



VER • WANDLUNG • EN

Tagungsband anlässlich des
100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses
in München

Herausgegeben von
Alexandra Avrutina, Lily Baumeister,
Eva Blüml, Daniel Bucher, Lavinia Hunder,
Katharina Roßmy und Anna Rudakova

VERWANDLUNGEN

VERWANDLUNGEN



Tagungsband anlässlich des
100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses
in München

Herausgegeben von
Alexandra Avrutina, Lily Baumeister,
Eva Blüml, Daniel Bucher, Lavinia Hunder,
Katharina Roßmy und Anna Rudakova



Herstellung mit freundlicher Unterstützung
des Instituts für Kunstgeschichte der
Ludwig-Maximilians-Universität München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnd.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1096-2

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1096>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2024, Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser*innen.

Layout & Satz: Daniel Bucher

Umschlagillustration: Avrutina, Alexandra: VER●WANDLUNG●EN, Zeichnung, 2021 München

ISBN 978-3-98501-117-9 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-116-2 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Alexandra Avrutina Hybridité, Egalité, Fraternité! Reflexionen über den 100. KSK. Ein Vorwort.....	VII
Dank	XIII

Stadt-Räume

Bettina Löwen Paris im Wandel. Zu den Schaufensterbildern von Eugène Atget.....	3
Katharina Marschall Barock ist besser als Moderne?! Die Problematik der Objektivität: Zwischen architektur- historischen Bewertungsstrategien und sich stetig wandelnden gesellschaftlichen Wertvorstellungen.....	15
Katharina Roßmy Statt_Stadt_Räume. Ein digitales Rahmenprogramm.....	27

Sichtbar/Wandelbar

Nina Kim Bartnitzek We hide faces so we may be seen. Queere (Un)Lesbarkeit im Zeitalter biometrischer Identifikationsregime.....	35
Jonas Grahl Möbius' Metamorphosen. Die äußere und innere Verwandlung von Körpern im Comic.....	45
Maria Rüegg „Habet testiculos duos et bene pendentes“. Zwei Latrinenstühle zwischen antikem Stuhlgang, päpstlicher Nutzung und modernem Blick.....	57
Birte Hinrichsen & Ann-Kathrin Hubrich Macht KSK(-Archiv)! Die Kunstgeschichte sammelt sich selbst.....	71

Ex_hibition

- Romy Kayser** | „Die digitale Ausstellung“.
Bedeutung und Wandel der Onlinepräsenzen von
Kulturinstitutionen in Coronazeiten.....91
- Antonia Rittgeroth** | Verwandertes Ausstellen,
verwandertes Betrachten? Überlegungen zu der Ausstellung
„Le Modèle Noir – Das Schwarze Modell von Géricault bis
Matisse“, Paris, Musée Orsay, 26. März – 21. Juli 2019.....103
- Lily Baumeister & Anna Rudakova** | Die Glyptothek am
Königsplatz im Spiegel der Zeit. Zur baulichen Ausführung
und Skulptur.....123
- Katharina Roßmy** | Verwandlungen im Porzellan.
Eine digitale Führung durch das Bayerische
Nationalmuseum München mit Frau Dr. Hantschmann.....135

ÜberTragen

- Nina Günther** | Reproduktion als Verwandlung.
Diana Scultoris *Toro Farnese* (1581).....151
- Xenia Mura Fink** | Emma Hamiltons fluide Faltenwürfe
als Medium von Handlungsmacht.....167
- Sophie Roßberg** | Die visuelle Repräsentation der Frau im
mittelalterlichen Ritual. Die Kindsgeburt als Symbol
der Liminalität.....183
- Lavinia Hunder** | Von guten Taschen und
pünktlichen Paketen. Eine Glosse.....197
- Eva Blüml** | (Ungefähr) 100 Kunsthistorische
Studierendenkongresse. 50 Jahre – eine Geschichte
in Objekten.....205

Ver*Handlung*En

- Alexandra Avrutina** | Studierende vor Paradoxa.
Revision eines nicht beendeten Positionspapiers.....217
- Daniel Bucher** | Im Wandel der Zeit.
Retrospektive und Schlusswort zum Tagungsband.....227

Hybridité, Egalité, Fraternité!

