHNEN – SAMMELN – VISUALISIEREN
ERINNERN

Raumpraktiken gestern und heute

Herausgegeben von
Christoph Schmälzle
und Manuel Schwarz

Wallstein

Wohnen – Sammeln – Erinnern – Visualisieren

KULTUREN DES SAMMELNS
Akteure – Objekte – Medien

7

Herausgegeben von der
Herzog August Bibliothek

Editorial Board
Lucas Burkart (Basel), Thomas Döring (Braunschweig),
Robert Felfe (Hamburg), Ina Heumann (Berlin),
Randolph C. Head (Riverside, CA), Markus Hilgert (Berlin),
Christiane Holm (Halle), Henrike Lähnemann (Oxford),
Reinhard Laube (Weimar), Ulinka Rublack (Cambridge),
Marília dos Santos Lopes (Lissabon), William H. Sherman (London)

HERZOG
AUGUST
BIBLIO
THEK

WOHNEN – SAMMELN – ERINNERN – VISUALISIEREN

RAUMPRAKTIKEN GESTERN UND HEUTE

Herausgegeben von
Christoph Schmälzle
und Manuel Schwarz

WALLSTEIN VERLAG

INHALT

Christoph Schmälzle • Manuel Schwarz
Vom ›Spatial Turn‹ zum Sammelband
der Forschungsgruppe Raum 7

Wohnen

Diana Stört • Marcus Becker
Goethes Wohnhaus am Frauenplan.
Ein kleines Gespräch in 8 Bildern 19

Maren-Sophie Fünderich
Henry van de Veldes Raumschöpfungen in Weimar 32

Sammeln und Repräsentieren

Britta-Juliane Kruse
Von der Renaissancebibliothek zur Saalbibliothek des Rokoko:
Die wechselnden Bibliotheksräume der Universität Helmstedt 45

Eva Dolezel
Larger than Life. Gottfried August Gründlers
Bekrönungsmalereien in der Kunstkammer der
Franckeschen Stiftungen zu Halle 54

Thomas Bremer
Akademische Sammlungen als Bestandteil universitärer
Modernisierungsbemühungen um 1790 in Halle.
Raumprogramme als politische Entscheidungen 65

Sophia Dietrich-Häfner
Die Auftragsbücher und Miniaturenkabinette der Morgensterns –
Zeugen heute verlorener Frankfurter Kunstsammlungen. 76

Manuel Schwarz
»Eine enorme Geschmacklosigkeit« –
Die Aula der Universität Jena als Raum
dynastischer Repräsentation 86

Jörn Münkner
Papierfestungen von Johann Oswald Harms und
Leonhard Christoph Sturm 97

Erinnern

Elke Anna Werner
Erinnerungsräume als Handlungsräume.
Transhistorische Interventionen in Weimar 107

Boris Roman Gibhardt
›Was aber bleibt, stiften die Dichter‹.
Erinnern als expositorische Praxis am Beispiel
von Goethes Wohnhaus 119

Visualisieren

Sarah Wagner
Digitale Rekonstruktionen historischer Sammlungsräume –
Formen und Anwendungen 133

Stefan Alschner
Ansätze und Herausforderungen bei der Visualisierung
sammlungsraumbezogener Metadaten 145

Katharina Günther
Systemsprenger –
Augmented Reality in der zeitgenössischen Kunst 155

Christoph Schmälzle • Manuel Schwarz

VOM ›SPATIAL TURN‹ ZUM SAMMELBAND DER FORSCHUNGSGRUPPE RAUM

1. »Always spatialise!«

Mit dem Slogan »Always spatialise!«[1] rief Fredric Jameson in den 1980er-Jahren zur Verräumlichung als Methode auf:

> Es ist oft gesagt worden, daß wir in einer Zeit der *Synchronie* und nicht der *Diachronie* leben, und ich glaube, daß man in der Tat empirisch nachweisen kann, daß unser Alltag, daß unsere psychischen Erfahrungen und die Sprachen unserer Kultur heute – im Gegensatz zur vorangegangen Epoche der ›Hochmoderne‹ – eher von den Kategorien des Raums als von denen der Zeit beherrscht werden.[2]

Der amerikanische Kulturtheoretiker ist mit seiner Einstellung zu Raum und Zeit einer der exponiertesten Verfechter des ›Spatial Turn‹ (von lat. spatium für Raum und engl. turn für Wende, auch ›topologische Wende‹, seltener ›raumkritische Wende‹). Dabei geht es nicht nur um einen stärkeren Fokus auf den Raum, sondern um die Überwindung der »Vorherrschaft evolutionistischer Auffassungen von Zeit, Chronologie, Geschichte und Fortschritt«.[3]

Raum als kultur- und sozialwissenschaftliche Kategorie ist allerdings keine Neuentdeckung, sondern eine Wiederentdeckung: Die in der Frühen Neuzeit vorherrschende Hegemonie der Raumperspektive wurde erst mit dem »Entwicklungs- und Fortschrittsparadigma der Aufklärung des 18. Jahrhunderts«[4] durch die Zeitperspektive verdrängt, kulminierend in den »fortschrittsbezogenen Geschichtsauffassungen des 19. Jahrhunderts.«[5] In Deutschland war der Begriff ›Raum‹ nach 1945 durch die Blut-und-Boden-Ideologie der

1 Fredric Jameson: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London 1981, S. 9.
2 Ders.: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, S. 45-102, hier S. 60f.
3 Ebd.
4 Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg ⁴2010, S. 285f.
5 Ebd., S. 286.

© 2024 Christoph Schmälzle / Manuel Schwarz, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-001 | CC BY-SA 4.0

Nationalsozialisten mit ihren politischen Kampfbegriffen vom ›Volk ohne Raum‹ und dem ›Lebensraum im Osten‹ diskreditiert. Dementsprechend wurde der Raumbegriff, trotz bedeutender ›Raumdenker‹ wie Georg Simmel und Walter Benjamin, lange vernachlässigt. Auf breiter Front etablierte sich der Raumdiskurs seit den 1980er-Jahren in Deutschland im Rahmen des ›Spatial Turn‹,[6] dessen Grundeinsichten längst Handbuchform angenommen haben.[7] Überraschenderweise hat die Kunstgeschichte – obwohl es die Natur ihres Gegenstandes und die mit ihm verbundenen institutionellen Praktiken nahelegen – in der Debatte über den Raum keine Führungsrolle eingenommen. Besonders in stark theoriegeprägten Kontexten wurde daher oft übersehen, »wie intensiv Künstler, Kunsthistoriker, -kritiker oder Philosophen Raum/Zeit in ihrem Verhältnis zur Kunst mit ihren Wissenschaften diskutierten« – und zwar über einen Zeitraum »von über 150 Jahren«.[8]

In der jüngeren Vergangenheit haben sich viele wissensgeschichtlich fundierte Ansätze, die sich mit Museums- und Sammlungsgeschichte beschäftigen oder generell über Archiv, Depot und Display reflektieren,[9] als anschlussfähig für eine dezidiert kunsthistorische Raumforschung erwiesen: einerseits waren es Einzelstudien[10] und besonders drittmittelgeförderte Projekte,[11] andererseits aber auch die Museen selbst,[12] die neue Forschungen zum Ausstellungsraum und zur spezifischen Medialität von Ausstellungen unternommen haben.

6 Vgl. Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008.

7 Vgl. Stephan Günzel: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart und Weimar, 2010.

8 Julia Burbulla: Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dorner, Bielefeld 2015, S. 9.

9 Vgl. Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin 2002.

10 Charlotte Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800-2000, New Haven und London 2009.

11 Klaus Krüger, Elke Anna Werner und Andreas Schalhorn (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld 2019; vgl. die Projekte »The Interior. Art, Space, and Performance (Early Modern to Postmodern)« (https://www.ikg.unibe.ch/forschung/forschungsprojekte/the_interior/index_ger.html, Zugriff: 5. Januar 2024) und »Period rooms. Museale Verhandlungsräume zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Ausstellen und Wohnen« (https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/406122514, Zugriff: 5. Januar 2024).

12 Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Hg.): Themen zeigen im Raum. Ausstellungen des Deutschen Hygiene-Museums, Berlin 2018.

Für ›sammlungsführende‹ Einrichtungen wie Museen, Bibliotheken und Archive ist die Auseinandersetzung mit dem Raum von zentraler alltagspraktischer Bedeutung, die zur methodischen Selbstreflexion Anlass geben sollte: Zum einen gelten künstlerische Artefakte seit Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766) als Raumphänomene, zum anderen ist jede (Kunst-)Sammlung auf (Re-)Präsentationsräume und Depots angewiesen, die den Gebrauch und die Rezeption ihrer Bestände strukturieren. Unter anderem in Weimar wurde intensiv zur spezifischen »Kultur des Sinnlichen«[13] um 1800 sowie zu den vorhandenen Sammlungs- und Zeigemöbeln im Goethehaus geforscht.[14] Dabei zeigte sich schnell: Die Anlage von Dispositiven des Zeigens, Ordnens und Aufbewahrens ist epistemisch nicht neutral. Vielmehr erweisen sich gerade die scheinbar nur ›schönen‹ oder ›zweckmäßigen‹ Lösungen als der Kritik zugänglich. Denn selbst der vermeintlich nüchternste Funktionalismus basiert auf ›ideologischen‹ Vorannahmen und ist in historische Kontexte eingebettet.[15] Das sichtbare Regime einer Kultureinrichtung und ihre sammlungsbezogenen Raumpraktiken können analytisch ›gelesen‹ werden. Unabdingbar ist dabei die Reflexion der Gestaltung als rezeptionslenkendem stummen Diskurs, der unterhalb der Ebene des Begriffs memorialpolitisch wirkt.

Ebenso aktuell wie umstritten ist die Frage nach der Rekonstruktion verlorener Raumensembles. Eine Alternative zum tatsächlichen Wiederaufbau historischer Interieurs wie im Dresdner Stadtschloss oder im Sprengel Museum Hannover sind digitale Formate.[16] Für die App Weimar+ wurde beispielsweise das Sterbezimmer von Friedrich Nietzsche digital rekonstruiert, dessen Grundriss während der DDR-Zeit massiv verändert wurde.[17] Die Repräsentation im virtuellen Raum berührt ein Problem, das sich schon unter analogen Bedingungen stellt: Inwiefern wird die Repräsentation dem realen Raum gerecht? Wo entstehen neue, mitunter ungewollte Bedeutungseffekte? Die Digitalisierung öffnet dabei ein weites Feld an Möglichkeiten der Raum-Erfahrung, die künstlerisch und kuratorisch zu reflektieren sind.

13 Sebastian Böhmer u.a. (Hg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen, Ausst.kat., Berlin und München 2012.

14 Diana Stört: Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß, Dresden 2020; vgl. auch Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Bielefeld 2011.

15 Vgl. Slavoj Žižek: The Plague of Fantasies, London 1997.

16 Neben Kurt Schwitters' Merzbau ist in Hannover auch das rekonstruierte »Kabinett der Abstrakten« von El Lissitzky zu sehen, vgl. https://www.sprengel-museum.de/sammlung/malerei-und-skulptur, Zugriff: 5. Januar 2024.

17 Vgl. https://www.klassik-stiftung.de/nietzsche-archiv/, Zugriff: 5. Januar 2024.



Abb. 1 Das Schillerhaus in Weimar mit dem 1988 eröffneten Schiller-Museum, dem wohl prominentesten Museumsneubau der DDR, 2013 | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Jens Hauspurg

2. Die Forschungsgruppe Raum

Im Jahr 2013 gründeten das Deutsche Literaturarchiv Marbach, die Klassik Stiftung Weimar und die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel den Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW), der bis 2024 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde. Die drei Verbundeinrichtungen »vereinen in ihren Sammlungen über 500 Jahre deutsche Literatur-, Kultur- und Ideengeschichte«.[18] Neben der schriftlichen Überlieferung gehören dazu auch umfangreiche ›dingliche‹ Bestände sowie institutionell genutzte Gebäude, die ihrerseits historischen Zeugniswert haben. Die Bandbreite reicht von fürstlichen Repräsentations- und Sammlungsräumen über die bürgerlichen Dichterhäuser und kaiserzeitlichen ›Nationalmuseen‹ bis zu den Museums-, Bibliotheks- und Magazinbauten des 20. und 21. Jahrhunderts – mit jeweils eigenen Architektursprachen, Inszenierungsstrategien sowie historisch gewachsenen Ordnungs- und Klassifikationssystemen.

18 https://www.mww-forschung.de, Zugriff: 5. Januar 2024.



Abb. 2 Residenzschloss Weimar, Ansicht des ältesten (Bastille mit Glockenturm) und jüngsten (Südflügel) Gebäudeteils, 2010 | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Roland Dreßler

Im Rahmen der zweiten Förderphase des MWW (2019-2024)[19] widmete sich die Forschungsgruppe Raum den jüngeren architektur-, kultur- und kunstgeschichtlichen Ansätzen zum Thema Raum, um diese auf die historischen Repräsentations-, Sammlungs-, und Wohnräume der drei Verbundstandorte anzuwenden. Die Mitglieder der Forschungsgruppe Raum stammten aus der Belegschaft sowohl des Forschungsverbundes MWW wie der Verbundeinrichtungen, aber auch aus externen Institutionen und Forschungsprojekten. Wichtige Kooperationspartner waren die Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg, der Lehrstuhl von Prof. Axel Kufus an der Universität der Künste Berlin und ganz besonders das DFG-Projekt »Das Fenster zur Natur und Kunst« zur Geschichte der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer.[20]

19 Zum Abschluss der ersten und Auftakt der zweiten Förderphase vgl. Christoph Schmälzle: Bestandsaufnahme mit Hindernissen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (2018), Nr. 247, S. N3.

20 https://berlinerkunstkammer.de/, Zugriff: 5. Januar 2024.



Abb. 3 Die Augusteerhalle der Herzog August Bibliothek – eine ›Mariage‹ aus Design und Architektur der 1960er-Jahre, Historismus und frühneuzeitlichen Buchbeständen, 2010 | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 4 Das Literaturmuseum der Moderne – nach dem Schiller-Nationalmuseum und dem Archivkomplex der Nachkriegszeit das jüngste Gebäude auf der Marbacher Schillerhöhe, 2006 | DLA Marbach, Foto: Mathias Michaelis

Die Forschungsgruppe Raum veranstaltete Workshops an allen drei Verbundstandorten sowie in Jena, um verschiedenste Repräsentations-, Wohn- und Sammlungsräume jeweils vor Ort gemeinsam zu diskutieren. Besucht wurden in Weimar das Goethe- und das Schillerhaus sowie das Nietzsche-Archiv, in Marbach das Geburtshaus Schillers, die ›Katakomben‹ des Literaturarchivs und das Literaturmuseum der Moderne, in Wolfenbüttel das Lessinghaus und die Herzog August Bibliothek inklusive der historischen Magazinräume sowie in Jena das Hauptgebäude der Friedrich-Schiller-Universität, Schillers Gartenhaus und die Ernst-Haeckel-Villa. Im Mittelpunkt standen museologisch-kuratorische Grundfragen: Wie reflektieren die Einrichtungen die in ihren Häusern sedimentierte Geschichte? Welche Rolle spielen die sich überlagernden Zeitschichten in der musealen Praxis? Unter welchen Prämissen ist eine Rekonstruktion verlorener Räume oder Sammlungsinszenierungen sinnvoll – und wie könnten diese Rekonstruktionen (›real‹ oder virtuell) präsentiert werden?

Antworten auf diese Fragen, Einsichten aus den Workshops und Forschungsergebnisse der Mitglieder finden sich in den Beiträgen des vorliegenden Sammelbandes. Das Buch ist in vier Sektionen gegliedert, die im Titel bereits anklingen: Wohnen – Sammeln und Repräsentieren – Erinnern – Visualisieren. Wie der Buchtitel zudem schon verrät, gilt der Großteil der Beiträge nicht primär den Raumpraktiken ›von gestern‹, sondern beschäftigt sich mit den museologischen Herausforderungen, vor denen wir heute stehen.

3. Der Sammelband

Die erste Sektion »Wohnen« ist für die Klassik Stiftung Weimar mit den von ihr betreuten neun historischen Wohnhäusern[21] und sieben ehemals fürstlichen Wohnsitzen[22] von besonderer Bedeutung. Zunehmend treten dabei die Zeugnisse der Moderne an die Seite der Welterbestätten des klassischen Weimar. Marcus Becker und Diana Stört führen in ihrem »kleinen Gespräch in acht Bildern« durch Goethes Wohnhaus am Frauenplan, dessen grundlegende Sanierung und museale Neukonzeption unmittelbar bevorstehen. Intensiv diskutierten sie unter anderem über die Sichtbarkeit verschiedener Zeitschichten im Gebäude und gehen der Frage nach: »Was ist wesentlich?« Maren-Sophie Fünderich blickt auf Henry van de Veldes Weimarer Interieurs, die von »einer radikal neuen Raumgestaltung nach 1900« zeugen. Der belgische Jugendstil-Künstler wurde im Jahr 1902 von Großherzog Wilhelm Ernst nach Weimar berufen und blieb bis 1917 an der Ilm.

Die zweite Sektion »Sammeln und Repräsentieren« greift räumlich und zeitlich weiter aus: Die Beiträge widmen sich sowohl privaten wie institutionellen Sammlungs- und Repräsentationsräumen von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert auch jenseits der drei Verbundstandorte. So rekonstruiert Britta-Juliane Kruse die wechselnden Bibliotheksräume der 1810 aufgelösten Reformuniversität Helmstedt, einer der bedeutendsten Hochschulen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. Eva Dolezel interpretiert Gottfried August Gründlers Einrichtung für die Kunstkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, deren »bis heute ungewöhnlich vollständig erhaltenes Ensemble aus historischen Sammlungsschränken, Objekten und Inventar […] ein besonders eindrückliches Beispiel für diesen Aspekt der Sammlungskultur« ist. Thomas Bremer zeigt, dass den Sammlungen bei der Modernisierung des Universität Halle um 1790 »ein zentraler Stellenwert zukam« und »die Entscheidungen sowohl zu ihrem Ankauf und Aufbau als auch zu ihrer Raumdisposition […] politische Entscheidungen« waren. Sophia Dietrich-Häfner stellt die ›Miniaturenkabinette‹ und Auftragsbücher der Frankfurter Künstler- und Restauratorenfamilie Morgenstern vor, die von »einer regional und zeitlich begrenzten Kultur des Sammelns« um 1800 zeugen und »die gesellschaftliche Breite des Kunstsammelns […] sowie die kunstsoziolo-

21 Goethes Wohnhaus und Gartenhaus, Schillers Wohnhaus und Schiller-Museum Bauerbach, Wielandgut Oßmannstedt, Liszt-Haus, Haus Hohe Pappeln, Nietzsche-Archiv und Haus am Horn.

22 Residenzschloss, Schloss Belvedere, Schloss Tiefurt, Schloss Ettersburg, Römisches Haus, Wittumspalais und Schloss Kochberg.

gischen Verhältnisse der Zeit« abbilden. Manuel Schwarz beschäftigt sich mit der Aula des 1908 errichteten Hauptgebäudes der Universität Jena. Die Einrichtung als Raum dynastischer Repräsentation war »zeittypisch, kontrastierte allerdings die wahren Verhältnisse«. Jörn Münkner präsentiert mit den ›Papierfestungen‹ der in Wolfenbüttel wirkenden Johann Oswald Harms und Leonhard Christoph Sturm »unterschiedliche Gestaltungs- und Darstellungsstrategien«, die zum Nachdenken »über Raumkonzepte und die Wahrnehmung von Räumen« in der Frühen Neuzeit anregen.

Die dritte Sektion »Erinnern« blickt wieder nach Weimar: Anhand der Intervention *Fremde Freunde – Moderne zu Gast*, die 2023 im Rahmen des Themenjahres *Wohnen* in verschiedenen Weimarer Museen gezeigt wurde, analysiert Elke Anna Werner kuratorische Praktiken der Aktualisierung von Erinnerungsräumen: Wie können »historische Sammlungsbestände und tradierte Wissensformen neu zur Gegenwart in Beziehung gesetzt werden«? Boris Roman Gibhardt untersucht am Beispiel von Goethes Wohnhaus am Frauenplan die für literarische Gedenkstätten besonders herausfordernde Entwicklung, »dass der Zugang zu Text und Sprache […] an Exklusivität verloren hat, während einmalige, authentische Orte durch das Versprechen einer bestimmten Präsenz und Atmosphäre, […] umso anziehender wirken.«

Sarah Wagners Beitrag eröffnet die abschließende vierte Sektion »Visualisieren« und behandelt mit der digitalen Rekonstruktion historischer Sammlungsräume eine Kernfrage der Forschungsgruppe Raum. Dabei veranschaulicht die Autorin an verschiedenen Beispielen, »wie breit das Spektrum an Methoden der digitalen Wiederbelebung […] ist«. Stefan Alschner gibt einen Überblick über die »aktuellen Entwicklungen rund um die ›Datafizierung‹ von Räumen […] und zeigt konzeptuell, wie die Beziehungen von Sammlungen, Sammlungsobjekten und Sammlungsräumen visuell aufbereitet werden könnten«. Zuletzt widmet sich Katharina Günther der Augmented Reality-Kunst als dem »vielleicht radikalsten Medium bei der Entgrenzung der Museen und der Auflösung der damit verbundenen Macht- und Kommunikationsstrukturen«.



WOHNEN

Diana Störl • Marcus Becker

GOETHES WOHNHAUS AM FRAUENPLAN. EIN KLEINES GESPRÄCH IN 8 BILDERN

Abbildung 1

Marcus Becker (MB): Wir haben in der Forschungsgruppe Raum so viele Dichterhäuser, Bibliotheken und Archive erkundet, bei Besuchen in Weimar, Wolfenbüttel und Marbach immer im gemeinsamen Gespräch – ein peripatetischer Zugang zur spatialen Dimension von Literatur? Jetzt sind wir nur zu zweit; lass uns ins Goethehaus gehen! Gleich die erste Frage: Wo beginnt eigentlich Goethes Wohnhaus am Frauenplan?

Diana Störl (DS): Gute Frage! Überall im Weimarer Stadtgebiet sind diese Hinweisschilder verteilt, und der mythische Begriff *Haus am Frauenplan* suggeriert, dass zumindest der Platz vor dem Haus unbedingt schon dazugehört. Bereits Goethe hat ja den Weg vor dem Haus befestigen lassen, damit man trockenen Fußes zum Dichter gelangen konnte.

MB: Trotz der historischen Bausubstanz ist der Frauenplan aber auch ein modern-funktionaler städtischer Raum, inklusive der durch einen Bombentreffer entstandenen Grünfläche. Das hat so eine Unschärfe: Je nachdem, wie man guckt – ist das schon Goethes Lebenswelt oder gegenwärtiges Draußen-vor-der-Tür?

DS: Die Türen sind jedenfalls ein klareres liminales Zeichen: Jetzt betrete ich das Refugium Goethes. Aber welche Tür? Hoftor oder Museumseingang? Und dann steht man erst mal im modernen Foyer und zahlt Eintritt.

MB: Ein retardierendes Moment vor dem ›richtigen‹ Eintritt in die authentische Lebenswelt?

DS: Na ja, da kommt ja gleich noch einmal eine Wand mit Tür und Inschrifttafel à la »Hinter dieser Schwelle wohnte Goethe nun aber wirklich«. Interessant finde ich, dass man hier unten heute vom Museumspersonal begrüßt wird – und zu Goethes Zeiten der Gast vom Hausdiener empfangen wurde. Die Hinführung zum Hausherrn als sozialer Akt über räumliche Schwellen hinweg.

© 2024 Diana Störl / Marcus Becker, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-002 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Goethehaus am Frauenplan, Türklinke am Haupteingang | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Candy Welz

MB: Der performative Vergleich zwischen Goethes Haus- und modernem Museumspersonal gefällt mir natürlich sehr!

Abbildung 2

MB: Jetzt sind wir im berühmten Treppenhaus. Spätestens hier scheint sich für das Publikum endgültig die Erwartungshaltung eines authentischen Heiligtums einzulösen.

DS: Und für Goethes Gäste markierte seinerzeit das noch berühmtere *Salve* am oberen Treppenabsatz wiederum eine Zäsur: Jetzt betrete ich die eigentlichen Wohnräume des Hausherrn …

MB: Mich hat immer fasziniert, wie Thomas Mann für seinen Roman *Lotte in Weimar* von 1939 die Materialität dieses noblen Raumes manipuliert hat. Da werden aus den gefassten Gipsabgüssen der antiken Statuen kostbare Bronzen und aus den gemalten Marmorierungen wird echter Marmor: eine Impo-



Abb. 2 Von Goethe entworfene Treppenanlage zu seinem Wohnhaus mit Gipsabguss der Ildefonso-Gruppe | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Jens Hauspurg

nierarchitektur für die Fall- oder (passend zum Treppenhaus) Aufstiegshöhe, die die einstige Jugendfreundin Charlotte Kestner bei der Wiederbegegnung mit dem arrivierten Dichterfürsten überwinden muss.

DS: Meinst du, dass die ›falschen‹ Werkstoffangaben etwas mit dem Augenschein älterer Materialfassungen zu Manns Zeiten zu tun haben, oder dass sich Mann im Exil falsch erinnerte?

MB: Eigentlich ist mir das egal. Im Roman sind Bronze und Marmor sinnstiftend. Thomas Mann entstellt den Raum seines Dichterkollegen zur Kenntlichkeit.

DS: Der authentische Raum wird zum Imaginationsraum. Spannend ist das besonders für diejenigen, die erst den Roman gelesen haben und dann das Goethehaus besuchen.

MB: Ja, nehmen sie Manns Deutung an, oder gibt es da diese »Ist ja bloß gemalt!«-Enttäuschung? Das sind so Abgleich-Fragen an die Realität …

Abbildung 3

DS: Wir verweilen nicht lange auf der Prunktreppe, sondern gehen sofort ins Arbeitszimmer!

MB: Ich horche immer auf, wenn du bei deinen Recherchen zum Goethehaus auf kleine archivalische Trouvaillen stößt, »Interessant!« rufst – und dich dann fragst »Aber was machen wir jetzt damit?«

DS: Ja, ich denk dann immer, gut, ich weiß jetzt, welcher Handwerker an welchem Tag welches Möbel umgearbeitet hat, dass das Arbeitspult mal ein Wäscheschrank war oder dass ein anderer Schrank von dem und dem bis zu dem und dem Datum woanders gestanden hat. Es ist ja auch kein Wunder – Goethe hat hier über Jahrzehnte gelebt! Aber was hat das für eine Relevanz für die museale Anschaulichkeit? Sicher, ich kann das alles verbalisieren und aufschreiben. Aber es gibt da diesen Status quo des Überlieferten. Die Eindrücklichkeit des Gegebenen, das Prinzip Konservieren statt Rekonstruieren.

MB: Und trotzdem existiert diese Erwartungshaltung bei Teilen des Publikums, der Raum müsse so aussehen, als habe Goethe ihn gerade verlassen. Gibt es so etwas wie ein ›Wohnen letzter Hand‹, analog zu Goethes Werken in der ›Ausgabe letzter Hand‹?

DS: Mal abgesehen davon, dass andere Zeitschichten oft viel besser dokumentiert sind … Die große Frage ist, wie man das Prozesshafte historischer Lebenswelten in eine stimmige Raumerfahrung überführt.

Wir machen's jetzt wie Goethe und nehmen den hinteren Weg am runden Treppenhaus vorbei ins Urbinozimmer.

Abbildung 4

MB: »Zum Raum wird hier die Zeit.« Wir haben diesen ikonischen Blick vom Urbino- ins Junozimmer, ein Raumkontinuum wie bei Goethe, als beide Zimmer zu einem großen Gesellschaftssaal kombiniert werden konnten – aber zugleich springen wir zwischen den Zeitebenen.

DS: Stimmt. Die Einrichtung des Junozimmers orientiert sich an Goethes Lebenszeit, aber das Urbinozimmer ist eine vollständige Rekonstruktion nach



Abb. 3 Arbeitszimmer Goethes mit Schreibzeug und Pult | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: ST.ERN Photography

den Bombenschäden des 2. Weltkriegs. Hier sieht es aus wie im 19. Jahrhundert, und die Möbel sind die von Schwiegertochter Ottilie aus ihrer Wohnung im Mansardgeschoss. Natürlich geschah das nicht willkürlich, der Raum war ja ihr Salon nach Goethes Tod.

MB: Das heißt, wir sehen hier die räumlichen Gegebenheiten verschiedener Formen bürgerlicher Geselligkeit aus verschiedenen Jahrzehnten?

DS: Ja – und zwar unscharf getrennt! Die Wandfassung im Urbinozimmer ist wiederum die aus Goethes Zeiten … Man sollte solche Brüche viel deutlicher kommunizieren.

MB: Man müsste überall Fußnoten dransetzen? Und gleichzeitig gibt es diese neohistoristische Sehnsucht nach Immersion in eine historische Totalität. Museologische Konzepte der 1990er-Jahre, nur das wirklich Dokumentierte zu zeigen, stießen, wie etwa bei Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm, beim Publikum auf wenig Gegenliebe …



Abb. 4 Blick vom Urbinozimmer in die Zimmerflucht der Beletage des Wohnhauses | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

DS: Und schon gar nicht, wenn sich bestimmte Arrangements und Deutungsmuster über Jahrzehnte in der Rezeption verfestigt haben.

Abbildung 5

DS: Schau dir im Majolikazimmer die Sammlungsschränke an. In den Gesellschaftsräumen waren diese Schränke ursprünglich edel mahagonifarben gefasst. Aber das heutige Publikum erwartet genau dieses schlichte Grau, weil es mit modernen Vorstellungen von geistiger Konzentration korrespondiert. Und deshalb hätte bereits Goethe bei seinen Sammlungsmöbeln bequeme Schlichtheit bevorzugt. Das Grau, das es hier aber erst seit 1908 gibt, ist eine hochgradig semantisierte Farbe. Man müsste die Schränke eigentlich umstreichen.

MB: Sehgewohnheit. Das ist aber wie im Theater. Werkgetreu erscheint mir immer der Inszenierungsstil, in dem mir ein Stück in meiner Jugend zuerst gefallen hat.



Abb. 5 Raumansicht des Majolikazimmers mit grau gefassten Sammlungsschränken | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

DS: Interessant ist, was passiert, wenn man an den Stellschrauben dreht. Wie verändert sich das geistige Bild Goethes als Dichter, Sammler und Forscher, wenn man das vertraute Erscheinungsbild seiner materiellen Lebenswelt verändert? Das ist dann nicht nur philologische Arbeit am Text, sondern eben auch am Schrank, Tisch oder Bett.

Abbildung 6

MB: Aus konservatorischen Gründen sind die Schränke heute leer, und die überwiegende Mehrheit der Sammlungsstücke befindet sich im Depot. In den oberen Fächern gibt es statt der einstigen Überfülle von Objekten nur ein paar wenige Majoliken oder Kleinbronzen – und zwar genau so viele, wie man gut durch das Vitrinenglas betrachten kann …

DS: … und unten sind dann diese mittlerweile ausgeblichenen Vorhänge aus den 1950er-Jahren, die den Einblick in die leeren Fächer verwehren.



Abb. 6 Sammlungsschränke mit Majoliken | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

MB: Ich finde das ungeheuer implikationsreich, dieses Konzept eines »what you see is what you get«. Als Anmutung einer historischen Lebenswelt dehnt sich der Raum immer bis in die Ecken und Winkel aus, wo das Auge auf eine Oberfläche trifft. Die ist dann das Display dieser Goethe-Welt, sei es ein gut sichtbarer Majolika-Teller oder eine geschlossene Schranktür. Eigentlich ist das hier so eine Art Deleuze-Theater der *faciality*.

DS: Spannend ist zu überlegen, wie man das wieder dynamisieren könnte. Wenn man das ernst nimmt, dass der Umgang mit den Dingen genauso entscheidende historische Informationen vermittelt wie die Raumhüllen und die überlieferten Objekte, muss man dafür museologische Strategien entwickeln.

MB: Wenn es um die Benutzung von Möbeln geht, muss ich natürlich sofort an die Kopie von Goethes Gartenhaus im Kulturhauptstadtjahr 1999 denken, die jetzt in Bad Sulza steht.

DS: Bei Teilkopien ist der kreative Spiel- und Entdeckungsdrang aber oft ein Problem. Stellst du einen Stuhl hin, auf den sich das Publikum setzen darf

oder einen kopierten Schrank, den es öffnen kann, wirkt das oft wie eine Aufforderung, auch alle anderen Möbel im Raum anzufassen. Und da geht's dann an die konservatorisch fragile Originalsubstanz.

MB: Du willst, dass wir über *augmented reality* sprechen …

DS: Nun, hier gäbe es ja das Potential, differente historische Nutzungsszenarien durchzuspielen. Wer durfte wann welchen Schrank öffnen? Wer bekam was zu sehen? Für all diese Praktiken gab es Regularien, sowohl zeittypische als auch solche, die nur für Goethe spezifisch waren. Und das zu verschiedenen Zeiten.

MB: Dabei geht es auch darum, wie stark man die Erfahrung historischer Alterität rauskitzeln möchte.

DS: Das stimmt. Häufig gibt es ja diesen Erfahrungshorizont von »Ach, guck mal, Goethe hat auch in einem Bett geschlafen!« Das kann natürlich Nähe erzeugen, aber spannend wäre es auch zu zeigen, dass zu unterschiedlichen Zeiten verschieden mit Dingen umgegangen wurde. Virtuell könnte man zum Beispiel Zugangsszenarien verunmöglichen, zu denen das heutige Publikum aufgrund seiner eigenen Lebenswirklichkeit spontan neigt. Fremdheit erfahrbar machen beim Umgang mit Räumen und Objekten, auch jenseits von museumspraktischen Zwängen, an die das Publikum gewöhnt ist.

MB: Im Vergleich zur polysensuellen Performativität in vormodernen Sammlungen hätten wir dann aber immer noch den Primat des Augensinns. Na gut, zumindest ein audiovisuelles Erlebnis. Aber Tasten und Riechen?

DS: Immerhin ließe sich die Anzahl der Objekte im Raum virtuell vervielfachen, und auch ihre Platzierung müsste auf keinerlei Sicherheitsbedenken mehr Rücksicht nehmen. Die Leute würden sehen, dass Goethe auch ein ganz schöner ›Messie‹ war.

MB: Für die Korrektur dieser Vorstellungen von klassizistischer Aufgeräumtheit gefiele mir das viel besser als das museologisch berüchtigte Feuerholz im Kamin …

DS: Und man könnte virtuell endlich einmal diese museal-herrschaftlichen Enfiladen schließen – *das* Postkartenmotiv par excellence. Die Gelegenheiten, bei denen Gäste hier durch diese Raumfluchten schauen oder gar gehen



Abb. 7 Atelier Evers, Historische Raumansicht mit Tischgruppe in den sogenannten Christianezimmern von 1950 | Klassik Stiftung Weimar, Museen

konnten, waren äußerst selten. Tür zu! Da entsteht dann gleich ein anderes Raumgefühl. Und historisch ist es auch korrekter.

Abbildung 7

MB: Wir haben bei den grauen Schränken über die Wirkungsmacht von Sehgewohnheiten gesprochen und bei Thomas Manns manipulierten Materialangaben über die Wechselbeziehungen zwischen Realität und Imagination. Jetzt sind wir in Christianes Wohnzimmer. Muss ich gleich »sogenanntes Wohnzimmer« sagen?

DS: Ich bitte darum! Hier geht es um die Kraft von Benennungen. Wenn ich in die Christianezimmer komme, erwarte ich natürlich, das Refugium der Hausfrau zu betreten. Da werden bestimmte Nutzungsszenarien aufgerissen, die historisch mitnichten belegt sind.

MB: Dahinter steht die Strategie, bestimmten Aspekten der historischen Lebenswelt bestimmte Orte innerhalb des Hauses zuzuweisen. Und Christiane spielte als Ehefrau natürlich eine große Rolle in Goethes Leben.

DS: Selbstverständlich. Aber die Sphären überschnitten sich ja. Und da geht die Suche los. Christiane bewohnte auch Zimmer im Vorderhaus, die heute als Sammlungsräume gezeigt werden. Und bei diesen Räumen hier weiß man gar nicht so genau, wozu sie gedient haben. Im Vorderhaus geht es aber museal um andere Aspekte – und dann fand sich hier ein Ort, wo sich Christianes Welt gleichsam en bloc darstellen lässt. Und mit der Benennung »Christianezimmer« entsteht sofort der Eindruck »Ach, die Gattin hat also im Hinterhaus gelebt«.

MB: Natürlich wird in jedem gedruckten Flyer oder im Audioguide erklärt, dass diese museale Konzeption keineswegs den historischen Gegebenheiten entspricht.

DS: Aber solche Benennungen verstetigen sich trotzdem und leiten die Wahrnehmung des Raums.

MB: Auffällig ist, dass es mit der Fokussierung auf weibliche Lebenswelten gleich besonders beschaulich und biedermeierlich wird. Da geht es auch um Gender-Stereotypen. In Goethes Arbeitszimmer gibt es keine so hübschen Gardinen.

DS: Das Problem ist aber, dass viele dieser Einrichtungsstrategien ihrerseits schon wieder historisch geworden sind. Was willst du zeigen? Etwas rekonstruieren, das überhaupt nicht dokumentiert ist – oder dann doch besser die überlieferte und gut dokumentierte Inszenierung, die kulturhistorisch von großem Interesse ist? Ich denke da etwa an die Rolle, die die Wiederherstellung des Goethehauses nach dem Krieg für die Kulturpolitik der frühen DDR gespielt hat.

MB: Man kann im Goethehaus Authentischeres über die 1950er-Jahre lernen als über Goethe? Das Ausstellen von Rezeptionsgeschichte? – Andere Frage: Wir sprachen über Sehgewohnheiten. Meinst du, man wird etablierte Bezeichnungen wie Christianezimmer wieder los?

DS: Ich glaube, das ist ein Generationenproblem. Bei veränderten Inszenierungen überschreibt sich das mit der Zeit.



Abb. 8 Goethes Hausgarten mit Blick auf einen der beiden Gartenpavillons | Foto: Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Alexander Burzik

MB: Da habe ich so meine Zweifel, wenn ich an das Voltairezimmer im Schloss Sanssouci denke. Das hat auch nichts mit Voltaire zu tun …

Abbildung 8

DS: Schön hier im Garten!

MB: Das Wetter könnte besser sein. Der Garten wird als unabdingbarer Teil der Goethe'schen Lebenswelt präsentiert – aber wenn wir zum Dachgeschoss des Hauses schauen oder zu den Gartenpavillons, dann gibt es da überall Räume, die genauso dazugehörten und die das Publikum normalerweise nicht sieht.

DS: Ja, teilweise werden Objekte und Themen dann transloziert, wenn zum Beispiel in den Schauräumen für Ottilie oder Christiane ›neue‹ Orte der Sichtbarkeit gesucht werden.

MB: Und in der Mansarde geht das Museumspersonal in Ottilies ›eigentlichem‹ Schlafzimmer der Büroarbeit nach …

DS: Aber im Steinpavillon werden wie zu Goethes Zeiten zehntausende Objekte seiner naturwissenschaftlichen Sammlungen bewahrt. Das ist natürlich mein Lieblingsthema – und ich finde, davon bekommt das Publikum viel zu wenig mit. In den Schauräumen gibt es zu diesem Aspekt immer nur Kostproben, aber eigentlich sehen wir hauptsächlich das Wohnhaus eines betuchten bürgerlichen Mannes um 1800.

MB: Du musst halt aus dem Überlieferten immer eine Balance generieren zwischen dem, was die Goethe-Forschung für wichtig hält, und dem, was das Publikum in größeren gesellschaftlichen Kontexten interessiert und was museumspraktisch möglich ist.

DS: Und dann wäre da noch die Gestaltungsmacht der rezeptionshistorischen Dokumentation. Wir sind bestens darüber informiert, wie das Wandbild der *Aldobrandinischen Hochzeit* im Junozimmer präsentiert wurde. Aber wo stand der Waschzuber, der immerhin mal auf einer Haushaltsrechnung auftaucht?

MB: Das moduliert das Bild einer ›authentischen‹ historischen Lebenswelt ungemein. Größere Teile des Publikums würden sicher nichts vermissen, wenn die Klassik Stiftung das Brückenzimmer mit den antiken Gipsen schließen und dafür das Klo rekonstruieren würde.

DS: Die große Frage: Was ist wesentlich?

MB: Kaffee. Ich will Kaffee. Obwohl Goethe doch wohl Schokolade bevorzugt hat.

DS: Wo steht das? Das diskutieren wir noch aus …

Maren-Sophie Fünderich

HENRY VAN DE VELDES RAUMSCHÖPFUNGEN IN WEIMAR

In den Jahren nach 1900 wurde in Weimar der Versuch unternommen, Kunst und Kultur neu zu begründen. So umwälzend waren die Industrialisierung und ihre gesellschaftlichen Folgen, dass Künstler und Intellektuelle, beeindruckt von den Schriften Friedrich Nietzsches, nach einem radikalen Neubeginn suchten. Der junge Großherzog Wilhelm Ernst unterstützte sie am Beginn seiner von 1901 bis 1918 dauernden Regentschaft darin. Weimar wurde zu einem Zentrum der Avantgarde. Als einer ihrer Protagonisten wirkte der 1863 in Antwerpen geborene und 1957 in Zürich verstorbene Architekt und Designer Henry van de Velde.[1] Er brach mit der Tradition, entwickelte den »Neuen Stil« und setzte seine Vorstellung der vernunftgemäßen Konstruktion in den von ihm geschaffenen Raumausstattungen um. Möbel und Interieurs folgten in ihrer Raumwirkung einem einheitlichen künstlerischen Konzept. Auch wenn van de Velde selbst nicht von »Raumkunst« sprach, wurden seine Interieurs in ihrer zeitgemäßen Formensprache und Gestaltung genau so verstanden – als Gesamtkunstwerk. Seine Raumschöpfungen sind, mit Ausnahme des Nietzsche-Archivs in Weimar, allerdings nicht mehr erhalten. Doch einige Möbel aus seiner Weimarer Zeit von 1902 bis 1917 sind heute im *Museum Neues Weimar* und im *Haus Hohe Pappeln* ausgestellt. Sie belegen eindrucksvoll den von van de Velde vertretenen Neubeginn in der angewandten Kunst.

Mit einem Handschlag begann im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach der Aufbruch in die Moderne. Es war der 21. Dezember 1901, als Wilhelm Ernst zum Ende des ersten Jahres seiner Regentschaft nach einem Abendessen Henry van de Velde auf diese Weise zu seinem Berater ernannte.[2] Zuvor hatten ihn hohe Beamte aus Weimar zu Berufungsverhandlungen in einem Berliner Hotel getroffen. Sein Dienstvertrag galt ab dem 1. April 1902

1 Die Recherchen in Weimar wurden im Frühjahr 2022 durch ein zweimonatiges Junior Fellowship des Forschungsverbundes Marbach-Weimar-Wolfenbüttel bei der Klassik Stiftung Weimar gefördert.

2 Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens, München 1962, S. 198f.; vgl. Brief Kessler an Bodenhausen, in: Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894-1918, hg. von Hans-Ulrich Simon, Marbach am Neckar 1978, S. 65-67, hier S. 67.

© 2024 Maren-Sophie Fünderich, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-003 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Louis Held,
Henry van de Velde, um 1910 |
Klassik Stiftung Weimar, Museen

und nannte als Aufgabe »die Pflege und Förderung der Kunst auf gewerblichem und kunstgewerblichem Gebiete«.[3] Als Erneuerer war er durch die Dresdner Internationale Kunstausstellung 1897 in Deutschland bekannt geworden, hatte mit Aufsätzen und Vorträgen weiter auf sich aufmerksam gemacht und in Berlin eine Reihe von Ausstattungsaufträgen erhalten. Dort hatte ihn auch Elisabeth Förster-Nietzsche, Friedrich Nietzsches Schwester und nach dessen Tod 1900 seine ehrgeizige Nachlassverwalterin, getroffen und wenig später für eine Aufgabe in Weimar empfohlen.[4] Er sollte Handwerk und Industrie beraten, um die Exportfähigkeit der lokalen Produktion zu verbessern. Zugleich entwarf er für ebenso kunstsinnige wie vermögende Kunden weiterhin individuelle Möbel und setzte seine Vorstellungen von moderner Raumgestaltung im »Neuen Stil« um.[5]

3 Vgl. van de Velde: Geschichte (wie Anm. 2), S. 198f.
4 Vgl. Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar, 22. März 1901, in: Von Beruf Kulturgenie und Schwester, hg. von Thomas Föhl, Weimar 2013, S. 297-299, hier S. 298; vgl. Maren-Sophie Fünderich: Perfektion in Technik und Form, in: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte 68, 2023, H. 1, S. 37-62.
5 Vgl. Sabine Walter: Agent der Moderne, in: Prophet des Neuen Stil, hg. von Helmut

Das Dienstverhältnis in Weimar war von beiderseitigem Nutzen. Durch die Zusammenarbeit mit einem Künstler wie van de Velde beschritt Großherzog Wilhelm Ernst in Weimar ähnliche Wege wie Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, der 1899 für die Künstlerkolonie *Mathildenhöhe* in Darmstadt einen Kreis von Künstlern um Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens berufen hatte. Die Förderung von Kunst und Gewerbe war zu einem wichtigen Bestandteil territorialer Politik in den deutschen Staaten geworden. Für van de Velde bedeutete die Anstellung am Weimarer Hof neben der Reputation vor allem auch eine Absicherung durch regelmäßige Einkünfte, auf die er und seine Frau Maria mit zunächst drei, später fünf Kindern nach wirtschaftlich schwierigen Jahren angewiesen waren.