Reflexionen über den 100. KSK. Ein Vorwort

Alexandra Avrutina

Auf dem Tisch standen Teller. Halbvoll, verkrümelt, leer. Daneben vielzählige Teetassen mit den Rändern, die Schwarztee hinterlässt – zu diesem Zeitpunkt hatten wir wahrscheinlich alle ein paar Tassen Tee zu viel gehabt. Dazwischen lagen zusammengeheftete Stapel Papier, Karteikarten mit draufgekritzelten Worten, etwas eingekreist, etwas zusammengeknüllt, und dazwischen bewegten sich unsere Hände, griffen nach Stift oder Zettel, und Köpfe wurden zusammengesteckt. Es wurde dunkel und das Treffen sollte noch mindestens so lange dauern, wie es das bereits getan hatte.

Mehr als unser Team des 100. KSK in einem Raum zusammen war nicht möglich, war nicht zu machen. Lange Zeit noch hatten wir gehofft, unseren KSK mit dieser schön runden Zahl, für alle in Präsenz zugänglich machen zu können. Aber nein, zunehmend war uns klar geworden, dass wir uns entscheiden müssten und unsere Teilnehmenden einander genauso sehen würden, wie ein Großteil unserer Treffen als Organisations-team verlief: bis spät in den Abend, vor dem Laptop, die Kacheln mit den einzelnen Menschen bereits zu einer bekannten Lebensmanifestation geronnen. Leicht bis mittel gestresst ob der davorrinnenden Zeit bis zum Kongress selbst, die Uhren in den Ecken unserer Laptops und auf den Handybildschirmen tickten in unseren Köpfen. Die Endphase der Planung des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses, der vom 17. bis zum 20. Februar 2022 stattfand, lässt sich in etwa so beschreiben – etwas wüst, bangend, aber alle gemeinsam hinter einem Ziel her.

Gedanken daran, einen eigenen KSK zu veranstalten, hatte es bereits 2019 gegeben, die Möglichkeit bot sich bei der Entscheidung über den übernächsten Austragungsort während des 98. KSK in/aus Stuttgart, und die Vorbereitungen dafür liefen während des Jahres 2021.

Dabei waren wir nicht das erste Team gewesen, das mit der Unmöglichkeit konfrontiert war, den KSK als ein Beisammensein vielzähliger Studierender unterschiedlicher Institute in einer bestimmten Stadt zu veranstalten. Nach Stuttgart (98. KSK) und Frankfurt (99. KSK) waren wir die dritten, deren KSK in die Zeit der Corona-Pandemie und der daraus resultierenden Lockdowns fiel. Nach einer längeren Phase der eigenen Strukturierung in Gruppen und Online-Anwendungen (ein Umstand, der aus unseren Leben nicht mehr verschwinden wird, das wurde uns durch Corona, die Organisation des KSK und eigene berufliche Erfahrungen

zunehmend klar) sollte die Arbeit beginnen. Eine der ersten wichtigen Entscheidungen bestand darin, ein Thema zu finden, welches des 100. KSK würdig, allgemein genug für unterschiedliche Themenschwerpunkte der Vortragenden und doch behandelbar sein sollte. Stehengeblieben waren wir alle bei dem Thema: VERWANDLUNGEN. Verwandlung, Metamorphose und Transformation sind ein inhärenter Teil der Kunstgeschichte – sei es im Forschungsgegenstand selbst, oder in den formgebenden Parametern der Disziplin. Das Thema sollte sich demnach nicht nur auf künstlerische Sujets verschiedener Epochen, sondern auch auf Methoden, Strukturen und Institutionen der Kunstgeschichte und angrenzender Disziplinen beziehen.

Im Lichte der reichen Geschichte des KSK stellten wir zunächst alles infrage. Mit dem Bewusstsein um die revolutionsfreudigen Anfänge des Kongresses schien die Struktur einer respektablen und lebenslaufwürdigen Tagung mit Vorträgen, höflicher Diskussion und einigen Workshops nicht mehr die einzige Option zu sein. Wollen wir einfach eine spannende Tagung veranstalten oder vielleicht doch die Welt verändern? Mit wem wollen wir zusammenarbeiten und welche Themen sind uns relevant, wichtig und aufregend genug?

Die Realität kam, wie man es sich denken kann, anders. Der gesamte Prozess kann klassisch kunsthistorisch zusammengefasst werden als ein Gleichnis von Himmel, Hölle und dazwischen der Erde, ein vor-sich-hin-Ackern, Erhobensein durch eine erfolgreiche Mail oder Kooperation, unterirdische Laune durch Interviews, die ohne Ton aufgenommen wurden, oder die Unfähigkeit, Geplantes in die Tat umzusetzen, weil die Inzidenz wieder gestiegen war.