Der Raum als harmonische Einheit

Henry van de Velde galt als »Möbelkünstler«[6] (siehe Abb. 1). Die *Innen-Dekoration*, die meistgelesene Wohnzeitschrift im Kaiserreich, widmete ihm im ersten Heft des Jahres 1900 eine große, mit zahlreichen Abbildungen versehene Titelgeschichte. Er setzte sich, wie alle Reformer des Kunstgewerbes, entschieden vom Historismus ab – mit schlichter Formensprache, zweckmäßiger Gestaltung und materialgerechter Verarbeitung.[7] So schrieb er über den »Entwurf und Bau moderner Möbel« 1897 in der Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN*:

> Ein einzelnes Möbel erscheint nur dann als Einheit, wenn sozusagen alle fremden Teile wie Schrauben, Scharniere, Schlösser, Griffe, Haken nicht selbständig bleiben, sondern in ihm aufgehen.[8]

Seine Aufgabe sah er darin, nicht nur Möbel zu entwerfen, sondern den ganzen Raum. Denn es war

Th. Seemann und Thorsten Valk, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2013, S. 193-215, hier: S. 209-215.

6 Max Osborn: Henry van de Velde, Brüssel, in: Innen-Dekoration. XI. Jg. 1900, Januar-Heft, S. 1-13, hier S. 6.

7 Vgl. Maren-Sophie Fünderich: Wohnen im Kaiserreich, Berlin und Boston 2019, S. 255-281.

8 Henry van de Velde: Ein Kapitel über den Bau und Entwurf moderner Möbel, in: PAN, 3. Jg. 4. Heft (1897). S. 260-264, hier S. 262.

> vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen; […] daß ein Möbel, daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch in diesem Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstands selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht.[9]

Für van de Velde ergab sich daraus die Notwendigkeit, den Innenraum nicht nur mit Möbeln, Vorhängen, Teppichen und Tapeten auszustatten, sondern mit Blick auf die Gesamtwirkung nach einem einheitlichen, in sich stimmigen Konzept zu gestalten. Eine solche Ansicht war nicht neu. Bereits 1871 hatte der Kunsthistoriker Jakob Falke in seinem viel gelesenen Einrichtungsratgeber *Die Kunst im Hause* nicht nur eine materialgerechte und zweckmäßige Gestaltung von Möbeln zum Prinzip erhoben, sondern auch ein Raumkonzept gefordert:

> Wenn das letzte künstlerische Ziel für bewohnte Räume die Harmonie ist, Harmonie in den Farben und Harmonie in den Formen, so muß alles, was zum Schmucke dienen soll, sich dieser Harmonie unterordnen, sich in dieselbe einfügen.[10]

Für dieses Vorgehen wurde nach 1900 der Begriff »Raumkunst« allgemein gebräuchlich.[11] Schon seit den 1880er-Jahren hatten sich Möbelgeschäfte in größeren Städten um Dekorationsabteilungen erweitert. Die Einrichtung lag dadurch in einer Hand. Wegen dieser »dekorativen Gesamtwirkung in den Wohnungen« entstand, wie der Nationalökonom Werner Sombart bemerkte,

> das moderne Ausstattungs- und Einrichtungsgeschäft größten Stils […], das am liebsten […] eine neu erbaute Villa in Berlin W. vom untersten Treppenläufer

9 Ebd., S. 261.

10 Jakob Falke: Die Kunst im Hause, Wien 1873, S. 189f.

11 Vgl. Stefan Muthesius: »Likewise in Germany a new concept of *Raumschöpfung* (›space-creation‹) or *Raumkunst* (›space-art‹) raised the status of all kinds of interior design from around 1900. What fell by the wayside, however, was the ›home‹. Neither the interior designer nor the *Raumkünstler* would now publish their work under the label ›home‹ […]. In Central Europe, *gemutlich* became a non-word in high architectural circles.« (Muthesius: The Poetic Home, London 2009, S. 306). Sonja Sikora promoviert derzeit bei Prof. Dr. Jörg Stabenow (Philipps-Universität Marburg) zu »Raumkunst im bürgerlichen Wohnkontext um 1900«.

bis zur letzten Prunkvase durch seine eigenen Leute einrichten lässt. Und zwar in der Hauptsache mit Gegenständen eigener Produktion.[12]

Diese Aufwertung der Raumausstattung zeigte sich auch auf dem Zeitschriftenmarkt. Der Darmstädter Verleger Alexander Koch gab zusätzlich zu der ab 1891 erscheinenden *Innen-Dekoration* ab 1897 auch die *Deutsche Kunst und Dekoration* heraus. Sie sollte nach dem Vorbild von *The Artist* und *Art et Décoration* das Kunstgewerbe künstlerisch aufwerten und zur »Vermittelung zwischen Künstler und kaufkräftigem Publikum« beitragen.[13] Mit ähnlicher Zielsetzung gründeten in demselben Jahr der Verleger Friedrich Bruckmann und der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, ein begeisterter Förderer Henry van de Veldes, die Zeitschrift *Dekorative Kunst.* Schon 1898 schwärmte hier ein Artikel über das Ornament im »Werk des grössten Künstlers dieser neuen Kunst, Henry van de Velde«.[14]

Angewandte »Raumkunst«

Als Erneuerer konnte van de Velde in Weimar seine Vorstellungen vom »Neuen Stil« umsetzen. Den ersten und wichtigsten Auftrag erhielt er 1902 von seiner Förderin Elisabeth Förster-Nietzsche, die mit seiner Hilfe das Nietzsche-Archiv in der Villa Silberblick zu einer Gedenkstätte mit der Wirkung eines Wallfahrtsorts machte[15] (siehe Abb. 2).

Während der Umgestaltung hatte er sich mit Nietzsches Schriften befasst und seine Pläne mit anderen Anhängern des Philosophen besprochen, aber kaum mit Elisabeth Förster-Nietzsche. Sie war darüber entsetzt, dass die Umbaukosten mit 47.000 Mark schließlich höher ausfielen, als die gesamte Gründerzeitvilla gekostet hatte.[16] 1903 wurde das Nietzsche-Archiv »eingeweiht«.[17] Es ist eine der wenigen weitgehend vollständig erhaltenen

12 Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus, Band 1, Leipzig 1902, S. 563-566, hier: S. 564, 566.
13 Alexander Koch: An die deutschen Künstler und Kunstfreunde!, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1 (1897/1898), o.S.
14 o.A.: Das neue Ornament – Die jungen Holländer, in: Dekorative Kunst, Heft 7, (2) 1898, S. 1-18, hier: S. 4.
15 Vgl. Nietzsche-Archiv (Im Fokus), hg. von der Klassik Stiftung Weimar, Berlin/München 2023.
16 Vgl. Thomas Föhl: Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen, in: Henry van de Velde, Patrimonia 218, hg. von Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar, 2009, S. 6-49, hier: S. 20.
17 Van de Velde: Geschichte (wie Anm. 2), S. 244.



Abb. 2. Nicola Perscheid, Elisabeth Förster-Nietzsche, nach 1903 | Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Raumschöpfungen van de Veldes. Im Bibliotheks- und Vortragssaal im Erdgeschoss befinden sich bis an die Decke gezogene Bücherregale sowie Vitrinen für Handschriften, Porträts und Erinnerungsstücke wie die Totenmaske. Als Blickfang wirken die Marmorherme mit dem überlebensgroßen Nietzsche-Bildnis des Bildhauers Max Klinger und das ikonische »N« an der Längsseite des Raums. Das in einen Kreis gefasste Signet ist oberhalb des Kaminofens angebracht, der dadurch wie ein Schrein wirkt. Die gesamte Raumwirkung belegt einen auf Vermarktung zielenden Nietzsche-Kult (siehe Abb. 3 und 4).

Die Verehrung Nietzsches veranlasste den Schriftsteller Max von Münchhausen, mit seiner Frau Editha im Jahr 1904 von Berlin nach Weimar umzuziehen. Die neue Wohnung ließ er von van de Velde ausstatten. Zwar begegnete er dem Architekten mit Skepsis, aber Münchhausen erhoffte sich von dem Auftrag Zugang zum Kreis um Elisabeth Förster-Nietzsche. Als Mittelpunkt der neuen Wohnung galt der Damensalon.[18] Er ist im *Museum Neues Weimar* ausgestellt, das sich dem Weimarer Aufbruch in die Moderne

18 Schlaf- und Speisezimmer aus der Wohnung Münchhausen sind im Haus Hohe Pappeln ausgestellt.



Abb. 3 Louis Held, Vortragssaal Nietzsche-Archiv, nach 1905 | Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

um 1900 widmet (siehe Abb. 5). Um einen kleinen Damenschreibtisch mit Stuhl waren ein Ecksofa mit integrierter Ablage und ihm gegenüber eine Chaiselongue gruppiert, in deren Kopfteil ein Fach für Bücher oder kunstgewerbliche Sammlerstücke enthalten ist. Die einzelnen Möbel sind alle aus Mahagoni, die erneuerten Polsterbezüge aus einem breiten wasserblauen Cordsamt. Der Damensalon strahlt Ruhe und Behaglichkeit aus. Aufnahmen des Weimarer Fotografen Louis Held zeigen, dass der Raum keine repräsentative Funktion besaß, sondern der Entspannung dienen sollte. Die Möbel wurden, wie fast alle Entwürfe van de Veldes, von der Hof-Kunsttischlerei Scheidemantel in Weimar ausgeführt, die von Heinrich Scheidemantel gegründet worden war und später von dessen Sohn Fritz übernommen wurde.

Während Max von Münchhausen darauf achten musste, dass die Rechnungen von Scheidemantel zusammen mit dem üblichen 25 %igen Aufschlag als Honorar für van de Velde nicht zu hoch ausfielen, spielte Geld für den Juristen und Bankvorstand Alfred Wolff und seine Frau Hanna kaum eine Rolle.[19] Für das Ehepaar gestaltete van de Velde drei großbürgerliche Wohnungen: zunächst 1905 in München, dann, als die Kosten von 25.000 Mark gerade beglichen waren und Alfred Wolff befördert wurde, 1908 in Berlin und

19 Vgl. Thomas Föhl und Stephan Wolff: Alfred Wolff und Henry van de Velde. Sammelleidenschaft und Stil, Berlin/München 2018, S. 133.



Abb. 4 Louis Held, Vortragssaal Nietzsche-Archiv mit Marmorherme von Max Klinger, nach 1905 | Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

schließlich, nach erneutem beruflichen Wechsel, 1911 wieder in München. Im *Museum Neues Weimar* ist das Berliner Speisezimmer zu sehen: ein eleganter, schlichter runder Tisch mit vier in hellem Stoff bezogenen Stühlen und einer Anrichte, alles aus kostbarem Ebenholz (siehe Abb. 6). Das Gemälde *Die Weinlaube* von Maurice Denis über der Anrichte hatte van de Velde, wie er es häufig machte, dem Ehepaar Wolff als Beitrag zur Raumwirkung vermittelt.

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass van de Velde, anders als bei seiner Arbeit für das Nietzsche-Archiv, keineswegs freie Hand hatte. Er musste das Ehepaar Wolff immer wieder von seinen Entwürfen überzeugen. So schrieb er im August 1908:

> Ich glaube, dass ich diesmal auf alle Ihre Wünsche […] eingegangen bin. […] Es geht jetzt also nur noch darum, uns über zwei Möbelstücke zu verständigen. Über den sogenannten Serviertisch und über die Anrichte. Ich habe die runde Form auf beiden Seiten der Anrichte beibehalten. Ich sehe dies als sehr wichtig an, zuerst wegen des gesamten Rhythmus in dem Zimmer und ferner, weil diese Form eine formelle Konzeption ist und keine kapriziöse Idee.[20]

20 Henry van de Velde an Alfred Wolff vom 3. August 1908, in: ebd., S. 169-171, hier: S. 169f.



Abb. 5 Damensalon Münchhausen im Museum Neues Weimar, 2019 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Caroline Schlüter
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Das Ehepaar Wolff muss danach noch weitere Einwände gehabt haben, denn van de Velde schrieb vier Monate später:

> Ich bedauere zutiefst, dass Sie sich nicht entscheiden konnten, den Großen Schrank gegen die Wand ganz hinten im Flur zu stellen! In der ganzen Wohnung wird demzufolge eine starke Note fehlen, die insgesamt ein Gleichgewicht und einen Gegensatz zu der Anrichte im Esszimmer gegeben hätte, genauso wie im Flur mit dem Kamin. Die Vitrinen an dieser hinteren Wand sind unmöglich, […] mit den Glasscheiben verursachen sie ›Öffnungen‹, da wo eine ununterbrochene, geschlossene Fläche angebracht wäre! Also, lassen wir diese Wand ganz frei von Möbeln und hängen wir lieber Bilder auf![21]

Henry van de Velde arbeitete oft über Monate intensiv an seinen Raumschöpfungen, konnte aber nur ans Ziel kommen, wenn er sie dabei überarbeitete und die Wünsche seiner vermögenden Kunden nicht beiseiteschob. Zum Ehepaar Wolff entwickelte sich, trotz zum Teil unterschiedlicher Ansichten

21 Henry van de Velde an Hanna Wolff vom 8. Dezember 1908, in: ebd., S. 172.



in Einzelfragen der Gestaltung, ein freundschaftliches Verhältnis. Ihre Wohnungen belegen ebenso wie die Arbeiten für Max und Edith von Münchhausen und für das Nietzsche-Archiv eine radikal neue Raumgestaltung nach 1900. Auf der Suche nach der neuen Form erreicht diese im Werk van de Veldes eine beeindruckende ästhetische Klarheit.

Abb. 6 Speisezimmer Wolff im Museum Neues Weimar, 2019 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Thomas Müller © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



SAMMELN UND REPRÄSENTIEREN

Britta-Juliane Kruse

VON DER RENAISSANCEBIBLIOTHEK ZUR SAALBIBLIOTHEK DES ROKOKO: DIE WECHSELNDEN BIBLIOTHEKSRÄUME DER UNIVERSITÄT HELMSTEDT

Der erste Bibliotheksraum der seit 1576 existierenden Universität Helmstedt befand sich im Westflügel der Kollegienanlage (siehe Abb. 1). Im Auftrag von Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg wurde zwischen 1592 und 1597 nach Plänen des Baumeisters Paul Franke das Juleum mit einem Raum für die Universitätsbibliothek und drei Hörsälen errichtet (siehe Abb. 2).[1]

Das Gefüge der Helmstedter Universitätsgebäude aus vier um einen Innenhof gruppierten zweigeschossigen Einzelgebäuden entsprach damit dem Typus eines abgeschlossenen Kollegiums nach englischem Vorbild.[2] Als erster Bibliothekar der Universitätsbibliothek wurde 1599 der Publizist und Übersetzer Johann Adam Lonicer aus Frankfurt am Main berufen.[3] Die frühesten Leihscheine und Bücherlisten von Professoren stammen aus dem

1 Harmen Thies: Das Juleum Novum – Paul Francke, Helmstedt 1997; Barbara Uppenkamp: The Academia Julia in Helmstedt as a Model University Building in Germany around 1600, in: Public Buildings in Early Modern Europe, hg. von Konrad Ottenheym, Krista de Jonge und Monique Chatenet, Turnhout 2010, S. 343-360; Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564-1613). Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil, hg. von Werner Arnold, Brage Bei der Wieden und Ulrike Gleixner, Braunschweig 2016; Simon Paulus: Heinrich Schickhardt vs. Paul Francke. Zwei Baumeister, zwei Regionen, zwei Positionen des Entwerfens um 1600, in: »Um 1600« – Das neue Lusthaus in Stuttgart und sein architekturgeschichtlicher Kontext, hg. von Simon Paulus und Klaus Jan Philipp, Berlin 2017, S. 97-111.

2 Isabelle Nispel: Das Collegium Augusteum im Kontext der Universitäten im Heiligen Römischen Reich im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Das ernestinische Wittenberg: Die Leucorea und ihre Räume, hg. von Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten u.a., Petersberg 2017, S. 285-314; Herrschaftswissen. Bibliotheks- und Archivbauten im Alten Reich, hg. von Konrad Krimm und Ludger Syré, Ostfildern 2017.

3 Rekonstruktion seiner Biographie in Britta-Juliane Kruse: Gelehrtenkultur und Sammlungspraxis. Architektur, Akteure und Wissensorganisation in der Universitätsbibliothek Helmstedt (1576-1810), Berlin/Boston 2023, S. 66-111.

© 2024 Britta-Juliane Kruse, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-004 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Der Juliusplatz mit dem Westflügel (rechts) und dem Ostflügel (links) der Kollegien der Universität Helmstedt, im Hintergrund das Gymnasium, 2019 | Denkmalatlas Niedersachsen, Foto: Torsten Gohlisch

16. Jahrhundert – eine Besonderheit, denn historisches Verbrauchsmaterial dieser Art ist nur selten überliefert.[4] Der Bibliotheksraum im Juleum war ein sogenannter ›gefangener Raum‹ im Erdgeschoss, d.h. er konnte nur vom großen Auditorium (siehe Abb. 7) aus betreten werden, das zugleich als theologischer Hörsaal der protestantischen Reformuniversität diente. Zum Schutz der Bücher wurde zwischen den beiden Räumen eine Brandschutzmauer eingezogen und der Boden mit Platten ausgelegt. Aus dem 17. Jahrhundert existiert keine bildliche Darstellung der Raumsituation. Den ältesten erhaltenen Grundriss zeichnete B.C. Wolters 1726 in Hannover (siehe Abb. 3).[5]

4 Dokumente zur Geschichte der Universitätsbibliothek Helmstedt enthält das Bibliotheksarchiv der Institution in der Herzog August Bibliothek, Signatur BA III, 1-146. Vergleichbar ist die Universität Wittenberg, siehe Ulrike Ludwig: Bibliotheken und Büchersammlungen an der Universität in Wittenberg – Standorte und Benutzung im 16. Jahrhundert, in: Buchdruck und Buchkultur in Wittenberg der Reformationszeit, hg. von Stefan Oehmig, Leipzig 2015, S. 261-302.

5 Andreas Tönnesmann: Renaissancebibliotheken – zur Lesbarkeit von Architektur, in: Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, hg. von Sylvia



Abb. 2 Der Architekt Paul Francke konzipierte das in den 1590er-Jahren erbaute Juleum als Bibliotheks- und Hörsaalgebäude, 2023 | Herzog August Bibliothek, Foto: Michaela Weber

Aus dem Grundriss in Kombination mit schriftlichen Quellen ergibt sich, dass in der Nähe der Fenster des Auditoriums Bücherschränke mit Theologica standen. Ein Teil des Mobiliars stammte noch aus der 1572 von Herzog Julius in Wolfenbüttel gegründeten Hofbibliothek (›Bibliotheca Julia‹).[6] Ein Tischler ergänzte es mit passenden Duplikaten – so ergab sich ein harmoni-

Claus, Michael Gnehm u.a., Zürich 2004, S. 23-39; Die Weisheit baut sich ein Haus. Architektur und Geschichte von Bibliotheken, hg. von Winfried Nerdinger, München u.a. 2011; Gregory Grämiger: Buch, Raum, Architektur. Eine kurze Geschichte der Bibliotheksarchitektur, in: Bibliotheksbauten, hg. von Annette Gigon, Mike Guyer, Barbara Schlauri u.a., Zürich 2018, S. 44-61.

6 Paola Molino und Helmut Zedelmaier: Die Hofbibliotheken in München und Wien um 1600. Ein Vergleich, in: Die Hofbibliothek zu München unter den Herzögen Wilhelm V. und Maximilian I., hg. von Alois Schmid, München 2015, S. 275-307; Leonard Horsch: *Die bibliothec gehört nit für Diener* – Unordnung, Verbote und Personalwandel in der Bibliothek Maximilians I. von Bayern, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 125 (2017), S. 340-361. Zur

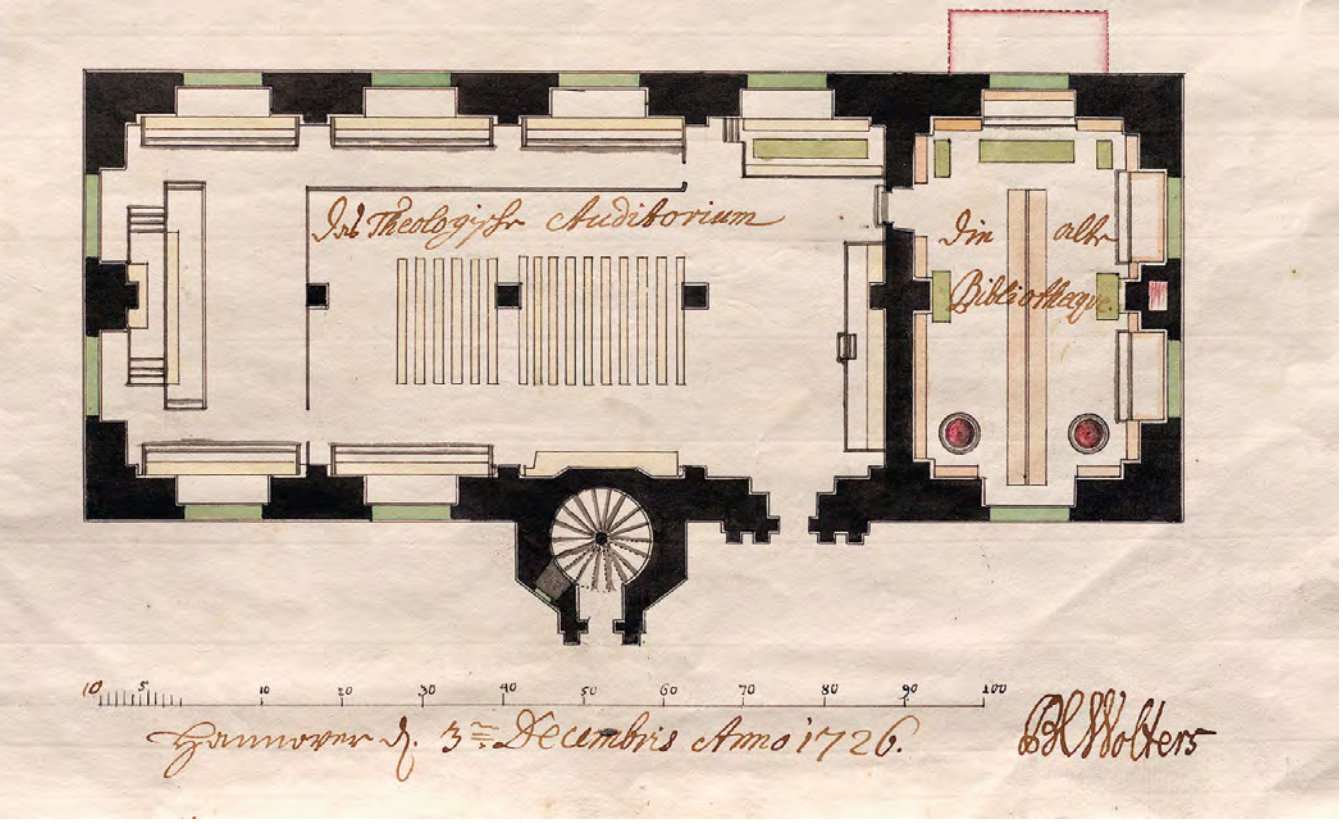


Abb. 3 Grundriss des Untergeschosses des Juleums, mit der ältesten bekannten Ansicht des Bibliotheksraums (rechts) und des Auditoriums beziehungsweise theologischen Hörsaals. Beide Räume verband ein Portikus mit Darstellungen antiker Gelehrter. B.C. Wolters, 1726 | Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, K 6870

scher Raumeindruck.[7] Die Übernahme dieser Fürstenbibliothek und einiger Gelehrtenbibliotheken aus den Nachlässen von Helmstedter Professoren sorgten für große Bestandszuwächse in der Universitätsbibliothek, die 1619 mit dieser Ausstattung offiziell eröffnet wurde. Während des Dreißigjährigen Krieges waren die wertvollsten Bücher ausgelagert. Die Ernennung Christoph Schraders zum Bibliothekar im Jahr 1649 markierte einen Neuanfang bei der Organisation und Erschließung des Buchbestands durch Kataloge.[8]

›Bibliotheca Julia‹ Kruse, Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 52-65 sowie Anhang 1 und 3.

7 Zum nachhaltigen Gebrauch von Objekten in historischer Perspektive siehe Annette Kehnel: Wir konnten auch anders. Eine kurze Geschichte der Nachhaltigkeit, München 2021.

8 Bertram Lesser: »So kostbare Überbleibsel des Altertums …«. Die Geschichte der Universitätsbibliothek Helmstedt und ihrer Sammlungen. Einleitung zum Katalog der mittelalterlichen Helmstedter Handschriften. Beschrieben von dems., Helmar Härtel, Christian Heitzmann, Dieter Merzbacher, Wiesbaden 2012, I-LXXXVI. Ulrich Johannes Schneider: Büchersammlungen als Herausforderung der Wissensgeschichte, in: Frühneuzeitliche Bibliotheken als Zentren des europäischen Kulturtransfers, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Annekatrin Inder u.a., Stuttgart 2014, S. 263-271.

Reiseberichte des Prinzen Ferdinand Albrecht von 1650 und 1659 enthalten Details über die Sammlung wertvoller Manuskripte aus dem Vorbesitz seiner Vorfahren und säkularisierten Klosterbibliotheken.[9] Zum Schutz vor Entwendung lagerten die Zimelien in einem vergitterten Schrank.

Auf dem Grundriss von 1726 (siehe Abb. 3) sind zwei breite, in der Mitte des Bibliotheksraums mit den Rückseiten aneinander gestellte Regale zu erkennen. In der Nähe der großen Bibliotheksfenster standen grün gestrichene Bibliotheksmöbel. Diese Farbe galt als besonders augenschonend und war ein übliches Gestaltungsmerkmal frühneuzeitlicher Bibliotheken. Entsprechend der antiken Architekturtheorie Vitruvs war der Bibliotheksraum geostet und, sofern die Sonne schien, von Morgenlicht durchflutet. Herzog Heinrich Julius hatte anlässlich der Fertigstellung des Juleums in Prag einen Erd- und Himmelsglobus erworben. Das Globenpaar dokumentiert den Wissensstand um 1600. Im Grundriss ist es durch rote Kreise markiert.[10] Heute wird der Bibliotheksraum als Vorraum zum Universitätsmuseum im Keller des Juleums genutzt und bietet durch eine nachträglich eingebaute moderne Glastür freie Sicht auf den Juliusplatz.

Bibliothekstransfers und Neuordnung der Räume im 18. Jahrhundert

Die Büchersammlung wurde 1704 durch die Stiftung einer weiteren Fürstenbibliothek, die ›Bibliotheca Rudolphea‹ von Herzog Rudolph August zu Braunschweig und Lüneburg, erweitert. Diese kam als Separatum, genannt »Neue Bibliothek«, in den Ostflügel der Kollegienanlage (siehe Abb. 1). Durch eine nachträglich eingebaute Galerie, zahlreiche Bibliotheksmöbel und Berge von Büchern war dieser Bibliotheksraum dunkel und unübersichtlich, so wie es Zacharias Konrad von Uffenbach anschaulich beschreibt.[11] Eine Wendeltreppe im Turm des Juleums führte zu den beiden Hörsälen im ersten Stock, die B.C. Wolters ebenfalls zeichnete (siehe Abb. 4). Viele Vorlesungen fanden zu dieser Zeit in den Privathäusern der Helmstedter Professoren oder im Theatrum anatomicum im Westflügel statt. Um 1725/26

9 Thomas Freller: Adlige auf Tour. Die Erfindung der Bildungsreise, Ostfildern 2007, S. 106-111.

10 Heute befindet sich das Globenpaar im Globensaal der Herzog August Bibliothek.

11 Zacharias Konrad von Uffenbach. Büchersammler und Polyhistor in der Gelehrtenkultur um 1700, hg. von Markus Friedrich und Monika Müller, Berlin/Boston; Kruse: Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 184-194.

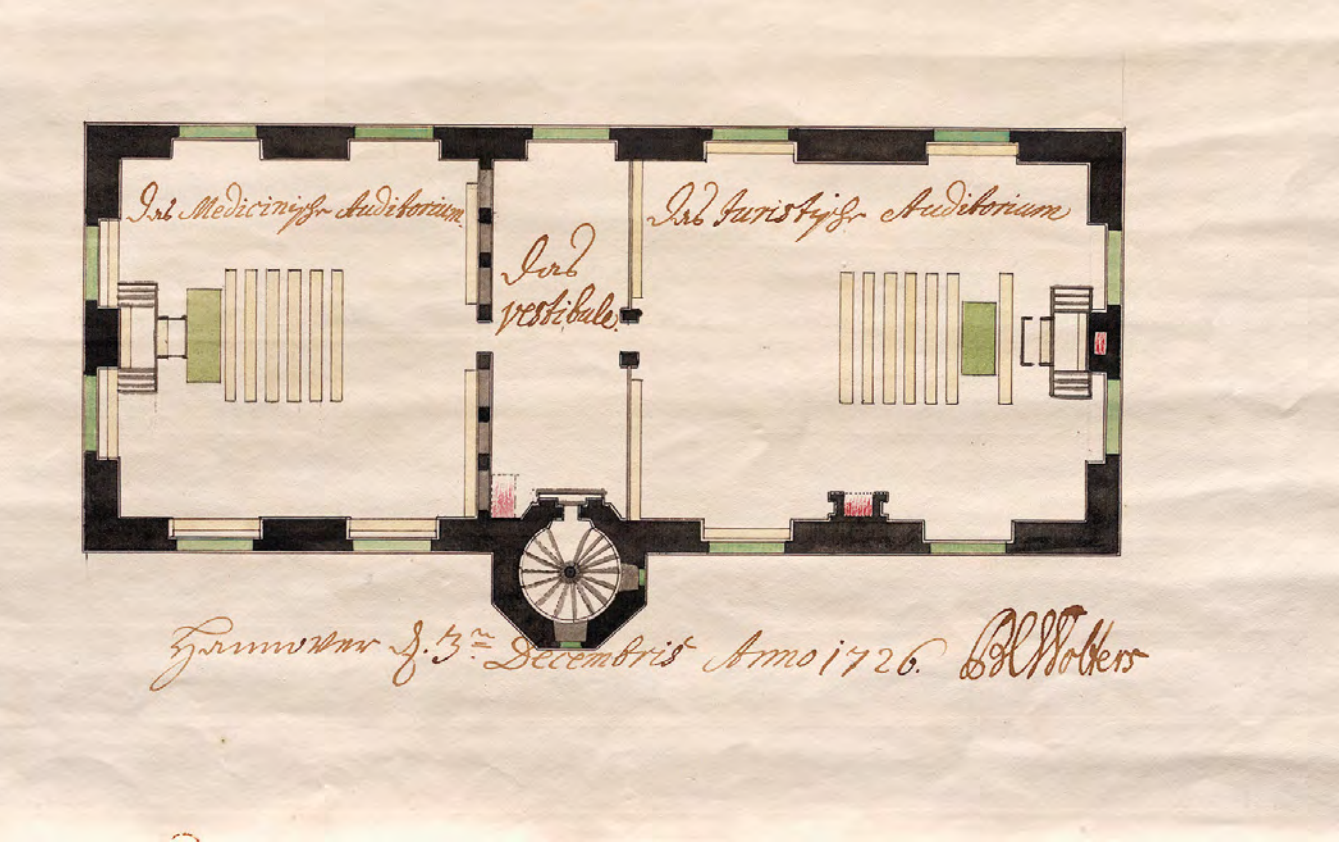
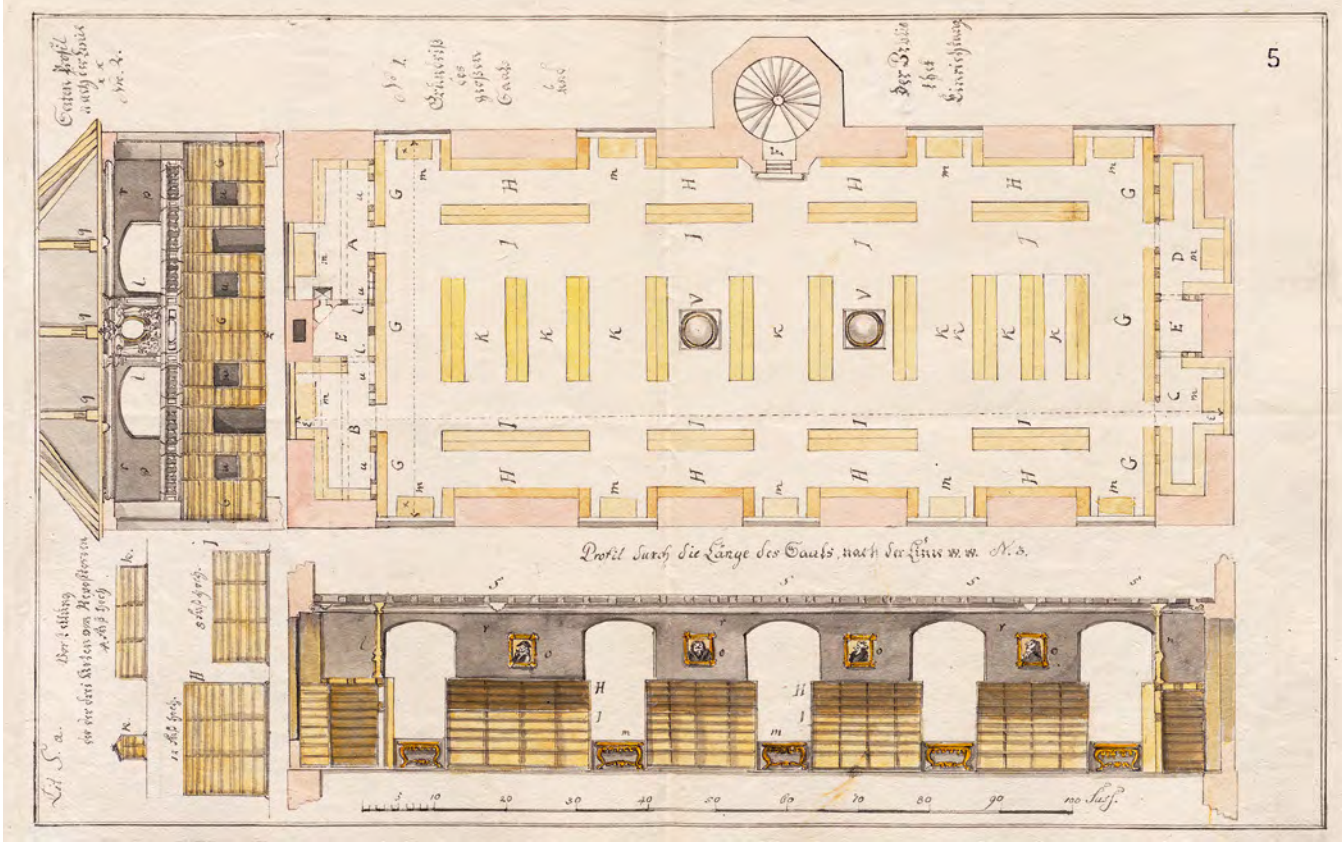


Abb. 4 Obergeschoss des Juleums mit dem medizinischen und juristischen Hörsaal. Die Räume wurden 1759 zu einer Saalbibliothek umgebaut. B.C. Wolters, 1726 | Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, K 6871

kamen daher erste, nicht realisierte Pläne zum Umbau der beiden Hörsäle und zur Einrichtung einer modernen Saalbibliothek für alle Bücher auf.

1745 stellte der Finanzverwalter Ludwig Julius Urban Franckenfeld das erste Inventar aller Möbel, Porträts, Münzen und naturhistorischen Artefakte der Bibliothek zusammen. Das Dokument enthält handschriftliche Ergänzungen von 1759 und informiert wie keine zweite Quelle über die Helmstedter Objektsammlung in der Mitte des 18. Jahrhunderts.[12] Anders als in der Forschung bisher dargestellt, interessierte sich Herzog Carl I. zu Braunschweig und Lüneburg durchaus für zeitgenössische Architektur. Der Ingenieur und Architekt Martin Peltier de Belfort zeichnete seit 1744 als Landbaumeister in Carls Diensten Entwürfe für diverse Bauvorhaben im Fürstentum. Inzwischen gab es in der »Alten Bibliothek« im Erdgeschoss des Juleums keine Stellplätze für Bücher mehr, und in der »Neuen Bibliothek« traten Schäden durch Feuchtigkeit auf. Martin Peltiers nicht realisierter Bau-

12 Claudia Valter: Abbildung, Katalogisierung, Beschreibung. Ordnungsversuche in Kunst- und Wunderkammern, in: Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik I, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Wiesbaden 2004, S. 593-617; Kruse, Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 195-236.



plan für eine Saalbibliothek von 1751 sah bereits die Zusammenlegung der beiden oberen Hörsäle im Juleum und einen Zugang über zwei neue Treppen vor. Doppelstöckige Galerien mit Bücherschränken sollten ausreichend Stellfläche garantieren. Kurz darauf reichte Georg Christoph Sturm, seit 1752 Hofbaumeister Carls I., einen weiteren Entwurf ein. Dass er federführender Architekt der Saalbibliothek werden sollte, war lange Zeit in Vergessenheit geraten. Seine Urheberschaft ließ sich aber anhand originaler Baupläne und Korrespondenzen mit dem Herzog nachweisen.[13] Für einen Vergleich mit der Saalbibliothek im Juleum eignet sich vor allem die 1750 eingeweihte Universitätsbibliothek Greifswald, die heute als Aula genutzt wird.[14] Nachdem er mehrere Änderungswünsche des Herzogs und der Helmstedter Professoren berücksichtigt hatte, konnte 1759 nach Georg Christoph Sturms endgültigem Bauplan mit dem Umbau und der Verbindung der Hörsäle begonnen werden.

Abb. 5 Georg Christoph Sturms Bauplan für die Saalbibliothek im Juleum vom 21. April 1759. Im unteren Aufriss werden die hohen Repositorien bei den Fenstern, Bibliothekstische und Porträts gezeigt. Im Grundriss sind die beiden Kabinette im Osten (Arbeits- und Handschriftenzimmer) zu sehen, der linke Aufriss zeigt die darüber eingebaute Galerie | Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, Sign. 37 Alt, Nr. 701, fol. 41

13 Zu den Bauplänen von Peltier und Sturm siehe Kruse: Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 245-279.

14 Siehe die Beiträge im Band: Das steinerne Antlitz der Alma Mater. Die Bauten der Universität Greifswald 1456-2006, hg. von Michael Lissok und Bernfried Lichtnau, Berlin 2006.



Abb. 6 Aktuelle Innenansicht der Saalbibliothek. An der Decke das Monogramm Herzog Carls I., der Georg Christoph Sturm mit der Konzeption der Saalbibliothek beauftragte | Landkreis Helmstedt, Foto: Marc Holzkamp

An den beiden Schmalseiten der Saalbibliothek wurden vier Kabinette eingebaut: Im Westen befanden sich Lesekabinette, im Osten ein Arbeitszimmer für den Bibliotheksdirektor und ein Handschriftenzimmer für die wertvollsten Bibliotheksbestände (siehe Abb. 5).

Im Original überlieferte Rechnungen der beteiligten Handwerker informieren über die verwendeten Techniken und Materialien. Unterhalb neuer, großflächiger Fenster, mit denen die Saalbibliothek bestmöglich ausgeleuchtet war, standen prächtige Bibliothekstische. Die darüber gehängte Porträtgalerie rahmte den Raum und ergänzte das Medium Buch um das Medium Bild. Die Aufstellung kombinierter Schreib- und Lesepulte in unterschiedlicher Höhe, niedrig in der Mitte des Saals und zu den Seiten hin an Höhe zunehmend, ermöglichte einen unverstellten Blick durch den Raum. Durch das gestaffelte Mobiliar, die großen Fenster sowie den weißen Anstrich der Wände und Repositorien entsprach die große Saalbibliothek idealtypisch dem gewünschten Raumeindruck von Weite und Klarheit. An exponierter Stelle kam das Globenpaar aus der Gründungsphase der Universitätsbibliothek zu neuen Ehren. Neben den Türen zu den Kabinetten im Osten baute der Glaser kleine Fenster ein, aus denen die Bibliotheksmitarbeiter die Benutzer bei ihren Aktivitäten beobachten konnten. Auf dieser Seite wurde über den Kabinetten zudem eine Galerie eingezogen, die trotz der Umbauten, bei denen die Kabinette im Westen des Saales entfernt worden sind, bis heute existiert (siehe Abb. 6).

Nachdem die Repositorien positioniert waren, entwarf der Bibliotheksdirektor Franz Dominikus Häberlin einen schriftlichen Stellplan, der Hinweise zur Ordnung der Bücher nach Wissensgebieten überliefert.[15] Der Registrator Gerhard Caspar Hunold erarbeitete in rund 25 Jahren den ersten

15 Der Stellplan befindet sich in HAB, BA III, 144; Kruse, Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 286, Abb. 65; Robert Felfe und Kirsten Wagner: Museum, Bibliothek,



Abb. 7 Die im Erdgeschoss gelegene Aula, das Auditorium Maximum, wird heute für Veranstaltungen genutzt | Landkreis Helmstedt, Foto: Marc Holzkamp

Gesamtkatalog der Universitätsbibliothek, die zu seiner Zeit etwa 23.000 Bücher enthielt. Relikt der Katalogisierungsarbeiten im 18. Jahrhundert ist der berühmte »Helmstedter Zettelkasten«, eines der wenigen erhaltenen Arbeitsmöbel, das historische Verzettelungstechniken im Detail zu rekonstruieren erlaubt.[16] Dafür wurde ein älterer Matrizenkasten umgenutzt und von den Registratoren mit mehr als 1.000 gebündelten Zetteln gefüllt, die sich vor allem auf die Handschriftensammlung beziehen.[17] Gute Kenntnisse als Kodikologe hatte Paul Jakob Bruns, der letzte Bibliotheksdirektor der Institution. Er verfasste einen aktualisierten Handschriftenkatalog, publizierte zu geographischen Themen, kaufte Landkarten und gründete eine Lesegesellschaft. Bei einer Auktion ersteigerte er das einzigartige Herbarium des Mediziners und Botanikers Lorenz Heister. Neben einem Teil der Bücher befindet es sich noch heute in der Helmstedter Saalbibliothek (siehe Abb. 6).[18] Nach der Schließung der Universität Helmstedt im Jahr 1810 wurden die Manuskripte, viele historische Druckschriften sowie eine Auswahl von Porträts und wissenschaftlichen Objekten in die Sammlungen der Universitätsbibliothek Göttingen und der Bibliotheca Augusta in Wolfenbüttel übernommen, wo sie bis heute für die Forschung zur Verfügung stehen.

Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600-1900, Berlin 2010; zur Thematik der Wissensordnungen siehe das Vorwort, S. 3-22.

16 Kruse: Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 314-323; vgl. Markus Krajewski: Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek, Berlin 2002; Zettelkästen. Maschinen der Phantasie, hg. von Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter, Marbach 2013; Helmut Zedelmaier: Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung, Tübingen 2015.

17 Christian Gastgeber: Die Auseinandersetzung mit schriftlichem Erbe. Der Beginn des wissenschaftlichen Handschriftenkatalogs und der Paläographie, in: Barock, hg. von dems. und Elisabeth Klecker, Graz 2015, S. 43-74.

18 Kruse: Gelehrtenkultur (wie Anm. 3), S. 344-351.

Eva Dolezel

LARGER THAN LIFE. GOTTFRIED AUGUST GRÜNDLERS BEKRÖNUNGSMALEREIEN IN DER KUNSTKAMMER DER FRANCKESCHEN STIFTUNGEN ZU HALLE

Frühneuzeitliche Sammlungsräume waren Orte, an denen das Wissen über verschiedene Phänomene der Kultur und Natur dinglich erlebbar wurde. Sie waren aber auch Orte, an denen die medialen Möglichkeiten objektbezogenen Wissens ausgelotet wurden. Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Kunstkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle mit ihrem bis heute ungewöhnlich vollständig erhaltenen Ensemble aus historischen Sammlungsschränken, Objekten und Inventar ist ein besonders eindrückliches Beispiel für diesen Aspekt der Sammlungskultur.

Die Kunstkammer in Halle wurde Ende des 17. Jahrhunderts im Hauptgebäude der von dem pietistischen Theologen August Hermann Francke aufgebauten Stiftungen gegründet und in den 1730er-Jahren von dem Kupferstecher, Maler und Naturforscher Gottfried August Gründler neu systematisiert, inventarisiert und eingerichtet. Zunächst für die Schulen der Stiftungen angelegt, wurde sie zu einem der frühen musealen Schauräume, der einer breiten Öffentlichkeit zugänglich war.[1]

Für die zu dieser Zeit rund 4.700 Objekte umfassende Sammlung schuf Gründler ein Ensemble aus 16 Schränken, die in drei Gruppen, *naturalia*, *artificialia* und *scientifica*, aufgestellt wurden.[2] Alle Schränke gleichen sich in ihrer architektonischen Gliederung: Über einer Sockelzone erhebt sich

1 Zu dieser Sammlung vgl. Thomas Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, 2. Aufl., Halle an der Saale 2012; außerdem: Stefan Laube: Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin 2011, S. 309-385; zur Frage der Öffentlichkeit: Holger Zaunstöck: Museum Audiences in the Early Modern Period – Visiting the Halle Orphanage and its Collections, in: Кунсткамера/Kunstkamera, St. Petersburg, 4 (10) 2020, S. 32-48.