Dennoch war es uns wichtig gewesen, unterschiedliche Aspekte des KSK zur Geltung zu bringen, wie den KSK Studierenden die Möglichkeit zu geben, ihre wissenschaftlichen Arbeiten zu präsentieren oder sich in unterschiedlichen Formaten mit unterschiedlichen Themen zu befassen und auszutauschen. So haben wir uns auch in der Podiumsdiskussion und bei der Ausstellung des KSK-Archivs mit den Verwandlungen des KSK sowie dem Wandel von Kunstgeschichte als Fach und deren Studierenden beschäftigt. Durch die Corona-Krise kam eine Verschiebung der unterschiedlichen Veranstaltungen in den digitalen Raum. Mit der gemeinsamen Mittagspause, dem Plenum und dem Quiz & Drink haben wir allen beteiligten Studierenden die Möglichkeit geben, sich über Studium, Unterschiede an den Instituten, gemeinsame Interessen und Kunst-Trivia auszutauschen.¹

1 100. Kunsthistorischer Studierendenkongress München: Programmheft, München 2022, S. 3–4; Zugriff über die Website des KSK <https://www.derksk.org/100-muenchen> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

So rahmten wir unseren KSK schließlich im Programm, das eine Woche vor Beginn des Kongresses finalisiert wurde.

Zu Beginn unseres Kongresses mussten wir auch gleich einen Umstand eingestehen, der das Bild des ganzen KSK durcheinanderwarf: *Ceci n'est pas un 100. KSK*. Streng genommen wussten wir gar nicht, ob es sich hier um den 100. KSK handelte, denn die Zählung wurde seit 1969, dem Gründungsjahr des KSK (der damals als „Kunsthistorische Studentenkonzferenz“ betitelt wurde), bereits an mancher Stelle unterbrochen und an anderer wieder aufgenommen.

Dies war der beste Ansatz, um zu lernen, wie nicht-linear und chaotisch so eine Planung sein kann und dass es auch darum geht, mit den Ressourcen zu arbeiten, die man hat, statt denen, die man sich zu Beginn erträumt hat. So beispielsweise die grundsätzliche Umgestaltung des KSK, die wir zu Beginn unseres Planungsprozesses noch anstrebten.

Der KSK ist mittlerweile schon zu einer recht professionellen Tagung geworden. Was einst der Ort für Studierende war, um sich kritisch mit Gesellschaftspolitik und dem eigenen Fach in diesem Kontext auseinanderzusetzen, hat seit 1969 viele Veränderungen und Verwandlungen erfahren, neue Formate wurden hinzugefügt und alte ausgebaut.

Eingangs war unsere Herangehensweise nicht, diese Strukturen zu behalten, sondern vielmehr zu verstehen, wie man daraus ausbrechen könnte. Das, was wir versprochen, konnten wir nicht halten. Vielleicht geht es auch nicht darum, diese Strukturen zu durchbrechen. Wenn wir ständig nach einer Veränderung streben, dann können wir das, was ist, nicht komplett nutzen.

Letzten Endes hoffen wir, dass es uns gelungen ist, einen KSK zu organisieren, der vor allem eines schafft:

VON Studierenden zu sein und FÜR Studierende

Auch mit diesem Ausgang ist die Veranstaltung für uns, sei es als Team, als Vortragende oder als Teilnehmende, eine wichtige Lernerfahrung gewesen. Im Studierendenstatus ist es für uns wichtig, die eigene Arbeit wertzuschätzen und zu teilen. Ansonsten landen Hausarbeiten oder angesammeltes Wissen in einem Ordner, der nicht wieder aufgemacht wird und digitalen Staub sammelt.

Dies war auch einer der Gründe für den Entschluss, die vorliegende Publikation in Angriff zu nehmen. Sie ist im Verlauf der letzten zwei Jahre entstanden, ehrenamtlich, wie der KSK selbst, in der Post-Corona-Zeit, die uns mit neuen gesellschaftlichen, politischen und auch privaten Verwandlungen konfrontierte.