2 Gründlers Ensemble umfasste ursprünglich 16 Schränke, von denen einer nicht erhalten ist. Drei der heutigen 15 Schränke blieben ohne Bemalung – wahrscheinlich, weil Gründler seine Arbeit an der Kunstkammer vorzeitig beendete. Drei weitere, vermutlich im Laufe des 18. bzw. frühen 19. Jahrhunderts gefertigte Schränke enthal-

© 2024 Eva Dolezel, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-005 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Sammlungsschrank mit Tierpräparaten in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle | Halle, Franckesche Stiftungen, Foto: Klaus E. Göltz

der Vitrinenteil sowie die bemalte Bekrönung. Dies entspricht der in den Naturalienkabinetten der Zeit üblichen, tabellenhaften Präsentationsform, die angesichts neuer Klassifikationssysteme auf die schnelle Erfassbarkeit von Objektreihen zielte.[3] Vermutlich bildete die in dieser Sammlung sehr früh eingeführte Linnéesche Taxonomie die Basis, um dem gesamten Sammlungsraum eine klassifikatorische Organisation zu verleihen: Jeder Schrank entspricht einem Ordnungssegment. Die auf den Vitrinentüren unterhalb der Bekrönung aufgebrachte alphanumerische Kennzeichnung geht auf das von Gründler zur selben Zeit erstellte Inventar zurück und erlaubt eine rasche Orientierung innerhalb der Systematik.[4]

ten zum Teil später hinzugekommene Objekte. Vgl. Müller-Bahlke: Wunderkammer (wie Anm. 1), S. 20, 53.

3 Vgl. Anke te Heesen: Die Schränke des Kabinetseculums. Das Naturalienkabinett und seine Präsentation im 18. Jahrhundert, in: Repräsentationsformen in den biologischen Wissenschaften, hg. von Armin Geus u. a., Berlin 1999, S. 59-71; hier S. 66-69.

4 Zur Linné-Rezeption in der Franckeschen Kunstkammer vgl. Thomas Ruhland: Objekt, Parergon, Paratext. Das Linne'sche System in der Naturalia-Abteilung der Kunst- und Naturalienkammer der Franckesehen Stiftungen, in: Steine rahmen,



SECT. II. DE AVIBUS. 11

SECTIO II.
DE
Avibus earumq; partibus.

ANSER MAGELLANICUS seu PINGVIN Clusii. Avis marina est ex Anserum genere, parte supernâ plumis nigris vestita, supinâ verò albis, qvæ alarum loco parvas qvasdam coriaceas pinnas habet, rigidis anguſtisq; pennis confertim tectas. Rostrum Corvino majus habet, cujus pars superior sulcis qvibusdam obliqvis insignitur. Pedes anserinis simillimi sunt. Vivam hujus generis avem in ædibus suis hic Hafniæ olim aluit celeberrimus noster *Olaus Wormius*, qvæ piscibus saltem vescebatur. A *Clusio* verò, lib. 5. Exotic. c. 5. prolixè describitur.

ROSTRUM ONOCROTALI seu PELECANI cum APPENSO MARSUPIO. Rostrum est oblongum, osseum, & in extremitate hamatum, longitudine pedis unius cum dimidio. Sub mandibulâ inferiore capax qvoddam receptaculum seu marsupium, membranosum admodum & rugosum, dependet, qvod in spatium immensum dilatari potest. Avis ipsa Germanis Kropffgans / juxta littora maris Caspii freqvens est. Cum ave interim patriæ nostræ inqvilinâ, qvæ Onocrotalus qvoq; appellari solet, lingvâ vernaculâ Nordrum non temerè confundi debet, cùm ab ave jam memoratâ sit planè diversa. Hæc qvippe apud nos in arundinibus degit, ex Ardearum genere, rostrò qvidem acutò, sed sine omni marsupiò, & à sonitu, qvem edit, Bos palustris à nonnullis appellatur. Avem prædictam cum marsupio vivam, & caveæ inclusam Regi glorioſæ memoriæ *Friderico Tertio*, Legati Magni Ducis Moscoviæ Anno 1662. mense Decembri obtulerunt.

ROSTRUM avis SEMENDÆ. Longitudine est palmari, acutum admodum & intus cavum, coloris buxei, hinc tuber figurâ ovali eminet, parte anteriore coloris flavescentis, in ambitu purpurei. Ex tractu Coromandel Indiæ Orientalis allatum est.

ROSTRUM PICÆ BRASILIENSIS. Longitudine est novem pollicum, latitudine trium cum dimidiò. Totum aviculæ corpus, qvæ Brasilienſibus Taucan appellatur, rostro jam memorato longitudine cedit. Refert *Aldrovandus* avem hanc granis piperis nutriri, qvæ integra devorat, & immutata iterum per alvum reddit.

ROSTRUM avis RHINOCEROTIS. Leve admodum est, concavum

B 3

Abb. 2 Vignette zur Sektion der avibus aus: Holger Jacobaeus, Museum Regium, Kopenhagen 1696, S. 11 | Staatsbibliothek Bamberg, H.l.f.29, Foto: Gerald Raab

Für das Bildprogramm der Schränke war Holger Jacobaeus' *Museum Regium* (1696), der Katalog der Kopenhagener Kunstkammer, eine wichtige Referenz (siehe Abb. 1 und 2). Wie die Vignetten, die hier, jeweils an den Seitenanfang gestellt, die Kapitel zu den einzelnen Sammlungsbereichen einleiten, geben Gründlers Bilder das Thema des jeweiligen Schrankes vor. Zudem übernahm Gründler aus dem *Museum Regium* die aus Exponaten der Sammlung zusammengesetzten Stillleben sowie die Komposition aus einem zentralen Motiv und einer flankierenden Girlande. Auch fand er bei Jacobaeus Anregungen für die Auswahl der abgebildeten Exponate: So ist

Tiere taxieren, Dinge inszenieren: Sammlung und Beiwerk, hg. von Kirstin Knebel, Cornelia Ortlieb und Gudrun Püschel, Dresden 2018, S. 72-105.



Abb. 3 Sammlungsschrank mit Conchylien in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle | Halle, Franckesche Stiftungen, Foto: Klaus E. Göltz

auf Gründlers Schrank mit Alltagsgegenständen in der Mitte ein Trinkhorn platziert – wie in der Kopenhagener Vignette zu den Altertümern. Aus den Fledermäusen auf der Vignette zu den *avibus* werden bei Gründler, physiognomisch ähnlich, Flughund und Gleithörnchen auf dem Schrank mit Tierpräparaten, aus der japanischen Rüstung der Vignette zu den Ethnographica auf dem Schrank zu den Textilien ein türkischer Habit.

Das zentrale Motiv der Gründler'schen Bekrönungen ist in mehreren Fällen ein Gesicht: Auf dem Schrank mit Textilien wird es durch die Darstellung einer Kopfbedeckung und eines Hemdes lediglich evoziert, auf einer anderen Bekrönung grinst dem Betrachter ein Leopard entgegen, eine weitere zeigt das Brustbild einer dunkelhäutigen Person. In zwei Fällen handelt es sich um aus Conchylien oder Blumen gebildete Kompositporträts. Diese erinnern an



Abb. 4 Frontispiz zu Georg Eberhard Rumpf, D'Amboinsche Rariteitkamer, Amsterdam 1705 | SUB Göttingen, GR 2 H NAT III, 6935

die Bilder Arcimboldos, die Gründler über den Umweg des Kataloges der Gottorfer Kunstkammer rezipiert haben könnte. Entscheidender war jedoch sicher das Frontispiz zu Georg Eberhard Rumpfs *D'Amboinsche Rariteitkamer* (1705), auf die er sich im Inventar wiederholt bezieht (siehe Abb. 3 und 4).[5] In der Kombination dieser Gestaltungsmittel entsteht ein Spiel aus anthropomorpher Verlebendigung und Objekthaftigkeit, Einheitlichkeit und Varianz. Auf diese Weise wird Gründlers Bildprogramm zu einem Instrument der Gliederung der Sammlungsordnung, das zugleich deren Memorierbarkeit erleichtert.

Die Bilder der Schrankbekrönungen haben darüber hinaus noch weitere, weniger erwartbare Funktionen. Heute nicht mehr zu erleben ist die

5 Vgl. Adam Olearius: Gottorffische Kunst-Kammer […], Schleswig 1674, Tab. 5. Kompositporträts hatten sich zudem als Präsentationsform in den Naturalienkabinetten des 18. Jahrhunderts erhalten. Vgl. etwa Albert Seba: Locupletissimi rerum naturalium thesauri […], 4 Bände, Band 3, Amsterdam 1761, Tab. 37. Hier werden die Objektarrangements mehrerer Schubladen eines Sammlungsschrankes wiedergegeben. Die ersten beiden Bände nutzte Gründler wiederholt für seine Arbeit an der Kunstkammer in Halle.



Abb. 5 Sammlungsschrank mit Alltagsgegenständen verschiedener Kulturen in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle | Halle, Franckesche Stiftungen, Foto: Klaus E. Göltz

Dominanz der in der Franckeschen Kunstkammer im 18. Jahrhundert ausgestellten raumfüllenden Modelle: Vier Modelle stellten biblische Orte und Landschaften dar. Dazu kamen ein heliozentrisches sowie ein geozentrisches Planetensystem, das noch heute erhalten ist. Sie wurden flankiert von einer Vielzahl kleinformatiger Modelle, die Gebäude der Stiftungen und verschiedene Maschinen abbildeten. Viele dieser Modelle waren detailreich gefertigt, auseinandernehmbar und zum Teil sogar beweglich, so dass sich mit ihrer Hilfe der Aufbau der Gebäude und die Mechanik der Maschinen nachvollziehen ließ.[6] Im Sammlungsraum traten sie in Konkurrenz zu den Objekten, die visuell oft weniger spektakulär und in vielen Fällen auch nicht selbsterklärend waren.

In dieser Medienkonkurrenz setzte Gründler durch seine Bekrönungsmalereien einen starken Gegenpol zu den raumgreifenden Modellen.[7] Mit dem

6 Zu diesem Bestand vgl. Müller-Bahlke: Wunderkammer (wie Anm. 1), S. 112-123.

7 Vgl. zu diesem Aspekt: Eva Dolezel: Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung, Berlin 2019, S. 207-216.

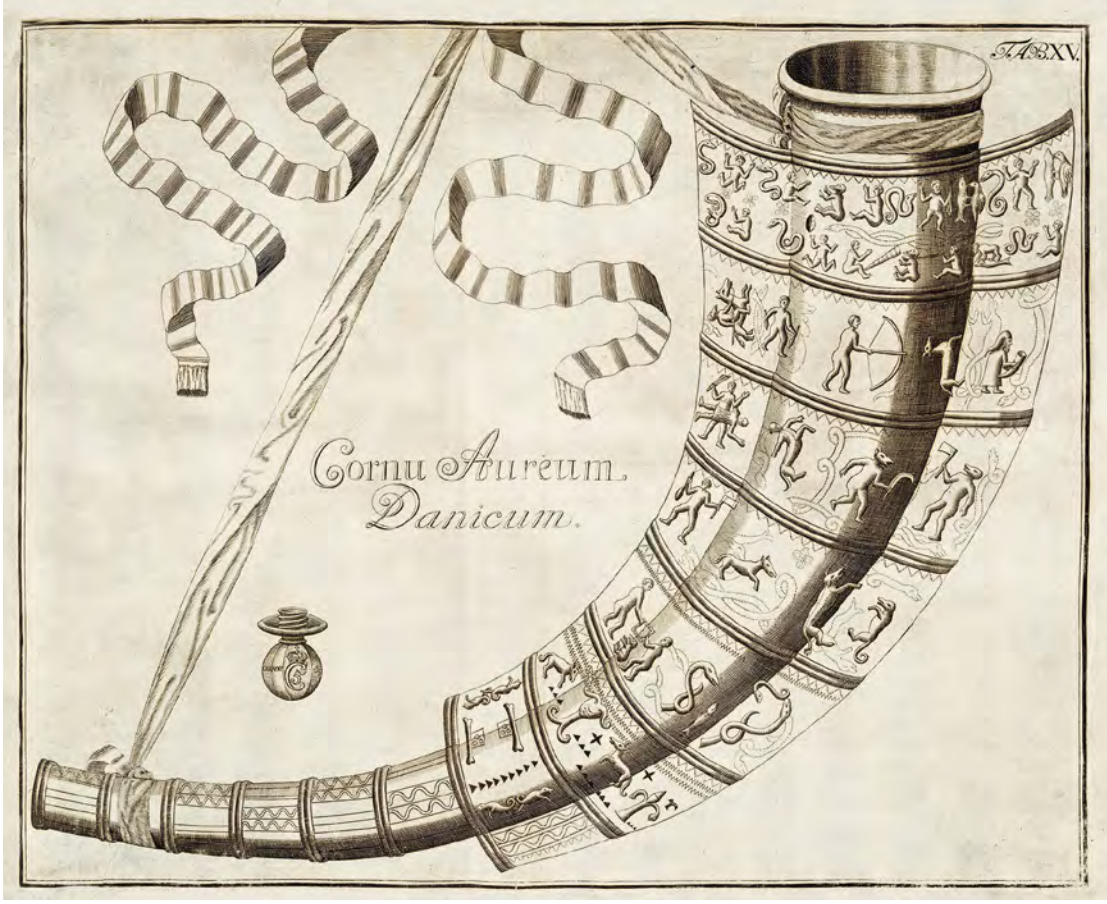


Abb. 6 Das Horn von Gallehus, Illustration aus: Holger Jacobaeus, Museum Regium, Kopenhagen 1696, Tafel 15 | Staatsbibliothek Bamberg, H.l.f .29, Foto: Gerald Raab

Motiv des Gesichtes sprechen sie den Betrachter unmittelbar affektiv an. Ihre mit großer Plastizität und suggestivem Schattenwurf fast *trompe l'oeil*-haften Kompositionen stellen die Objekthaftigkeit im Bild heraus. In diesem Sinne wird aus der Vorlage des Horns von Gallehus aus dem *Museum Regium* die Gegenständlichkeit und schematische Wiedergabe kombiniert, auf der Bekrönung ein dreidimensionales Objektporträt, dessen visuelle Plausibilität Gründler durch den das Horn hinterfangenden roten Stoff intensivierte (siehe Abb. 5 und 6). In besonderem Maße nutzte er diesen Effekt im Fall des Schrankes zu der geologischen Sammlung, indem er der Farbe beigemischte Mineralienpartikel zur haptischen Akzentuierung der Gesteine verwendete.[8] Auf diese Weise gewannen die Objekte auf den Bekrönungen im Medium der bildlichen und im Raum über Augenhöhe prononciert platzierten Darstellung eine enorme visuelle Präsenz.

8 Zu diesem Schrank und seinen Objekten vgl. Bastian Bruckhoff: Der Gesteins- und Mineralienschrank in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen, in: Im Steinbruch der Zeit. Erdgeschichten und die Anfänge der Geologie, hg. von Claus Veltmann und Tom Gärtig, Halle an der Saale 2020, S. 83-97.



Abb. 7 Bekrönungsmalerei des Sammlungsschranks mit Objekten aus der Indischen Mission in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle | Halle, Franckesche Stiftungen, Foto: Klaus E. Göltz

Immer wieder nimmt Gründler in den Bekrönungsmalereien Bezug auf die in den Schränken gezeigten Objekte oder stellt diese sogar dar. Gerade in diesen Fällen treten die Bekrönungen in einen Dialog mit den Exponaten. Der Leopard auf dem Schrank mit den Tierpräparaten rekurriert auf eines der großformatigen, zu Beginn des entsprechenden Inventarabschnitts genannten Objekte, nämlich die, so Gründlers Text, an der Wand aufgehängte »weißlichte Tieger-Haut mit schwartzen Flecken«,[9] die aus der indischen Mission der Stiftungen im südindischen Tranquebar (heute: Tharangambadi) nach Halle gesandt worden war. Mit seiner Blickkontakt mit den Besuchern suggerierenden Darstellung des Leoparden verlebendigte Gründler das Fell, das für die Zeitgenossen vermutlich nicht ohne weiteres die Gestalt des unbekannten Tieres evozierte. Gerade im Bereich der Zoologie, deren Präparate im 18. Jahrhundert weit entfernt von der Anschaulichkeit der sich ab dem späten 19. Jahrhundert etablierenden Dermoplastik waren, bot sich für die

9 Gottfried August Gründler: Catalogus derer Sachen, die sich in der Naturalien-Kammer des Waysen-Hauses befinden (nach 1740), Archiv der Franckeschen Stiftungen zu Halle, AFSt/W XI/–/58, S. 161.



Abb. 8 Schulszenen, kolorierte Zeichnung von unbekannter Hand, im Auftrag des Missionars Nicolaus Dal, 1729 | Halle, Franckesche Stiftungen

Besucher hier ein enormes Plus an visueller Information. Für diesen Aspekt war Gründler, der naturgeschichtlich forschte und bildkünstlerisch tätig war, ohne Zweifel sensibilisiert. Ironischerweise stand ihm aber gerade für den Leoparden offensichtlich keine frontalansichtige Vorlage zur Verfügung, so dass ihm dessen Physiognomie einigermaßen grimassenhaft geriet.

Gründlers Bildprogramm kam aber auch eine didaktische, einzelne Objekte erläuternde Funktion zu. Dies gilt etwa für die Bekrönung des Schriftenschrankes, auf der Proben unterschiedlicher Schriften gleichsam etikettiert werden.[10] Am spektakulärsten ist in dieser Hinsicht die – in jedem Fall ambivalente – Bekrönung des Schrankes mit Objekten aus der indischen Mission. Hier ging Gründler von aus Tranquebar nach Halle gesandten Zeichnungen von Schulszenen aus und verdichtete das Bild eines mit Palmblatthandschriften hantierenden Jungen zu einer minutiösen Wiedergabe

10 Zu diesem Schrank und seiner Bekrönung vgl. Zeichen und Wunder. Geheimnisse des Schriftenschranks in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen, kulturhistorische und philologische Untersuchungen, hg. von Heike Link und Thomas Müller-Bahlke, Halle an der Saale 2003.

des Gebrauchs eines im Schrank ausgestellten Schreibgriffels (siehe Abb. 7 und 8). Gründlers Darstellung bietet eine geradezu protoethnographische Kontextualisierung. Zugleich wird die Figur des indischen Schreibers hier aufgrund ihrer Platzierung innerhalb des Bildprogramms jedoch zu einem Sammlungsobjekt degradiert.[11]

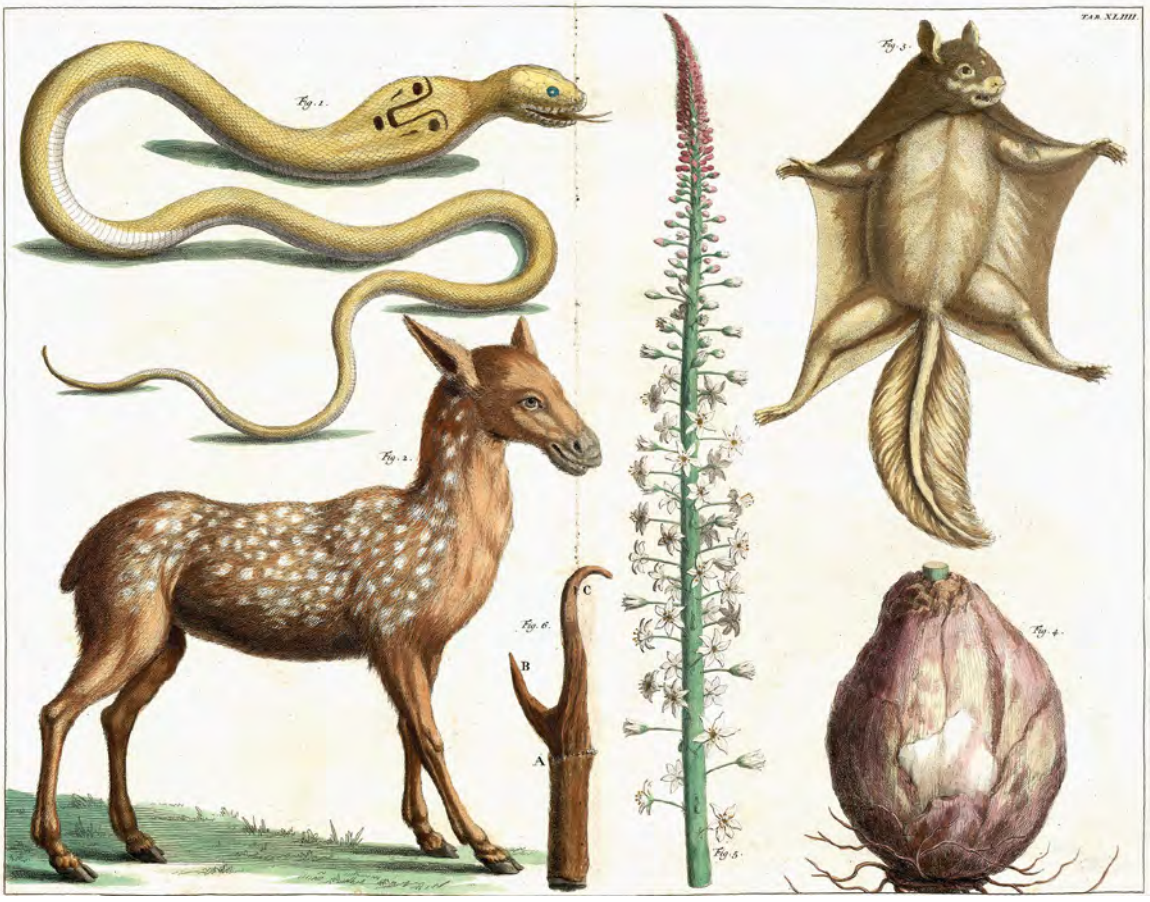
Andere Bekrönungen zeigen Motive aus bekannten Sammlungskatalogen der Zeit. Dies gilt für den Schrank mit Objekten aus der Alltagswelt, auf welchem antike Funde aus dem dritten Band von Lorenz Begers *Thesaurus Brandenburgicus* (1701) um die nach einem Kupferstich aus dem Kopenhagener *Museum Regium* gearbeitete Darstellung des Horns von Gallehus gruppiert sind.[12] Mehrere Tiere auf der Bekrönung des Schrankes mit zoologischen Präparaten sind nach Vorlagen aus den ersten beiden Bänden von Albert Sebas *Locupletissimi rerum naturalium thesauri* (1734/1735) gestaltet. So gab Gründler etwa im Fall des Flughundes auf der linken und des Gleithörnchens auf der rechten Seite zwei Darstellungen Sebas genauestens wieder (siehe Abb. 1 und 9). Auch hier zeigt sich, dass es ihm nicht allein um einen dekorativen Effekt ging, sondern – in diesem Fall – um eine Erweiterung des naturgeschichtlichen Bestandes im Medium Bild. Waren die Fledermäuse aus dem *Museum Regium* eine motivische Anregung, so hatte er sich bei der Ausführung für eine aktuellere, weniger ungelenke und detailreichere Abbildungsform entschieden, die über die im Kopenhagener Band ebenfalls enthaltenen Einzeldarstellungen von Fledermäusen hinausweist.[13]

Die von Gründler in den Bekrönungsmalereien rezipierten Kataloge zählen zu einer Reihe von Sammlungspublikationen, die ab dem 17. Jahrhundert erschienen und mit ihrem Bilderfundus und ihren Objektbeschreibungen die Grundlage für eine Kultur des Zitierens und der Querbezüge zwischen den einzelnen Sammlungen bildeten. So gehören Sebas *Thesauri* zu den Referenzwerken, auf die sich Gründler bei der Bestimmung von Naturalien in seinem Inventar stützte. Auf diese Weise verorteten die Bekrönungen die Kunst-

11 Vgl. hierzu: Eva Dolezel: Inszenierte Objekte. Der Indienschrank in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, in: Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Band 1 (2007), hg. von Thomas Hauschild und Lutz Musner, S. 31-40; zum Schrank und seinen Objekten: Vishnus Weltentraum. Geheimnisse des Indienschrankes in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen, hg. von Aletta Leipold, Halle an der Saale 2006.

12 Vgl. hierzu: Olaf Dörrer und Sabine Pabst-Dörrer: Archäologisches Fundgut auf einer spätbarocken Schrankbekrönungsmalerei zu Halle-Glaucha, in: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte, Bd. 88 (2004), S. 435-456.

13 Vgl. Holger Jacobaeus: Museum Regium […], Kopenhagen 1696, Part I, Sect. II, Tab 3.



Ab. 9 Albert Seba, Locupletissimi rerum naturalium thesauri […], 4 Bände, Band 1, Amsterdam 1734, Tafel 43 | SUB Göttingen, GR 2 H NAT I, 5925 RARA

kammer der Franckeschen Stiftungen im Netzwerk der frühneuzeitlichen Sammlungen, das durch das *musée imaginaire* der gedruckten Bestandskataloge entstand.[14]

Die Kunstkammer in Halle zeigt, wie sehr der frühneuzeitliche Sammlungsraum von medialen Erfahrungen und dem Nebeneinander von Objekten, Modellen und Bildern geprägt war. Ohne Zweifel war der pädagogische Kontext der Sammlung in Halle mit seiner erhöhten Aufmerksamkeit für alle Fragen der Vermittlung durch Anschauung dabei ein zentraler Faktor. Und ohne Zweifel reizte Gründler mit seinen Bekrönungen alle Möglichkeiten dieser Konstellation aus: Indem er den Sammlungsraum zum Bildraum werden ließ, eröffnete er Verbindungen zu anderen Sammlungsräumen und schuf zugleich eine intensivierte Wahrnehmung der in Halle gezeigten Objekte.

14 Zu diesem Aspekt vgl. Eva Dolezel: Die Verfügbarkeit der Dinge. Substituieren, kopieren, fälschen, in: Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, für die Humboldt-Universität zu Berlin, das Museum für Naturkunde Berlin und die Staatlichen Museen zu Berlin hg. von Marcus Becker, Eva Dolezel u.a., Petersberg 2023, S. 160-163.

Thomas Bremer

AKADEMISCHE SAMMLUNGEN ALS BESTANDTEIL UNIVERSITÄRER MODERNISIERUNGSBEMÜHUNGEN UM 1790 IN HALLE. RAUMPROGRAMME ALS POLITISCHE ENTSCHEIDUNGEN

Im Februar 1788 konnte der Hallenser Universitätskanzler Carl Christoph von Hoffmann, geboren am 6. August 1735 in Powitzko, Niederschlesien, und verstorben am 9. Januar 1801 in Berlin, den Professoren seiner Universität eine äußerst erfreuliche Begebenheit berichten. Er war gerade von König Friedrich Wilhelm II. zu einer Audienz empfangen worden und hatte diesem darlegen können, was seiner Ansicht nach zu einer modernen Universität gehöre und was daher dringend an Maßnahmen für die Universität Halle umgesetzt werden müsse, nämlich zumindest »der Bau eines Observatorii, die Erweiterung des Bibliothecs-Gebäudes, die Anlegung eines Lazareths zum chirurgischen Unterricht, und die Anschaffung eines Apparatus von mathematischen und physischen [sic; gemeint sind natürlich physikalischen] Instrumenten«. Der König sah das offenbar unmittelbar ein: »auf das huldreichste« gab er Hoffnung, nach und nach »allen diesen Desideriis abzuhelfen« und versprach, als erste Maßnahme das Projekt des Observatoriums noch »dieses Jahr auf den Meliorations-Plan setzen« zu lassen[1] (siehe Abb. 1).

Für die Universität begann damit eine Modernisierungsinitiative auf mehreren Ebenen, bei der es vor allem darum ging, die immer stärker an Gewicht gewinnenden Disziplinen der frühen Naturwissenschaften in die Ausbildung einzubeziehen und die bisherigen Curricula durch eine verstärkte Anbindung an die Empirie, also an die unmittelbare Beobachtung von Objekten und Materialien zu ergänzen. Damit setzte aber auch die Diskussion um die dafür notwendigen Räume ein.

1 Universitätsarchiv der Universität Halle-Wittenberg (UAHW), Rep. 3, Nr. 214, fol. 1 r., 2. Februar 1788.

© 2024 Thomas Bremer, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-006 | CC BY-SA 4.0

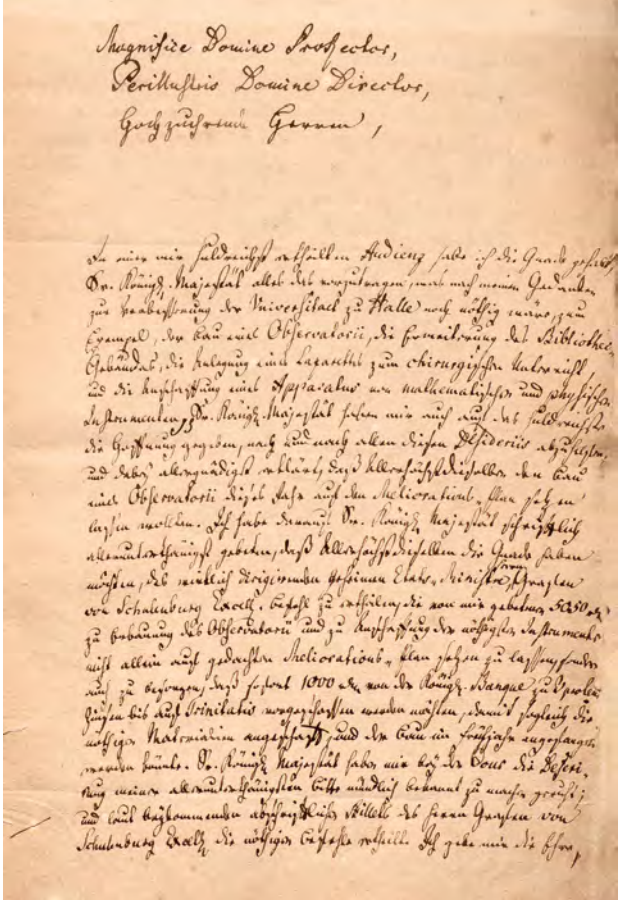


Abb. 1 Bericht des Kanzlers von Hoffmann über die Audienz beim König, 2. Februar 1788 | UAHW, Rep. 3, Nr. 214, fol 1

Das Observatorium

Offenbar noch während oder jedenfalls unmittelbar nach der Audienz hatte der König für das Observatorium 5.050 Taler bewilligt und Finanzminister von Schulenburg die ersten 1.000 davon freigegeben, »damit die nöthigen Vorkehrungen sogleich gemacht werden können«.[2] Dazu gehörte die Suche nach einem geeigneten Standort. Natürlich musste dieser sinnvollerweise eine gewisse Höhe aufweisen und über die benachbarten Gebäude der Stadt hinwegblicken, das Gebäude musste aber auch eine überdurchschnittliche Stabilität und Standfestigkeit besitzen, damit die vorgenommenen Messungen nicht durch Gebäudeschwingungen verfälscht werden konnten, und es musste die mehrere Tonnen schweren Instrumente sicher tragen können. Bereits bei der Audienz hatte Hoffmann dem König gegenüber »zum Platz des

2 UAHW, Rep. 3, Nr. 899 (Acta über den Ausbau des Observatorii zu Halle 1788-1791), fol. 2, 31. Januar 1788; Mitteilung darüber an Hoffmann, fol. 3, 1. Februar 1788.

Observatorii die höchste Anhöhe des botanischen Gartens vorgeschlagen«.[3] Damit war die politische Entscheidung im Wesentlichen gefallen. Dennoch formulierte Johann Reinhold Forster, der sich nach seiner Weltumsegelung im Rahmen der zweiten Cook-Reise als Professor für Naturkunde in Halle niedergelassen hatte und zum Direktor des Botanischen Gartens ernannt worden war, unmittelbar danach noch ein mehrseitiges »Pro Memoria über die Erbauung eines Observatorii in Halle«, in dem er die Anforderung an die Räume spezifiziert. Er habe »7 Observatoria gesehen, deren 5 in England« sowie das Pariser und das Berliner, und das Wichtigste für deren Betrieb sei neben einer soliden Ausstattung mit modernen Instrumenten in der Tat die »Unerschütterlichkeit«, vor allem aber auch die Entfernung von störenden Lichteinflüssen. Insofern sei ein Standort relativ weit außerhalb der Stadt (er bezeichnet auch die Lage) weit besser geeignet als alle innerhalb des Stadtgebiets in Frage kommenden Örtlichkeiten, weil dort »das 180 Fuß lange Gebäude nur ein Grundgeschoß hoch seyn« müsse, es daher besser gegründet sei und dann womöglich sogar noch Geld für bessere Instrumente übrig bleibe. Allerdings machte sich Forster selbst wenig Illusionen, dass wissenschaftliche Kriterien gegenüber politischen Festlegungen hier noch eine Rolle spielten; ihm ging es in erster Linie darum zu zeigen, dass »als guter Bürger« seine auf den langen Reisen »erlangten Kenntnisse und Einsichten […] auch in andern Fächern« als seinem Kerngebiet sinnvoll einsetzbar seien.[4]

So blieb es dann auch bei dem Standort im Botanischen Garten. Geplant wurde das Observatorium als ein klassizistisches Oktogon mit zwei Obergeschossen und einem Beobachtungsbalkon in jede Himmelsrichtung, das neben seinem wissenschaftlichen Zweck erkennbar zugleich auch eine Repräsentationsfunktion einnehmen sollte. Nicht verwunderlich daher, dass mit dem Bau der prominenteste preußische Architekt, der von Friedrich Wilhelm II. im selben Jahr ernannte Direktor des Preußischen Oberhofbauamtes in Berlin, Carl Gotthard Langhans, betraut wurde, der später vor allem durch die Errichtung des Brandenburger Tors bekannt wurde. Folgerichtig diente denn auch nicht etwa ein zeitgenössisches Observatorium als Bauvorlage, sondern der späthellenistische »Turm der Winde« (Aérides) in der Nähe der Athener Akropolis, der von Vitruv erwähnt und 1762 von den beiden englischen Architekten James Stuart und Nicholas Revett im ersten Band ihrer

3 So sein Bericht vom 2. Februar 1788 (wie Anm. 1).

4 UAHW, Rep 3, Nr. 899, fol. 14 bis 19, 19. Februar 1788. Forster war der Text offenbar so wichtig, dass er zeitgleich zur Übersendung an den Kanzler Hoffmann auch noch eine Abschrift innerhalb der Universität zirkulieren ließ (heute in UAHW, Rep. 3, Nr. 214).

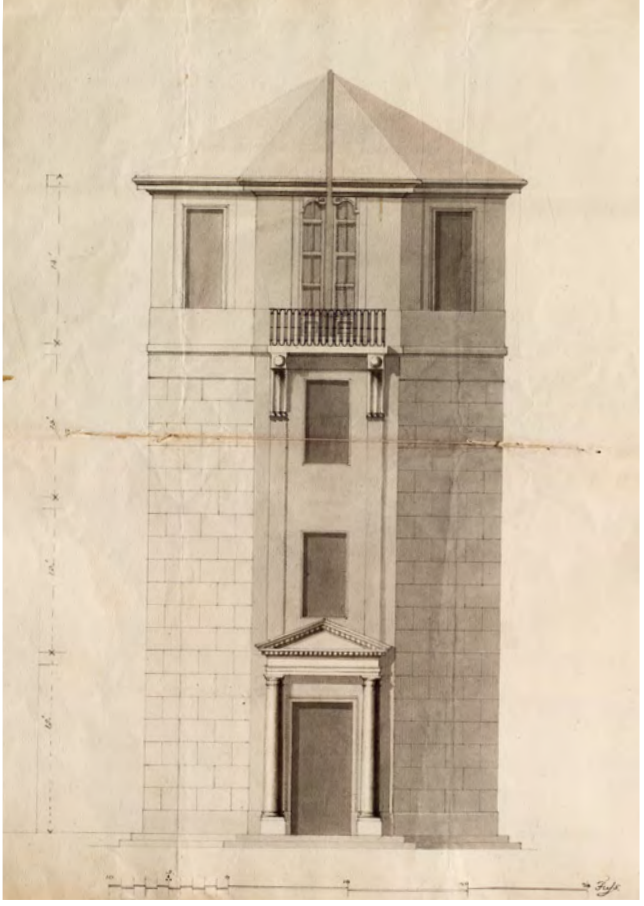


Abb. 2 Carl Gotthard Langhans, Skizze des Observatoriums Halle (Außenansicht), 1788/89, Zeichnung Bleistift, leicht koloriert | UAHW Rep. 3, Nr. 899.

Antiquities of Athens in Ansicht und Grundriss abgebildet worden war. Der zugehörige Meridiansaal wurde außerhalb des Oktogons in einen direkt auf dem Felsen gegründeten Anbau verlegt (siehe Abb. 2).

Das Naturalienkabinett

Anders gestaltete sich die Raumproblematik für die zweite Initiative zugunsten einer Modernisierung des Universitätsstudiums in Halle, nämlich die Schaffung einer Reihe von akademischen Sammlungen. Hier ging es nicht um ein Neubauprogramm, sondern um die Zuweisung, gegebenenfalls den Umbau, bereits vorhandener Räume. Solange es sich um kleinere Objekte handelte, stellte dies kein Problem dar. So gab es seit 1768 in Halle die früheste numismatische Lehrsammlung an einer deutschen Universität, hervorgegangen aus der Sammlung von Johann Heinrich Schulze, der sie schon 1738 zur Erläuterung der antiken Autoren herangezogen hatte.[5] Sie war zwar mit

5 Hans-Dieter Zimmermann: Die Numismatik an der Universität Halle im 18. Jahr-

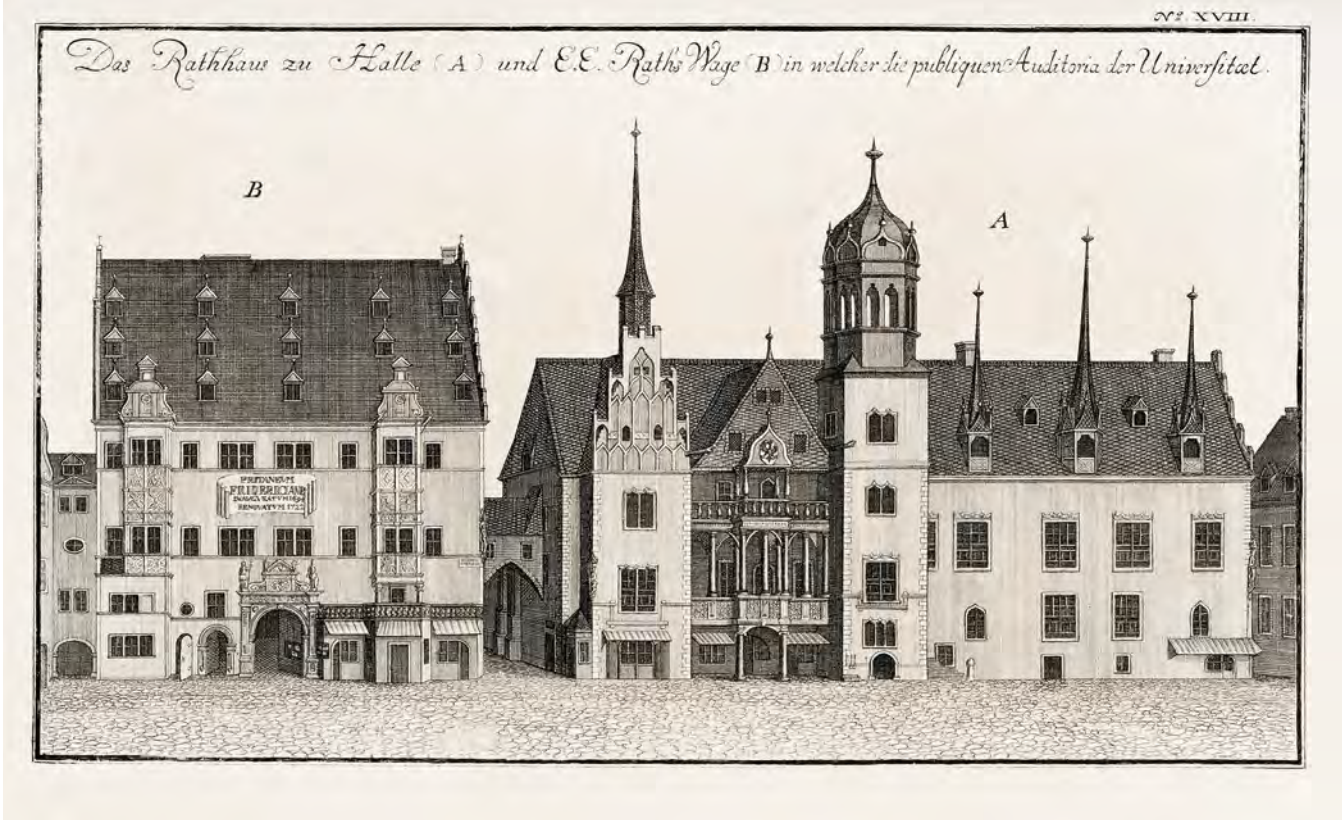


Abb. 3 Das Universitätsgebäude von 1694 bis 1834, die ehemalige Ratswaage; rechts das Rathaus, in: Johann Christoph von Dreyhaupt, Pagus neletici et nudzici oder ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des […] Saal-Kreyses, Zweyter Theil, Halle Waysenhaus [1750] 1775

über 2.700 Stücken sehr umfangreich, passte aber noch problemlos in einen eigens für sie gebauten Sammlungsschrank im Konzilssaal des Universitätsgebäudes (siehe Abb. 3).

Bei der Ausweitung der naturwissenschaftlichen Sammlungen war dies allerdings nicht länger möglich. Halle war bei den Zeitgenossen bekannt für die große Anzahl bedeutender privater naturkundlicher Sammlungen; hier gab es um die Mitte des 18. Jahrhunderts unter anderem die Kollektion des Mediziners Friedrich Hofmann, das Naturalienkabinett von Johann Joachim Lange, das später in den Besitz des Präsidenten der lokalen Naturforschenden Gesellschaft, Friedrich Wilhelm von Leysser, überging, und vor allem die Sammlung von Johann Elias Büchner, deren Verzeichnis 1771 – als Grundlage für die postume Auktion – im Druck erschien. Sie alle – auch noch Reinhold Forsters Stücke von seiner Südsee-Reise sowie seine weithin bekannte Mineraliensammlung – gehören in die Kategorie von »Wissensdingen« zum Gebrauch des »sammelnden Professors«, wie Miriam Müller es ausdrückt, also eines Gelehrten, der Objekte aus seinem eigenen

hundert, in: Numismatische Literatur 1500-1864. Die Entwicklung der Methoden einer Wissenschaft (32. Wolfenbütteler Symposion der Herzog-August-Bibliothek, 19.-23. Oktober 1992), hg. von Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, S. 155-169.

Besitz für akademische Veranstaltungen nutzt und den Studenten, aber auch durchreisenden Interessenten, zur Erweiterung ihrer Kenntnisse vorzeigt.[6] Gerade die Besichtigung privater Sammlungen durch Reisende lässt sich als eine zentrale epistemologische Praxis des 18. Jahrhunderts verstehen, die die Veröffentlichung in Büchern und gelehrten Journalen durch die direkte Anschauung ergänzt. Die Schaffung eines akademischen Naturalienkabinetts markiert dagegen den Übergang zu institutionellen Räumen. Die Sammlung befindet sich dann nicht mehr im privaten Besitz eines Professors, sondern in dem der Universität als Institution, und sie wird daher auch nicht, wie zuvor üblich, nach dem Tod des bisherigen Eigentümers verkauft oder versteigert, sondern bleibt der akademischen Öffentlichkeit auf Dauer erhalten.

Zeitlich parallel zur Errichtung der Sternwarte ging es deshalb darum, in einem ersten Schritt die Naturaliensammlung des Mediziners Johann Friedrich Gottlieb Goldhagen für die Universität zu erwerben. Goldhagen, seit 1769 Professor für Naturgeschichte, hatte seine Sammlung 1775 durch den Ankauf der Kollektion von Gottfried August Gründler, einem bekannten Zeichner und Kupferstecher aus Altenburg, erweitert und stets im Rahmen seiner Lehrveranstaltungen eingesetzt. Über die Jahre war sie erheblich gewachsen; im September 1787, wenige Wochen vor seinem plötzlichen Typhus-Tod, konnte auf der Grundlage von zwei ausführlichen Wertgutachten des bereits erwähnten Botanikers Friedrich Wilhelm von Leysser und von Johann Reinhold Forster der Ankauf abgeschlossen werden. Der Vertrag bestimmte sogar die künftige Unterbringung der Sammlung, nämlich »in denen Zimmern des Bibliothec-Gebäudes, welche zur Anatomie bestimmt sind«;[7] Forster sollte die Aufsicht erhalten, die kurz darauf – nach seinem Rücktritt und der Dispensation davon im Februar 1788 – dem neu ernannten Professor für Naturlehre, Friedrich Albert Carl Gren, übertragen wurde. Dieser Gedanke setzt eine Raumvorstellung der Renaissance fort, in der viele Wunderkammern die Komplementarität des aus Büchern und aus der Anschauung gewonnenen Wissens betont hatten. Die Einrichtung des Museums von Ferrante Imperato in Neapel (1599) und noch Neickels (= Kaspar Fried-

6 Vgl. Miriam Müller: Der sammelnde Professor. Wissensdinge an Universitäten des Alten Reichs im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2020; speziell für Halle vgl. Anne Mariss: »A World of New Things«. Praktiken der Naturgeschichte bei Johann Reinhold Forster, Frankfurt/New York 2015, hier v.a. S. 278-356; zur Geschichte der Sammlungen vgl. 300 Jahre Universität Halle 1694-1994. Schätze aus den Sammlungen und Kabinetten, hg. von Ralf-Torsten Speler, Halle 1994.

7 Instruction zur Durchsicht des Naturalien-Cabinets bey der Universität zu Halle, 25. Oktober 1787, UAHW, Rep. 3, Nr. 211 (Ankauf und Einrichtung des Naturalien Cabinets), fol. 11 r.



Abb. 4 Buch- und Objektwissen in einem Raum: das Museum von Ferrante Imperato in Neapel | Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato napolitano. Libri 28, Napoli Stamparia a Porta Reale für Costantino Vitale 1599

rich Jencquels) *Museographia* (1727) lassen diese Sammlungsorganisation in einem gemeinsamen Raum deutlich erkennen (siehe Abb. 4). Goldhagens Kabinett hatte in zehn eigens angefertigten Sammlungsschränken in seinem Wohnhaus gestanden und sollte mit diesen in zwei Räume im Erdgeschoss der Bibliothek verbracht werden.[8]

Allerdings war klar, dass das Bibliotheksgebäude – unter Repräsentationsgesichtspunkten hoch attraktiv; wenige Jahre zuvor, ebenfalls von Langhans,

8 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Disposition der Objekte innerhalb der Schränke, wie sie sich aus dem Inventar und der für jedes Objekt einzeln erfolgenden Schätzung des Wertes ergeben (30. Mai 1787, UAWH, Rep. 3, Nr. 211, fol. 6-8); dieser Aspekt zur Geschichte der Ordnungssysteme des Wissens und zur Sammlungsökonomie kann hier aus Platzgründen jedoch nicht weiterverfolgt werden. Kurz darauf wurden die vorhandenen »Zoologica« von Gren in eine Ordnung nach Linné (einschließlich Amphybien und Würmern) und der Insekten »ad systema Fabricii […] disposita« gebracht und in einem ersten umfangreichen systematischen Verzeichnis aufgelistet (UAHW, Rep. 3, Nr. 213).

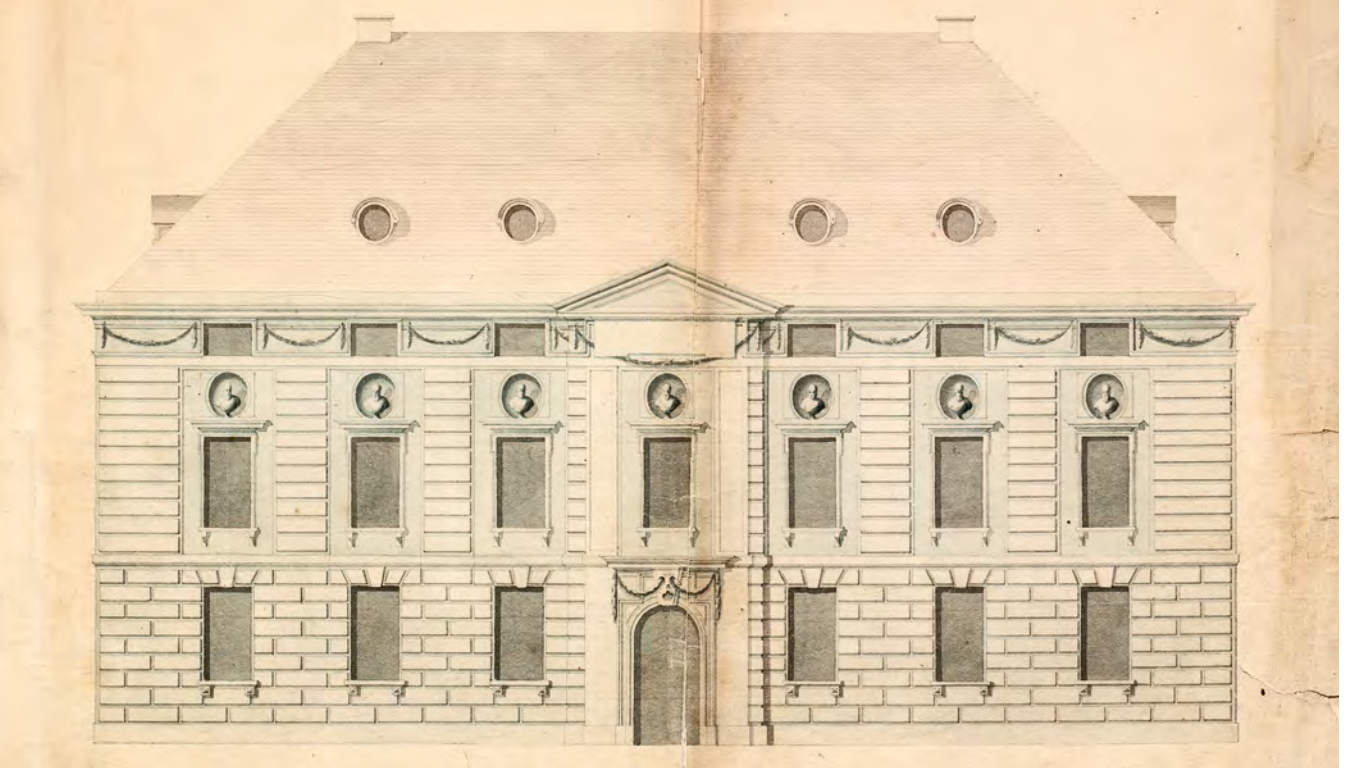


Abb. 5 Carl Gotthard Langhans, Entwurf für die Fassade der neuen Universitätsbibliothek und des Anatomischen Theaters am Paradeplatz. In den Nischen befinden sich die Büsten von Aristoteles, Euklid, Hippokrates, Herodot, Homer, Demosthenes und Dion Chrysostomos, 1777/78 | UAHW, Rep. 3, Nr. 908, fol. 1

unter teilweiser Verwendung eines Vorgängerbaus an einem zentralen Platz der Stadt entworfen – wegen der hohen Feuchtigkeit der Grundmauern zumindest für die schädlingsanfälligen zoologischen Objekte nicht wirklich geeignet sein würde (siehe Abb. 5 und Abb. 6).

Auch hier erfolgte die Entscheidung innerhalb der politischen Hierarchie. Welches Argument den Ausschlag gab, das eigentlich vereinbarte Gebäude als Aufbewahrungsort nicht mehr in Betracht zu ziehen, verrät ein unscheinbarer Satz zu Beginn des Entwurfes eines Memorandums des Kanzlers von Hoffmann: »von jeher« habe nämlich der Minister Graf von Schulenburg bestimmt gehabt, das Naturalienkabinett zusammen mit dem Theatrum Anatomicum im obersten Stockwerk der sogenannten Neuen Residenz, einem Renaissancebau im Stadtzentrum und früherem Sitz der Erzbischöfe von Magdeburg, unterzubringen[9] – in jenem historisch bedeutsamen Raum, in dem Philipp der Großmütige von Hessen nach der Niederlage im Schmalkaldischen Krieg den Fußfall vor Karl V. vollzogen hatte. Statt die Feuchtigkeitsschäden im Bibliotheksbau zu beseitigen, wurde mit erheblichen Kosten das Obergeschoss des Renaissanceschlosses saniert und unter anderem mit neuen Fenstern versehen, auch wenn das Naturalienkabinett in der Zwischenzeit noch mehrere Jahre im Privathaus von Goldhagen verbleiben musste und erst nach dem Umbau im Jahr 1793 umziehen konnte. Hoffmann skizzierte

9 UAHW, Rep. 3, Nr. 729, fol. 27-29, hier fol. 27 r., 9. Januar 1789.

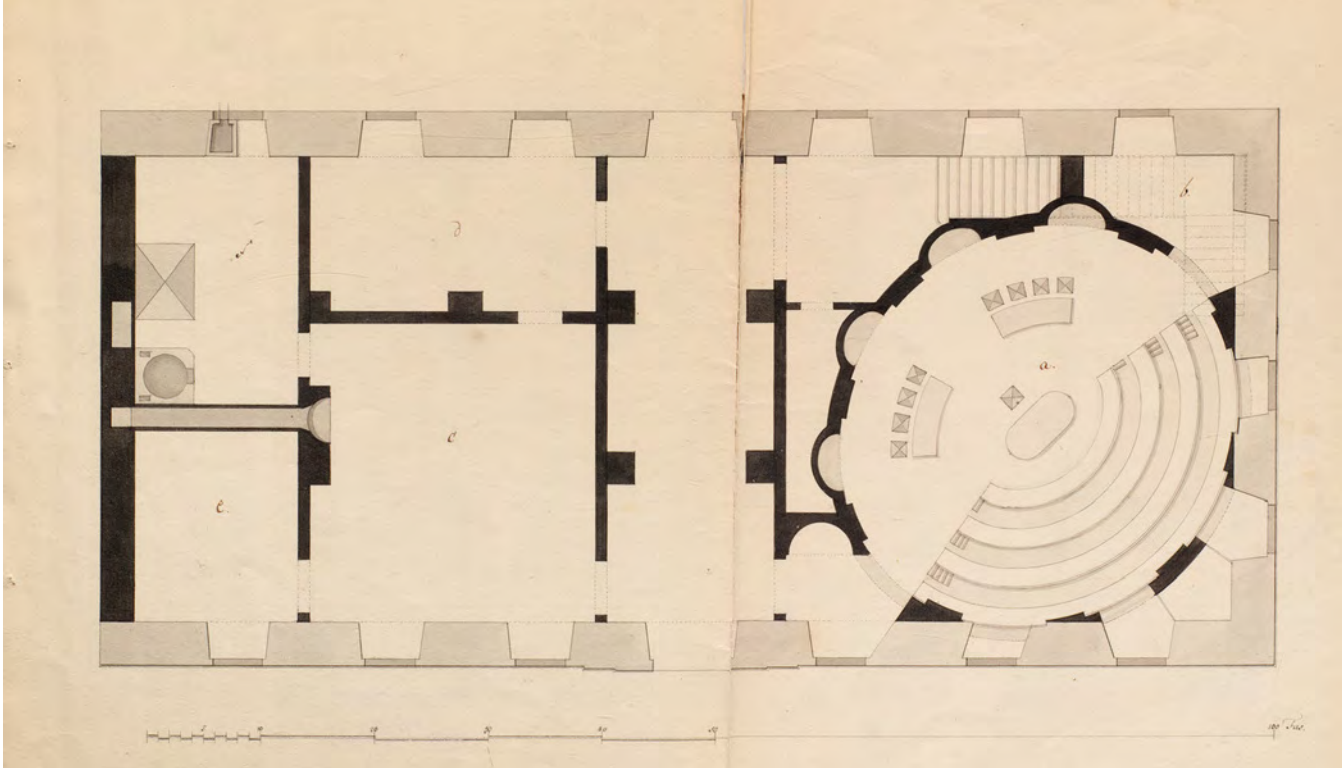


Abb. 6 Carl Gotthard Langhans, Ursprüngliche Raumaufteilung zwischen Anatomischem Theater (rechts) und Naturalienkabinett (links) im Erdgeschoss des Bibliotheksgebäudes, in der Mitte Gebäudeeingang und Treppenaufgang | UAWH, Rep. 3, Nr. 908, fol 4

in einer dem Memorandum beigefügten Skizze sogar die seiner Meinung nach beste Raumaufteilung mit einem eigenen Zimmer zur Vorbereitung der Naturkunde-Vorlesungen anhand der Objekte[10] (siehe Abb. 7).

Raumkonzepte als politische Entscheidungen

»Ich habe seiner Majestät vorgeschlagen« und »Der dirigierende Ministre hat seit jeher«: gegen solche politischen Festlegungen kommen wissenschaftlich motivierte Zweckmäßigkeitserwägungen kaum an. Universitäten kämpfen (nicht nur im Alten Reich) um Prestige und Exzellenz, sie haben aber auch eine ökonomische Dimension. Ihr Schicksal wird nicht auf lokaler Ebene entschieden, sondern von der übergeordneten politischen Zentrale. Die Universität Halle war durch ihre Konzentration auf das Theologiestudium, das ärmere Studenten stärker anzog als die häufig von Adligen besuchten Rechts- und Kameralwissenschaften, gegenüber anderen Universitäten ökonomisch ins Hintertreffen geraten – auch das ein entscheidender Grund für die Modernisierungsbemühungen. Da darin den Sammlungen ein zentraler Stellenwert zukam, waren die Entscheidungen sowohl zu ihrem Ankauf und Aufbau als auch zu ihrer Raumdisposition über die Finanzierungsfragen

10 UAHW, Rep. 3, Nr. 729, fol. 28, 9. Januar 1789.

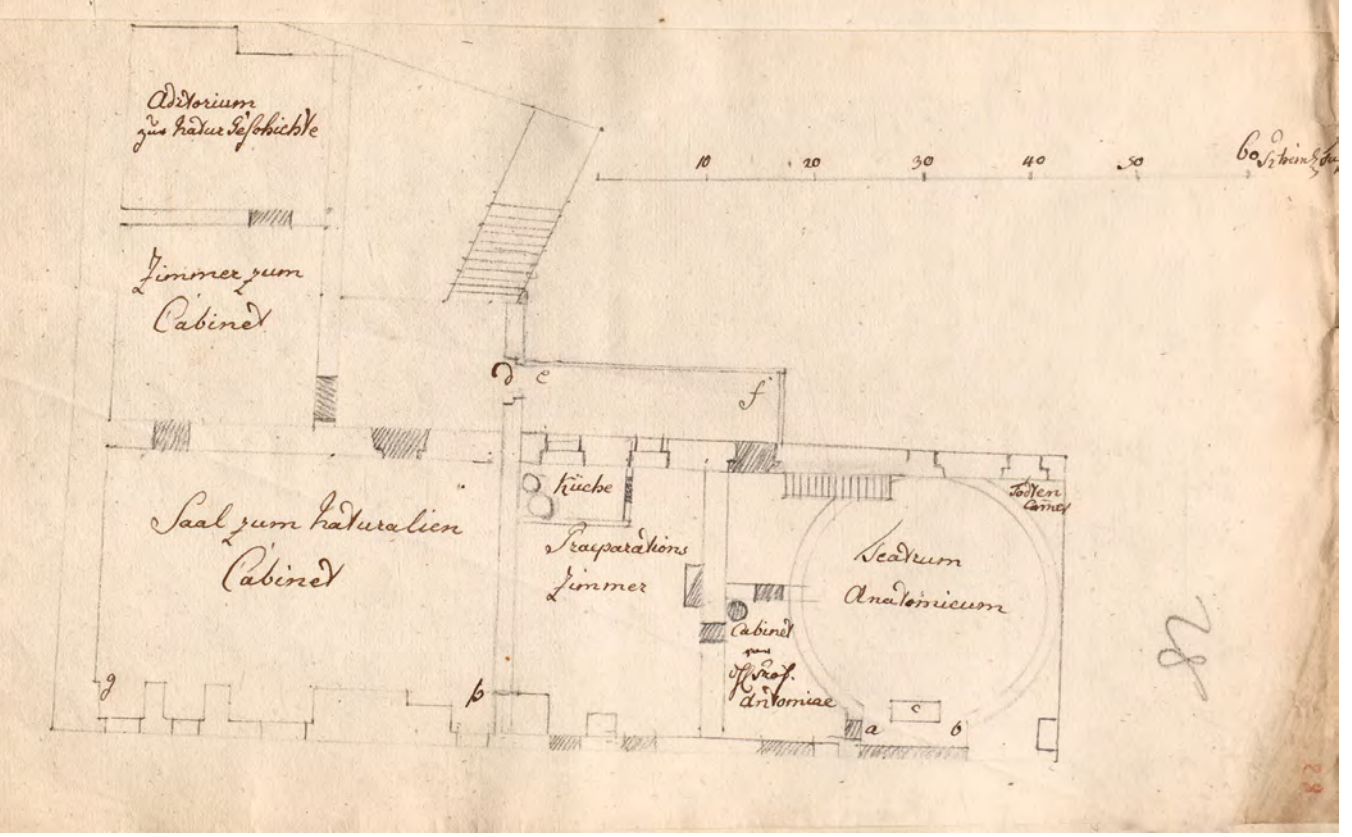


Abb. 7 Carl Christoph von Hoffmann: Skizze zur Raumaufteilung zwischen Naturalienkabinett und Anatomischem Theater in der sog. Neuen Residenz, Denkschrift vom 9. Januar 1789 | UAHW, Rep. 3, Nr. 729, fol. 28

hinaus weitgehend politische Entscheidungen; für die preußische Universität Halle wurden sie in Berlin gefällt.

Es ist interessant, im Vergleich dazu kurz die Verhältnisse in Göttingen, der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit Halle am stärksten um Ansehen und Studentenzahlen konkurrierenden Universität, zu betrachten. Hier war das »Büttner'sche Münz- und Naturalienkabinett« als Grundstock einer bald schon »Academisches Museum« genannten Sammlung 1773 angekauft und ausdrücklich »nicht zum Prunck, sondern zum Gebrauch, zur Untersuchung und zum Unterricht« bestimmt worden.[11] Auch in Göttingen wurde die Sammlung durch den Zukauf von Professoren-Nachlässen erweitert und von 1773 bis 1793 entsprechend der traditionellen Vorstellung in Räumen der Bibliothek untergebracht, bis die Anzahl der Objekte – wie in Halle kurz

11 Vgl. Thomas Bremer: »Nicht zum Prunck, sondern zum Gebrauch, zur Untersuchung und zum Unterricht«. Objekte der Forsters aus der Cook-Expedition und die Anfänge einer universitären Sammlungstätigkeit in Göttingen, in: Weltensammeln. Johann Reinhold Forster und Georg Forster, hg. von Élisabeth Décultit u.a., Göttingen 2020, S. 43-58; ausführlicher Überblick zu den Quellen und einschlägiger Literatur bei »Quellen zum Sammlungsbestand des Academischen Museums (bis zum Jahr 1840)«: www.blumenbach-online.de/Einzelseiten/VerzeichnisseAcademMuseum.php, Zugriff: 20. Januar 2023.



zuvor – die Herrichtung eigener Räume erforderlich machte (siehe Abb. 8). Die politischen Entscheidungswege waren in Göttingen sogar noch länger: Alles, was die Entscheidungsbefugnis des Kurators übertraf, musste dem Geheimen Ratskollegium in Hannover vorgelegt werden und wurde von dort gegebenenfalls nach London zu Georg III. weitergeleitet, der in Personalunion beide Länder regierte. Für die Sammlungen konnte das von Vorteil sein: Ohne seine Stellung als englischer König wären zahlreiche Objekte der Cook-Forster-Expedition in die Südsee, bis heute berühmte Glanzstücke der Göttinger Sammlungen, nicht dorthin gelangt. Auch hier entschied die Politik über das Schicksal von Sammlungsbeständen, so wie sie auch über die Sammlungsräume entschied.

Abb. 8 Friedrich Besemann, Blick auf den Göttinger Universitätsbezirk, aquarellierte Federzeichnung, im Mittelpunkt das Akademische Museum, 1816 | Städtisches Museum Göttingen, Inventar-Nr. 1933/23

Sophia Dietrich-Häfner

DIE AUFTRAGSBÜCHER UND MINIATURENKABINETTE DER MORGENSTERNS – ZEUGEN HEUTE VERLORENER FRANKFURTER KUNSTSAMMLUNGEN[1]

> […] [D]ie Nacht darauf konte ich nicht viel schlafen u. wacht schon früh um 2 Uhr auf, ich tachte allerleih nach, under andere dachte ich, du hast den H. Ettling u. H. Prehn zu so einen kleinen Cabinet gerathen u. bist doch nicht ein einzig mahl auf den Gedanken gekommen dir auch eins anzulegen, beschloß also, mir auch eins von lauter Copin nach guthen Meister anzulegen, so balt ich aufstand […]![2]

– so schildert Johann Ludwig Ernst Morgenstern 1799 in einem Brief an seinen Sohn Johann Friedrich seine Vorüberlegungen für ein eigenes Miniaturenkabinett (siehe Abb. 1-3). Auf Originale »guther Meister« konnte Morgenstern problemlos zurückgreifen, da er diese zur Restaurierung in seiner Werkstatt aufbewahrte. Bevor sie ihn wieder verließen, fertigte er miniaturisierte Kopien von ihnen an.[3] Bis Mitte des 19. Jahrhunderts kamen – auch durch den Sohn Johann Friedrich und den Enkel Carl Morgenstern – insgesamt 205 Miniaturen in drei Kabinetten zusammen. Wie diese in der Zeit wirkten, beschreibt Johanna Schopenhauer 1816: »Mir war beim ersten Blick darauf, als sähe ich eine große herrliche Bildergallerie durch ein Verkleinerungsglas an.«[4] Anhand der in der Morgenstern-Werkstatt geführten Auf-

1 Dieser Aufsatz basiert auf der Dissertation »Die Künstler- und Restauratorenfamilie Morgenstern in Frankfurt a.M. (1775-1844). Eine Studie zu den Sammel- und Restaurierungsgepflogenheiten im Frankfurter Raum des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts«. Diese wird an der Goethe-Universität Frankfurt am Main von der Autorin bearbeitet.

2 Nachlass Inge Eichler. Institut für Stadtgeschichte (ISG) Frankfurt am Main 1960-2005, S1/447. Nachlassakte: Bd. 34, Transkript, Brief Nr. 17.

3 Das Morgenstern'sche Miniaturcabinet. 205 kleine Oelgemälde, Frankfurt am Main 1857, S. 4.

4 Johanna Schopenhauer: Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres [1816], Leipzig 1818, S. 33.

© 2024 Sophia Dietrich-Häfner, Publikation: Wallstein Verlag;
DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-007 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Johann Ludwig Ernst und Johann Friedrich Morgenstern: »Das Morgenster'sche Miniaturcabinet«, Öl/Holz und Kupfer, 1796-1943, Inv. Nr. B.1981.12 | Historisches Museum Frankfurt, Foto: Horst Ziegenfusz

tragsbücher kann heute noch zum Großteil nachvollzogen werden, welchen Sammlungen die Originale zu den einzelnen Miniaturen zuzuordnen sind.[5]

Während die drei Miniaturenkabinette in den Bestand des Historischen Museums Frankfurt (siehe Abb. 1 und 3) und des Freien Deutschen Hochstifts (siehe Abb. 2) gelangten, haben sich die Auftragsbücher der Familie Morgenstern (siehe Abb. 4 und 5) in Privatbesitz erhalten. Sowohl die Miniaturenkabinette als auch die Auftragsbücher bilden den Gegenstand der vorliegenden Kurzuntersuchung zur Überlieferung historischer Sammlungsräume in Frankfurt am Main und ihrer Bedeutung für die Sammlungsforschung. Beide Quellen gehen maßgeblich auf einen Urheber zurück: Johann Ludwig Ernst Morgenstern.

5 Der in der Forschung vermutete, bis jetzt aber nicht belegte Zusammenhang zwischen Miniaturenkabinetten und Auftragsbüchern kann im Rahmen des genannten Dissertationsprojektes nachgewiesen werden.



Abb. 2 Johann Ludwig Ernst, Johann Friedrich und Carl Morgenstern: »Das Morgenster'sche Miniaturcabinet«, Öl/Holz und Kupfer, 1796-1944, Inv. Nr. IV-1980-004 | Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum

Morgenstern kam aus Rudolstadt über Salzdahlum und Hamburg in den 1770er-Jahren nach Frankfurt am Main. Aufgrund seiner vielfältigen Fähigkeiten als Künstler, Grafiker und Restaurator, aber auch dank einer strategisch günstigen Heirat mit der Bürgerstochter Anna Maria Alleinz wurde Morgenstern rasch ein wichtiger Akteur der Frankfurter Kunst- und Kulturszene.[6] Johann Ludwig Ernst Morgenstern befriedigte mit nieder-

6 Johann Ludwig Ernst Morgenstern erhielt 1776 das Frankfurter Bürgerrecht und wurde durch Abgabe seines Meisterstücks (Interieur einer gotischen Kirche, Öl auf Holz, 40,5×52cm, Historisches Museum Frankfurt, Inv. Nr. B 0056), in die Malergesellschaft aufgenommen, vgl. unter anderem: Gerhard Kölsch: Die »Probestücke« Frankfurter Maler von 1648 bis um 1860. Eine wenig bekannte Sammlung im Historischen Museum Frankfurt am Main, in: »Es ist ein weites Feld«, Festschrift für Michael Bringmann zum 65. Geburtstag. Kunsthistorische Beiträge von Kollegen, Freunden und Schülern, hg. von Martina Bergmann-Gaadt und Michael Bringmann, Aachen 2005, S. 159-193, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/950/1/Koelsch_Die_Probestuecke_Frankfurter_Maler_2005.pdf, hier: S. 12ff., letzter Zugriff: 4. April 2023. Durch das Schaffen seines Sohnes, Enkels (und Urenkels) bildete sich eine



Abb. 3 Johann Ludwig Ernst und Johann Friedrich Morgenstern: »Das Morgenster'sche Miniaturcabinet«, Öl/Holz und Kupfer, 1796-1945, Inv. Nr. B.1981.11 | Historisches Museum Frankfurt, Foto: Horst Ziegenfusz

ländisch inspirierten Architektur-Darstellungen eine breite Nachfrage des städtischen Publikums. Zusätzlich betrieb er spätestens ab den 1780er-Jahren eine florierende Restaurierungswerkstatt, für die er die bereits erwähnten Auftragsbücher führte.[7] Ab Ende der 1790er fertigte Johann Ludwig Ernst Morgenstern Miniaturkopien großformatiger Vorbilder für die eigenen Miniaturenkabinette. Zuvor hatten Johann Ludwig Ernst und Johann Friedrich

regelrechte Morgenstern-Maler-Dynastie aus. Mehr hierzu vgl.: Eichler: Die Malerfamilie Morgenstern, in: Die Frankfurter Malerfamilie Morgenstern, hg. von Petra Maisak, Frankfurt am Main 1999.

7 Katalog zu der Abteilung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700-1830, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Kurt Wettengl, Frankfurt am Main 1988, S. 112: »Die soziale Situation der Maler war geprägt von ihrer Einbindung in das städtische Wirtschaftsleben. […] Als Gutachter und Verfasser von Auktionskatalogen waren fast alle angesehenen Maler am Marktgeschehen beteiligt. Viele waren gleichzeitig Produzenten, Sammler, Händler, Kopisten und Restauratoren. In Frankfurt setzte erst um 1800 eine Differenzierung dieser Tätigkeiten zu verschiedenen Berufsfeldern ein.«

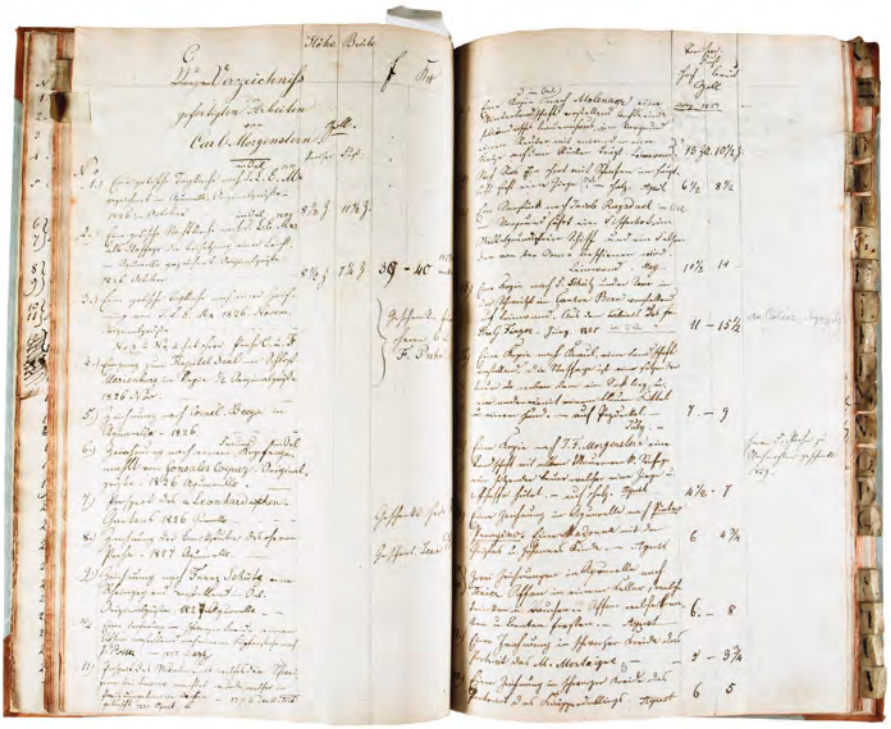


Abb. 4 Johann Ludwig Ernst, Johann Friedrich und Carl Morgenstern: Auftragsbuch I der Familie Morgenstern, Privatbesitz, 1775-1843 | Museum Giersch der Goethe-Universität

bereits Miniaturen für die bürgerlichen Sammlungen Frankfurts erstellt. Wie viele Miniaturgemälde die Morgensterns insgesamt schufen, ist nicht bekannt, wohl aber, dass sich diese Tradition in dritter Generation mit mindestens einem weiteren Kabinett fortsetzte: Carl Morgenstern, der bekannteste Spross der Morgenstern-Familie, legte ein »Schattenkabinett der Meisterwerke«[8] mit Kopien seiner eigenen Werke an.

Die Miniaturenkabinette können somit sowohl als eigene Sammlung wie als Sammlungsraum en miniature verstanden werden, als Mikrokosmos und Kondensat verschiedener Frankfurter Sammlungen. Aufgrund der symmetrischen Anordnung der Miniaturen innerhalb des Kabinetts und der zentralen Position der religiösen Mittelbilder sind die Kabinette als (Raum-)Ensembles angelegt. Betont wird dies durch ihre an ein Triptychon erinnernde Form, die sie als in sich geschlossene Räume abgrenzbar, ja sogar abschließbar

8 Vgl. Christian Ring: Das Schattenkabinett der Meisterwerke, in: Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, hg. vom Museum Giersch, Petersberg 2011, S. 195-199.



Abb. 5 Johann Ludwig Ernst und Johann Friedrich Morgenstern: Auftragsbuch II der Familien Morgenstern, Privatbesitz, 1806-1843 | Museum Giersch der Goethe-Universität

macht.[9] Die rückseitigen Beschriftungen sowie historische Umzeichnungen der Kabinette von 1828[10] und 1857[11] überliefern die jeweiligen Urheber und zeigen, dass Auswahl und Hängung von drei Generationen der Morgensterns bearbeitet, ergänzt und kuratiert wurden. Auf dieser Grundlage erlauben die Veränderungen und Wechsel im Miniaturenbestand Rückschlüsse auf das jeweilige Kunstverständnis.[12]

Somit dienten die Miniaturenkabinette der Erinnerung, aber auch der Werbung, der künstlerischen und restauratorischen Ausbildung sowie der Präsentation eines sich immer wieder wandelnden Kunstgeschichtsverständ-

9 Vgl. hierzu unter anderem: Wolfgang P. Cilleßen: Kleine Kopien. Das Morgenstern'sche Miniaturcabinet (1796-1843), in: Frankfurter Sammler und Stifter. Eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt, hg. von Jan Gerchow, Frankfurt am Main 2012, S. 99-117, hier S. 57.

10 Morgenstern, Johann Friedrich: Das Morgenstern'sche Miniaturcabinet. Übersicht, vermutlich von 1828/29, Privatbesitz.

11 Das Morgenstern'sche Miniaturcabinet (wie Anm. 3).

12 Ausführlicher hierzu siehe: Cilleßen: Kleine Kopien 2012 (wie Anm. 9).

nisses. Zudem sind in ihnen auch bildliche und regionale Traditionen verwoben. In einem Aufsatz über »Die Frankfurter Kunstcabinette« schreibt Niels von Holst 1930 (ohne das Morgenstern'sche Kabinett zu nennen, womöglich weil es sich um eine reine Kopiensammlung handelt):

> Eine durchaus vorwissenschaftliche Freude an Reihen und Gruppen gleichgroßer Sammlungsgegenstände scheint in weitestem Maße ein Kennzeichen der Epoche zu sein; […]. In diesem Zusammenhang wird nun auch der Wunsch verständlich, eine Galerie möglichst vieler gleichgroßer Bilder zu besitzen, die – für den Privatsammler – nur eine Galerie kleinster Bilder werden kann. Die älteste Sammlung dieser Art in Frankfurt scheint Ettling besessen zu haben; […]. Die reichhaltigste (über 800 Stück [siehe Abb. 6]) legt sich der […] Konditor Prehn an […].[13]

Die Frankfurter Eigenart, Miniaturen zu sammeln, spannt wiederum den Bogen zu niederländischen Galeriebildern: Genau wie die Miniaturkabinette strebten auch Galeriebilder weniger eine dokumentarische Wiedergabe tatsächlicher Zustände oder Räume an, sondern waren vielmehr Ausdruck des Machtanspruchs und der kulturellen Bildung ihrer Besitzerinnen und Besitzer.[14]

Während die Bedeutung der Miniaturenkabinette für die Überlieferung der Frankfurter Sammlungsgeschichte weitgehend bekannt ist, wurde die Genese der Auftragsbücher in der Morgenstern-Forschung bisher kaum thematisiert. Das mag daran liegen, dass der Wert dieser Art von Quellen bisher noch nicht umfassend erkannt worden ist. Das Anlegen eigenhändiger geschäftlicher Aufzeichnungen gehörte zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten in einer Werkstatt – auch wenn diese literarisch kaum ausgearbeiteten Texte aus heutiger Sicht oft eine mühsame Lektüre bedeuten. Doch sind Auftragsbücher gerade durch »[…] die Aktualität der Aufzeichnungen und

13 Niels von Holst: Die Frankfurter Kunstcabinette des 18. Jahrhunderts, in: Alt-Frankfurt 3 (5) 1930, S. 49-52, hier S. 50f. Von diesen Miniaturen-Sammlungen, die um 1800 überliefert sind, sind heute noch zwei nahezu vollständig erhalten: Die Sammlung Prehn und die Sammlung Morgenstern. Ausführlicher hierzu, vgl. Julia Ellinghaus und Wolfgang P. Cilleßen: Das Gemäldekabinett des Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749-1821), in: Gerchow: Frankfurter Sammler (wie Anm. 9).

14 Vgl. Ulrike Ganz: Neugier & Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550-1650. Weimar 2006, S. 197ff.

das Prinzip des Sammelns«[15] relevant – ebenso wie Auktionskataloge und Inventare gewähren sie Einblick in historische Dynamiken des Sammelns.

Im Fall der Morgenstern'schen Auftragsbücher ist zudem die Verbindung zu den Miniaturenkabinetten markant: Zahlreiche Aufträge zur Bearbeitung der Originale sind in den Auftragsbüchern erfasst. Die verzeichneten Aufträge, die alphabetisch anhand der Namen, ergänzt durch Berufsbezeichnungen und Adressangaben, über Jahre hinweg notiert wurden, ermöglichen einen mal mehr, mal weniger umfassenden Einblick in den Besitz einzelner Kundinnen und Kunden, deren Sammlungen anhand dieser Unterlagen greifbar werden. Auf diesem Weg finden sich auch zahlreiche Sammlungen, über deren Existenz ansonsten keine weitere Quelle berichtet. Auftragsbücher von Restaurierungs-Werkstätten bilden damit eine wichtige Ergänzung der auf der Auswertung von Inventaren und Auktionskatalogen basierenden Sammlungsforschung und erlauben in vielen Fällen eine (Teil-)Rekonstruktion verlorener Sammlungen.[16]

Insbesondere dank der Übertragung der Auftragsbücher in eine digitale Datenbank (siehe Abb. 7) wurden einerseits die Auswertung historischer Sammlungen und ästhetischer Tendenzen der Zeit und andererseits auch eine graphische Umsetzung virtueller Sammlungsräume möglich.

Zusammenfassen lässt sich dieser kurze Blick auf die Miniaturkabinette und Auftragsbücher als Quellen wie folgt: Während die Kabinette nach visuellen und bildimmanenten Kriterien geordnet und symmetrisch gestaltet sind, folgt die Auflistung in den Büchern buchhalterischen Kriterien – die Aufträge wurden in alphabetischer und chronologischer Reihenfolge eingetragen. Während die Kabinette das einzelne Werk in einen Zusammenhang stellen und dementsprechend mit Bedacht auswählen, listet das Auftragsbuch die Konvolute willkürlicher. Doch auch die Auswahl dessen, was als restaurierungswürdig gilt, ist Ergebnis einer heute nicht mehr vollständig nachvollziehbaren Wertung.

15 Marie-Luise Hopf-Droste: Vorbilder, Formen und Funktionen ländlicher Anschreibebücher, in: Alte Tagebücher und Anschreibebücher. Quellen zum Alltag der ländlichen Bevölkerung in Nordwesteuropa, hg. von Helmut Ottenjann, Münster 1982, S. 61-84, hier S. 62f.

16 Vgl. Sophia Dietrich-Häfner: Die Auftragsbücher und Werkverzeichnisse zweier Frankfurter Künstler und Restauratoren-Generationen – Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738-1819) und Johann Friedrich Morgenstern (1777-1844), in: Der Künstler als Buchhalter. Serielle Aufzeichnungen zu Leben und Werk (Hainhoferiana-Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Schwabens und Europas; Bd. 3 / Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte; Bd. 31), hg. von Andreas Tacke, Holger Th. Gräf und Michael Wenzel, Petersberg 2024.



Abb. 6 Carl Morgenstern, Das Gemäldekabinett des Johann Valentin Prehn, Aquarell, Inv. Nr. B 6391829 | Historisches Museum Frankfurt

Im Gegensatz zu den Miniaturenkabinetten verzeichnen die Auftragsbücher Sammlungen weniger ausschnitthaft, aber auch weniger konkret, da die historischen Zuschreibungen nur schlagwortartig sind und keinen visuellen Abgleich ermöglichen. Dies gilt analog für Inventare und Aktionskataloge, wodurch die Zuordnung konkreter Bilder nicht immer zweifelsfrei möglich ist. Durch die enge Verbindung von Kabinetten und Auftragsbüchern können im Fall der Morgensterns die Vorteile beider Quellenarten, die visuelle Evidenz der Miniatur und die schriftliche Provenienzangabe, zusammen erhoben werden.

Das verbindende Element beider Phänomene – der Auftragsbücher auf der einen und der Kabinette auf der anderen Seite – ist, dass sie im Zusammenhang mit der Restaurierungstätigkeit der Morgensterns entstanden sind. In diesem Zuge wurden Kunstwerke und damit Teile von Sammlungen erfasst, dokumentiert und dabei auch räumlich versammelt; einerseits in Listenform, andererseits als Abbildung. Beides ermöglicht Einblicke in historische Sammlungen, die sich aus verschiedenen Gründen materiell nicht erhalten haben.[17]

17 Thomas Ketelsen und Tillmann von Stockhausen: Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, hg. von Burton Fredericksen und Julia Armstrong. 3 Bände, München 2002, Bd. 1, S. 39: »Wie in Hamburg wurden somit



Abb. 7 Datenbank für die Erfassung der Auftragsbücher, Homepage, Historisches Museum Frankfurt | Historisches Museum Frankfurt, Foto: Sophia Dietrich-Häfner

Damit sind Miniaturenkabinette und Auftragsbücher Zeugen einer regional und zeitlich begrenzten Kultur des Sammelns, sie bilden die gesellschaftliche Breite des Kunstsammelns ab sowie die kunstsoziologischen Verhältnisse der Zeit, indem sie über ihre Ersteller auf die übliche Verquickung verschiedener Berufsfelder am Kunstmarkt verweisen.

alle bedeutenden Frankfurter Sammlungen des 18. Jahrhunderts – abgesehen von wenigen Ausnahmen – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder aufgelöst.«

Manuel Schwarz

»EINE ENORME GESCHMACKLOSIGKEIT« – DIE AULA DER UNIVERSITÄT JENA ALS RAUM DYNASTISCHER REPRÄSENTATION

Universität und Dynastie

Die Geschichte der Jenaer Universität – die seit 1934 den Namen Friedrich Schillers trägt – ist untrennbar mit der Dynastie der Ernestiner verbunden. Der protestantische Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen (siehe Abb. 3) zog als Hauptmann des Schmalkaldischen Bundes im Juli 1546 in den Krieg gegen Kaiser Karl V. Die Truppen des Ernestiners unterlagen aber am 24. April 1547 in der Schlacht bei Mühlberg. Der Kurfürst geriet in Gefangenschaft und musste die Wittenberger Kapitulation unterzeichnen, die mit weitreichenden Folgen verbunden war. Am schwersten wog der Verlust des mit der Kurwürde verbundenen Kurkreises – und damit auch der Universität Wittenberg – an die Albertiner.[1]

Während der Gefangenschaft gründete Johann Friedrich ›der Großmütige‹ 1548 in Jena die ›Hohe Schule‹, die neun Jahre später von Kaiser Ferdinand I. das Universitätsprivileg erhielt. Wegen der vielen dynastischen Teilungen in den folgenden Jahrhunderten wurde die Einrichtung stets von mehreren ernestinischen Staaten zugleich unterhalten. Auf die Verbindung zu den fürstlichen Nutritoren (lat. für Ernährer) verwies bis 1918 die offizielle Bezeichnung als »Großherzoglich und Herzoglich Sächsische Gesamtuniversität«. Unter den ›Erhaltern‹ besaß Sachsen-Weimar-Eisenach eine herausragende Rolle, und die Weimarer Monarchen trugen den Rektoren-Titel. Erst als der Physiker Ernst Abbe im Jahr 1889 die Carl-Zeiss-Stiftung gründete, die zur Finanzierung der Hochschule wesentlich beitrug, war diese nicht mehr allein auf die Zuwendungen ihrer Erhalterstaaten angewiesen.[2]

1 Vgl. Manuel Schwarz: Thüringer Residenzen. Vom »Kleinstaatenjammer« zum Welterbe, Erfurt 2023, S. 14f.

2 Vgl. Thomas Pester: »Ein unveräußerlicher Schmuck des Ernestinischen Hauses«. Die Ernestiner und ihre Universität in Jena, in: Die Ernestiner. Politik, Kultur und gesellschaftlicher Wandel, hg. von Werner Greiling, Gerhard Müller, Uwe Schirmer und Helmut G. Walther, Köln u.a. 2016, S. 305-333, hier S. 305-308, 331f.

© 2024 Manuel Schwarz, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-008 | CC BY-SA 4.0

1. Neue Räume für die Universität

Am Ende des 19. Jahrhunderts waren die vielen über Jena verteilten Gebäude wie das Collegium Jenense und die »Wucherey« für den Hochschulbetrieb nicht mehr ausreichend. Allseits existierte der Wunsch nach einem zentralen Neubau mit repräsentativer Aula sowie Räumen für Forschung, Lehre, Verwaltung, Bibliotheken, Museen und Sammlungen.[3] Die veränderten finanziellen Verhältnisse zeigten sich daran, dass erst die von der Carl-Zeiss-Stiftung bereitgestellten Mittel den Bau ermöglichten. Sie waren zudem mehr als doppelt so hoch wie der Anteil der Erhalterstaaten. Weitere Gelder kamen unter anderem von der Stadt Jena, dem Unternehmer Otto Schott und dem Verleger Gustav Fischer.[4]

Der erste Preis des auf sechs Teilnehmer beschränkten Architektur-Wettbewerbs ging am 8. Januar 1904 an Theodor Fischer, der sich zuvor in München und Stuttgart einen Namen gemacht hatte. Als Bauplatz wurde das Gelände des Alten Schlosses auserkoren und die ehemalige Residenz umgehend abgerissen. Ab Juli 1905 entstand in dreijähriger Bauzeit ein geschlossener, asymmetrisch gegliederter Gebäudekomplex, der sich optimal in die städtebauliche Umgebung einfügte. Die verschieden gestalteten Flügel wurden um zwei unterschiedlich große Höfe angeordnet – überragt von einem Turm mit barocker Haube. Auf eine übermäßige Verzierung der Fassaden wurde verzichtet. Der bauplastische Schmuck diente lediglich der Akzentuierung architektonischer Besonderheiten. Pünktlich zum 350-jährigen Jubiläum der Universität am 1. August 1908 wurde das neue Hauptgebäude eingeweiht. Es erlangte wegen seiner sachlich-funktionalen Gestaltung rasch Anerkennung und gilt als eines der bedeutendsten Werke des Architekten (siehe Abb. 1).[5]

Zwar ließ sich Theodor Fischer die Verantwortung für die künstlerische Ausschmückung des Gebäudes vertraglich zusichern und berief zu seiner Unterstützung eine Kommission, der unter anderem der Direktor der Weimarer Kunstschule, Hans Olde, und der Direktor des Goethe-Nationalmuseums, Karl Koetschau, angehörten. Aber viele Details mussten trotzdem mit den Vertretern der Monarchen abgesprochen werden und verursachten mitunter Konflikte. Für die Ausschmückung der Räume wurden vorhandene

3 Vgl. Joachim Bauer: Das Universitätshauptgebäude in Jena, in: Ambivalente Orte der Erinnerung an deutschen Hochschulen, hg. von Joachim Bauer u.a., Stuttgart 2016, S. 51-70, hier S. 52.

4 Vgl. Ulrich Hess: Geschichte Thüringens 1866 bis 1914, hg. von Volker Wahl, Weimar 1991, S. 509.

5 Vgl. Anka Zinserling: Das Universitätsgebäude, in: Jenaer Universitätsbauten, hg. von Franz-Joachim Verspohl und Rudolf Zießler, Arnstadt 1995, S. 26-32.