Die Arbeit im Team blieb allerdings konstant, bestehend hauptsächlich aus der Fachschaft Kunstgeschichte der LMU München – bei dieser Publikation in leicht dezimierter Zahl – war es uns möglich, die Tagung auf

die Beine zu stellen und diese Publikation an den Verlag zu geben. Das war, neben der inhaltlichen Arbeit vielleicht eine der wichtigsten Seiten an dieser KSK-Zeit, die für uns nun etwa drei Jahre (Vorbereitung des Kongresses und Arbeit an der Publikation) umspannt. Es war die Übung darin, sich um Zusammenhalt und Klärung von Problemen zu bemühen, weil man auf die Fertigstellung des gesamten Projektes hinarbeitet, und trotz unumgänglicher Hierarchisierungen im Prozess zu versuchen, alle Wünsche und Meinungen zu hören und zu verstehen, selbst, wenn am Ende für das eine oder das andere entschieden werden muss.

Mit dieser Publikation hoffen wir, Erfahrungen mit und auf dem 100. KSK festzuhalten und zu reflektieren. Außer der Möglichkeit für unterschiedliche Personen, ihre Beiträge zum Kongress zu veröffentlichen, hoffen wir für die Geschichte des KSK, einen bestimmten Punkt in seiner Entwicklung dokumentiert zu haben. Den Lesenden möchten wir einen Blick in die thematische Ausrichtung des Kongresses sowie einen Blick hinter die Kulissen ermöglichen.

In dieser Publikation lassen sich unterschiedliche Beiträge wiederfinden: es handelt sich einerseits um Beiträge der Vortragenden auf dem 100. KSK, darüber hinaus um die Synopsis einiger Workshops und Führungen und zuletzt die Reflexion und Kontextualisierung des Kongresses durch das Münchner Team.

Der Themenblock *Stadt-Räume* befasst sich mit unterschiedlichen Ansätzen zu städtischen Themen, in unterschiedlichen Zeiten und Dimensionen. *Sichtbar/Wandelbar* soll sich den Prozessen der Wandlung und ihrer Manifestation in visuellen Parametern widmen. *Ex_hibition* beschäftigt sich mit unterschiedlichen Ausstellungskontexten und den jeweiligen Kriterien einer Wandelbarkeit. *ÜberTragen* beleuchtet ein weiteres operatives Moment im Prozess der Verwandlung. *Ver*Handlung*En* soll Aspekte der Planung, Ausführung und Nachbereitung des KSK offenlegen.

Den 100. Kunsthistorischen Studierendenkongress auszurichten war uns eine Freude und Ehre, auch wenn er uns in vielerlei Aspekten ordentlich ge- und überfordert hat. Wir möchten alle Studierenden und Lesenden ermutigen, ihre Möglichkeiten zur aktiven Gestaltung des Studiums und des Faches zu nutzen und sich nicht zu scheuen, unbequeme Fragen zu stellen und organisationsaufwendige Kongresse an ihre Unis zu holen. In diesem Sinne wünschen wir eine erbauliche und anregende Lektüre des vorliegenden Tagungsbandes mit all den darin enthaltenen VERWANDLUNGEN.

Euer Publikations-Team des 100. KSK

Alexandra Avrutina
Lily Baumeister
Eva Blüml
Daniel Bucher
Lavinia Hunder
Katharina Roßmy
Anna Rudakova
Katrin Schumacher



Dank

*Eva Blüml im Namen der Herausgeber*innen*

Projekte wie der 100. KSK und diese Publikation entstehen in Teamarbeit und können nicht alleine realisiert werden, deshalb sprechen wir an dieser Stelle einen großen Dank an alle aus, die zu diesen Vorhaben beigetragen haben. Zunächst bedanken wir uns bei jenen, die uns in der eineinhalb Jahre andauernden Vorbereitung des Kongresses und den darauffolgenden zwei Jahren Vorbereitung dieser Publikation unterstützt und begleitet haben.

Wir danken Alexa Dobelmann, Nina Eckhoff-Heindl, Astrid Fendt, Ann-Kathrin Fischer, Lilia Gaivan, Katharina Hantschmann, Franz Hefe, Henry Kaap, Christian Klusemann, Camilla Langnickel, Judith Malsch, Caroline Schnoes und Niklas Wolf, die Texte für diese Publikation lektoriert haben.

Außerdem danken wir unseren Praktikantinnen Sandra Arlt, Katharina Kohring und Elisabeth Schnurer für die Unterstützung während des Kongresses und besonders Katrin Schumacher, die uns darüber hinaus auch bei der Vorbereitung der Publikation unterstützt hat.