Abb. 1 Georg Friedrich, Universität Jena, nach 1908 | Sammlung Manuel Schwarz

Werke aus der Universitätssammlung verwendet sowie moderne (Auftrags-) Arbeiten mit finanzieller Hilfe von Spendern geschaffen. Als Künstler konnten unter anderem Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Erich Kuithan und Sascha Schneider gewonnen werden.[6]

2. Die Aula als Raum dynastischer Repräsentation

An der vom Eingang der Aula aus gegenüberliegenden Südseite platzierte Theodor Fischer ein Holzgestühl für die Professorenschaft. Vis-à-vis in der ersten Reihe standen mit rotem Leder bespannte Sessel aus Eichenholz für die Nutritoren. Zusätzlich zu den tropfenförmigen Lampen erhellten verschieden große Fenster an der Ost- und Westwand den längsrechteckigen Raum mit Tageslicht. An der Westwand befanden sich kleinere Eckfenster, die einen Blick von oben in die Aula ermöglichten. Eine weitere Reihe von Fenstern war über der Empore an der Nordwand angebracht. Den Raum krönte

6 Vgl. Annette Wagner-Wilke: Ludwig von Hofmann und das Wandbild, Dissertation, Freiburg 2011, S. 187f.



Abb. 2 Unbekannt, 350-jährige Jubiläumsfeier und Einweihung des Universitätshauptgebäudes, 1. August 1908 | Städtische Museen Jena U1 033

eine kleeblattförmige Wölbung des Sparrenwerks im offenen Dachstuhl – auf Wunsch von Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Hildburghausen »nach dem Muster englischer Vorbilder«.[7] Das helle Holz war mit Ornamenten verziert, farblich passend zu den Professorentalaren. Der hohe Raum erhielt durch die Deckengestaltung eine zusätzliche Weite, die den sakralen Eindruck verstärkte (siehe Abb. 2 und Abb. 8).[8]

Ausgestattet wurde die Aula 1908 mit Büsten Friedrich Schillers und Johann Wolfgang von Goethes über den Türen sowie 1911 Ernst Abbes an der Ostwand. Dominiert wurde der repräsentativste Raum des Universitätshauptgebäudes aber von fünf Porträts ernestinischer Monarchen, welche die Aula damit zu einer »dynastischen Ruhmeshalle«[9] werden ließen (siehe Abb. 2). Das Bildprogramm zielte »auf eine öffentliche Präsentation des Verdienstes der Erhalter um die Förderung von Wissenschaften und Künsten und um ihre Universität«.[10] Die Ausschmückung war zeittypisch,

7 Universitätsarchiv Jena, Bestand C, Nr. 1568, Theodor Fischer an Heinrich von Eggeling, Stuttgart 21. Juni 1907, Bl. 36r.-39v., hier Bl. 39r.-v.
8 Vgl. Babett Forster: Die Aula – Im Herzen der Universität Jena, Jena 2019, o.S.
9 Bauer: Das Universitätshauptgebäude (wie Anm. 3), S. 57.
10 Ebd., S. 55.



Abb. 3 Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen, Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen zu Pferde, 1908 | Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie

kontrastierte allerdings die wahren Verhältnisse, denn »die wirkliche Macht in Gestalt der Finanzen besaß ein Industrieunternehmen, aber nach außen hin wurde das Dekorum herzoglicher Landesherrschaft gewahrt«.[11]

Die Südwand zierte ein monumentales Reiterbildnis von Johann Friedrich I. von Sachsen (siehe Abb. 3) – gemalt und gestiftet von Prinz Ernst, Lieblingssohn von Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Hildburghausen. Auf dem Gemälde reitet der 1554 verstorbene Kurfürst über das Schlachtfeld bei Jena von 1806 – erkennbar am Blick auf die Stadt mit der Kirche St. Michael, dem Rathaus und dem Fuchsturm. Umrahmt wurde das Gemälde, das zwei historische Niederlagen zitiert, mit der von den ernestinischen Kurfürsten seit 1522 aus der Bibel übernommenen Devise »VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM« (lat. für Das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit).[12] Schriftzug und Bildnis wiesen den Ernesti-

11 Anka Zinserling: Der Jenaer Schloßkomlpex – Vorgänger des Universitätshauptgebäudes, in: Reichtümer und Raritäten. Denkmal, Sammlungen, Akten und Handschriften, bearb. von Michael Platen, Jena 1990, S. 31-42, hier S. 37.

12 Vgl. Jesaja 40,8 und 1. Petrus 1,25.



Abb. 4 Hans Olde, Herzog Ernst II. von Sachsen-Altenburg, 1908 | Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie

ner explizit als Universitätsgründer und Verfechter des Protestantismus aus (siehe Abb. 2).

Ergänzt wurde das Reiterbildnis um die Porträts der regierenden Fürsten der vier Erhalterstaaten an der Westwand. Auf Vorschlag von Theodor Fischer erging der Auftrag an Hans Olde, wenngleich der Architekt im Januar 1908 eingestehen musste: »Ein halbes Jahr für 4 Portraits ist verdammt kurz«.[13] Der Kunstschuldirektor malte schließlich drei Gemälde, während Herzog Carl Eduard von Sachsen-Coburg und Gotha den Berliner Künstler Emanuel Grosser beauftragte.

Ernst II. ist auf dem »in heller Frühlingsstimmung«[14] gehaltenen Gemälde als Dreiviertelfigur vor Schloss Altenburg dargestellt (siehe Abb. 4). Im Hintergrund ist die Residenzstadt an den »Roten Spitzen« der früheren Stiftskirche identifizierbar. Der Herzog ist in die Uniform des 8. Thüringi-

13 Z.n. Hildegard Gantner: Hans Olde 1855-1917. Leben und Werk, Dissertation, Tübingen 1970, S. 132.

14 Universitätsarchiv Jena, Bestand C, Nr. 1570, Hans Olde an Heinrich von Eggeling, Weimar 30. März 1909, Bl. 18r.-19v., hier Bl. 18v.



Abb. 5 Hans Olde, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1908 | Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie

schen Infanterie-Regiments Nr. 153 gekleidet, erkennbar am Helm mit dem Landeswappen als Stirnemblem sowie der Kokarde und dem Paradebusch in den Landesfarben Weiß-Grün. Auf seine gehobene Stellung verweist die violett-grüne Schärpe des Herzoglich Sächsisch-Ernestinischen Hausordens.

Das Porträt »in stark farbiger Sommerstimmung«[15] zeigt Wilhelm Ernst vor der Stadt Jena – als Verweis auf seinen Rektoren-Titel und darauf, dass sich die Universität auf dem Territorium des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach befand (siehe Abb. 5). Der Blickrichtung nach zu urteilen steht er auf dem Berg Landgraf. Er trägt die Uniform des 5. Thüringischen Infanterie-Regiments »Großherzog von Sachsen« Nr. 94 mit Ordensschnalle und dem Bruststern zum Großkreuz vom Hausorden der Wachsamkeit oder vom weißen Falken mit dazugehöriger roter Schärpe. Das Gemälde wurde vom Künstler nachträglich umgearbeitet und dabei unter anderem ergänzt um den Mantel und den Helm mit dem Paradebusch in den Landesfarben.

15 Ebd.



Abb. 6 Hans Olde, Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Hildburghausen, 1908 | Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie

Das in »winterlicher Stimmung«[16] gemalte Kniestück zeigt Georg II. als preußischen General mit dem Eisernen Kreuz 2. Klasse (siehe Abb. 6). Im Hintergrund ist am Horizont der Höhenkamm des Thüringer Waldes erkennbar. Hans Olde erstellte mehrere Studien, und auch der »Theaterherzog« übersandte dem Künstler eine Skizze, an der sich dieser aber nicht orientierte.[17] Ursprünglich hatte sich Georg II. sogar für Medaillons und gegen Gemälde ausgesprochen: »Eine enorme Geschmacklosigkeit würde entstehen, wenn etwa die Langwand dazu benutzt werden sollte, fürstliche Portraits im Rahmen aufzuhängen, sodass der Raum das Gepräge einer Bildergalerie erhielte.« Zudem würden die Monarchen damit »mehr oder weniger auf gleiche Linie mit dem Kurfürsten gestellt, was uns, den jetzigen Nutritoren, nicht zukommt.«[18]

Emanuel Grosser portraitiere Carl Eduard als Dreiviertelfigur vor der Veste Coburg (siehe Abb. 7). Das Hintergrundmotiv erscheint unpassend,

16 Ebd.
17 Vgl. Gantner: Hans Olde (wie Anm. 13), S. 132.
18 Universitätsarchiv Jena, Bestand C, Nr. 1568, Rudolf von Ziller an Heinrich von Eggeling, Meiningen 7. März 1907, Bl. 5r.-7v., hier Bl. 6r.–.6v.



Abb. 7 Emanuel Grosser, Herzog Carl Eduard von Sachsen-Coburg und Gotha, 1908/09 | Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie

weil Sachsen-Coburg seit 1817 nicht mehr zu den Erhalterstaaten gehörte und der Anteil von Sachsen-Gotha mitbezahlt wurde. Allerdings war der Umbau der Festung ein Prestigeprojekt des jungen Monarchen. Das Gemälde basiert auf Fotografien des Coburger Hoffotografen Eduard Uhlenhuth und zeigt den Herzog in der Uniform des 1. Königlich Sächsischen Husaren-Regiments »König Albert« Nr. 18 mit reichlich Ordensschmuck am Pelz und der Collane des Herzoglich Sächsisch-Ernestinischen Hausordens um den Hals. In der linken Hand hält er die Pelzmütze.

Bei der Anfertigung und Anbringung der vier Porträts kam es zu allerlei Konflikten. Hans Olde mit seinem hellen, jahreszeitlichen Bildprogramm störte sich an dem dunklen Gemälde von Emanuel Grosser. Dieser wiederum klagte über die schwierige Zusammenarbeit und wünschte sich, »um der geschichtlichen Bedeutung dieser Bilder willen […], die Welt möchte nie erfahren, wie sie entstanden sind!«[19] Zwar bestimmte Großherzog Wilhelm Ernst in Absprache mit den drei Herzögen, dass »für die Reihenfolge […]

19 Universitätsarchiv Jena, Bestand C, Nr. 1569, Emanuel Grosser an Heinrich von Eggeling, Eisenach 4. Juli 1908, Bl. 149r.-153v., hier Bl. 153v.

künstlerische Rücksichten entscheidend sein möchten.«[20] Aber weil Carl Eduard monierte, dass sein Bildnis wegen der »Kopfhaltung unmöglich an der Stelle verbleiben könne«,[21] musste es umgearbeitet werden, um die von Hans Olde zum 1. August 1908 gewählte Reihenfolge beizubehalten. Die ursprüngliche Version ist auf Fotos zu sehen, die kurz vor der Eröffnung entstanden und die Gemälde noch in anderer Reihenfolge zeigen. Zudem wurden die schwarz-goldenen Rahmen nachträglich »weiß gestrichen«,[22] weil Hans Olde und Theodor Fischer die ursprüngliche Farbgebung missfiel.

3. Ein Raum im Wandel

Das dynastische Bildprogramm überdauerte den politischen Umbruch von 1918 und zunächst auch die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Erst wegen eines Umbaus 1937 wurden die vier Porträts an der Westwand abgenommen und auf Anordnung von Ministerpräsident Willy Marschler dort nicht wieder angebracht. Der – gegen den Protest von Theodor Fischer – erfolgte Umbau schuf durch die Abhängung der Decke zusätzliche Räume über der Aula, zerstörte damit aber das ursprüngliche Raum- und Lichtkonzept. An der Südwand verblieb das Gemälde des Kurfürsten, in dessen Tradition sich die Nationalsozialisten mit der Einbringung einer Büste Adolf Hitlers stellten.

Bei einer ersten Renovierung im Jahr 1950 wurde das Reiterbildnis durch das monumentale Gemälde *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* von Ferdinand Hodler ersetzt, ein Geschenk der »Gesellschaft von Kunstfreunden in Jena und Weimar« an die Universität, das sich ab 1909 zunächst an einer Stirnwand im ersten Obergeschoss des Ostflügels befand.[23] 1954 erfolgten weitere Renovierungsarbeiten und Umbauten. Die Westwand zierten ab den 1970er-Jahren drei zeitgenössische Rektorenbildnisse des Leipziger Malers Heinz Wagner sowie das 1564 entstandene Epitaph Johann Stigels von Peter Gottlandt, das den Umzug der Universität von Wittenberg nach Jena symbolisiert.

20 Ebd., Karl Rothe an Heinrich von Eggeling, Weimar 23. Juli 1908, Bl. 182r.
21 Ebd., Ernst von Richter an Karl Rothe, Gotha 3. August 1908, Bl. 194r.
22 Universitätsarchiv Jena, Bestand C, Nr. 1570, Karl Rothe an Heinrich von Eggeling, Weimar 9. Oktober 1909, Bl. 119r.
23 Vgl. Anna Bálint: Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813 (1908-1909). Ferdinand Hodlers Jenaer Historiengemälde. Auftragsgeschichte, Werkgenese, Frankfurt am Main u.a. 1999.



Abb. 8 Marta Manzuoli, Sphärisches Panorama, 2017 | Friedrich-Schiller-Universität Jena

Nach der Wende wurde die Aula erneut saniert, und an der Westwand wurden acht Porträts bedeutender Wissenschaftler verschiedener Zeiten angebracht. Um Kosten zu sparen und die obigen Räume zu erhalten, wurde die Zwischendecke nicht entfernt. Die heutige Aula ist somit geprägt von den Veränderungen der 1930er- und 1950er-Jahre.[24]

Während das Reiterbildnis des Kurfürsten einen ständigen Platz im Universitätsforum gefunden hat, werden die Porträts der vier Nutritoren im Depot aufbewahrt und nur anlässlich von Ausstellungen öffentlich präsentiert.

Im Sommersemester 2017 veranstalteten Dr. Babett Forster und Dr. Michael Markert von der Universität Jena in Zusammenarbeit mit Prof. Andreas Kästner und Dr. Sabine Zierold von der Bauhaus Universität Weimar ein Seminar zur Aula von 1908. Dabei entstand eine virtuelle Rekonstruktion des Raums, die einen anschaulichen Eindruck der historischen Einrichtung vermittelt (siehe Abb. 8).

24 Vgl. Forster: Die Aula (wie Anm. 8), o.S.

Jörn Münkner

PAPIERFESTUNGEN VON JOHANN OSWALD HARMS UND LEONHARD CHRISTOPH STURM

Das Militärische durchdringt Gesellschaften, formt Landschaften, durchzieht Sprache und Denken und beeinflusst die Kulturproduktion. Johann Oswald Harms und Leonhard Christoph Sturm haben sich mit militärisch geprägten Räumen und Bauformen beschäftigt – der eine im Metier des Theaters, der andere als Architekturtheoretiker im akademischen Kontext. Ihre unterschiedlichen Gestaltungs- und Darstellungsstrategien regen dazu an, über Raumkonzepte und die Wahrnehmung von Räumen nachzudenken.

1. Architectura militaria auf dem Theater

Johann Oswald Harms, Ende April 1643 in Hamburg geboren und 1708 vermutlich in Braunschweig gestorben, gilt als einer der »phantasievollsten Gestalter der deutschen Barockbühne«.[1] Im Malfach war er ein Alleskönner, er beherrschte die Landschafts- und Perspektivmalerei ebenso wie das figurative Malen.[2] Fassaden zu gestalten, forderte ihn als Freskant; ab 1675 ist seine Mitwirkung bei der Erneuerung von Sgraffittomalereien in Dresden belegt. Er war an mehreren Fürstenhöfen künstlerisch tätig (wie Zeitz, Dresden, Wolfenbüttel, Kassel), für deren Hoftheater er zahlreiche Dekorationswerke

1 Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, 58), Emsdetten/Westf. 1963, S. 202. Jüngere Beiträge zu Harms und seinem künstlerischen Schaffen, vgl. Christian von Heusinger: Lebensdaten von Johann Oswald Harms, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig: 1690-1990, in Zusammenarbeit mit den beteiligten Museen hg. von der Stadt Braunschweig, Braunschweig 1990, S. 446-451, sowie Rashid-S. Pegah: Johann Oswald Harms in Kassel, in: Landgraf Carl (1654-1730). Fürstliches Planen und Handeln zwischen Innovation und Tradition (Veröffentlichungen der Hist. Kommission für Hessen, 87), hg. von Holger Th. Gräf, Christoph Kampmann und Bernd Küster, Marburg 2017, S. 329-341.

2 Vgl. Christian von Heusinger: Harms' Nachlaß in Braunschweig, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig (wie Anm. 1), S. 437-445, hier: S. 438.

© 2024 Jörn Münkner, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-009 | CC BY-SA 4.0

schuf. 1686 trat er in den Dienst der niedersächsischen Welfen, den er – über ein Jahrzehnt zwischen Wolfenbüttel, Braunschweig und Schloss Salzdahlum pendelnd – erst 1698 quittierte. In diese Zeit fällt der Höhepunkt seines bühnenbildnerischen Werks, so war er bis 1692 »Hauptverantwortlicher für die szenische Ausstattung der Opernaufführungen in Wolfenbüttel, in Braunschweig und im Lustschloss Saltzthal (Salzdahlum)«.[3]

Der Name Harms ist heute nicht mehr auf Anhieb geläufig, weil ihm die Mittel fehlten, seine zahlreichen Entwürfe in Kupfertafeln stechen und vervielfältigen zu lassen. Im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig befindet sich allerdings der nahezu vollständig erhaltene zeichnerische Nachlass des talentierten Malers, Freskanten und Bühnenbildners.[4]

Eine Zeichnung, die die befestigte Stadt Wolfenbüttel zeigt, hat Harms beispielsweise als Bühnenentwurf für das Singspiel *Cleopatra* angefertigt, mit dem das Braunschweigische Theater am 4. Februar 1690 durch Herzog Anton Ulrich festlich eröffnet wurde.[5] Der Prolog des Stücks huldigte den zwei anwesenden Vettern Anton Ulrichs aus Celle und Hannover sowie der Messestadt Braunschweig. Als Dekorationen kamen vier die gesamte Bühne ausfüllende Stadtansichten zum Einsatz, darunter die von Wolfenbüttel.[6]

2. Das Blatt als Theaterbühne – theatrale Bilder

Eine Fernansicht präsentiert die Silhouette Wolfenbüttels – wie man heute sagen würde – im Weitwinkelformat (siehe Abb. 1). Die Vedute zieht den Blick vor allem in die Breite, aber auch in die Tiefe des Raums und bettet die Stadt in eine schematisierte Landschaft mit der kaum erkennbaren Oker ein,

3 Rashid-S. Pegah: Johann Oswald Harms in Kassel (wie Anm. 1), S. 331; vgl. auch Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (wie Anm. 1), S. 77-104.

4 Der Nachlass umfasst neben Freskoentwürfen und Landschaftszeichnungen vor allem die Theaterarbeiten, vgl. Annette Frese: Der Bühnenbildner Johann Oswald Harms, in: Vom herzoglichen Hoftheater zum bürgerlichen Tourneetheater. Ausstellung des Schloßmuseums Wolfenbüttel vom 24.10.1992 bis zum 10.1.1993, Konzeption u. Katalog Hans-Henning Grote (Veröffentlichung des Schloßmuseums Wolfenbüttel, hg. von Rolf Hagen), Wolfenbüttel 1992, S. 140-143, hier: S. 141.

5 Vgl. Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (wie Anm. 1), S. 95.

6 Vgl. Annette Frese: Katalogeintrag 203 »Stadt Wolfenbüttel, Maschine Nr. 4«, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig (wie Anm. 1), S. 554; vgl. auch Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (wie Anm. 1), S. 95-98.



Abb. 1 Johann Oswald Harms: Stadt Wolfenbüttel. Entwurf zu einem Bühnenbild für die Oper *Cleopatra* (Prolog), Braunschweig 1690. Grafik, Feder in Grau, grau laviert, über Graphit | Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: Z 4490 | CC BY-NC-SA 4.0

die entlang der massiven Stadtbefestigung fließt.[7] Der Panorama-Ansicht haftet etwas Kulissenhaftes an, jedoch sind viele Details der Gebäude erkennbar und das Bastionswerk erscheint als gestaffelter Baukörper mit plastischem Volumen. Der Vergleich der Darstellung mit einem drehbaren Stadtmodell lässt auf eine Blickrichtung von Süden schließen: Tatsächlich gibt die Zeichnung die stadtbauliche Situation um 1690 wirklichkeitsgetreu wieder. Die topographisch exakte Wiedergabe zeigt sich auch durch den Vergleich mit einer wenige Jahrzehnte später entstandenen Ansicht Wolfenbüttels von Süden (siehe Abb. 2) sowie mit dem Weichbild der heutigen Stadt.[8]

Die ›Breitbandvedute‹ weist durch das extreme Querformat eine Affinität zum Theater auf.[9] Die Abmessungen betragen knapp 20 cm in der Höhe, aber mehr als 90 cm in der Breite. Es handelt sich um einen Entwurf für das mehrteilige, im Original viel größer dimensionierte Huldigungsbild, das im Prolog der *Cleopatra*-Aufführung als Bühnendekoration diente. Das Stichwort lautet ›Vedutenmaschine‹. Die Stadtansicht war Teil des Maschinenapparats, der für die Effektproduktion der Aufführung essentiell war. Im Barocktheater standen Bewegung und Überraschung als bühnenästhetische Prinzipien an erster Stelle. Dem entsprachen schnelle Dekorationswechsel, für die ein ausgeklügelter technischer Apparat mit Flug-, Erscheinungs- und Versenkungsmaschinen zum Einsatz kam. Das Publikum erwartete dynamische Ansichten, bewegliche Vorder- und Hinterbühnen, Ober- und Unterbühnen sowie ganz generell Abwechslung und Überraschungsmomente.[10] Die kurzfristig austauschbaren Szeneneffekte gehörten zum Aufgabenbereich der Bühnendekorateure, unter ihnen Harms; eine Bestallung bei den niedersächsischen Welfen weist ihn zudem explizit als »Maschinen Meister« aus.[11] Die Wolfenbüttel-Vedute hatte damit ›bühnenraumgreifende‹ Dimensionen. Die einzelnen Blattteile wurden auf den Maschinenschlitten als Unterlage

7 Die flache Brücke markiert Flussquerung und Stadtzugang.

8 Schlosskapelle, Schlossturm, Zeughaus, Harztor und Stadtpfarrkirche (v.l.n.r.) lassen sich positionell und merkmalsindividuell identifizieren und entsprechen dem realen Sosein.

9 Wenn nicht – avant la lettre – zum Kino. Ein ahistorischer Vorgriff sieht Ähnlichkeiten zu Cinemascope bzw. Totalvision.

10 Vgl. Annette Frese: Katalogeintrag »Theatermaschinen«, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig (wie Anm. 1), S. 534.

11 Christian von Heusinger: Lebensdaten (wie Anm. 1), S. 449.



Abb. 2 Johann Christian Leopold (Verleger), Friedrich Bernhard Werner (Zeichner): Guelphebytum Wolffenbüttel. Erste Hälfte 18. Jh. Radierung/Druckgrafik | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Top. App. 2:437

aneinandergeklebt. Denkbar ist, dass drei, wenn nicht alle vier Stadtprospekte (Braunschweig, Hannover, Celle und Wolfenbüttel) gleichzeitig hochgezogen, dann nach einer gewissen Zeit abgesenkt wurden und, über die ganze Bühne reichend, die Prolog-Szene strukturierten. Einem ›Nota bene‹ auf einem Detailblatt zur Wolfenbüttel-Vedute zufolge wird sie die hinterste Ansicht gewesen sein. Aus Gründen der Sichtbarkeit dürfte sie etwas höher als die anderen drei geschwebt haben, die ihrerseits gestuft zueinander hingen.[12]

3. Architectura militaria in der Ritterakademie

Leonhard Christoph Sturm, am 5. November 1669 in Altdorf bei Nürnberg geboren und am 6. Juni 1719 in Blankenburg im Harz gestorben, erhielt 1694 einen Ruf nach Wolfenbüttel an die Ritterakademie Rudolph-Antoniana.[13] Dort vertrat er acht Jahre lang das Fach Mathematik. Außer dem alltäg-

12 Vgl. Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (wie Anm. 1), S. 96.

13 Für ein ausführliches Biogramm Sturms vgl. Isolde Küster: Leonhard Christoph

lichen Rechnen und der Berechnung von Flächen und Körpern umfasste Mathematik damals auch praxisorientierte Geometrie und Messkunde, wie sie vor allem für Architektur und Ballistik benötigt wurden. Entsprechend war die Zivil- und Militärbaukunst integraler Bestandteil des Curriculums der Adelsschule. Neben Vorlesungen zur Arithmetik und Geometrie standen Säulenlehre, Projektion von Stadthäusern, Palästen und Kirchen sowie Festungsbau auf dem Lehrplan. Darüber hinaus war Sturm schriftstellerisch produktiv. Die herzogliche Bibliothek, nur wenige Meter von der Ritterakademie entfernt, bot ihm vorzügliche Arbeitsbedingungen.

Eine nicht gedruckte Handschrift über den Festungsbau stammt aus Sturms Wolfenbütteler Zeit. Sie befindet sich in der heute nach Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel benannten Bibliothek.[14] Ihr erster Teil enthält eine Serie von 13 mit Großbuchstaben bezeichneten Konstruktionsentwürfen, die Sturm knapp beschrieben, mit zum Teil auch Winkelangaben sowie einer Legende versehen hat.

4. Die Handschrift als Übungsheft – technische Bilder

Leider fehlt Riss O, der letzte Entwurf der Serie, der die Stadt Wolfenbüttel zeigte. Er hätte sich als Vergleichsstück zu Harms' Vedute aufgrund des gemeinsamen Gegenstands besonders gut angeboten. Die Zusammensetzung von Sturms Serie legt jedenfalls nahe, dass Riss O denselben Gestaltungs- und Visualisierungsstrategien wie die anderen Entwürfe folgt, um militärisch befestigte Orte ins Bild zu setzen. In Riss M (siehe Abb. 3) ist beispielsweise das seit der Römerzeit befestigte Koblenz Modellierungsobjekt. Sturm könnte die Stadt aus eigener Anschauung gekannt haben,[15] womöglich benutzte er zudem zeitgenössische Karten. Unterhalb des Rheins, der in Fließrichtung nach oben dargestellt ist, liegt die pentagonale Festung Ehrenbreitstein mit ihrem symmetrischen inneren Sägezahnring und dem asymmetrischen Außenwerk als zusätzlicher Verstärkung. Die exponierte Lage auf einem Bergsporn ist getuscht angedeutet. Am anderen Rheinufer ist links auf der Landzunge mit dem Deutschen Eck die Koblenzer Altstadt zu sehen, um-

Sturm. Leben und Leistung auf dem Gebiet der Zivilbaukunst in Theorie und Praxis, Berlin, Dissertation 1942.

14 Leonhard Christoph Sturm: Kurze Anleitung zum Festungsbau nach dessen Manier, nebst den Rißen, mit auch einer kurzen Anleitung zur Mechanik, entstanden im Jahr 1700, wahrscheinlich Autograph, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. A.2 Extravagantes (unpag.).

15 Sturm reiste 1697 in die Niederlande und 1699 nach Frankreich.

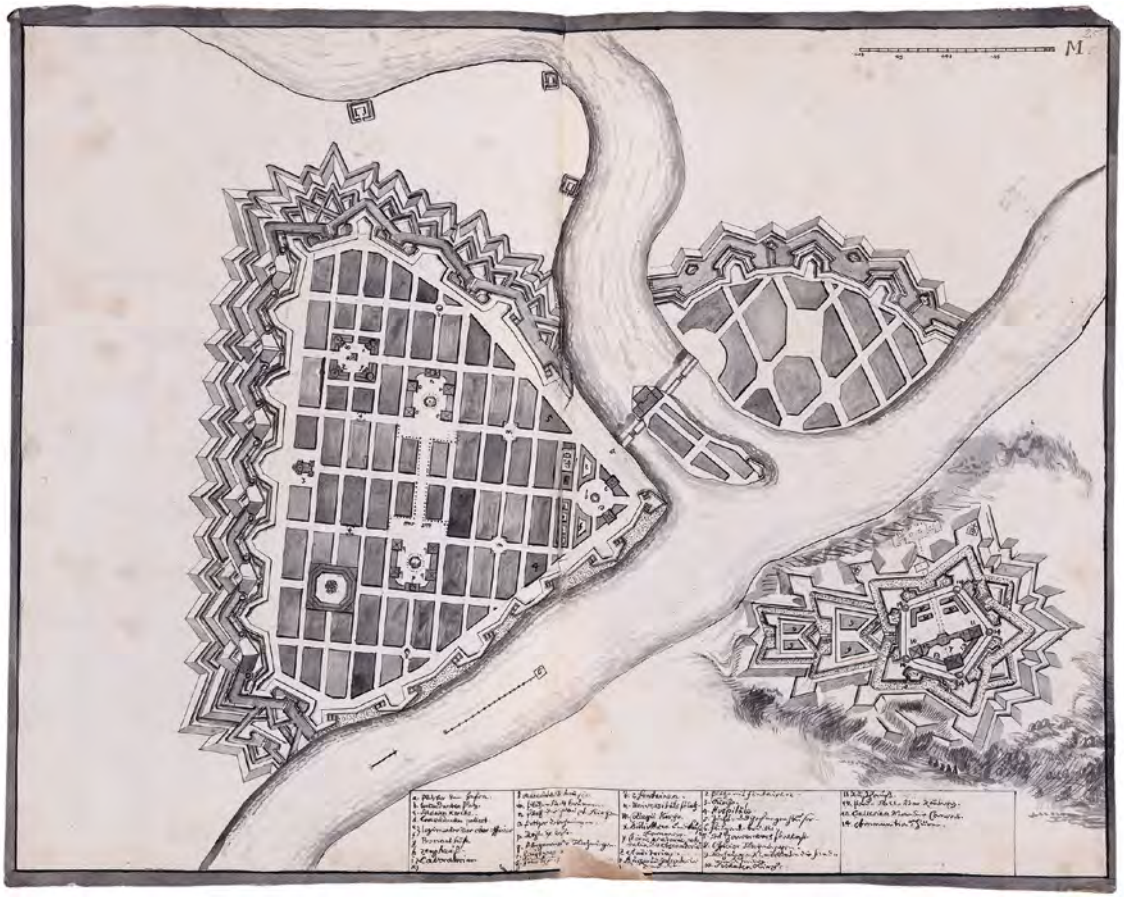


Abb. 3 Leonhard Christoph Sturm (Projektion, vermutlich auch eigenhändige Zeichnung): Riss »M«. 1700. Pinsel/Tusche | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: A.2 Extravagantes (unpag.), o.T.

gürtet von einem gestaffelten Bastionsring. Ihr gegenüber liegt der kleinere Stadtteil Koblenz-Lützel, der sich wie ein Igel in das nördliche Halbrund der Mosel-Rhein-Konfluenz schmiegt. Über eine in der Flussmündung sitzende Insel verläuft eine Brücke, deren erhöhte Konstruktion im feinen Schattenwurf sichtbar wird. Wahrscheinlich ist damit die weiter westlich liegende Balduinbrücke gemeint, die die Koblenzer Altstadt und Lützel verbindet. Unterhalb der Altstadt ist noch die sogenannte ›Fliegende Brücke‹ zu sehen, eine Gierseilfähre, die von 1674 bis 1819 die Rheinufer verband. Eine Legende gibt Aufschluss über weitere Objekte und Lokalitäten in der Altstadt und auf dem Ehrenbreitstein.

Sturm modelliert anders als Harms. Angetrieben von der optotechnischen Phantasie eines Höhenblicks, inszeniert er eine Schrägsicht von oben, die Grundrisse im Überblick zu gestalten erlaubt. Die sogenannte Kavalierperspektive führt zu einer Schematisierung der Raumstrukturen, während sie die lokale Begrenzung der Areale nicht signifikant ausweitet. Das Bild wird durch die nach außen treibenden Bastionskeile der gestaffelten Wälle fokussiert. Der Darstellung eignet ein technischer Graphismus, der sich nicht in einer Maßstabsfixierung oder numerischen bzw. indexikalischen

Technizität erschöpft, sondern sich aus der Fortifikationstopographie ergibt. Das Register erläutert Details, verleiht Referenz zur räumlichen Wirklichkeit und sorgt für eine Objektivierung des Dargestellten.

5. Raumprogramme als ästhetische und funktionale Aufgaben

Harms' Vedutenmaschine ruft die Semantik des barocken Theater-Begriffs auf.[16] Grundsätzlich stellt ›Theater‹ (von griech. *theatron*, *thea*: anschauen, Anblick) auf Sichtbarkeit ab. Der Begriff bezeichnet dabei mehr als die Bühne des Schauspiels, er meint prinzipiell jeden Ort, an dem es etwas zu sehen gibt, und jeden Gegenstand, der Sichtbarkeit herstellt.[17] Nicht nur auf der Theaterbühne oder den aufwendig inszenierten Hoffesten, sondern auch bei Turnieren, Jagden, Hochzeiten, selbst bei Tauf- und Trauerfeiern kommt in der Frühen Neuzeit eine geradezu »kosmische Auffassung vom Theater«[18] zum Ausdruck. Der barocke Theater-Begriff ist per se im übertragenen Sinn zu denken. Die so verstandenen Theateraufführungen haben das Potential, als »Gleichnisse einer Weltschau zu dienen, deren Grundlage das Bewusstsein um die Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit alles irdischen Seins bildete.«[19] Zugleich waren sie aufwendige Inszenierungen der hierarchischen Ordnung der höfischen Gesellschaft. Harms' Wolfenbüttel-Vedute ist diesem Verständnis verpflichtet, sie huldigt der Landesherrschaft, die als Gottes Stellvertretung die Regie auf Erden und auf der Theaterbühne führt.

Sturms Handschrift dürfte als Vorlagenbuch gedient haben, anhand dessen er mit den Zöglingen der Ritterakademie das Entwerfen militärischer Anlagen auf dem Papier üben konnte. Der Instruktionscharakter ergibt sich aus dem Curriculum, nach dem die »beyden Architecturen« gelehrt wurden. Er erklärt auch die von Sturm angeführte Liste der »besten Auctores so von der Fortification geschrieben« sowie die Aufzählung der Wissenschaften, die »ein guter Ingenieur verstehen muss«.[20] Der Koblenz-Entwurf fasst in summa Sturms Ideen zur Ertüchtigung befestigter Plätze zusammen. Es

16 Zu den epistemologischen Implikationen des barocken Theaterbegriffs, vgl. Thomas Kirchner: Der Theaterbegriff des Barock, in: Maske und Kothurn 31 (1985), S. 131-140.

17 Vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist ›Theater, Theatrum‹ verbreitete Titulatur von Büchern, Kompendien und enzyklopädischen Darstellungen.

18 Vgl. Horst Richter: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (wie Anm. 1), S. 5.

19 Ebd.

20 »Leonhard Christoph Sturm: Kurze Anleitung zum Festungsbau (wie Anm. 14).

geht nicht um den militärischen Aspekt allein, sondern um eine Synthese mit zivilen Architekturen. Sturm ist bemüht, Befestigungen mit technischem Sachverstand solide und zugleich »auf leicht erschwingliche Kosten« zu planen.[21] Dieser Impetus dürfte mit eigener Erfahrung zusammenhängen: Fast eine Dekade wirkte er in der Residenzstadt Wolfenbüttel, die im 17. Jahrhundert zu den wehrhaftesten in Norddeutschland zählte. Je mächtiger die Wehrstruktur, desto aufwendiger war deren kontinuierliche Instandhaltung. Sturms Dienstherren haben für die wenig glanzvolle Festungsfürsorge nicht mehr als nötig die Schatulle geöffnet. Sturm war sich der beschränkten Mittel bewusst, weshalb seine Entscheidung, »mit den wenigsten Kosten zu verstärcken«,[22] nahelag.

Harms und Sturm lebten vier Jahre in relativer Nachbarschaft und dürften sich gekannt haben, vielleicht sogar persönlich. Sturm erwähnt Harms explizit als Maler von Gemälden, der an der Ausgestaltung des Salzdahlumer Schlosses mitgewirkt habe.[23] Allein der Nachname von Harms reicht an dieser Stelle aus, um einen offensichtlich bekannten Künstler aufzurufen. Leider haben wir keine vergleichbare Verlautbarung von Harms, der den quasi-Kollegen Sturm in ähnlicher Weise erwähnt hätte. Orientierung zum Festungsbau für sein *Cleopatra*-Bühnenbild bezog Harms sicher nicht von Sturms fortifikatorischen Überlegungen, sondern aus eigener Anschauung vor Ort. Was seine späteren architektonischen Bühnenarbeiten anbetrifft, hätte er aber durchaus Anregungen aus dem umfänglichen Œuvre des Architekturtheoretikers Sturm beziehen können.[24]

21 Ebd. Zu Riss O macht Sturm eine ähnliche Ansage: »Ein Grundriß der Statt und Festung Wolfenbüttel, nach meinem gutdüncken, dieselbe mit den wenigsten Kosten zu verstärcken.«

22 Vgl. Leonhard Christoph Sturm: Kurze Anleitung zum Festungsbau (wie Anm. 14).

23 Leonhard Christoph Sturm: Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen […], Augsburg 1719, S. 10; vgl. auch August Fink: Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig, Braunschweig 1954, S. 29.

24 Sturm hat zeitlebens bedauert, nur als Mathematiker und Architekturtheoretiker, nicht aber als Baupraktiker wahrgenommen zu werden. Maximilian Görmar verdanke ich einen Quellenfund, der Sturms frühzeitige Beschäftigung auch mit der Bühnentechnik im Theater offenbart. So notierte Gottfried Wilhelm Leibniz am 24. August 1696 im Tagebuch, er habe Sturm in Wolfenbüttel geraten, ein »Buch de Machinis et decorationibus theatricis« zu schreiben. Sturm habe geantwortet, er wolle gern etwas konstruieren, um »Meereswellen besser vorzustellen mit oval oder geflammeten Wellen […] auch das Schiff obliquè gehen [zu] lassen« und anderes mehr, in: Leibniz-Album aus den Handschriften der k. Bibliothek zu Hannover, hg. von Karl Ludwig Grotefend, Hannover 1846.



ERINNERN

Elke Anna Werner

ERINNERUNGSRÄUME ALS HANDLUNGSRÄUME. TRANSHISTORISCHE INTERVENTIONEN IN WEIMAR

1. Die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden

Was auf der Theaterbühne schon lange üblich ist, nämlich historische Stoffe gegenwartsbezogen zu inszenieren, beschäftigt aktuell auch Museen. Angesichts vielfältiger Herausforderungen wird verstärkt darüber nachgedacht, wie historische Sammlungsbestände und tradierte Wissensformen neu zur Gegenwart in Beziehung gesetzt werden können. Das Verhältnis von kulturellem Erbe und aktuellen Problemlagen ist unmittelbar mit der Frage der gesellschaftlichen Akzeptanz dieser Institutionen verknüpft. Als »Institution im Dienst der Gesellschaft«, wie die Museumsdefinition des internationalen Museumsverbands ICOM betont, gehören gesellschaftliche Partizipation, die Förderung von Diversität sowie die Möglichkeit zum Wissensaustausch heute zu den zentralen Aufgaben eines Museums.[1]

Vor diesem Hintergrund erfährt das Format transhistorischer Ausstellungen zunehmend Aufmerksamkeit, weil sich auf diese Weise Brücken zwischen den historischen Sammlungsbeständen und gegenwartsbezogenen Fragen schlagen lassen.[2] Das Verfahren bringt Objekte aus verschiedenen Epochen in direkten, oft gezielt kontrastiv angelegten Konstellationen zusammen. Mit solchen anachronistischen Ensembles werden tradierte museale Konzepte wie das Ausstellen nach Meistern, Ländern und Schulen, aber auch Kategorien wie Entwicklung, Kanon und Authentizität hinterfragt. Darüber hinaus entstehen vielfältige Möglichkeiten für Partizipation und Reflexion – und damit Bezugspunkte, mit denen sich Museen für gegenwartsbezogene Themen öffnen können.

1 Ich danke den Kuratorinnen Petra Lutz und Cornelia Irmisch für die Gespräche über die von ihnen betreuten Ausstellungen. Vgl. https://icom-deutschland.de/de/component/content/article/635-klarheit-geschaffen-offizielle-deutsche-uebersetzung-der-neuen-definition-fuer-museen-veroeffentlicht-2.html?catid=31&Itemid=114, Zugriff: 5. August 2023.

2 The Transhistorical Museum. Mapping the Field, hg. von Melanie Bühler, Peter Carpreau, Ann Dmeester u.a., Amsterdam 2018.

© 2024 Elke Anna Werner, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-010 | CC BY-SA 4.0

Auch die Klassik Stiftung Weimar nutzte 2023 in ihrem Themenjahr »Wohnen« das Format der transhistorischen Ausstellung für die Aktualisierung des von ihr betreuten kulturellen Erbes: In Goethes Wohnhaus am Frauenplan gingen vier Künstler:innen mit performativen Interventionen den »Wechselbeziehungen von menschheits- und naturgeschichtlicher Zeitlichkeit« nach und fragten nach der Wirkmacht von Kunst »in Zeiten existenzieller Bedrohung, wie sie in unserer Gegenwart auf vielen Ebenen weltweit spürbar ist«.[3] Die Künstlerin Sonya Schönberger präsentierte in einer Installation »Goethes Topfpflanzen« im Haus am Frauenplan und untersuchte ihre Musealisierung sowie ihr Eigenleben mit den Mitteln der künstlerischen Forschung.[4] Unter dem Titel *Fremde Freunde. Moderne zu Gast in historischen Häusern* wurden Design-Objekte von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart in sechs Häusern der Stiftung aus der Zeit um 1800 gezeigt, um mit diesen Rauminterventionen »eine Art Zeitmaschine, eine Fiktion vom Wohnen als fortgeschriebene Geschichte vom Leben der Bewohner und den sie umgebenden Dingen« zu evozieren.[5]

Das Besondere dieser Interventionen ist, dass sie in historischen Wohnräumen stattfanden, die als biographische Erinnerungsorte musealisiert wurden und – im Fall der Dichterhäuser – den Status nationaler Erinnerungsorte haben.[6] Die Musealisierung dieser Häuser basiert seit dem 19. Jahrhundert auf der Suggestion einer unmittelbaren Annäherung an eine bedeutende Persönlichkeit. Dieses Authentizitätsversprechen wird maßgeblich durch originale oder als originalgetreu inszenierte Raumeinrichtungen hergestellt, die den Eindruck vermitteln, die Zeit sei in den Wohnräumen gleichsam stehenge-

3 *Walle! Walle*. Zeitgenössische Kunst in Goethes Wohnhaus. Danica Dakić, Arijit Bhattacharyya, Farzane Vaziritabar und Lea Maria Wittich. Ein Projekt mit der Casa di Goethe und der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, 2. Juni-1. November 2023, Zitate s. https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/ausstellung/walle-walle/ Zugriff: 5. August 2023.

4 Sonya Schönberger: *Goethes Topfpflanzen*, 1. April-11. Juni 2023, Goethe-Nationalmuseum; Zitat s. https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/ausstellungen/goethes-topfpflanzen/, Zugriff: 5. August 2023.

5 *Fremde Freunde. Moderne zu Gast in historischen Häusern*, bis 1. November 2023, Zitat s. Ute Ackermann und Cornelia Irmisch: Fremde Freunde. Moderne zu Gast in historischen Häusern, Weimar 2023, S. 4.

6 Paul Kahl: Kulturgeschichte des Dichterhauses. Das Dichterhaus als historisches Phänomen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Band 61, Göttingen 2017, S. 325-345; ders.: Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte, Göttingen 2015; Die Musealisierung der Nation. Ein Kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts, hg. von Constanze Breuer, Bärbel Holtz und Paul Kahl, Berlin 2015.

blieben.[7] Wie Künstler- und Sammlermuseen generell sind solche Häuser mit dem Paradox konfrontiert, dass mit dem Bedürfnis nach Erinnerung ihre Zahl stetig steigt, die erinnerungskulturell bedingte Unveränderlichkeit ihres Erscheinungsbildes aber museologischen Aktualisierungen im Wege steht und sie dadurch drohen aus der Zeit zu fallen, wenn gesellschaftliche Interessen und Werte sich verändern.[8]

Im Folgenden soll anhand der Ausstellung *Fremde Freunde*, dem umfangreichsten Interventionsprojekt in Weimar, der Frage nachgegangen werden, was passiert, wenn mit transhistorischen Interventionen in nationalkulturell bedeutende »Häuser der Erinnerung«[9] eingegriffen wird. Lassen sich zeitliche Distanzen überwinden und relevante Gegenwartsbezüge herstellen? Welche Potentiale bietet hier gerade das Thema *Wohnen*? Dabei gilt es die Ambivalenz von Interventionen mitzudenken, die einerseits als Störfaktoren in bestehende Ordnungssysteme eingreifen und diese in Frage stellen, andererseits durch die Wahl ihrer ästhetischen Mittel, nämlich durch ein Überraschungsmoment Aufmerksamkeit zu erzeugen, für Marketingzwecke instrumentalisiert werden können.[10]

2. *Fremde Freunde* – ein Spiel mit Vertrau(t)en

Die *Fremden Freunde* kommen in den Weimarer Rauminterventionen eher beiläufig daher. Obwohl Flyer, Plakate, eine Begleitpublikation sowie Postkarten auf die Ausstellung hinweisen,[11] wird das Publikum wohl erst in den Räumen selbst durch die ungewöhnlichen Nachbarschaften auf die Objekte aufmerksam. So ist im Erdgeschoss von Schillers Wohnhaus in der Küche zwischen einem Obstteller und einer dunklen Flasche eine orangefarbene

7 Kahl: Erfindung (wie Anm. 6), S. 261.

8 Dario Gamboni und Libero Gamboni: Das Museum als Erfahrung. Reisedialoge über Künstler- und Sammlermuseen, Göttingen 2022.

9 Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätten in Deutschland, hg. von Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer, Paul Kahl und Stefan Rhein, Leipzig 2015.

10 Friedrich von Borries u.a.: Glossar der Interventionen. Annäherungen an einen überverwendeten, aber unbestimmten Begriff, Berlin 2012, S. 90f.

11 Der Ausstellungskatalog (s. Anm. 5) ist als Sammelalbum konzipiert, in das die Postkarten für jede Intervention eingeklebt und mit der ursprünglichen Situation verglichen werden können. Die Ausstellung umfasste ein breites Spektrum von den Dichterhäusern über das Wohnhaus der Familie Kirms-Krakow bis zu den Residenzbauten Wittumspalais, Schloss Tiefurt und Schloss Belvedere.



Abb. 1 Braun Kaffeemühle KMM 2 in der Küche von Schillers Wohnhaus, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram

Kaffeemühle der Firma Braun aus dem Jahr 1969 zu entdecken (siehe Abb. 1). Entworfen von Dieter Rams fügt sie sich in ihrer minimalistischen Form einerseits gut in das Ensemble der historischen Küchenutensilien ein. Andererseits ist das Objekt unschwer als moderne Designikone zu identifizieren. Man blickt auf dieses Ensemble wie auf ein Stillleben, ist irritiert durch das moderne Objekt, wodurch der Blick länger und intensiver wird. Ein Text informiert über die ungewöhnliche Konstellation in einem ansonsten authentisch anmutenden Raum. Als Verbindung zwischen dem historischen Interieur und dem modernen Küchengerät wird auf die Kultur des Kaffeetrinkens verwiesen, ergänzt um Ausführungen zu Schillers Kaffeekonsum. Zum Haushalt des Dichters gehörte mutmaßlich eine Kaffeemühle – und wenn das Leben in den Räumen weitergegangen wäre, hätte dort später auch die Design-Kaffeemühle von Braun stehen können. Der Titel der Intervention *Schillers Barista* spielt schließlich auf die heutige Kaffeekultur an.

Im ersten Obergeschoss trifft man anschließend zwischen dem Schlafzimmer von Charlotte Schiller und dem Kinderzimmer auf einen Hohen Kinderstuhl der Firma Cassina S.p.A. des De-Stijl-Künstlers Gerrit Rietveld (siehe Abb. 2). Diese Konstellation zeichnet sich durch einen starken visuellen



Abb. 2 Cassina S.p.A, Hoher Kinderstuhl von Gerrit Rietveld in Schillers Wohnhaus, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Kontrast zwischen dem streng geometrischen Rietveld-Stuhl in der Primärfarbe Rot und der biedermeierlichen Umgebung mit unlackierten Holzmöbeln und pastellfarbenen Tapeten aus. Die Begleitmaterialen informieren, dass es zu Schillers Zeiten keine Möbel speziell für die Bedürfnisse von Kindern gegeben habe und der Rietveld-Hochstuhl als spätere Ergänzung des Mobiliars durchaus denkbar sei.

In Goethes Wohnhaus ist der *fremde Freund* versteckter als im Schillerhaus (siehe Abb. 3). Nur wer aufmerksam durch die Räume geht, entdeckt inmitten von Goethes Majolika-Sammlung einen großen Obstteller von El Lissitzky aus dem Jahr 1919. Dieser fügt sich formal bestens in den Sammlungsschrank mit den historischen Majolika-Tellern ein. Mit seinem abstrakten, suprematistischen Motiv in Schwarz und Rot unterbricht er jedoch die stilistische Einheitlichkeit der italienischen Keramik. Als Störfaktor lenkt der Teller die Aufmerksamkeit auf Goethes Vorlieben als Sammler und regt zum vergleichenden Betrachten an, so wie auch Goethe die Sammlungsstücke immer wieder studiert haben wird (siehe auch Abb. 6 auf S. 26).

Im Wittumspalais, dem Witwensitz der Herzogin Anna Amalia, zielen die Interventionen weniger auf den Schauwert, sondern stärker auf den



Abb. 3 Großer Obststeller von El Lissitzky in Goethes Majolika-Sammlung, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram

Gebrauchswert der Objekte. Im Speisezimmer (siehe Abb. 4), einem gesellschaftlichen Zentrum des klassischen Weimar, findet sich ein Tisch mit Stühlen aus verschiedenen Epochen: Stühle mit einer stilisierten Rose aus Anna Amalias Zeit treffen auf Sitzmöbel aus der Wiener Werkstätte und aus Hellerau, die um 1900 entstanden sind. Trotz der Unterschiede in Form und Farbe fügen sie sich zu einem harmonischen Arrangement, weil die Materialsichtigkeit des Holzes und die Funktionalität der Möbel sich als verbindendes Element erweisen. Ein größerer stilistischer Bruch ist der Radiofonograf der Gebrüder Castiglioni für Brionvega aus dem Jahr 1965, der als Rundfunkempfänger mit Plattenspieler für die musikalische Untermalung sorgen könnte. Die Position des weißen Design-Objekts vor einer weiß vertäfelten Wand sorgt jedoch dafür, dass es sich unauffällig in das räumliche Ensemble einfügt.

Eher beiläufig präsentiert sich im Schreib- und Malzimmer Anna Amalias auch die Reiseschreibmaschine von Karl Clauss Dietel für Robotron aus dem Jahr 1985, die mit ihrem orangefarbenen Plastikgehäuse eine harmonische Verbindung mit dem warmen Holz des Tisches aus der Zeit um 1800 eingeht (siehe Abb. 5).



Abb. 4 Brionvega Radiofonograf RR 126 von Achille und Pier Giacomo Castiglioni sowie Jacob & Joseph Kohn Armlehnstuhl No. 725/BF von Josef Hoffmann und Stühle von Richard Riemerschmid der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst im Speisezimmer des Wittumspalais, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram

Einen spektakulären Auftritt hat die dritte und letzte Intervention im Wittumspalais: Der aus dem Jahr 1928 stammende *Vampyr-Staubsauger* von AEG präsentiert sich in einem kleinen persönlichen Raum der einstigen Hausherrin als silberglänzendes Objekt wie aus einer anderen Welt (siehe Abb. 6). Anna Amalia hatte ausreichend Personal, die moderne Frau aber konnte mit dem *Vampyr* selbst putzen und doch ganz *Dame* bleiben, wie eine AEG-Werbung 1929 versprach.[12] In Anspielung auf dieses Claim wird der elegante Staubsauger von modischen Schuhen im Leopardenlook von Manolo Blahnik flankiert.

3. Thematische Fokussierungen

Die hier vorgestellten Rauminterventionen zeigen das Potential, aber auch die Grenzen der kuratorischen Arbeit mit transhistorischen Objektkonstellationen. So lassen sich mit *fremden* Objekten in historischen Interieurs the-

12 Ackermann und Irmisch: Fremde Freunde (wie Anm. 5), S. 11.



Abb. 5 Robotron Reiseschreibmaschine Cella S1001 von Karl Clauss Dietel im Schreib- und Malzimmer im Wittumspalais, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

matische Akzente setzen und kulturelle Praktiken wie das Kaffeetrinken oder der Hausputz hervorheben, die in nationalkulturellen Kontexten sonst keine Aufmerksamkeit erhalten würden. In Residenzbauten, wo sich Wohnen und dynastische Repräsentation kaum voneinander trennen lassen, wird der Aspekt des Wohnens durch die modernen Haushaltsgegenstände betont. Die maßgebliche Rolle, die das spezifische Display bei diesen Fokussierungen spielt, wird anhand von El Lissitzkys Obstteller deutlich. Dieser erscheint nicht als Einzelobjekt, sondern als Teil von Goethes Majolika-Sammlungen. Diese Konstellation berührt zwar das wohnliche Umfeld Goethes, insofern die Sammlungen Bestandteile der Wohnräume sind, aber eben nicht in der Form, dass man sich vorstellen könnte, dass Goethe hier einen Apfel gegessen hätte.

Ein zusätzlicher Effekt besteht darin, dass durch die Auswahl der Objekte für Kategorien wie Gender sensibilisiert werden kann, wenn sie wie in Weimar die Aufmerksamkeit auf traditionell eher weiblich konnotierte Räume (wie Küche oder Kinderzimmer) und Tätigkeiten (wie das Putzen) lenken. Auf diese Weise wird im Schillerhaus die Fokussierung auf den Dichter aufgebrochen und seine Frau, seine Kinder und die Hausangestellten kom-



Abb. 6 Mules *Mafrisa* von Manolo Blahnik und AEG Staubsauber *Vampyr*, 2023 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Hannes Bertram

men in den Blick. Auch bei Anna Amalia, deren Räume im Wittumspalais wenig geschlechtsspezifische Indikatoren aufweisen, wird der Genderaspekt durch die modernen Haushaltsgegenstände gestärkt; wenn auch die recht traditionellen, an modernen bürgerlichen Vorstellungen orientierten Rollenzuweisungen hier irritieren mögen. So wäre auch denkbar gewesen, wie dies etwa in Schillers Gartenhaus in Jena geschieht, auf Charlotte Schillers eigene schriftstellerische Tätigkeiten hinzuweisen, zum Beispiel durch einen Brückenschlag zum Multitasking heutiger Eltern, und auch Anna Amalias intellektuelle, literarische und künstlerische Aktivitäten hätten bei dieser Gelegenheit thematisiert werden können.

4. Atmosphären und Resonanzen

Durch die Auswahl der Objekte und Räume sowie das jeweilige Display können die Interventionen in den historischen Interieurs gezielt Fokussierungen ansteuern, indem sie die für museale Räume eingeübten Rezeptionserwartungen stören und den Horizont für neue Themen öffnen. Über diese

heuristisch produktiven Störungen hinaus wird das Publikum aber auch emotional angesprochen: von der Irritation, wenn im Schillerhaus eine Steckdose für die elektrische Kaffeemühle fehlt, über ein Schmunzeln angesichts des furchterregenden Namens des Staubsaugers bis zu Bedenken, ob man angesichts heutiger Ansprüche an Sicherheit und Komfort noch ein Kind in den Rietveld-Stuhl setzen würde. Mit dieser gefühlsorientierten Adressierung werden die Betrachter:innen individuell angesprochen und die oft einseitig auf kognitive Wissensvermittlung ausgerichtete museale Didaktik wird um eine sinnliche Erfahrungsdimension erweitert.[13]

Es ist wohl vor allem dieser emotionale Zugang, der dazu führt, dass sich die Imagination von einem fortgesetzten Leben in den historischen Räumen tatsächlich einzustellen vermag. Die Weimarer Interventionen aktivieren durch die Konfrontation mit den *fremden*, modernen Objekten die sinnliche Wahrnehmung und stärken die Sensibilität für räumliche Atmosphären in den historischen Interieurs. Die dabei entstehenden Beziehungen zu den sie umgebenden Objekten lassen sich mit Hartmut Rosa als *Resonanzen* verstehen, durch die eine stumme, im musealen Kontext ihrer Funktion beraubten Dingwelt *zum Sprechen* gebracht, ja imaginär vielleicht auch benutzt wird.[14] Das partizipative Verhältnis zu den Dingen erlaubt, die zeitliche Distanz zu den historischen Einrichtungsgegenständen zu überwinden und produktive Imaginationen über das Leben der Dinge bzw. das Leben mit den Dingen anzuregen.

Vorstellungen von einem Fortgang des Lebens in den Museumsräumen, wie von den Kuratorinnen intendiert, stellen sich als ästhetischer Effekt am ehesten dort ein, wo der institutionelle Status der Räume nicht durch museale Zeigemittel wie Podeste, Vitrinen, Absperrbänder oder Informationsmaterialien markiert wird. So kann man sich gut vorstellen, in Anna Amalias Speisesaal auf Stühlen aus unterschiedlichen Epochen zu sitzen und Musik aus dem noch immer produzierten Radiofonografen zu hören. Zur elektrischen Kaffeemühle aber bleibt man durch die Absperrung auf Distanz und bei Rietvelds Kinderstuhl mahnt die Beschilderung, dass Anfassen im Museum streng verboten ist, und auch im Grauen Salon von Schloss Belvedere will sich keine Lounge-Atmosphäre einstellen, wenn die Design-Klassiker durch Absperrkordeln gesichert sind (siehe Abb. 7).

13 Zu Museen als Orte der Wissensvermittlung vgl. Anke te Heesen: Theorien des Museums, Hamburg 2012, S. 156-166.

14 Hartmut Rosa: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2019, S. 381-393.

5. Museale Erinnerungsräume als Handlungsräume

Wo die museale Rahmung zurücktritt, sind die mit den Interventionen gewünschten Überschreitungen zeitlicher und institutioneller Grenzen durchaus möglich. In Verbindung mit der kuratorischen Leitfrage des »Was wäre, wenn …« regt der Ausstellungstitel *Fremde Freunde* dazu an, mit spielerischer Leichtigkeit etwas imaginativ auf die Probe zu stellen.

Dabei wird in Weimar Grundsätzliches berührt, nämlich die erinnerungskulturelle Grundlage der beteiligten Häuser. Diese beruht auf dem Anspruch, die Lebens- und Wirkungsstätten der Weimarer Klassiker in authentischem Zustand zu bewahren.[15] In der Forschung zu Dichterhäusern hat sich allerdings die Einsicht durchgesetzt, dass diese meist nicht den historischen Originalzustand zeigen, sondern vielmehr eine an den Erwartungen der Nachwelt orientierte Rekonstruktion. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie mit dem »Dichterhaus […] im Spannungsfeld von Authentizitätstopoi und geschichtlichem Abstand«[16] museologisch umgegangen werden soll. Will man den Anspruch auf Authentizität fortführen, um die gedächtniskulturelle Dimension des Ortes aufrechtzuerhalten, oder will man die vielschichtige Historizität eines Hauses und seiner Ausstattung betonen und damit für verschiedenste, auch gegenwartsbezogene Zugänge öffnen?

Wie die anachronistischen Objekt-Raumkonstellationen in Weimar gezeigt haben, verfügen transhistorische Interventionen über das Potential, die hier nur angedeutete Komplexität musealer Gedächtnisorte zu fokussieren und in einem Wechselspiel von Reflexion und Imagination zu aktivieren und zu transformieren. Im Fall der *Fremden Freunde* bewirkten die modernen Designobjekte produktive Störungen in den historischen Interieurs, indem sie auch eine gesteigerte Wahrnehmung der tradierten Raumausstattungen anregten. Wenn die reflektierende Rezeption durch eine emotionale und für die räumlichen Atmosphären sensibilisierende Ansprache erweitert wird, erweisen sich die modernen (Gebrauchs-)Gegenstände als zeitliche Brückenbauer: Indem sie den distanzschaffenden musealen Rahmen stören, eröffnen sie einen Freiraum der Imagination – von einem Weiterleben in den Räumen bis zur Abgrenzung der historisch-elitären Lebensformen gegenüber alternativen Wohnkonzepten.

Die Resonanzen zwischen dem körperlich präsenten Publikum und dem historischen Raum der Erinnerung lösen die museale Stillstellung auf und ermöglichen ein dynamisches Wechselspiel zwischen Gegenwart und Vergan-

15 Kahl: Kulturgeschichte (Anm. 6), S. 344.
16 Ebd.



Abb. 7 Schaukelstuhl von Cesare Leonardi im Grauen Salon im Schloss Belvedere, 2023 | Foto: Elke Anna Werner

genheit. Dabei wird die Auseinandersetzung mit den historischen Räumen intensiviert, so dass deren Gegebenheiten auch hinterfragt werden können. Wenn die Design-Objekte offensichtlich nicht zur historischen Ausstattung gehören, handelt es sich dann bei den anderen Gegenständen um originale Ausstattungstücke? Welche Erkenntnisse und Einsichten vermitteln historische Räume überhaupt? Was sagt die Wohnung über Leben und Werk aus? So werden die Erinnerungsräume zu Möglichkeits- und Handlungsräumen, in denen nicht mehr *nur* etwas gezeigt oder dargestellt wird, sondern in denen »etwas geschehen kann«, indem die Besucher:innen zu Akteur:innen werden.[17] Im Zusammenspiel von intervenierenden Objekten, Display und Räumen können nicht nur thematische Schwerpunkte kuratorisch gesetzt, sondern durch das Anregen zu individuellen Imaginationen und Reflexionen die Beziehungen zur Gegenwart aktiviert und so auch die Erinnerung an bedeutende historische Persönlichkeiten aktualisiert werden. Dieses Potential lässt sich in seiner, möglicherweise auch Widersprüche erzeugenden Offenheit, zumal wenn Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert und die institutionellen Prämissen eines Erinnerungsortes in Frage gestellt werden, allerdings kaum steuern. Es lässt sich aber kuratorisch begleiten, beispielsweise in Gesprächsformaten, durch die das Museum ein Stück mehr zu einem Ort für gesellschaftliche Partizipation und Transformation wird.

17 Nora Sternfeld: Dass etwas geschehen kann … Postrepräsentatives Kuratieren, in: Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, hg. von Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, S. 345-349.

Boris Roman Gibhardt

›WAS ABER BLEIBT, STIFTEN DIE DICHTER‹. ERINNERN ALS EXPOSITORISCHE PRAXIS AM BEISPIEL VON GOETHES WOHNHAUS

1. Die Geste des Bewahrens

›Was aber bleibt, stiften die Dichter‹, lautet ein geflügeltes Wort, das auf einen Vers Friedrich Hölderlins und indirekt auf einen Ausspruch von Horaz zurückgeht.[1] Dieses von den Dichtern gestiftete Bleibende ist nicht nur im Text und seinem philologischen Wortsinn zu finden, sondern führt immer auch, so die Ausgangsüberlegung, eine räumliche Dimension mit sich. Seit der Neuzeit wurden Wohn- und Verweilorte, aber auch Grabstätten von Dichtern sowie Schauplätze literarischer Texte bewahrt, besucht und inszeniert (siehe Abb. 1). Im mittleren 19. Jahrhundert setzte ein reges Interesse an Dichterhäusern ein.[2] Die Bewahrung solcher Gedenkorte verdankte sich oft einem identitätsstiftenden Nationalgefühl, das heute nicht mehr in gleicher Weise relevant ist. Dennoch sind literarische Gedenkorte mit ihren spezifischen Raumensembles keineswegs obsolet. Im Gegenteil erleben Literaturmuseen, worunter neben klassischen Dichterhäusern vor allem Räume zur Vermittlung von Literaturgeschichte und des Umgangs mit Sprache fallen, eine erstaunliche Konjunktur. Johann Wolfgang Goethes Weimarer Wohnhaus beispielsweise zählt circa 140.000 Gäste im Jahr.[3]

Dies lässt es gerechtfertigt erscheinen, das Thema Literatur und Gedächtnisraum ungeachtet seiner Verankerung in der Tradition als ein modernes Phänomen anzusprechen. Das Literarische und das allen museal präsentier-

1 Der Vers lautet: »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, vgl. Friedrich Hölderlin: Andenken [1803], in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 2, hg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1951, S. 188f.

2 Christiane Holm: Ausstellung, Dichterhaus, Literaturmuseum, in: Handbuch Medien der Literatur, hg. von Natalie Binczek u.a., Berlin/Boston 2013, S. 569-581; Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland, hg. von Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer, Paul Kahl und Christian Philipsen, Leipzig 2015.

3 Durchschnittliche Besucherzahlen vor der Corona-Pandemie.

© 2024 Boris Roman Gibhardt, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-011 | CC BY-SA 4.0



Abb. 1 Goethe-Lektüre in Weimar, 2023 | Foto: Gordon Welters, www.GordonWelters.com

ten Räumen eigene Expositorische[4] spielen nicht nur von jeher an solchen memorialen Orten ineinander. Sondern fast scheint es, als kompensierten literarische Orte und Räume ein Stück weit das schon öfter diagnostizierte Schwinden der Bereitschaft, sich auf die Lektüre historischer Texte der Weltliteratur einzulassen. Es wird, einem verbreiteten Gefühl zufolge, heute weniger gelesen, aber es gibt nachweislich mehr museale Vermittlungsformate als je zuvor. Ein Grund hierfür könnte sein, dass der Zugang zu Text und Sprache in der globalen, digitalen Welt an Exklusivität verloren hat, während einmalige, authentische Orte durch das Versprechen einer bestimmten Präsenz und Atmosphäre, die jeweils nur an diesem Ort erlebt werden kann, umso anziehender wirken.[5]

4 Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, hg. von Klaus Krüger, Elke Anna Werner und Andreas Schalhorn, Bielefeld 2019.

5 Vgl. Thomas Schmidt: Authentische Atmosphären. Zur Theorie und Praxis des Dichterhauses, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Band 64, Göttingen 2020, S. 373-393, hier S. 377. Unter einem ›authentischen Ort‹ versteht Schmidt, dass »sein Mehrwert aus seiner eigenen als einer bedeutenden Geschichte stammt« (S. 384).

Bei aller dynamischen Veränderung des Leseverhaltens und des gesellschaftlichen Selbstverständnisses ist dem räumlichen Erbe der Literatur also tatsächlich etwas Bleibendes eigen. Wie aber lässt sich dieses Bleibende, auf das das geflügelte Worte abzielt, beschreiben? Wohl am ehesten als eine Gestik des Bewahrens.[6] Damit ist gemeint, dass jedes Bewahren und Erinnern sich nur in einem performativen, gestischen Zugriff verwirklicht, unter dem sich Form und Inhalt des zu Bewahrenden fortwährend wandeln. Dass diese Gestik über das Geschaffene hinausführt, weil das Gedächtnis immer nur in der Zeitlichkeit des Bewahrens zu sich kommen kann,[7] gilt dabei ebenso für die Deutung von Literatur wie für die Präsentation und das Erleben ihrer Entstehungs- oder Erinnerungsräume.

2. Zuviel Literatur, zuviel Gedächtnis?

Auf den ersten Blick scheint diese Beobachtung für Goethes Wohnhaus am Frauenplan gerade nicht zu passen. Wer dort vor 50 Jahren über die Absperrung in Goethes Arbeitszimmer schaute, wird bei einem heutigen Besuch vermeintlich nichts verändert finden (siehe Abb. 2 und Abb. 3). Dennoch ist Goethes Wohnhaus paradoxerweise das am besten erhaltene Dichterhaus seiner Epoche und zugleich das Dichterhaus, in dem am meisten verändert wurde. Seit Goethes Tod ist in der 200-jährigen Geschichte kein Jahrzehnt vergangen, in dem nicht Raumgefüge, Sammlungsbestände und Mobilien in einigem Umfang bewegt und gestaltet worden wären – sei es durch die weitere Nutzung als Wohnhaus der Familie, durch die Überführung von Manuskripten ins Archiv oder durch zeitbezogene museale Neuansätze.[8] Heutzutage gehört es ohnehin zum musealen Alltag, nicht nur in Weimar, Interventionen zu kuratieren, künstlerische Happenings zu initiieren oder Fahrstühle einzubauen. Goethe selbst formulierte die Einsicht, dass Museen

6 Vgl. Gerhard Richter: Ästhetische Eigenzeiten und die Zeit des Bewahrens. Heidegger mit Arendt, Derrida und Kafka, Hannover 2019; Aleida Assmann: Das Gedächtnis der Orte, in: Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft, hg. von ders. und Anselm Haverkamp, Stuttgart 1994, S. 17-35.

7 Vgl. vertiefend Richter: Ästhetische Eigenzeiten (wie Anm. 6).

8 Eine Geschichte dieser Sammlungsbewegungen steht noch aus. Vgl. zur Geschichte der Institution Paul Kahl: Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte, Göttingen 2015. Vgl. zu Weimar als Ort des Erinnerns Georg Bollenbeck: Weimar, in: Deutsche Erinnerungsorte, hg. von Etienne François und Hagen Schulze, München 2005, S. 89-106.



Abb. 2 Blick in Goethes Arbeitszimmer, 2023 | Foto: Gordon Welters, www.GordonWelters.com

ohne Hinzufügungen zu Grabkammern verkommen, während sie vielmehr »ein Unendliches in Bewegung« sein sollten.[9] Dabei hatte er nicht sein eigenes Wohnhaus vor Augen. Dennoch könnte man seinen Ausspruch als quasi museologischen Kommentar zu Hölderlins Vers umdeuten. Eben weil die Sicht auf die Dinge sich mit der Zeit ändert, kann das Bleibende nichts anderes als eine persistente Dynamik des Veränderns sein. Was bleibt, ist nicht ein Zustand, wie im Originalitäts-Phantasma des ›unberührten‹ Dichterhauses, sondern die Geste des Bewahrens – das fortgesetzte Kuratieren im ursprünglichen Wortsinn, nämlich als Praxis der Sorge.[10]

Es wurde argumentiert, dass die geschichtlich schwer beladenen Weimarer Orte kaum zum Zeigen und Vermitteln von Literatur zu gebrauchen seien,

9 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, 40 Bde., hg. von Hendrik Birus u.a., Frankfurt am Main 1987ff., Abt. I, Bd. 19, S. 189.

10 *Curare* als ›pflegen‹, ›sich kümmern‹. Vgl. Kuratieren als medienkomparatistische Methode, hg. von Marion Biet und Nicole Kandioler, in: Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft 3 (2022); vgl. auch Schmidt: Authentische Atmosphären (wie Anm. 5), S. 388f. und S. 390f.



Abb. 3 Blick in Goethes Arbeitszimmer, 2023 | Foto: Gordon Welters, www.GordonWelters.com

da die Historie das überlagere, worum es in den literarischen Texten gehe; es brauche vielmehr einen neutraleren Ort als »Korrektivfunktion«.[11] In erinnerungspraktischer Perspektive gedacht, führt die Entstehung und Wirkungsgeschichte von Literatur jedoch immer schon eine räumliche Dimension mit sich, die nicht einfach von ihr abfallen kann. Gerade die gegenseitige Überlagerung von Literatur und historischem Raum, diesen Differenz und Komplexität generierenden Überschuss von Vergangenheit *und* Gegenwart, kann helfen, ein Gefühl für die Bindungskräfte des Literarischen zu entwickeln. Selbst der ›neutrale‹ *white cube* ist aufgrund der Logik des Expositorischen eine ästhetische Topographie,[12] weil Dispositive des Kuratorischen immer ein situiertes Wissen mit sich tragen – auch dies ist die Crux der Geste des Bewahrens. Die Frage lautet daher eher, wie in Architekturidiomen und Inszenierungsstrategien materieller Raum und immaterielle Literatur inein-

11 Folker Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, in: Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst, hg. von Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Teßmann, Bielefeld 2017, S. 65-80, hier S. 80.

12 Evidenzen des Expositorischen (wie Anm. 4).

andergreifen. Wie reflektiert die Präsentation historischer Wohnräume die mit ihnen assoziierte Literatur und Literaturgeschichte?[13]

3. Topographie und Topologie: Zur räumlichen Praxis des Verortens von Literatur

Wer sich die räumliche Verteilung literarischer Museen in Europa anschaut, stellt fest: Anders als die bildende Kunst, die gern in ›neutralen‹ Display-Situationen präsentiert wird, kommen Literaturmuseen selten ohne Anbindung an historische Memorialräume aus. Nahezu jede Gründung eines Literaturmuseums erfolgte in einer oder in Nachbarschaft zu einer literarischen Memorialstätte. Die Literatur hat, so könnte man schlussfolgern, einen stärkeren erinnerungsstiftenden Gestus als andere Kunstformen – und das obwohl das Lesen als individuelle geistige Erfahrung gilt. Konstellationen von Entstehung und Rezeption literarischer Werke gehören offenbar zum Dispositiv des Zeigens von Literatur dazu. Für dieses gilt ganz besonders, was über das Ausstellen des Immateriellen gesagt wurde, etwa von Gregor Isenbort: »Was wir wahrnehmen, ordnen wir in Bezug auf das ein, was wir oder andere schon verortet haben, und wir geben ihm damit Ort und Bedeutung«.[14] Mit Hölderlins Diktum vor Augen könnte man sagen, die Geste des Bewahrens kann nicht aus dem Nichts erfolgen. Gerade das Immaterielle, in diesem Fall die Literatur, bedarf des Verortens und Bezugnehmens, das heißt eines Aktes der Ortszuweisung in einem bestehenden räumlichen Kontext.

Isenbort schlägt daher folgende Unterscheidung vor: »Die Ausstellung ist Topographie, insofern sie Orte des Immateriellen beschreibt, und Topologie, insofern sie deren Ausdrucks- und Wirkungsbedingungen untersucht«.[15] Das Expositorische lässt sich mit dieser Doppelung als eine Geste beschreiben, die nie ganz zwischen Materialität und Immaterialität zu unterscheiden erlaubt, weil zum Umgang mit dem Immateriellen die Zuweisung zu einem ortsbe-

13 Vgl. als Beispiel für den Umgang mit dieser Frage die Intervention »Objektgeschichten. Möbel in Bewegung« (Klassik Stiftung Weimar, 2021-2023) sowie Boris Roman Gibhardt und Marie-Florentine Holte: »Objektgeschichten. Sensible Interventionen in den Dichterzimmern«, https://blog.klassik-stiftung.de/sensible-irritationen-in-den-dichterhaeusern/, Zugriff: 23. Mai 2023.

14 Gregor Isenbort: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen. Beobachtungen zu einigen Grundfragen der Szenografie und zum Ausstellen als kultureller Tätigkeit, in: Szenografie in Ausstellungen und Museen VII, hg. von dems., Essen 2016, S. 6-13, hier S. 8.

15 Ebd., S. 9.

zogenen Element gehört. Etymologisch gesehen ist das ›Museion‹ als Stätte, an der die Musen verehrt wurden, immer auch ein Ort des Gedenkens, des Rituals und des Dialogs.[16] Auch das heutige expositorische Zeigen, das Herstellen und Inszenieren eines musealen Raums, steht in der Tradition einer solchen Geste des Bewahrens *und* Generierens immaterieller Bedeutung.[17]

Dass topologisches Bewahren und topographisches Neuschreiben am selben Ort ineinandergreifen, lässt sich mit Blick auf das Goethehaus in historischer Perspektive an einer Bemerkung Wolfgang von Oettingens, damals Direktor des Goethe-Nationalmuseum, aus dem Jahr 1915 ablesen: »Wir stehen nun also in Goethes Hause, das aber aus seiner eigentlichen Wohnung in eine Art von Nachbild derselben verändert, oder sagen wir es kühn, zu einem Idealbilde hat gesteigert werden müssen«.[18] Bereits im frühen 20. Jahrhundert wurde also das Paradox artikuliert, sich am selben Ort und zur selben Zeit an einem originalen Schauplatz und zugleich in dessen Konstruktion zu befinden.

Musealisierungen sollen paradoxerweise das bewahren, was sich der Verstetigung entzieht: das Wohnen als privaten und performativen Akt der Raumherstellung.[19] Dennoch kann der musealisierte Wohnraum nichts anderes als selbst schon ein Exponat sein.[20] Aus der dem Wohnen eigenen Ästhetik wird in Folge der Musealisierung der ästhetische Raum, wie ihn Ernst Cassirer beschreibt. In ihm »sehen wir uns mit einem Schlage in […] die Sphäre der reinen Darstellung versetzt. Und alle echte Darstellung ist keineswegs ein bloßes passives Nachbilden der Welt; sondern sie ist ein neues Verhältnis, in das sich der Mensch zur Welt setzt.«[21] Der Ereignisort, an dem Goethes Leben stattfand, kann mit dem Erinnerungsort, an dem die von Oettingen und Cassirer geschilderte Modellbildung einsetzte, immer wieder aufs Neue *nicht* in eins fallen. Goethes Haus ist immer auch der Ort, an dem

16 Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 171.

17 Gottfried Korff: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun König und Bernhard Tschofen, Köln und Weimar 2002, S. 167-178, hier S. 171.

18 Wolfgang von Oettingen: Das Weimarische Goethe-Haus und seine Einrichtung, in: Goethe-Jahrbuch 36 (1915), S. 206-226, hier S. 217.

19 Michel de Certeau: Praktiken im Raum, in: Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 343-353, hier S. 345.

20 Vgl. die Beispiele hierfür bei Gibhardt/Holte: Objektgeschichten (wie Anm. 13).

21 Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931], in: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975, S. 17-35.



Abb. 4 Goethes Bibliothek als Ort ohne Bücher, 2023 | Foto: Gordon Welters, www.GordonWelters.com

sich uns Goethes Haus vor dem Hintergrund unseres Wissens über seine Geschichte darstellt, das heißt sich uns als ein auf eine wichtige vergangene Begebenheit verweisendes Erinnerungszeichen darbietet.[22]

4. Der Gedächtnisraum als das ›Ganze‹

Die Unterscheidung von Topologie und Topographie lässt sich auf das Goethehaus und vergleichbare Orte anwenden. Topologisch können Entstehungsräume der Literatur ortsgebundene Gesetzmäßigkeiten vorgeben. Ein historisches Beispiel ist die Bestandsaufnahme des literarischen Nachlasses nach Goethes Tod: Bei der Sichtung und Klassifizierung ging man nicht

22 Vgl. zum Erinnerungszeichen: Assmann: Das Gedächtnis der Orte (wie Anm. 6), S. 21.



Abb. 5 Räumliche Inszenierung von Goethes Schrankinhalten, 2023 | Foto: Gordon Welters, www.GordonWelters.com

nach Themen, sondern nach der räumlichen Anordnung der Dinge vor; man verließ sich auf das Sinnversprechen des Raums. Topographisch ist daran hingegen das überschreibende, inszenatorische Element: Als man Goethes Nachlass nach Räumen geordnet erschloss, wurde der Raum gegenüber den Themen und Inhalten der Literatur zugleich überhöht. Selbst da, wo rein pragmatische Zwecke Goethes private räumliche Ordnungen bestimmt hatten, erschienen diese in der Rückschau als bedeutungsvoll und auratisch[23]

23 Diana Stört: Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß, Dresden 2020.

(siehe Abb. 4 und Abb. 5). Aber auch schon die frühe Verehrung von Goethes Haus als einer Art Kontaktreliquie des großen Ganzen macht aus dem Ort ein topographisches Zeichen. »Mit welcher Sehnsucht«, schrieb Achim von Arnim an Goethe, »denke ich oft Ihres Hauses, wo jedem Zimmer seine Ehre geschehen und jede Wand wie eine Weltgegend ein eigenes Leben hat.«[24]

Hieraus lässt sich schlussfolgern: Das Räumliche saugt zeitliche Abläufe geradezu auf; in ihm fiktionalisiert sich die fortlaufende Zeit zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.[25] Das ›Ganze‹, aus dem erst die Erinnerungsfunktion erwächst, bleibt gleichwohl ein Versprechen, weil es in der Zeit nicht einzuholen ist. Gerade eine solche Zeitlosigkeit galt lange als Attribut des Klassischen. Herbert Marcuse erinnert daran, dass ›klassische‹ Museen häufig als Stätten der Harmonie erlebt wurden: »Was ein Klassiker gesagt und getan hatte, brauchte man nie so ganz ernst zu nehmen: es gehörte eben einer anderen Welt an und konnte mit der gegenwärtigen nicht in Konflikt kommen«.[26]

Eben dieser Wunsch nach Zeitlosigkeit hat in jüngerer Zeit Kritik an der Institution Museum auf den Plan gerufen. Mit Jean Baudrillard könnte man sagen: Museen sind »wie ein indifferenter Hund, der gestreichelt wird und die Zärtlichkeit auf seine Art erwidert«.[27] Seine Invektive lässt sich dahingehend verstehen, dass Museen zwar Erinnerung ermöglichen, denn es steht in ihrer Macht, bedeutsame Orte zu stiften. Aber dies gelingt nur durch ein Expositorisches, welches das Eigentliche ein Stück weit ersetzt und damit das Begehren nach ihm verstärkt – aber damit zugleich wachhält.[28] Das Bleibende ist nichts anderes als der Wunsch nach dem Bleibenden und damit das immer neu Gesuchte.

Vielleicht ist diese Wunsch-Ökonomie gar nicht das schlechteste Vermächtnis der Literatur. Goethe zumindest scheint deren Vor- und Nachteile erkannt zu haben. Noch zu seinen Lebzeiten zeigte man Rom-Reisenden eine Casa di Goethe an einem Ort, an dem Goethe nie war: »Man zeigt jetzt ein anderes Gebäude in Rom, wo ich gewohnt haben soll, es ist aber nicht das

24 An Goethe, Mai 1808, zit. n. Gisela Maul und Margarete Oppel: Goethes Wohnhaus, München 1996, S. 88.

25 Michail Bachtin: Chronotopos, übersetzt von Michael Dewey, Frankfurt am Main 2008, S. 7.

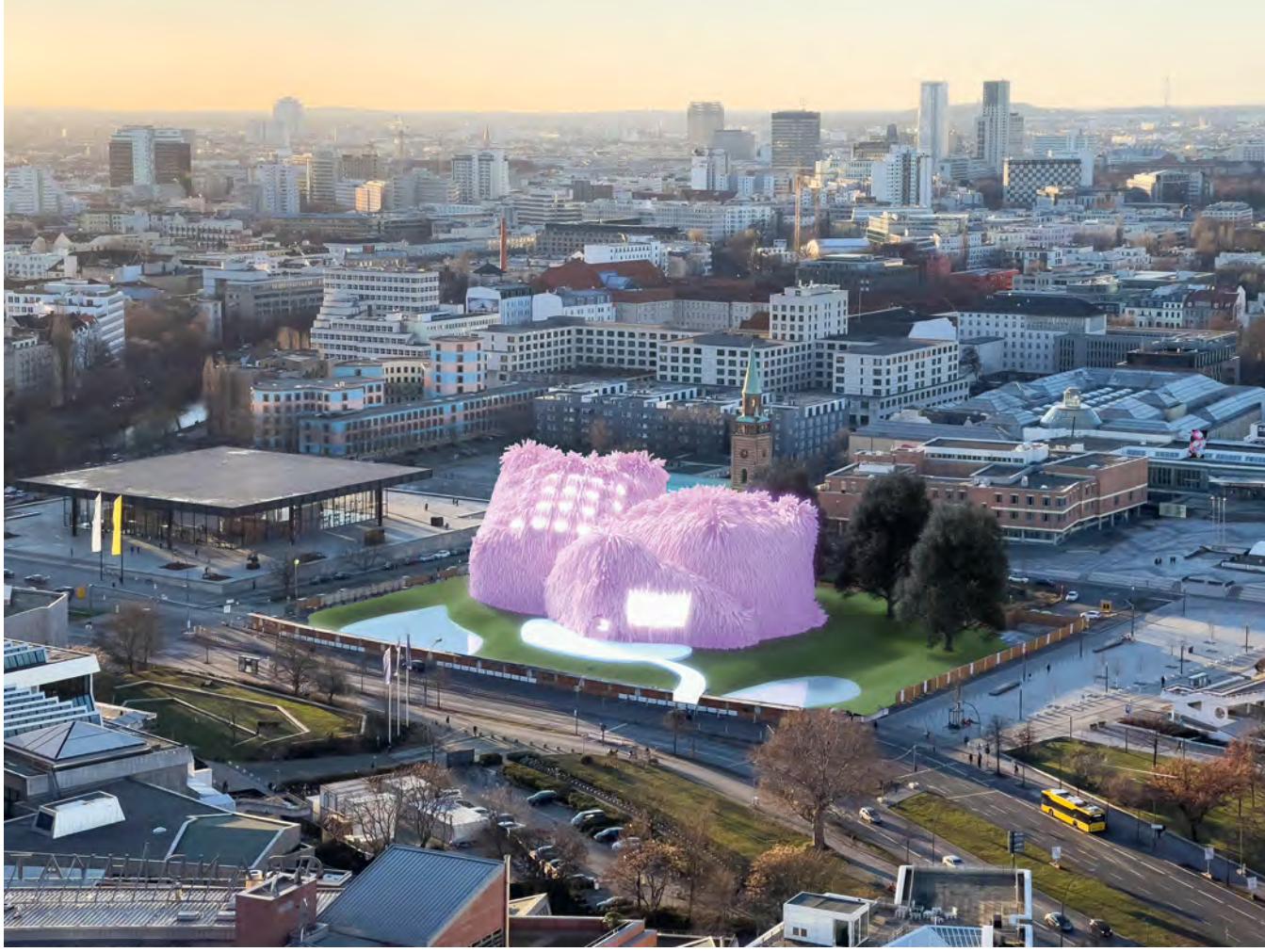
26 Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur [1937], in: ders., Kultur und Gesellschaft, Bd. I, Frankfurt am Main 1970, S. 56-101, hier S. 99.

27 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen [1968], Frankfurt am Main 1991, S. 114.

28 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1994, S. 501.

rechte. Aber es tut nichts; solche Dinge sind im Grunde gleichgültig, und man muß der Tradition ihren Lauf lassen.«[29] Seine lakonische Bemerkung ist vielleicht sogar der schönste und modernste Kommentar zu dem geflügelten Wort ›Was aber bleibt, stiften die Dichter‹.

29 Gespräche mit Eckermann, 8. April 1829.



VISUALISIEREN

Sarah Wagner

DIGITALE REKONSTRUKTIONEN HISTORISCHER SAMMLUNGSRÄUME – FORMEN UND ANWENDUNGEN

1. Von analogen zu digitalen Rekonstruktionen

Mit seiner 1908 publizierten Abhandlung zur Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras gelang Julius Schlosser eine schriftliche Rekonstruktion dieser Sammlung.[1] Seine Forschungen bildeten in den 1970er-Jahren eine wichtige Quelle, um die Kunst- und Wunderkammer auch vor Ort wiederauferstehen zu lassen.[2] Im Jahr 1930 wurde ein vergleichbares Vorhaben erstmals in die Tat umgesetzt, als die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer für die Sommerschau »Altes Berlin – Fundamente einer Weltstadt« in Teilen nachgebildet wurde.[3] Während in Berlin offenblieb, welcher Zeitpunkt aus der 300-jährigen Geschichte der Sammlung auf welcher Quellengrundlage re-inszeniert wurde, sorgte die 30 Jahre später geschaffene Rekonstruktion der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden für mehr Transparenz. Dort wurde »der Zeitpunkt ihrer Geschichte […], der dem Betrachter ein möglichst reales Abbild ihres ursprünglichen Zustandes zu vermitteln imstande ist«, gewählt. »Die Zeit um 1600 erschien als die günstigste insofern, als erhebliche Zugänge die Bestände der Kunstkammer bereichert hatten, während des darauffolgenden 30-jährigen Krieges die Bestände aber recht verwahrlosten […].«[4] Den Ausgangspunkt für die Präsentation im Jubiläumsjahr 1960 bildete das Inventar von 1610.[5]

1 Vgl. Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908, S. 46-69.

2 Vgl. Sarah Wagner: Die Kunst- und Wunderkammer im Museum. Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute, Berlin 2023, S. 75-87.

3 Vgl. Otto Reichl: Die Staatlichen Museen auf der Ausstellung »Alt-Berlin«, in: Berliner Museen 52/1 (1931), S. 13-16; Sarah Wagner: 1930 – Retrospektive unterm Funkturm. Die Ausstellung als Rekonstruktionsmedium, in: Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert, hg. von Marcus Becker, Eva Dolezel u.a., Petersberg 2023, S. 238-245.

4 400 Jahre Dresdener Kunstsammlungen, hg. von Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1960, S. 5.

5 Vgl. ebd., S. 5f.

© 2024 Sarah Wagner, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-012 | CC BY-SA 4.0

Die Möglichkeiten der Wiederbelebung historischer Sammlungsräume hängen wesentlich vom Erhaltungs- und Überlieferungszustand ab, wie anhand musealer Re-Inszenierungen von Kunst- und Wunderkammern herausgearbeitet wurde.[6]

Während sich die Forschung seit den 1990er-Jahren verstärkt der Sammlungs- und Provenienzforschung widmete, befinden wir uns heute in einer Zeit, in der sich diese Disziplinen verstärkt digitaler Methoden zur Rekonstruktion von Sammlungsräumen bedienen: Dabei entstehen 3D-Modelle,[7] die auf unterschiedliche Weise erlebbar sind, aber auch virtuelle Bestandskataloge und Wissensnetze, die einen gänzlich neuen Zugriff auf historische Sammlungsräume erlauben. Dieser Beitrag beleuchtet verschiedene Ansätze und Ausprägungsformen anhand exemplarischer Beispiele der deutschen Sammlungs- und Museumslandschaft.

2. Orangerie Digital: Virtueller Rundgang trifft Forschungsumgebung

Im Jahr 2009 startete am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg das Projekt ›Orangerie Digital‹.[8] Ziel war es, die ›Königliche Gemäldegalerie‹ digital zu rekonstruieren, die 1906 als Filiale der Münchner Sammlungen für die Studierenden der Kunstgeschichte in der Orangerie im Erlanger Schlossgarten eingerichtet wurde. Der Bestand umfasste europäische Gemälde, aber auch Skulpturen des 15. bis 18. Jahrhunderts und war bis 1934 im ›Wassersaal‹ und zwei angrenzenden Räumen der Orangerie ausgestellt. Danach gingen die Kunstwerke zurück nach München, wo sie bis heute in der Alten Pinakothek verwahrt werden. Als Ergebnis entstand in mehreren Seminaren und Abschlussarbeiten eine 2021 publizierte, webbasierte Plattform mit einer Rekonstruktion des Objektbestands und der Hängung der Sammlung in der Orangerie. Virtuelle Besuche sind über den Webbrowser möglich.

Bei der digitalen Rekonstruktion wurden zwei verschiedene Methoden kombiniert: Einerseits wurde ein virtueller 360°-Rundgang basierend auf

6 Vgl. Wagner: Die Kunst- und Wunderkammer (wie Anm. 2), insb. S. 204-208.

7 Zur Entwicklung architektonischer 3D-Modelle vgl. Heike Messemer: Digitale 3D-Modelle historischer Architektur. Entwicklung, Potentiale und Analyse eines neuen Bildmediums aus kunsthistorischer Perspektive, Heidelberg 2020 (Computing in Art and Architecture, Bd. 3).