Ein besonderer Dank geht an Prof. Ulrich Pfisterer und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte für die Zurverfügungstellung der Räume und Technik für die Durchführung des KSK.

Auch danken wir den Diskutant:innen der Podiumsdiskussion, Julia Meyer-Brehm und Sebastian Hammerschmidt vom Kollektiv „Ende der Kunstgeschichte“, Prof. Christian Fuhrmeister, Prof. Dietmar Rübel und Dr. Daniela Stöppel für Ihre Bereitschaft und das Interesse, mit uns über den KSK und das Studium der Kunstgeschichte zu sprechen.

Für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation bedanken wir uns herzlich beim Institut für Kunstgeschichte der LMU, besonders Herrn Prof. Kohle und Barbara Falterer. Ein großer Dank geht auch an den Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte, die Studierendenvertretung (StuVe) der LMU, den Ulmer Verein e.V. und den Deutschen Verband für Kunstgeschichte e.V., ohne deren Zuschüsse wir den Kongress nicht hätten realisieren können.

Ebenso danken wir unseren Autor:innen und allen anderen, die inhaltlich zum Programm des Kongresses beigetragen haben – allen voran unseren Vortragenden und Workshopgebenden, sowie allen, die sich an unserem Call for Papers beteiligt haben. Daneben danken wir Magdalena Becker und der Akademie der Bildenden Künste, Dr. Astrid Fendt und den Staatlichen Antikensammlungen sowie der Glyptothek München, Dr. Katharina Hantschmann und dem Bayerischen Nationalmuseum, Birte Hinrichsen und Ann-Kathrin Hubrich vom KSK-Archiv, Dr. Thomas Rink, Martin Zehetmayr, Dr. Ulrike Ehret und Barbara Reis und dem NS-Dokumentationszentrum München, Ulla Hoering, Maximilian Westphal und dem Stadtmuseum München, Pia Linden und Esther Zellmer sowie Camilla Langnickel und Dr. Luisa Seipp und dem Haus der Kunst, Daniela Stöppel, Magdalena Becker und den Herausgeber:innen und Autor:innen der Zeitschrift Colophon und dem Kunstraum München für Ihre Beiträge zum Rahmenprogramm.

Wir bedanken uns ebenfalls herzlich bei The Illusionist Gin, dem Monopol-Magazin, dem Fachverlag Hans Carl GmbH, der MVG, dem Lenbachhaus, der Hypo-Kunsthalle, dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte und The ARTicle für die Zusendung von Materialien für unsere Kongresstaschen.

Zudem bedanken wir uns bei Thomas Jansky, der uns geduldig mit der Gestaltung der Website unterstützt hat.

Wir danken auch dem KSK-Sprecher*innenrat, besonders Tim B. Boroewitsch und Luisa Omonsky, sowie allen vergangenen KSK für ihre Arbeit, Hilfsbereitschaft und Denkanstöße.



deutscher
verband
für **KUNST
GESCHICHTE**

ZI ZENTRALINSTITUT
FÜR KUNSTGESCHICHTE

SAYDER DE TOUTS SES MEMBRES.



STUVE LMU
EURE STUDIERENDENVERTRETUNG





Stadt

—

Räume



Paris im Wandel

Zu den Schaufensterbildern von Eugène Atget

Bettina Löwen

Die Stadt Paris war das Hauptsubjekt des Fotografen Eugène Atget (1857–1927). Er sammelte seit 1890 systematisch in dokumentarischen Aufnahmen Akteure und Mobiliar der Metropole, die er in Alben archivierte und an Privatkunden oder Institutionen verkaufte. Er interessierte sich insbesondere für die Elemente in der Stadt, die auf das *vieux* Paris verwiesen, also auf die Stadt vor den Transformationsprozessen, die durch den Präfekten Georges-Eugène Haussmann 1853 eingeleitet wurden. Allerdings finden sich in Atgets Fotografien auch Hinweise auf die moderne, zeitgenössische Stadt. In seiner Sammlung erscheinen viele Fotografien, die Zeugen der im Verschwinden begriffenen Handelsstrukturen von Paris sind. So richtete er sein Interesse auf die Geschäftsauslagen und ihre Details oder ließ Menschen wie Kleingewerbetreibende, Lumpensammler oder Prostituierte zu Hauptakteuren der Bilder werden.