8 Vgl. https://orangerie-digital.wisski.data.fau.de/, Zugriff: 30. März 2023.

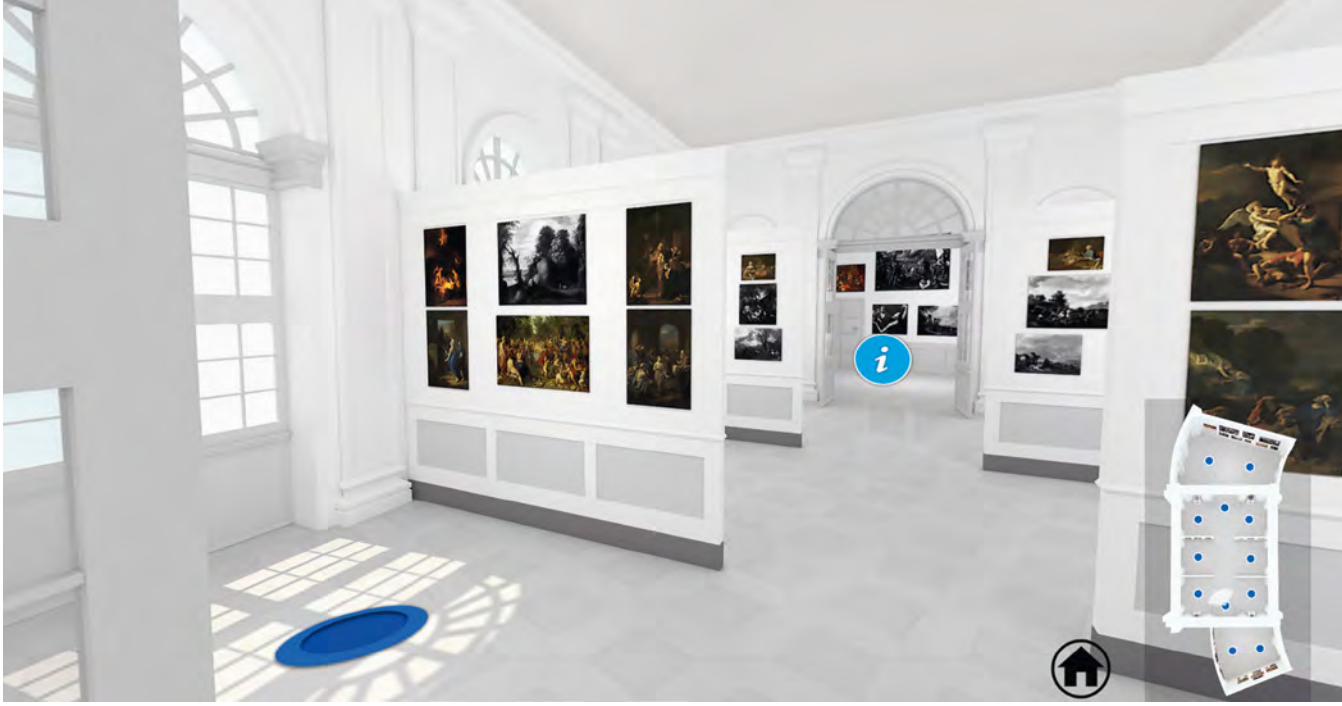


Abb. 1 Orangerie Digital, virtueller Rundgang durch die Sammlungsräume der Orangerie mit Bestand und Hängung im Jahr 1906 | Institut für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg

einem 3D-Modell der Sammlungsräume geschaffen, andererseits eine mit diesem Rundgang verbundene Forschungsumgebung,[9] in der die Objekte, aber auch mit ihnen in Beziehung stehende Personen, Literatur und Schriftgut vernetzt sind. Beide Komponenten funktionieren getrennt voneinander und ergänzen sich gegenseitig, indem sie unterschiedliche Perspektiven auf die historische Sammlung und ihre Hängung in der Orangerie ermöglichen. Denn die Inhalte des Rundgangs und der Forschungsumgebung repräsentieren jeweils verschiedene Zeiträume. So entspricht der virtuelle Rundgang der Situation im Jahr 1906, die sich aufgrund der Quellenlage für eine Rekonstruktion anbot. Der Rundgang basiert auf historischen Hängeplänen, Grundrissen, einem Ausstellungsführer und weiteren Quellen (siehe Abb. 1). Das zugrundeliegende innenarchitektonische 3D-Modell wurde anhand der heutigen räumlichen Situation erstellt. Sammlungsobjekte, vornehmlich Gemälde, werden durch Digitalisate der Originale an den Wandflächen maßstabsgetreu repräsentiert.

Alle Gemälde können im virtuellen Rundgang angeklickt werden, wodurch eine Weiterleitung zum Eintrag in der Forschungsumgebung mit zusätzlichen Informationen und Texten erfolgt (siehe Abb. 2).

Die Forschungsumgebung bildet die Sammlung im Gegensatz zum Rundgang nicht zu einem spezifischen Zeitpunkt ab. Hier ging es vielmehr darum, den gesamten Objektbestand zu erfassen, der für die Jahre 1906 bis 1934 überliefert ist. Diese zweite Komponente der virtuellen Rekonstruktion

9 Vgl. https://orangerie.wisski.data.fau.de/, Zugriff: 30. März 2023.



Abb. 2 Orangerie Digital, Ausschnitt eines Objekteintrags in der virtuellen Forschungsumgebung | Institut für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg

wurde mit der Software WissKI[10] realisiert, ein Linked Open Data System zur semantischen Erschließung und Publikation kulturellen Erbes. Die Objekte, Quellen und Kontextinformationen sind hier nach kunsthistorischen Kriterien erfasst und für die Öffentlichkeit recherchierbar, zum Beispiel nach Ikonografie, Schule oder Künstler:in.

Da die historischen Bestände nicht mehr vor Ort sind und sich die Funktion des Gebäudes verändert hat, bot sich eine virtuelle Rekonstruktion an – obwohl eine Rekonstruktion des Präsentationsmobiliars und des Ordnungskonzepts möglich gewesen wäre. Die Erweiterung des Rundgangs um strukturierte, vernetzte Metadaten ermöglicht neue Formen der Erforschung, Vermittlung und Kontextualisierung der historischen Sammlung. Eine Anleitung zur Interpretation, insbesondere der 3D-Rekonstruktion, wird jedoch nicht geliefert. Einige Abbildungen der Gemälde liegen nur in Schwarz-Weiß vor, was den Anschein erweckt, dass sich diese Stücke nicht erhalten haben; dabei fehlen momentan nur die Farbabbildungen im Bestand der Pinakothek. Ob Lücken in der rekonstruierten Hängung bestehen oder

10 Vgl. https://wiss-ki.eu/, Zugriff: 30. März 2023.

die ein oder andere Platzierung an der Wand eine freie Interpretation darstellt, bleibt unklar.

3. Zeitreise. Das Städel Museum im 19. Jahrhundert: ein AR-Erlebnis

Seit 2016 wird beim Besuch des Städel Museums ermöglicht, vor Ort durch Augmented Reality die historische Hängung zu erleben. Dieses Angebot ist Teil der »Zeitreise. Das Städel Museum im 19. Jahrhundert«,[11] ein groß angelegtes Projekt zur Sammlungsgeschichte und Teil der digitalen Strategie des Museums.[12] Das Städel ist eine Privatstiftung, wurde 1815 gegründet und gilt heute als eines der bedeutendsten Kunstmuseen in Deutschland. Im Zeitreise-Projekt wurden drei historische Museumsstandorte des Städel Museums als 3D-Modell rekonstruiert: Das Privathaus des Museumsstifters im Jahr 1816, der erste Standort des Museums im Jahr 1833 und der heutige Bau am Schaumainkai im Jahr 1878 (siehe Abb. 3). Letzterer soll hier besondere Aufmerksamkeit finden, da es über eine App möglich ist, in den Museumsräumen die gegenwärtige Hängung gleichzeitig mit der des 19. Jahrhunderts wahrzunehmen.

Viele Informationen zur historischen Sammlungspräsentation konnten im Zuge der vertieften Bestandserschließung des Museums und im Kontext von Abschlussarbeiten gesammelt werden. Historische Hängepläne, Inventare und Museumsführer ermöglichten es, das Ordnungskonzept Raum für Raum zu rekonstruieren. Anders als bei einem virtuellen Rundgang, bei dem sich die Besuchenden am Bildschirm durch einen virtuellen Raum bewegen (wie bei der Orangerie Digital) findet beim AR-Erlebnis eine tatsächliche, physische Bewegung statt, was den immersiven Effekt verstärkt. Bei AR wird im Gegensatz zu VR keine neue Umgebung geschaffen, sondern es fließen reale und virtuelle Welt unmittelbar ineinander.[13] AR erweitert die menschliche Wahrnehmung der Realität, indem Bestehendes mit zusätzlichen Informationen überblendet oder überlagert wird – so auch beim AR-Erlebnis des Städel 1878. Zu ausgewählten Werken können Hintergrundinformationen abgefragt

11 Vgl. https://zeitreise.staedelmuseum.de/ und https://newsroom.staedelmuseum.de/de/themen/zeitreise-das-staedel-museum-im-19-jahrhundert, Zugriff: 30. März 2023.

12 Vgl. https://www.staedelmuseum.de/de/digitale-strategie, Zugriff: 30. März 2023.

13 Vgl. z.B. Handbook of Virtual Environments. Design, Implementation, and Applications, hg. von Kelly S. Hale, Kay M. Stanney und David R. Badcock, Boca Raton/London/New York 2014.



Abb. 3 Website Städel Zeitreise | Städel Museum

werden. Bestandslücken werden über gerahmte Stellvertreter repräsentiert, die mit dem entsprechenden Schriftzug aus dem historischen Hängeplan versehen sind. Eine Schwierigkeit bei der Rekonstruktion der Hängung bestand darin, die im Lauf der Zeit mehrfach überarbeiteten historischen Pläne zu interpretieren und sich vor allem auf eine Variante festzulegen, weil sich in einem Dokument verschiedene Zeitschichten überlagern können.[14] Zur Frage, warum man sich für eine digitale und nicht für eine physische Rekonstruktion der historischen Hängung entschieden hat, äußert sich das Städel Museum wie folgt: »Bisher wurden historische Hängezusammenhänge oft nur anhand einzelner Wandabschnitte rekonstruiert. Mit den 3D-Modellen sind die räumlichen Zusammenhänge jedoch besser zu verstehen. Auch kann auf diese Weise erstmals die Inszenierung der gesamten Museumsbestände im Kontext nachvollzogen werden.«[15]

Neben dem AR-Angebot bietet das Städel weitere virtuelle Rekonstruktionen der drei historischen Standorte an, die über den Webbrowser und über

14 Vgl. https://zeitreise.staedelmuseum.de/schaumainkai-raeume/kabinett-5/#k5-1, Zugriff: 30. März 2023.

15 https://zeitreise.staedelmuseum.de/, Zugriff: 30. März 2023.



Abb. 4 Städel Zeitreise, Raumansicht des Museumsgebäudes am Schaumainkai im Jahr 1878 mit Objekteinblendung | Städel Museum

eine Windows-Software auch lokal bedient werden können (siehe Abb. 4). Damit sind die Teilergebnisse und digitalen Rekonstruktionen des Projekts über verschiedene Endgeräte und Interfaces zugänglich.

4. Die Berliner Kunstkammer: Rekonstruktion als Wissensgraph

Die bisher untersuchten Sammlungsräume in Erlangen und Frankfurt am Main stammen aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Fotografien und Hängepläne bildeten eine wichtige Grundlage für die Erstellung anschaulicher 3D-Modelle. Was aber, wenn die erhaltene Dokumentation eine architekturgebundene Visualisierung nicht zulässt? Bei der eingangs erwähnten, 1930 erstmals physisch im Rahmen einer Sonderausstellung rekonstruierten Berliner Kunstkammer ist genau das der Fall. Zwischen 2020 und 2022 wurde diese historische Sammlung in einem DFG-Projekt anhand von Archivalien rekonstruiert.[16]

16 Vgl. https://berlinerkunstkammer.de, Zugriff: 30. März 2023. Zur Forschungsumgebung vgl. Sarah Wagner: Vom Schloss ins Internet. Die virtuelle Forschungsum-

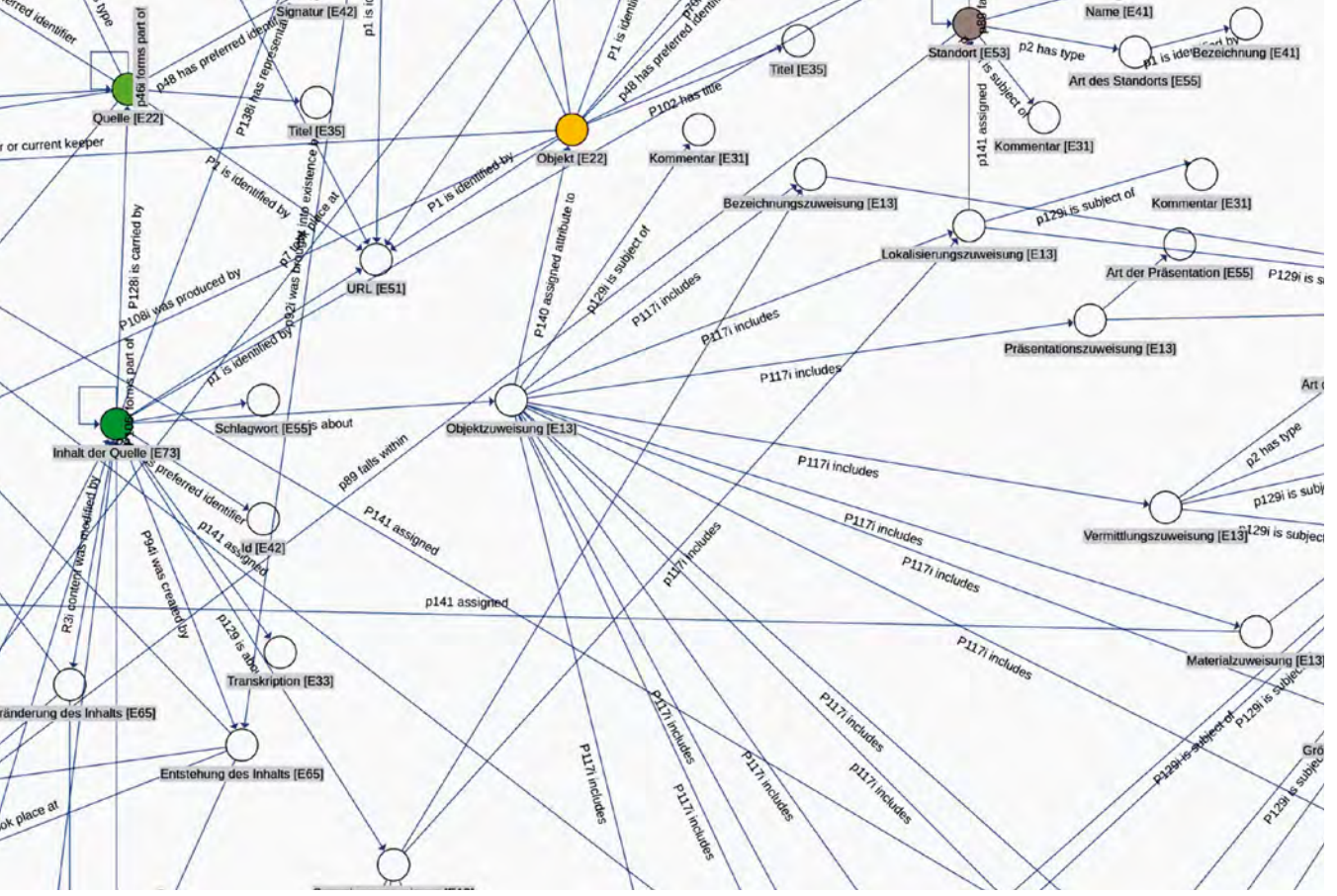


Abb. 5 Forschungsumgebung zur Berliner Kunstkammer, Ausschnitt aus dem Datenmodell visualisiert mit yEd Live

Mit dem Berliner Schloss, das nach dem Abriss im Jahr 1950 inzwischen wiederaufgebaut wurde, sind auch die Räume der Kunstkammer wiedererstanden. Trotzdem war eine physische Rekonstruktion der Sammlung ebenso ausgeschlossen wie eine digitale Wiederbelebung der historischen Sammlungsräume. Denn ein Großteil der Objekte ist weder erhalten noch bildlich überliefert, gleiches gilt für das Mobiliar. Greifbar wird die Sammlung, die sich bezüglich ihrer Unterbringung, Zusammensetzung und Präsentation immer wieder verändert hat, vor allem über historische Schriftquellen.

Wie bei der Orangerie Digital lieferte auch hier die Software WissKI das Grundgerüst. Die Forschungsumgebung enthält die wichtigsten Quellen zur Berliner Kunstkammer in unterschiedlichen Erschließungstiefen sowie eine Bestandsrekonstruktion mit circa 2.000 Objekten aus den Jahren 1668 bis 1805, die über eine Suche angesteuert werden kann. Darüber hinaus ermöglicht sie weitere Sucheinstiege über Herkunftsorte und Personen.

gebung zur Berliner Kunstkammer, in: Becker u.a.: Die Berliner Kunstkammer (wie Anm. 3), S. 16-21.

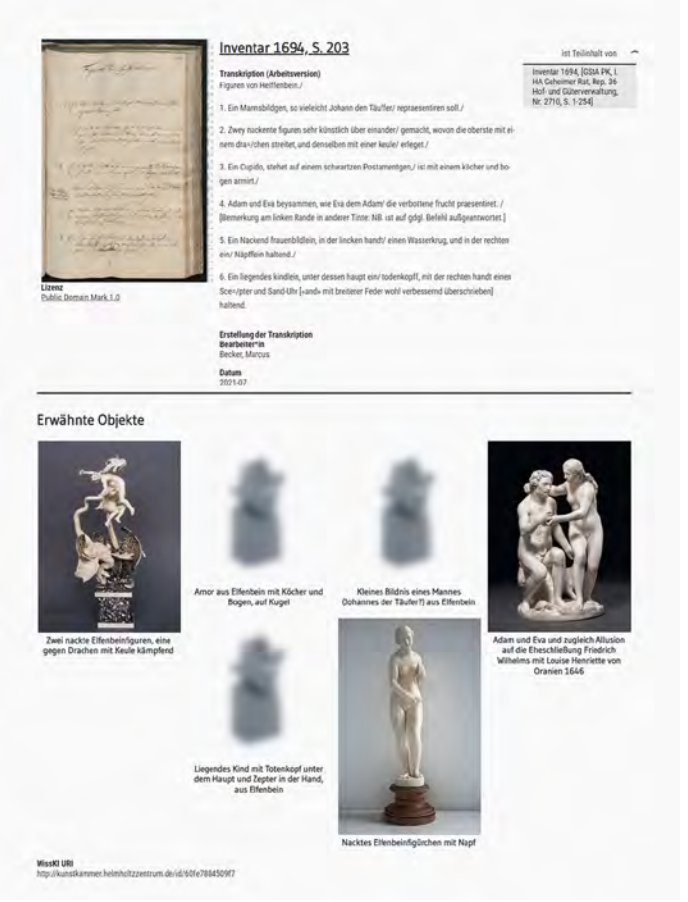


Abb. 6 Forschungsumgebung zur Berliner Kunstkammer, Ansicht einer Quellenseite | http://kunstkammer.helmholtzzentrum.de/id/60fe7884509f7

Die Rekonstruktion erfolgte quellenbasiert, das heißt die Objekte wurden ausgehend von Inventaren, Reiseberichten oder Museumsführern beziehungsweise deren Transkriptionen semantisch tiefenerschlossen und in einem Wissensgraphen modelliert, inklusive der verfügbaren Informationen über ihre Bezeichnung, ihre physischen und immateriellen Eigenschaften, den Standort im Sammlungsraum, die Art der Präsentation sowie die Einordnung in die Bestandssystematik (siehe Abb. 5 und Abb. 6).[17]

Dadurch, dass jede Quellenart unterschiedliche Arten an Information zu den Objekten bereithält, war es in der Summe möglich, ein multiperspektivisches Bild der Kunstkammer zu gewinnen. Bei jedem Objekt werden alle Informationen aus den Quellen gebündelt und chronologisch aufgelistet, so

17 Siehe dazu Sarah Wagner, Meike Knittel und Diana Stört: Die Berliner Kunstkammer als Wissensgraph – Quellengestützte Erschließung von Sammlungs- und Objektinformationen mit Semantic Web Technologien, in: Sammlung und Netz. Theoretische und praxeologische Implikationen (Kulturen des Sammelns, Band 6), hg. von Jörn Münkner, Maximilian Görmar und Joëlle Weis, Göttingen 2024, S. 63-84.

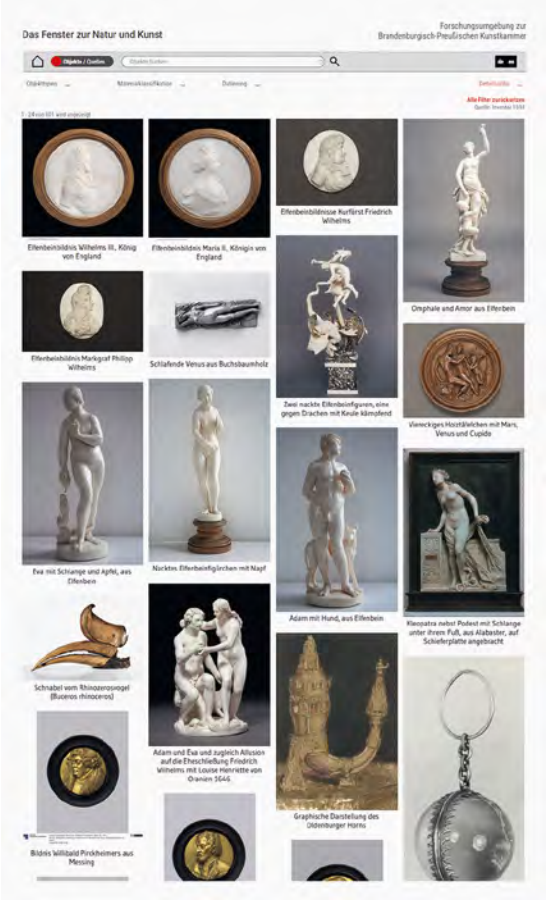


Abb. 7 Forschungsumgebung zur Berliner Kunstkammer, Objektsuche mit aktivem Filter *Quelle + Inventar 1694*

dass eine Objektbiografie entsteht, aus der Deutungs- und Bedeutungsverschiebungen im Lauf der Zeit ablesbar werden, was wiederum Rückschlüsse auf Veränderungen in der Sammlungspraxis erlaubt. Über eine Suche kann der in der Forschungsumgebung rekonstruierte Objektdatenbestand nach verschiedenen Eigenschaften und Kriterien durchsucht werden (siehe Abb. 7).[18]

Während Inventare vor allem Einblicke in die Bestandssystematik und ihre Veränderung lieferten, konnten einige Objekte anhand von Reiseberichten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts konkreten Räumen zugewiesen werden. Wenngleich eine genaue Verortung der Objekte in den Sammlungsräumen der Berliner Kunstkammer nicht mehr möglich ist, bieten KI-Technologien neue Interpretations- und Herangehensweisen, um historische Sammlungsräume auf der Basis natürlicher Sprache wiederzubeleben (siehe Abb. 8).

18 Vgl. https://berlinerkunstkammer.de/suche, Zugriff: 30. März 2023.

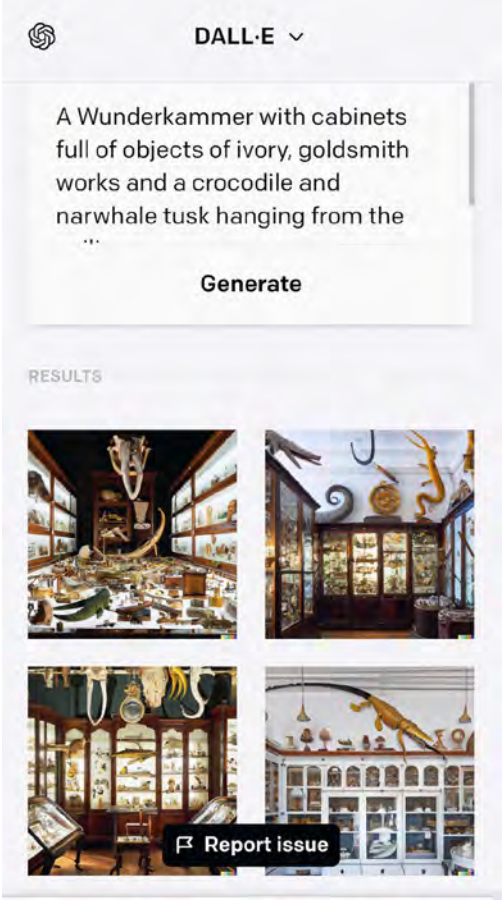


Abb. 8 Von der Bild-KI Dall-E generierte Kunst- und Wunderkammer

5. Ausblick

Die drei Beispiele zeigen, wie breit das Spektrum an Methoden der digitalen Wiederbelebung historischer Sammlungsräume ist. Während die Orangerie Digital durch die Kombination aus einem virtuellen Rundgang und einer Forschungsumgebung den Charakter der historischen Studiensammlung wieder hervortreten lässt, steht im Städel Museum die Erfahrung vor Ort im Vordergrund, die im AR-gestützten Vergleich von historischer und gegenwärtiger Hängung gipfelt. Das Beispiel der Berliner Kunstkammer zeigt, wie anhand von Schriftquellen und den daraus gewonnenen Objektinformationen ein multiperspektivischer Blick auf die historische Kunstkammer gewonnen werden kann, deren räumliche Konstellation nicht im Detail überliefert ist.

Um die verschiedenen Rekonstruktionen für die Forschung nutzbar zu machen, sollten die ihnen zugrundeliegenden Entscheidungen nachvollziehbar sein. Im Bereich der Architektur gibt es bereits Projekte, die ihre Ergebnisse dahingehend vorbildhaft publiziert haben und die der Kunst- und Sammlungsgeschichte als Orientierung dienen könnten wie beispielsweise

die Rekonstruktion der Neuen Synagoge in Breslau. Dabei wurden jedem 3D-Modell die zugrundeliegenden Quellen angehängt und Wahrscheinlichkeitskategorien bezüglich der »3D Model Certainty« eingeführt, die für Transparenz sorgen.[19]

19 Vgl. beispielsweise https://www.new-synagogue-breslau-3d.hs-mainz.de/wisski/navigate/4914/view, Zugriff: 30. März 2023.

Stefan Alschner

ANSÄTZE UND HERAUSFORDERUNGEN BEI DER VISUALISIERUNG SAMMLUNGSRAUMBEZOGENER METADATEN

1. Einleitung

Die Digitalisierung von Kulturerbe-Sammlungen geht mit einer ›Datafizierung‹ der Bestände einher.[1] Ist bereits die Erstellung eines digitalen Bildes, also einer digitalen Repräsentation eines Gegenstandes, eines Raumes oder Gebäudes, eine Übersetzung in ein Format aus Bits und Bytes, so stellt die Bereitstellung von Metadaten zur Beschreibung dieser digitalen Assets die Institutionen und die bestandsbezogene Forschung vor weitere Herausforderungen: Verschiedene Metadatenstandards treffen auf unterschiedliche institutionelle Erschließungskulturen. Die technische Infrastruktur, aber auch die Anforderungen der Wissenschaft entwickeln sich stetig weiter. Die produzierten Daten sollen den FAIR-Kriterien entsprechend nicht nur auffindbar und zugänglich, sondern zugleich interoperabel und nachnutzbar sein.[2] In diesem Zusammenhang ist auch die Vision eines großen Knowledge-Graphen zu sehen, zu welchem die eigenen Daten beitragen, indem sie sich mit anderen Datenbeständen vernetzen und so neue Zusammenhänge erschließen.[3] Das viel beschworene Mantra »Daten sind das neue Gold« trifft auch auf Kulturerbe-Institutionen zu, denn ohne valide Daten ist eine Teilnahme am Prozess der digitalen Transformation nicht möglich. Dieser Beitrag setzt sich mit aktuellen Entwicklungen rund um die ›Datafizierung‹ von Räumen auseinander und zeigt konzeptuell, wie die Beziehungen von Sammlungen, Sammlungsobjekten und Sammlungsräumen visuell aufbereitet werden könnten.

1 Vgl. Hanson et al.: Datafication and Cultural Heritage: Critical Perspectives on Exhibition and Collection Practices, in: Information & Culture, 57:1, 2022, S. 1-5, in: doi: https://doi.org/10.7560/IC57101.

2 FAIR data principles, https://www.forschungsdaten.org/index.php/FAIR_data_principles, Zugriff: 5. Mai 2023.

3 Dominic Oldman und Diana Tanase: Reshaping the Knowledge Graph by Connecting Researchers, Data and Practices in ResearchSpace, in: The Semantic Web–ISWC 2018. Part II, hg. von Denny Vrandeči u.a., Cham 2018, S. 325-340.

© 2024 Stefan Alschner, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-013 | CC BY-SA 4.0

2. Gebäude und Räume als Linked Data

Normdaten spielen im Kontext der Entwicklung eines Netzwerks semantisch aufeinander bezogener Daten im Kulturerbe-Bereich eine zentrale Rolle. Das Prinzip besteht darin, mittels einzigartiger IDs eindeutig referenzierbare Entitäten zu schaffen, auf die in Bestands- oder Forschungsdatensätzen verlinkt werden kann. Diese Knotenpunkte im Datennetzwerk ermöglichen es, Verbindungen zwischen lokal disparat vorgehaltenen Datensätzen herzustellen und so übergreifend Zusammenhänge sichtbar zu machen (siehe Abb. 1). In Deutschland ist die Gemeinsame Normdatei (GND) der Deutschen Nationalbibliothek das Werkzeug der Wahl.[4]

Die GND verfügt als Untergruppe des Entitätstyps »Geografikum« bereits über die Kategorie »Bauwerk oder Denkmal«.[5] Aktuell finden sich hier lediglich 74.108 raumbezogene Einträge. Sie stehen den fast 6 Millionen Einträgen im Bereich »Personen« und etwas über 1,5 Millionen Einträgen zu »Körperschaften« gegenüber. Man könnte sagen, dass Normdaten zu Bauwerken innerhalb der GND nur eine Randnotiz darstellen. Allerdings ist auch der Abstand der Einträge zu Körperschaften zu denen über Personen immens.

Mit »Weimar« als Ort verknüpft findet man als Entitäten des Typs »Bauwerk oder Denkmal« unter anderem das Schloss Belvedere, den Hauptbahnhof, das Stadtschloss sowie eine Reihe einzelner Räume innerhalb des Stadtschlosses wie das Schiller-, Goethe- oder Herderzimmer sowie die Schlosskapelle (siehe Abb. 2).[6] Untersucht man diese Einträge, erschließen sich weitere Verknüpfungen ins Netzwerk der GND. Das Goethezimmer ist zum Beispiel mit dem Werk »Goethe-Zimmer (Wandmalerei)« verknüpft, es ist Teil des »Stadtschloss Weimar«, wurde von Großherzogin Maria Pawlowna von Sachsen-Weimar-Eisenach initiiert und besitzt einen alternativen Titel sowie weiterführende Informationen in Form eines Freitextes.[7]

4 Gemeinsame Normdatei, in: https://www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd_node.html, Zugriff: 5. Mai 2023.

5 https://lobid.org/gnd/search, Zugriff 5. Mai 2023. Die Angabe der Entitäten lässt sich über den Filter Entitätstyp ablesen.

6 Schloss Belvedere Weimar, in: https://lobid.org/gnd/4511631-3; Hauptbahnhof Weimar, in: https://lobid.org/gnd/7573780-2; Stadtschloss Weimar, in: https://lobid.org/gnd/4425544-5; Stadtschloss Weimar Herderzimmer, in: https://lobid.org/gnd/ 7862426-5; Stadtschloss Weimar Goethezimmer, in: https://lobid.org/gnd/7862427-7; Stadtschloss Weimar Schillerzimmer, in: https://lobid.org/gnd/4425545-7, alle Suchanfragen: Zugriff: 5. Mai 2023.

7 Vgl. JSON Datensatz zum GND Eintrag »Stadtschloss Weimar Goethezimmer«, in: https://lobid.org/gnd/7862427-7.json, Zugriff: 5 Mai 2023.

Abb. 2 Schillerzimmer im Residenzschloss Weimar, 2014 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Dr. Stefan Ernst

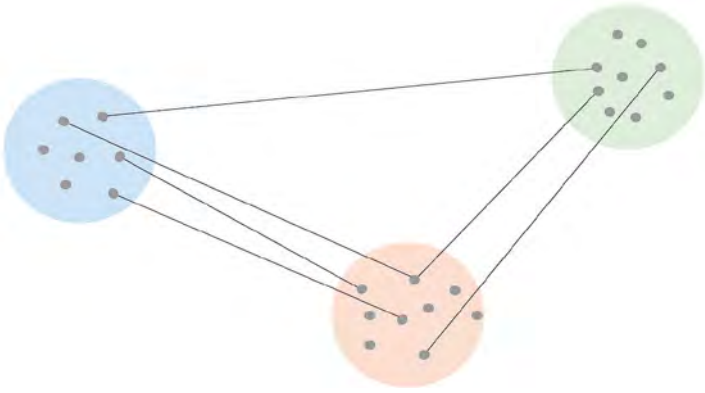


Abb. 1 Schematische Darstellung verschiedener Bestände oder (Daten-)Räume. Die Nachnutzung eindeutiger IDs als Referenz für Entitäten (Personen, Orte etc.) ermöglicht die Verknüpfung der Datensätze über Institutionsgrenzen hinweg.

Nicht in allen Fällen sind die hinterlegten Datensätze in gleichem Maße aussagekräftig, wie der Vergleich mit dem benachbarten Schillerzimmer im Weimarer Stadtschloss zeigt.[8] Interessant ist in beiden Fällen, dass auf eine Verknüpfung der Dichterzimmer mit den Personen-Entitäten zu Goethe und Schiller verzichtet wurde.

Das Potential von raum- und bauwerksbezogenen Normdaten steht außer Zweifel. Durch die Anwendung dieser Referenzdaten ließe sich die Nutzung und Mobilität von Gegenständen des Kulturerbes (»war ausgestellt in«, »von/bis in Raum x und dann in Raum y«) nachvollziehen und nachnutzbar hinterlegen, wovon die sammlungshistorische Forschung profitieren würde. Aber auch die Räume selbst haben eine Geschichte und verändern sich. Die Darstellung bauhistorischer Entwicklungen wäre im Rahmen einer vertieften Erschließung durch Normdaten ebenfalls denkbar.

Im November 2022 setzte sich das GND-Forum zum Thema Bauwerke damit auseinander, welche Anforderungen die Forschungscommunity an raumbezogene Normdaten stellt.[9] Eine wichtige Rolle auf dem Weg zu einem niedrigschwelligen Einstieg, um sich an einem künftigen »Datenraum Bauwerke« zu beteiligen, ist der Aufbau der »GND-Pilotagentur Bauwerke« am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, einem der Projektpartner des DFG-geförderten Kooperationsprojekts GND für Kulturdaten (GND4C).[10] Das Ziel ist ein sowohl quantitativer wie qualitativer Ausbau des Angebots der GND für Bauwerke unter Einbezug der Bereiche Denkmalpflege, Wissenschaft und Fachbibliotheken.

Eine weitere Quelle für referenzierbare IDs neben der Gemeinsamen Normdatei ist Wikidata. Während die Stärke der GND im Bereich von kuratierten und wissenschaftlich belegbaren Daten liegt, steht bei Wikidata (analog zum enzyklopädischen Pendant Wikipedia) der Community-Aspekt im Vordergrund. Das Prinzip ist ähnlich: Durch eindeutige IDs (beginnend mit einem Q gefolgt von einer Nummer) können referenzierbare Entitäten geschaffen werden. Beziehungen zwischen den Entitäten werden über *properties* erzeugt, welche ebenfalls über IDs (der Buchstabe P gefolgt von einer Zahlenkombination) identifiziert werden können. Für die Entität »building (Q41176)« können so verschiedene Aussagen getroffen werden

8 Vgl. JSON Datensatz zum GND Eintrag »Stadtschloss Weimar Schillerzimmer«, in: https://lobid.org/gnd/4425545-7.json, Zugriff: 5 Mai 2023.

9 Barbara Fischer: Großes Interesse an der GND als Referenzdaten für den Datenraum Architektur, Bauwerke und Denkmale, in: https://wiki.dnb.de/pages/viewpage.action?pageId=272246612, Zugriff: 5. Mai 2023.

10 GND für Kulturdaten, in: https://www.dnb.de/DE/Professionell/ProjekteKooperationen/Projekte/GND4C/gnd4c.html, Zugriff: 5. Mai 2023.

wie »architectural style (P149)«, »structure replaced by (P167)«, »has part(s) (P527)«.[11] Von den oben genannten Beispielen aus der GND findet sich zum Beispiel unter der ID »Q878253« das Weimarer Stadtschloss. Über die *property* »architect (P84)« sind mit dem Schloss die Architekten Johann Moritz Richter und Johann Adolf Richter – wiederum selbst Entitäten im Netzwerk der Wikidata – verknüpft.[12] Mit diesen Informationen geht Wikidata aktuell über den Informationsgehalt der GND hinaus. Dafür sind wiederum die Dichterzimmer, welche die GND als untergeordnete Datensätze des Stadtschlosses mitführt, in Wikidata nicht enthalten.

Wikidata und GND können als teilweise komplementäre Datenräume betrachtet werden, welche die Möglichkeit bieten, Räume in einem semantischen Datennetzwerk zu ›verorten‹ und mit weiteren Informationsknotenpunkten zu verknüpfen. Beide Dienste ermöglichen es, zwischen Beständen und Forschungsdaten Verweise herzustellen und dabei Ambiguitäten zu vermeiden, welche unter anderem durch verschiedene Benennungen oder Schreibweisen entstehen können. Weiterhin können Methoden der maschinellen Auswertung und Visualisierung von Daten erst mit Hilfe eindeutiger Referenzen sinnvoll durchgeführt werden. Ungeachtet aller Chancen steht die Verwendung solcher Datenservices auch vor einigen Schwierigkeiten, besonders was die Verlässlichkeit der Daten (Community-Aspekt von Wikidata) und deren Vollständigkeit angeht. Von einer flächendeckenden und fachlich verlässlichen Erfassung aller relevanten Baudenkmäler sind Wikidata und die GND noch weit entfernt.

3. Räume virtuell erkunden

Räume können sowohl virtuell als auch visuell repräsentiert werden. Letzteres ist kein Alleinstellungsmerkmal digitaler Vermittlungsansätze, sondern bereits durch (historische) Stiche, Zeichnungen und Fotografien gegeben. Diese Darstellungen erlauben Rückschlüsse auf die Konstitution eines Raumes und seiner Einrichtung. Im Falle von Sammlungsräumen geht es immer auch um die Frage, welche Objekte zum Zeitpunkt der Bilderstellung zu sehen waren und wie sie gezeigt wurden. Verschiedene Zeitschichten im ›Lebenszyklus‹ einer Sammlung lassen sich durch den Vergleich von Abbildungen, die zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden sind, visuell nachvollziehen (siehe Abb. 3).

11 Building, in: https://www.wikidata.org/wiki/Q41176, Zugriff: 5. Mai 2023.
12 Schloss Weimar, in: https://www.wikidata.org/wiki/Q878253, Zugriff: 5. Mai 2023.

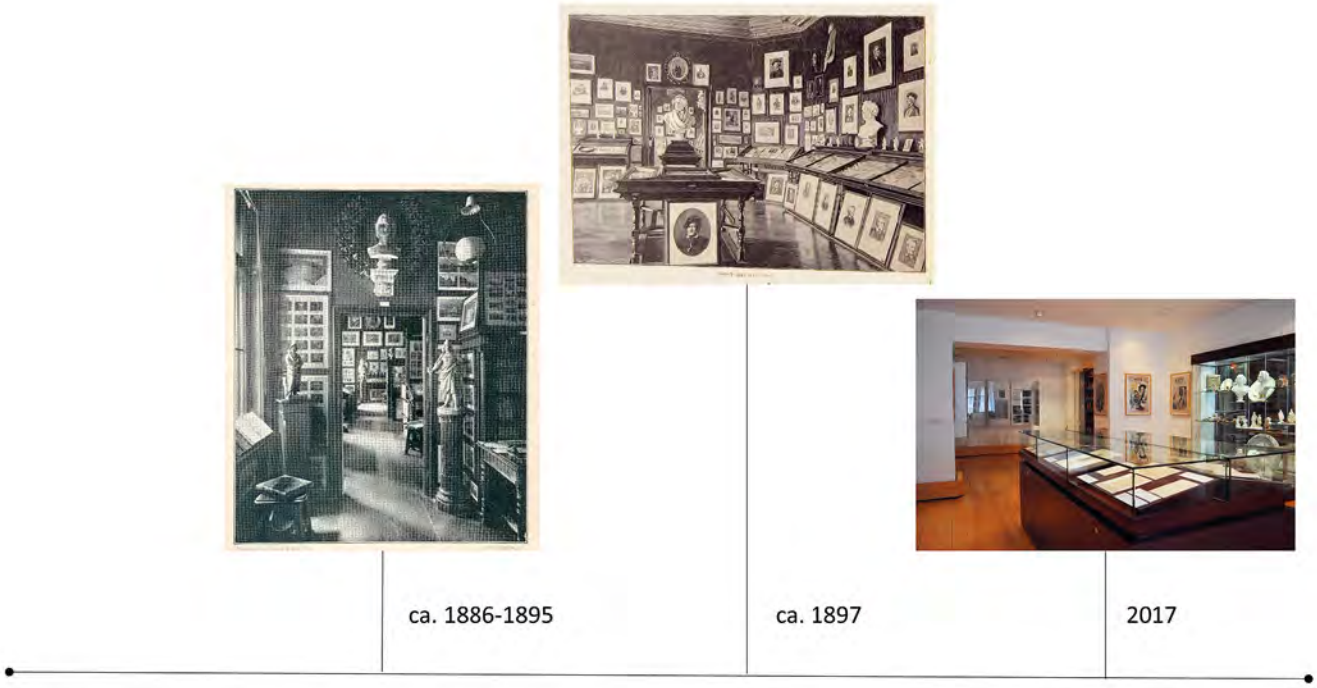


Abb. 3 Standorte der Sammlung Nikolaus Oesterlein im Zeitverlauf: in den Privaträumen Nikolaus Oesterleins in Wien | Nikolaus Oesterlein, Katalog einer Richard Wagner Sammlung, Bd. 4, Wien 1895, Foto: Victor Angerer; im neugegründeten Fritz-Reuter-und-Richard-Wagner-Museum in Eisenach, nach 1897 | Thüringer Museum Eisenach, Reuter-Wagner-Museum; aktuelle Ansicht der Ausstellung | Foto: Stefan Alschner

Eine weitere interessante Quelle für Raumkonstellationen sind Raumpläne, welche im Falle von Etagenplänen von Museen häufig bereits einen gewissen Grad an ›Datafizierung‹ aufweisen, indem die Räume mit Metadaten verknüpft sind. Dies kann von der Verknüpfung der Räume mit Buchstaben oder Zahlen (womit eine Hierarchie oder Reihenfolge festgelegt wird) bis zur Vergabe von Namen für Räume oder zur Abbildung von Beispielobjekten reichen (siehe Abb. 4). Der museale Raum an sich wird so zum Studienobjekt, um etwa über Zusammenhänge zwischen Inhalt und räumlicher Form zu reflektieren.[13]

Die inzwischen oft angewendete Technik, Räume digital in 3D zu rekonstruieren, eröffnet der Modellierung, Präsentation und Erforschung von Sammlungsräumen ganz neue Möglichkeiten. 3D-Rekonstruktionen erlauben ein mehr oder weniger uneingeschränktes Navigieren durch das digitale Raummodell, die Interaktion mit Gegenständen und Objekten im Raum oder die Anzeige verschiedener Zeitschichten. Sie vereinen somit idealerweise visuelle Darstellung und modellhafte Rekonstruktion in einer (digitalen) Applikation.

13 Vgl. Julie Brand Zook: Spatial Schemata in Museum Floorplans, in: Proceedings of the 11th Space Syntax Symposium, Lisbon, 3 July-7 July 2017. Space Syntax Symposium, S. 35.1-35.11; Yoon Kyung Choi: The Morphology of Exploration and Encounter in Museum Layouts, in: Environment and Planning B: Planning and Design, 26:2, S. 241-250, doi: https://doi.org/10.1068/b4525.

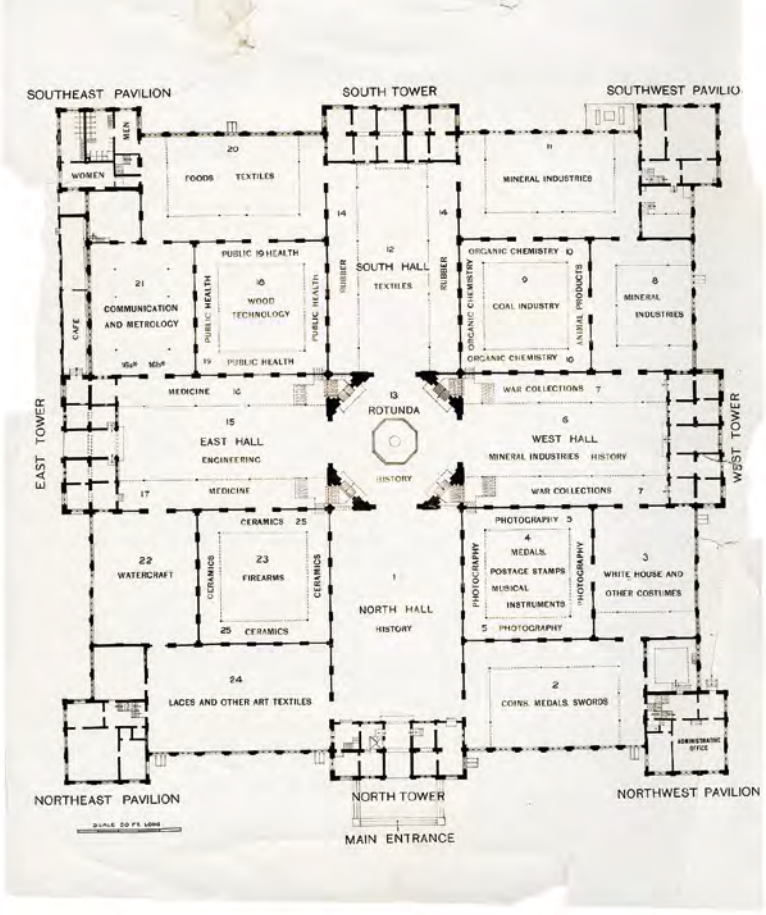


Abb. 4 Raumplan des »Arts & Industries Building« im National Museum, USA. 1925 | Smithsonian Institution Archives, SIA2013-07638, https://learninglab.si.edu/q/r/1238

4. Zusammenhänge visualisieren

Können Räume, wie eben skizziert, auf verschiedene Art und Weise in ihrer Form und Ausstattung dokumentiert werden, so ist eine Verbildlichung der inhärenten Zusammenhänge zwischen (Sammlungs-)Objekten und den sie beherbergenden Räumlichkeiten komplexer. Hinzu kommt, dass auch die Objekte selbst verzweigte Beziehungsnetzwerke untereinander haben, welche oft unabhängig von ihrer lokalen Aufbewahrung existieren.[14]

Die Visualisierung von Daten erfordert die Übersetzung komplexer und oft nur schriftlich als Text- oder Zahlwerte verfügbarer Informationen in visuelle Variablen und Attribute. Zu den Variablen zählen Linien, Punkte und Flächen. Für die Attribute können unter anderem Position, Größe oder

14 Vgl. Claus Werner: Die Sammlung als Netz. Potentiale und Grenzen der Netzwerkanalyse einer Sammlungsdokumentation, in: Objekte im Netz, hg. von Udo Andraschke und Sarah Wagner, Bielefeld 2020, S. 247-260, doi: https://doi.org/10.14361/9783839455715-018.

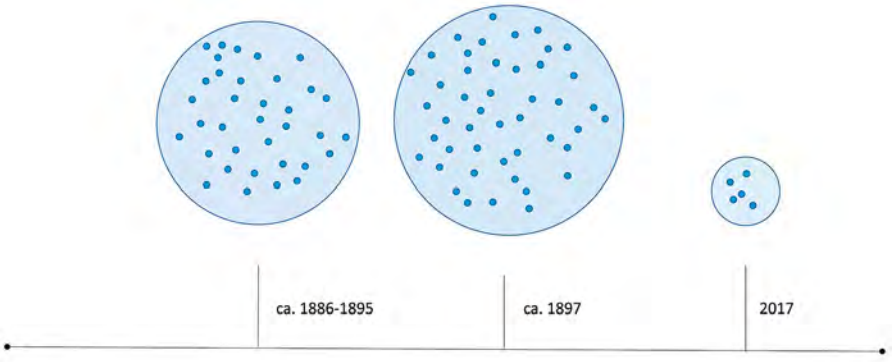


Abb. 5 Entwurf einer möglichen Visualisierung von Sammlungsumfängen bzw. der Präsenz von Objekten in einem Raum im Zeitverlauf. Angelehnt an die Darstellung in Abbildung 3 steht jede Blase für einen Sammlungsraum. Darin enthalten sein können Objekte oder häufig vorkommende Entitäten, visualisiert als kleinere Blasen. Der Umfang der Blase repräsentiert die im Raum sichtbar ausgestellte Sammlung.

Farbe gewählt werden. Die Häufigkeit eines Buches von Johann Wolfgang von Goethe in einer Bibliothek kann beispielsweise visualisiert werden, indem einem Punkt eine Position auf einer quantitativen Skala zugewiesen wird. Wiederholt man dieses Vorgehen für andere Autorinnen und Autoren, werden auf einen Blick Häufigkeitsunterschiede deutlich, ohne dass die Zahlen einzeln miteinander verglichen werden müssten.

Doch welche Parameter einer Objekt-Raum-Beziehung kommen überhaupt für eine Visualisierung in Frage? Zwei wesentliche Aspekte sollen im Folgenden kurz benannt und bezüglich ihres Visualisierungspotentials erläutert werden.

A) Präsenz und Mobilität: Die einfachste Form der Beziehung zwischen einem Objekt und einem Raum ist die Anwesenheit des Gegenstandes zu einem bestimmten Zeitpunkt. Eng damit verknüpft ist das Konzept der Mobilität, das heißt der Wechsel der Präsenz von einem Raum zum anderen. Gleichzeitig teilt ein Objekt den Aspekt des Vorhandenseins in einem Raum oft mit anderen Objekten. Eine mögliche visuelle Übersetzung der Präsenz wären Punkte (jeder ein Objekt oder einem Cluster von Objekten symbolisierend), die von einer Fläche (dem Raum) umschlossen sind. So ließe sich auch ein Verlauf in der Zeit darstellen, indem der Sammlungsraum mit seinen Objekten mehrfach zu verschiedenen Zeitpunkten dargestellt wird. Mobilität wiederum ließe sich, sofern ein quantitativer Umsatz an Objekten zwischen Orten dargestellt werden soll, mit einem Fluss- oder Sankey-Diagramm darstellen (siehe Abb. 5 und 6).

B) Nähe und Ordnung: Bei diesem Aspekt geht es um die Position von Objekten im Raum und die daraus ableitbaren Beziehungen zwischen ihnen. Eine besondere Herausforderung liegt hier in der Übersetzung von Positionskoordinaten aus einem dreidimensionalen Raum auf die meist zweidimensionale Fläche der Visualisierung. Ließe sich der Abstand von Bildern

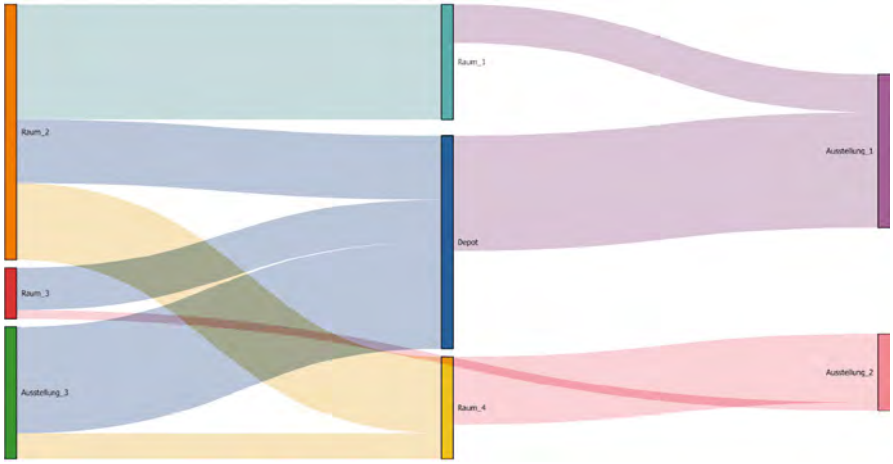


Abb. 6 Entwurf einer möglichen Visualisierung von Bewegungen von Objekten zwischen Räumen in einem vorgegebenen Zeitraum. Die Ströme des Sankey-Diagramms zeigen den quantitativen Umfang der Objektbewegung an.

an einer Wand noch einfach übertragen, so lassen vier Wände und der Raum dazwischen bereits mehr Spielraum für Interpretationen (und damit auch Fehler) in der visuellen Umsetzung. Sind Objekte, die auf sich gegenüberliegenden Wänden befinden, antagonistisch zu betrachten, sind sie sich nah oder fern? Solche Ambiguitäten und Entscheidungen werden in der späteren Visualisierung gern geglättet und könnten als Fakt aufgenommen werden. Dennoch liegt in der Frage, wie Objekte in einem Raum in Beziehung zueinander gesetzt werden und wie sich diese Beziehungen zu anderen Netzwerken verhalten, welche von den Objekten selbst ausgehen (Künstler, Inhalt, Ort, Stil etc.) eine reizvolle Herausforderung. Ein anderer Aspekt ist die Ordnung der Objekte. Diese kann sich darin manifestieren, dass beispielsweise Raumpläne von Museen oft eine Reihenfolge vorgeben, in welcher die Räume durchschritten werden sollen, gleiches gilt für nummerierte Tafeln mit Objektbeschriftungen. Wie verhält sich diese Ordnung der Dinge zu ihrer chronologischen Ordnung? Eine Frage, die sich ebenfalls visuell übersetzen ließe.

5. Zusammenfassung

Visualisierungen haben das Potential, Zusammenhänge, die sich sonst nur schwierig erschließen, bildlich konkret auf den Punkt zu bringen. Das Risiko, dabei Scheinevidenzen zu erzeugen, ist immer gegeben. Nur weil zwei Bilder direkt nebeneinander hängen, lässt sich daraus noch keine semantische Relation zwischen ihnen ableiten. Vielleicht gefiel es dem Auge des Kustoden

oder war einer anderen und womöglich sogar ganz banalen Tatsache geschuldet. Erst im Vergleich mit anderen Kontexten und vielleicht auch Visualisierungen können sich Hinweise auf ein »Warum« ergeben, denen dann weiter nachzugehen wäre. Der Umgang mit Leerstellen, also dem ›Nichtwissen‹ über Sammlungen, Objekte und ihre historischen Aufbewahrungsorte ist eine Herausforderung, die ein hohes Maß an Transparenz erfordert und nicht einfach in eine Visualisierung zu integrieren ist. Dennoch ist es wichtig, auch diesen Punkt zu thematisieren. Schließlich haben gerade Leerstellen das Potential, das Ergebnis einer visuellen Darstellung von Beziehungen deutlich zu verändern.

Grundlage für jede Art der digitalen Verarbeitung, Auswertung und Darstellung von Kulturerbe-Sammlungen sind valide Daten – eigentlich eine Selbstverständlichkeit, möchte man meinen, aber von einer Wichtigkeit, dass man sie nicht genug betonen kann. Normdaten und Angebote wie die GND und Wikidata helfen, objektbezogene Daten über lokale Bestände, Projekte und Institutionen hinweg zu referenzieren und mögliche Schnittmengen zu identifizieren. Mit der für die kommenden Jahre zu erwartenden quantitativen und qualitativen Zunahme bauwerks- und raumbezogener (Norm-) Daten eröffnen sich neue Möglichkeiten, um Zusammenhänge zwischen Sammlungsräumen und Sammlungen sichtbar zu machen.

Abbildungen und modellhafte Darstellungen historischer Sammlungsräume sind wichtige Quellen. Sie geben Aufschluss über das historische Interieur, Grundrisse und Ausstellungen sowie das Präsentationsumfeld der Objekte. Diese Informationen können erfasst, ausgewertet und visualisiert werden und stellen eine wichtige Ressource dar, die bei der Ausarbeitung von 3D-Rekonstruktionen berücksichtigt werden sollte. Vielfältige Beziehungen und Objekt-Cluster könnten als Vertiefungsoptionen in die virtuellen Rundgänge integriert werden. Auf diese Weise wären die Erkenntnisse der Digital Humanities gleich wieder Teil eines virtuellen Raums und würden anschaulich vermittelt.

Katharina Günther

SYSTEMSPRENGER – AUGMENTED REALITY IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

1. En vogue

Augmented Reality (AR) bedeutet, dass oft dreidimensionale, computergenerierte Elemente die uns umgebende analoge Realität erweitern, ergänzen und überlagern, wobei sie selbst – obwohl ihnen physische Gegenständlichkeit fehlt – als tatsächlich anwesend wahrgenommen werden.[1] Im Gegensatz zur Virtual Reality (VR), die rein artifiziell ist, bleibt der Bezug zur physischen Welt erhalten. Wie Alexandra Schantl ausführt, ist »[d]ie Vortäuschung einer anderen, räumlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, die uns tatsächlich das Gefühl vermittelt, darin präsent zu sein, […] [eines der] ureigensten Anliegen der Kunst.«[2] So finden AR und VR Vorläufer etwa im Panorama und der Stereoskopie des 19. Jahrhunderts.[3] Mit einem Fokus auf formellen Anleitungen, Konzept, Ereignis und Publikumsbeteiligung bei gleichzeitig fehlender materialen Objekthaftigkeit kann digitale Kunst allgemein in die Tradition von Dada, Fluxus und Konzeptkunst gestellt werden.[4]

Die Anfänge der AR-Technik liegen in den 1960er-Jahren;[5] der Ausdruck selbst wurde in den frühen 1990er-Jahren in der Luftfahrtwissenschaft geprägt.[6] Ein frühes AR-Kunstwerk ist Jeffrey Shaws *Virtual Sculpture* von

1 Vgl. Tamiko Thiel: Critical Interventions into Canonical Spaces: Augmented Reality at the 2011 Venice and Istanbul Biennials, in: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium, hg. von Vladimir Geroimenko, Cham 2014, S. 41-72, hier S. 42f.

2 Alexandra Schantl: Fuck Reality, in: #fuckreality, hg. von Christiane Krejs, Martin Kusch, Alexandra Schantl und Ruth Schell, anlässlich der Ausstellung #fuckreality, Kunstraum Niederoesterreich, Wien 2018, S. 20-22, hier S. 20.

3 Vgl. ebd., S. 20, sie verweist auf Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin 2001.

4 Vgl. Christiane Paul: Digital Art, London/New York 2003, S. 11.

5 Schantl: Fuck Reality (wie Anm. 2), S. 20.

6 Conor McGarrigle: Augmented Interventions: Redefining Urban Interventions with AR and Open Data, in: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to

© 2024 Katharina Günther, Publikation: Wallstein Verlag;
DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-014 | CC BY-SA 4.0

1981, bei dem virtuelle Objekte noch über die Spiegelung eines Computer-Monitors in den Raum eingebracht wurden.[7] Im Zuge der *digital revolution* in den 1990er-Jahren, die durch bessere und leichter zugängliche Hard- und Software sowie durch das Aufkommen des Internets gekennzeichnet war,[8] erlebte das Medium in der Kunst einen ersten Boom.[9] Heute ist der Besitz AR-fähiger Endgeräte Normalität und die Nutzung von Augmented Reality durch Instagram- und Snapchat-Filter sowie Spiele wie *Pokémon GO* zur Selbstverständlichkeit geworden. Mit unseren Mobiltelefonen, so die Künstlerin Carla Chan, seien wir inzwischen so vertraut, dass sie fast unsichtbar würden.[10] Das sind gute Bedingungen für AR als Medium der Kunst, zumal heute Agenturen wie *Acute Art* speziell darauf ausgerichtet sind, Künstler:innen bei der Umsetzung ihrer AR-Projekte zu unterstützen.

Als Konsequenz sind AR-Werke in der zeitgenössischen Kunst omnipräsent. Hochkarätige Künstler:innen wie Marina Abramović, David Shrigley und Jenny Holzer, die in der Vergangenheit meist rein analog gearbeitet haben, bedienen sich des Mediums. Wie sie es verwenden, kann ganz unterschiedliche Ausformungen annehmen. Der Fotograf Edward Burtynsky etwa nutzt AR in Werken wie *Carrara Marble Quarries #2* von 2016, um seine analogen Fotografien zum Anthropozän mit Video und Sound zu ergänzen. Diese starten automatisch, sobald das Endgerät die Marker im Bild erkannt hat.[11] In *Agbogbloshie Recycling Yards* von 2017 versetzt er mit Hilfe von Fotogrammetrie einen Haufen Altmetall als virtuelles 3-D Objekt in den Ausstellungsraum (siehe Abb. 1) – ein Prozess, den Burtynsky in die Tradition der Ready-Mades nach Marcel Duchamp und Robert Rauschenberg setzt.[12]

a Novel Creative Medium, hg. von Vladimir Geroimenko, Cham 2014, S. 115-130, hier S. 115.

7 Vgl. Jeffrey Shaw und Giulia Bini: Jeffrey Shaw, Virtual Sculpture, 1981, in: Spatial Affairs, Ausstellungskatalog, Budapest 2021, Berlin 2021, S. 126.

8 Vgl. Paul: Digital Art (wie Anm. 4), S. 7.

9 Vgl. Schantl: Fuck Reality (wie Anm. 2), S. 20.

10 Vgl. Carla Chan und Matthew McLean: Carla Chan on »Finding the Poetic Part of the Machine«, in: Frieze New York, Frieze Week Magazine, Mai 2022 (als »Before Sunrise«), online: 13. Mai 2022, https://www.frieze.com/la-prairie-carla-chan-finding-poetic-machine. Zugriff auf alle Websites zuletzt: 31. März 2023.

11 So gesehen auf der Photo London, Master of Photography: Edward Burtynsky, 2018, https://photolondon.org/event/photo-london-master-of-photography-edward-burtynsky/.

12 Vgl. John Stackhouse, Edward Burtynsky und Vikas Gupta (2RBCDisruptors): »Ed Burtynsky's Augmented Reality«, 2020, ab Minute 45, https://www.youtube.com/watch?v=xSYAhL922ho.



Abb. 1 Edward Burtynsky, Agbogbloshie Recycling Yards, 2017 | © Edward Burtynsky, Courtesy Nicholas Metivier Gallery, Toronto

Künstler:innen wie Manuel Rossner arbeiten mit genuin digitalen Motiven. Er bespielt Ausstellungs- und öffentliche Räume mit abstrakten, knallbunten Skulpturen und nutzt dabei Tools aus der Special-Effect-, Architekturvisualisierungs- und Gaming-Industrie.[13] Oft werden die virtuellen Skulpturen – wie beispielsweise in *Where To Go From Here* von 2021 (siehe Abb. 2) – von einem Avatar begleitet.[14] Lauren Moffatt vermischt in den übergroßen Blumenwesen in *Contre-Plongée* von 2021 handgemalte Elemente mit Fotogrammetrie-Scanning.[15]

Die Attraktivität des Mediums generiert sich aus einer Vielzahl an Faktoren. Burtynsky verweist auf die Möglichkeit, schwer zu transportierende Gegenstände als skulpturale Objekte digital einzufangen und zu präsentieren.[16] Den damit verbundenen Innovationssprung vergleicht er mit der Umstellung von Schwarzweiß- auf Farbfilmfotografie.[17] Zudem sieht er Potential, die Generation der Millenials zu erreichen, die alle Informationen über Smartphones bezögen.[18] AR-Anwendungen können außerdem Dreidimensiona-

13 Vgl. Tilman Baumgärtel: Manuel Rossner über sein Virtual-Reality-Museum. »Öffentliche Häuser müssen sich mit digitaler Kunst auseinandersetzen«, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, online: 14. März 2022, https://www.monopol-magazin.de/manuel-rossner-ueber-sein-virtual-reality-museum?slide=0.

14 Vgl. Website Manuel Rossner, https://www.manuelrossner.com/artwork/where-to-go-from-here/.

15 Vgl. Website Lauren Moffatt, https://deptique.net/Contre-Plongee.

16 Vgl. Stackhouse u. a.: Ed Burtynsky's Augmented Reality (wie Anm. 12).

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. ebd.

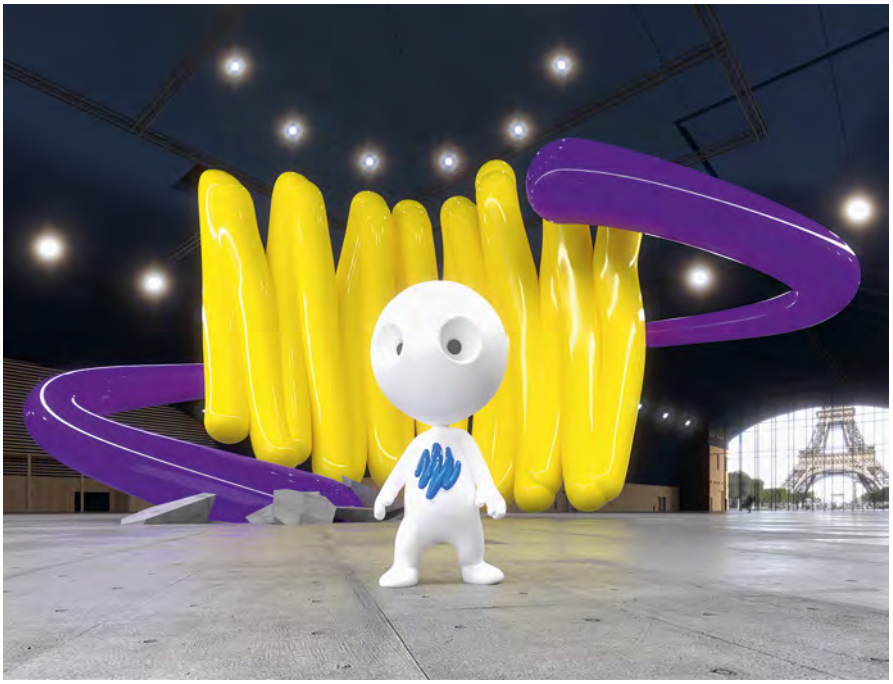


Abb. 2 Manuel Rossner, Where To Go From Here?, ortsspezifische Augmented Reality, Grand Palais Éphémère, Paris 2021 | Abbildung: Manuel Rossner

lität, Zeitlichkeit, Interaktivität und Performanz abbilden. Das macht AR zu einem idealen Medium, um auch ephemere Kunst wie Judy Chicagos Rauchskulpturen digital nachzubilden oder als Träger für Abramovićs Performances zu fungieren. Generell öffnet AR neue Wahrnehmungsräume und erweitert unsere Realitätserfahrung,[19] was besonders prägnant von Will Pappenheimers *Proxy, 5-WM2A* illustriert wird, einer »virtual designer drug […] offering enhanced visionary powers – and a safe experience«.[20]

Zum bunten Blumenstrauß der künstlerischen Medien gesellt sich also seit geraumer Zeit Augmented Reality hinzu. AR-Kunst nur im Hinblick auf Ästhetik und Inhalt zu analysieren und einzuordnen, greift aber zu kurz. Ihr wohnt eine enorme Sprengkraft inne, die die Grenzen der Kunstmuseen ins Wanken bringt. Dafür lassen sich im Wesentlichen drei Strategien identifizieren, die im Folgenden vorgestellt werden.

19 Vgl. Christiane Krejs: Vorwort, in: #fuckreality, hg. von Christiane Krejs, Martin Kusch, Alexandra Schantl, Ruth Schell, anlässlich der Ausstellung #fuckreality, Kunstraum Niederoesterreich, Wien 2018, S. 4, und Schantl: Fuck Reality (wie Anm. 2), S. 20.

20 Website Whitney Museum of American Art, artport (https://whitney.org/exhibitions/proxy).

2. Guerilla

AR erlaubt die eigenmächtige Übernahme musealer Räume, wofür es weder das Einverständnis der Museumsleitung noch der Kurator:innen braucht, sondern nur die Geo-Daten der Institution.[21] Entfernen kann die betroffene Institution eine derartige Intervention nicht.[22] Die Gruppe Manifest.AR gründete sich 2010 um eine Aktion im Museum of Modern Art in New York.[23] Mit Hilfe der App Layar platzierten die Künstler:innen dort für das Projekt *We AR MoMA* virtuelle 2D- und 3D-Kunstwerke, die über das Smartphone in den Räumlichkeiten des Museums zugänglich waren.[24] Mit dieser »art invasion«[25] sollten die radikalen neuen Möglichkeiten und Auswirkungen von AR-Kunst deutlich gemacht werden. Denn, so postuliert die Gruppe in ihrem Manifest, »[w]ith AR we install, revise, permeate, simulate, expose, decorate, crack, infest and unmask Public Institutions, Identities and Objects previously held by Elite Purveyors of Public and Artistic Policy in the so-called Physical Real«.[26]

2018 nutzte die Gruppe MoMAR in ihrer Aktion *Hello, we're from the Internet* unabgesprochen die Jackson Pollocks im Museum of Modern Art als Marker für eine AR-App, die ihre eigenen Kunstwerke über die Pollocks legte und diese dabei entweder in das Werk einband oder komplett ersetzte. Gabriel Barcia-Colombo etwa überblendete Pollocks Gemälde *White Light*, das 1954 kurz vor dem Tod des Malers und während einer kreativen Blockade entstand, mit einer AR-Anwendung, in der man Skelette und den Apple Spinning-Wait Curser (im Englischen auch ›Spinning Wheel of Death‹ genannt) bekämpfen muss, um ewiges Leben als menschliches AR-Zielbild zu erlangen (siehe Abb. 3). MoMAR ging es laut eigener Aussage vor allem darum, den physischen Ausstellungsraum, das Museum und das dort stattfindende Kuratieren von Kunst zu demokratisieren.[27]

AR ist seit jeher eng mit Aktionismus verbunden, so dass es wenig überrascht, dass bei der Beschreibung künstlerischer Interventionen gerne der Zusatz ›Guerilla‹ verwendet wird.[28] AR erlaubt, aktivistische Botschaften

21 Thiel: Critical Interventions into Canonical Spaces (wie Anm. 1), S. 42.
22 Ebd.
23 Ebd.
24 Dokumentationsseiten *We AR MoMA*, http://www.sndrv.nl/moma/ und http://www.sndrv.nl/moma/index.php?page=details.
25 Dokumentationsseite *We AR MoMA*, http://www.sndrv.nl/moma/.
26 The AR Art Manifesto, https://manifest-ar.art/.
27 Vgl. Website MoMAR, https://momar.gallery/about.html.
28 Vgl. Thiel: Critical Interventions (wie Anm. 1), S. 42; Website Refrakt, http://refrakt.org/objects-in-mirror-are-closer-than-they-appear/.



Abb. 3 Gabe Barcia-Colombo, White Light Afterlife, Teil der Gruppenintervention Hello, we're from the Internet, MoMAR, 2018 | Courtesy Gabriel Barcia-Colombo

überall in der physischen Welt zu platzieren,[29] auf der Fassade einer Konzernzentrale ebenso wie in einer etablierten Galerie. Weil er immer auch die vorgefundenen Gegebenheiten mit einbezieht, werden die Ursprünge des AR-Aktivismus unter anderem in der Idee des ›Détournement‹ der Situationisten gesehen.[30] Nach diesem Konzept werden vorhandene Medienprodukte angeeignet und mit einer neuen Bedeutung versehen, die die ursprünglichen Assoziationen transformiert und traditionelle Hierarchien unterwandert.[31] Ebenso zeigen sich hier Parallelen zur Graffiti-Kunst, die auf gleiche Weise Meinungsäußerungen, soziale Kommentare, Besitzansprüche oder schlicht einen Farbklecks in den Stadtraum trägt.[32]

29 Vgl. Mark Skwarek: Augmented Reality Activism, in: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium, hg. von Vladimir Geroimenko, Cham 2014, S. 3-40, hier S. 3 u. 7, Thiel: Critical Interventions (wie Anm. 1), S. 41.

30 Vgl. Skwarek: Augmented Reality (wie Anm. 29), S. 8; Samantha Culp: Augmented Dreams, in: Art in America, January/Februar 2021, S. 40-47, online: 11. Januar 2021, https://www.artnews.com/art-in-america/features/augmented-reality-art-1234581120/.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. Ian Gwilt: Augmented Reality Graffiti and Street Art, in: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium, hg. von Vladimir Geroimenko, Cham 2014, S. 227-236, hier S. 227.

3. Entgrenzung

Auch ohne explizit aktivistische Ansätze kratzen AR-Werke an den physischen Grenzen der Museen, gerne auch in die entgegengesetzte Richtung. Viele Künstler:innen machen ihre Werke über Instagram-Filter oder Apps verfügbar, so dass man sie überall zeigen kann. Die App von *Acute Art* wurde bis 2021 über 500.000 Mal heruntergeladen.[33] Als technischer Partner unterstützt das Start-up verschiedenste Künstler:innen von Anthony Gormley bis Ai Weiwei. Über die App ist es beispielsweise möglich, Olafur Eliassons *Solar Friend*, eine etwa Wasserball-große glühende Sonnenkugel aus der Werkgruppe »Wunderkammer« von 2020, in das eigene Wohnzimmer zu projizieren – oder vor die Tate Modern (siehe Abb. 4).

Jenny Holzers Zusammenarbeit mit der University of Chicago *You Be My Ally* von 2020 ist ein Beispiel dafür, wie die Corona-Pandemie den Einsatz von AR befördert hat. Ursprünglich sollte das Projekt, bei dem Zitate aus Werken wie Hannah Arendts *The Human Condition*, 1958, aus dem Universitätscurriculum gezeigt werden, neben LED-Trucks auch ereignishafte Lichtprojektionen beinhalten.[34] Da dies größere Menschengruppen angezogen hätte, verzichtete man darauf zugunsten einer AR-App, die die Zitate am von der Nutzerin gewählten Ort erscheinen ließ.[35]

Die AR-Kunst selbst und deren Rezeption ist somit aus der exklusiven Sphäre des Museums enthoben und wird, so drückt es Burtynsky aus, in einer »more ubiquitous, anybody-can-experience-world«[36] verortet, ebenso wie die Land Art sich gegen die Macht der traditionellen Museen richtete und diese der Allgemeinheit übertragen wollte.[37] AR-Kunstwerke werden an immer neuen Stellen re-installiert, definierten sie sich doch durch ihre »peculiar mechanics of exhibition and performative re-contextualization«.[38] Kunstwerke auf diese Weise zum Beispiel in das uns so vertraute eigene Heim zu integrieren, zwingt uns, sie anders zu betrachten – eine Erfahrung, die als

33 Vgl. Culp: Augmented Dreams (wie Anm. 30).

34 Vgl. Kathryn Tully: With Augmented Reality, You Can Now Superimpose Publicly Exhibited Artworks in Your Home, in: Smithsonian Magazine (online), 4. November 2020, https://www.smithsonianmag.com/innovation/augmented-reality-you-can-now-superimpose-publicly-exhibited-artworks-your-home-180976195/.

35 Vgl. ebd.

36 Stackhouse u.a.: Ed Burtynsky's Augmented Reality (wie Anm. 12).

37 Todd Margolis: Immersive Art in Augmented Reality, in: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium, hg. von Vladimir Geroimenko, Cham 2014, S. 183-193, S. 190.

38 Ebd. S. 173.



Abb. 4 Olafur Eliasson, Solar Friend, WUNDERKAMMER, Serie in Unreal City in London, 2020, Augmented Reality | Courtesy Olafur Eliasson und Acute Art, Foto: Isabela Herig

schön, evokativ, aber durchaus auch als beunruhigend beschrieben werden kann.[39]

4. A Museum on Your Fingernails

Manche Künstler:innen bauen ihre eigenen Museen. Dazu gehört Jeremy Bailey, der ein *Nail Art Museum* von 2014 mit Hilfe einer selbst geschriebenen Software digitale Versionen von Kunstwerken von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman auf digitalen Sockeln auf seinen Fingernägeln neben Markenlogos und einer Palme erscheinen lässt (siehe Abb. 5).[40] Dies ist ein ironischer Twist der ›Nagelkunst‹, die es im Nagelstudio zu erwerben gibt, aber auch ein beißender Kommentar über persönliche Eitelkeit, die Idee sich mit Kunst zu schmücken und die Vermischung von Kunst und Kommerz. Bailey erklärt, er habe als Ausgangspunkt die Idee der Künstlerin als Institution

39 Vgl. Mehring, zitiert in Tully: With Augmented Reality (wie Anm. 34).
40 Vgl. Website Jeremy Bailey, https://www.jeremybailey.net/.

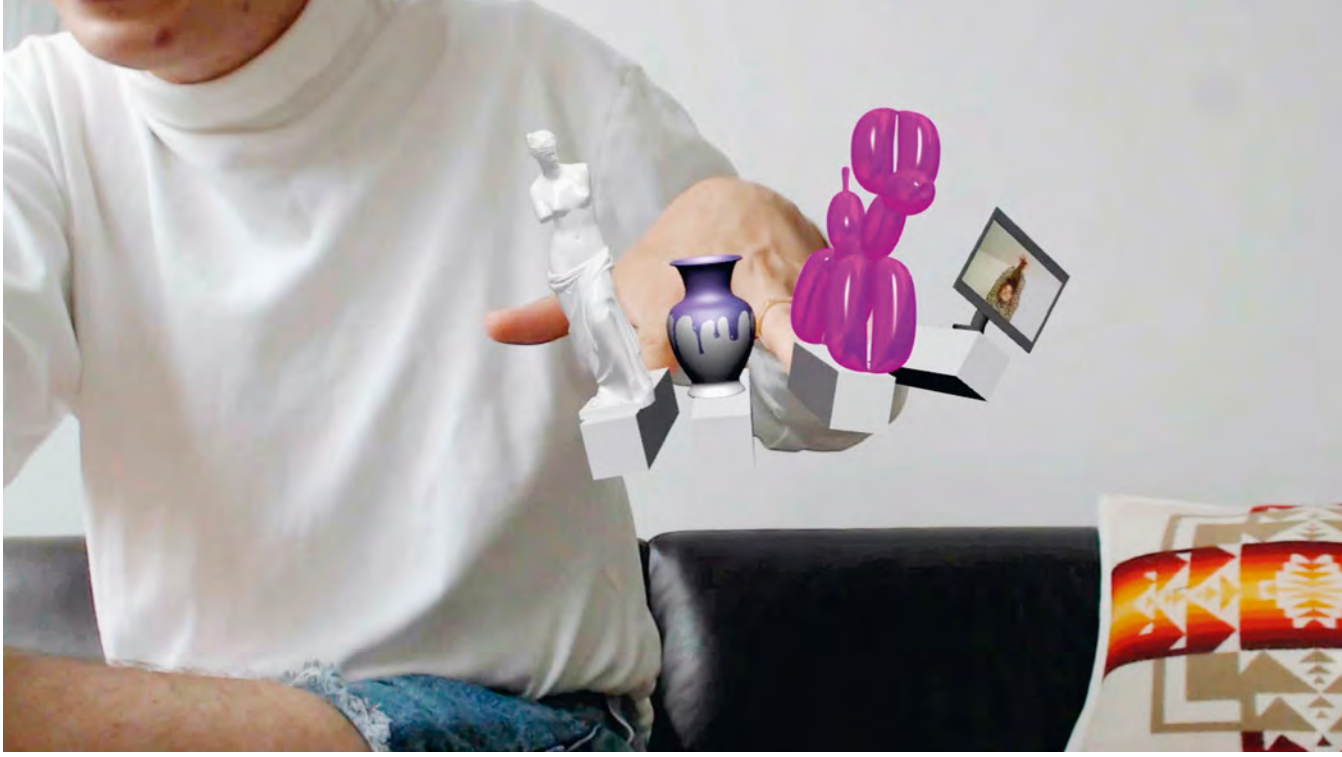


Abb. 5 Jeremy Bailey, Nail Art Museum, 2014 | Foto: Jeremy Bailey

ernstgenommen, die mit der ihr zur Verfügung stehenden Technik mächtiger würde als das Whitney Museum oder die Tate, denn »the institution is now me« und »you could curate any kind of exhibition«.[41]

Nachdem er bereits existierende Museen wie das NRW Forum Düsseldorf virtuell erweitert hatte, versuchte sich Manuel Rossner unlängst an einem ›Neubau‹ und kreierte das virtuelle Museum *New Float* für seine NFT-Sammlung (siehe Abb. 6).[42] Genaugenommen handelt es sich dabei nicht um eine AR-Anwendung, doch Rossner verankerte das an ein überdimensioniertes, zotteliges rosa Kissen erinnernde Gebäude im realen Stadtbild Berlins – direkt neben der Neuen Nationalgalerie auf der Baustelle für das Museum des 20. Jahrhunderts. Denn, so fragt er berechtigterweise: »Was ist mit dem Jetzt? Also dachte ich mir, ich helfe kurz aus.«[43]

41 Ebd.

42 Vgl. Baumgärtel: Manuel Rossner über sein Virtual-Reality-Museum (wie Anm. 13) und Website Manuel Rossner, https://www.manuelrossner.com/artwork/new-float/.

43 Tilman Baumgärtel: Manuel Rossner über sein Virtual-Reality-Museum (wie Anm. 13).

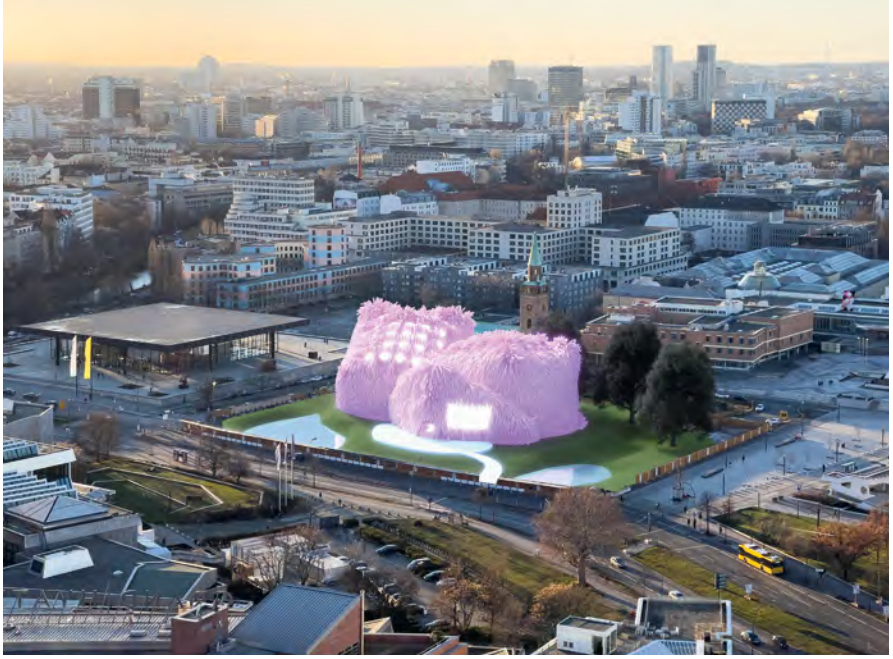


Abb. 6 Manuel Rossner »New Float« (2022) neben der Neuen Nationalgalerie, Außenansicht | Foto: Manuel Rossner

5. Ein aufsässiges Medium

Augmented Reality ist ein aufsässiges Medium: Es stellt nicht nur die Grenzen, sondern die Notwendigkeit und Bedeutung des physischen Ortes ›Museum‹ in Frage. Es macht die Mauern des Museumsraums zu einer durchlässigen Membran, wenn Kunstwerke nach Belieben hinein- und hinaustreten können, da »[w]alls, doors, private property, and even national borders are easily overcome with AR.«[44]

Zudem hinterfragt AR die bestehenden Besitz- und Machtverhältnisse. Natürlich gelten auch im virtuellen Raum grundlegende Gesetze, wie etwa das Urheberrecht. Doch wem der virtuelle Raum oder die virtuelle Erweiterung eines schon existierenden Kunstwerkes gehören, ist nicht geklärt.[45] AR-Kunst kann sich legal ein Stück Kunstmuseum zu eigen machen. Dieser Raum ist kein passiver Ort, sondern er verfügt über die Fähigkeit, den Wert, das Ansehen und die Bekanntheit der in ihm ausgestellten Werke zu erhöhen.[46] Dies geschieht durch die Exklusivität, die aus der kuratorischen ›Zugangskontrolle‹ erwächst.[47] AR-Kunst kann alle Beschränkungsmechanismen unterwandern, sich ohne offizielle Erlaubnis im Museum präsentieren und

44 Skwarek: Augmented Reality (wie Anm. 29), S. 11.
45 Miranda Katz: Augmented Reality Is Transforming Museums, in: Wired. Culture, 23 April 2018, https://www.wired.com/story/augmented-reality-art-museums/. Katz zitiert auch Alexia Bedat, eine auf AR und VR spezialisierte Juristin.
46 Vgl. Thiel: Critical Interventions (wie Anm. 1), S. 42.
47 Ebd.

eigenständig mit dessen Aura aufladen.[48] So erodiert sie die Macht und Deutungshoheit der Institutionen und deren Kurator:innen als »gatekeeper«[49] und Bestimmer:innen, etwa in der Kanonbildung, und hinterfragt das Kunstmuseum als elitären, auratisch aufgeladenen und aufladenden Raum.

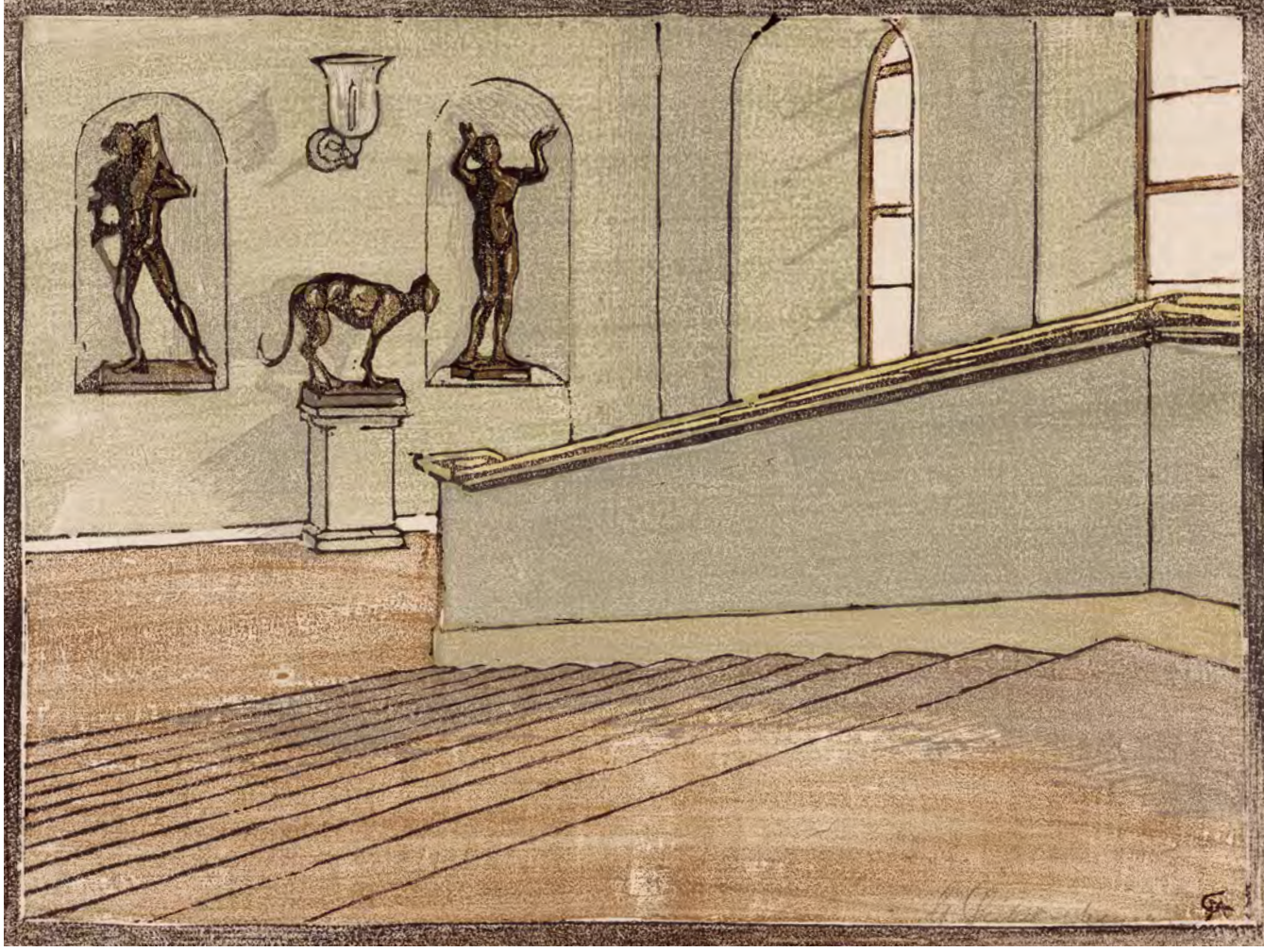
Der direkte Kontakt zwischen AR-Künstler:in und Publikum macht das Museum in diesem Kontext als physischen Raum redundant. Die Chancen, die AR für Museen bietet, speisen sich jedoch aus den Dynamiken, die es zunächst überflüssig zu machen scheinen: Von der Institution genutzt, erlaubt AR es auch dieser ein Publikum über die eigenen Mauern hinaus zu erreichen.[50] Das Smithsonian Museum in Washington hat 2020 selbst einen Instagram-Filter gelauncht, mit dem man Objekte aus der Sammlung virtuell in ein selbstgewähltes Umfeld einbringen kann – wobei Museen mit solchen Aktionen stets auch die eigene Relevanz austesten.[51] Fest in die Kunstgeschichte eingebettet, hat AR-Kunst sich als das vielleicht radikalste Medium bei der Entgrenzung der Museen und der Auflösung der damit verbundenen Macht- und Kommunikationsstrukturen als Systemsprenger etabliert.

48 Ebd. und Anika Meier: Augmented Reality in der Kunst, Mit Technologie die größten Probleme der Menschheit lösen, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben (online), 2. Oktober 2020, https://www.monopol-magazin.de/mit-technologie-die-groessten-probleme-der-menschheit-loesen.

49 Ebd.

50 Tully: With Augmented Reality (wie Anm. 34).

51 Vgl. ebd. z.n. Mehring; Maxwell Anderson zitiert in Katz: Augmented Reality Is Transforming Museums (wie Anm. 45).



Margarethe Geibel, Goethes Wohnhaus. Treppenhaus, Farbholzschnitt, um 1909 | Klassik Stiftung Weimar, Museen Foto: Olaf Mokansky

Dieser Band wurde im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UO1303A gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Herausgeber:innen und Autor:innen.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

MARBACH
WEIMAR
WOLFENBÜTTEL
FORSCHUNGS
VERBUND

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber:innen.

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

© Autorinnen und Autoren 2024
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Roboto
Umschlagabbildung: Margarethe Geibel, Goethes Wohnhaus. Büstenzimmer mit Blick ins Gartenzimmer, Farbholzschnitt, um 1909 | Klassik Stiftung Weimar, Museen, Foto: Olaf Mokansky

ISBN (Print) 978-3-8353-5617-7
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8040-0
DOI https://doi.org/10.15499/kds-007