Zu seinen bevorzugten und wiederholt aufgenommenen Motiven zählt das Schaufenster, das sich als Bestandteil des Inventars der urbanen Landschaft in einem heterogenen Konvolut darbietet. Während frühe Fotografien die Geschäfte mit ihren Schaufenstern vor allem in einem erweiterten architektonischen Kontext fassen, schuf er in den Jahren 1910–1912 sowie 1925–1927 Serien von Schaufensterbildern, in deren Fokus hauptsächlich die Auslagen und Spiegelungen liegen. Er portraitierte diese Straßen nicht in ihrer Gesamtheit, etwa im Stil von Ansichtskarten, sondern vielmehr durch das Mobiliar der Straße. Mit dieser Perspektive auf die urbane Landschaft richtete er seine Aufmerksamkeit auf Orte, an denen sich Handel und Konsum verdichteten. In den Fotografien spiegelt sich wortwörtlich ein Bild von Paris wieder, das Atgets individuelle Sicht auf die Metropole vermittelt. Es stellt sich die Frage, welches Bild von Paris mit dem Motiv des Schaufensters in den Fotografien Atgets konstituiert wird.

Während die Schaufensterbilder aus den 1910er Jahren vor allem als Dokumentationsfotografien des *vieux* Paris rezipiert werden, etwa von Clément Chéroux und Guillaume le Gall, und nur den späten Schaufensterbildern moderne Inhalte zugesprochen werden,¹ schlage ich eine alternative Perspektive auf die Schaufensterfotografien vor: Mit ihrer Verschränkung alter und neuer Elemente verweisen sie auf den Ist-Zustand der Stadt und dokumentieren eine Stadt im Wandel.

Das Schaufenster im Stadtraum: Zeichen der modernen Großstadt

Spätestens mit der Reorganisation der Stadt Paris durch Haussmann unter Napoleon III. ab 1853 entwickelte sich Paris zu einer modernen Großstadt, der kosmopolitischen „[c]apitale du monde“.² Auf die städtebaulichen Maßnahmen und die neue Infrastruktur folgten sowohl Transformationen des Stadtbildes, der Organisation des gesellschaftlichen Lebens wie auch der Handelsströme.³ Den Prozess und zugleich die Folgen der urbanen Neuordnung bezeichnet Nicole Pöppel als „Boulevardisierung von Paris“, worin die Grundlage für die „semantische[n] Umkodierungen der Großstadtkultur“ liege.⁴ Diese Umkodierungen beziehen sich auch auf die veränderte Organisation von Konsum und Handel.

Mit der Etablierung von großen Schaufenstern und einer Architektur, die auf neuen Materialien beruhte, durch seriell hergestellte Waren und breite, lichtdurchfluteten Straßen wurde eine neue Einkaufserfahrung möglich. Denn während zuvor ambulante Händler:innen mit ihren Dienstleistungen das Bild der Straße prägten und mit akustischen Signalen auf

-
- 1 Le Gall, Guillaume: *L'œil de l'archéologue. Eugène Atget et les formes de la vieille ville*, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Paris, Madrid, Fundación MAPFRE 2011, hrsg. von Nadia Arroyo Arce/Jon Arregi Saavedra/Elisa Echegaray, Madrid 2011, S. 15–29; Chéroux, Clément: Zu einigen Schaufensterbildern, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Retrospektive, Berlin, Martin-Gropius-Bau [u.a.] 2007, hrsg. von Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Berlin 2007, S. 85–93.
 - 2 Texier, Edmond/Kaempfen, Albert: *Paris, Capitale du Monde, Paris 1867*; Vgl. ebenso den Titel von Walter Benjamins *Paris-Exposé: Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: *Das Passagen-Werk. 2 Teilbände*, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. von Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1982 (= Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., 14 Teil-Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. von Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1974 ff. Bd. V–2), S. 45–59.
 - 3 Siehe zur Konstituierung der Großstadt Paris, unter Berücksichtigung der sog. Haussmannisierung: Jones, Colin: *Paris. Biography of a City*, London 2004, S. 344–368. Harvey, David: *Paris, Capital of Modernity*, New York 2006; Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*, Tübingen 2012.
 - 4 Pöppel, Nicole: *Der kosmopolitische Boulevard*, in: Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*, Tübingen 2012, S. 103–114, S. 103.

sich aufmerksam machten, reglementierten ab 1831 Gesetze die Nutzung der Bürgersteige.⁵ Nun durfte sich die Warenpräsentation nicht mehr so weit auf die Bürgersteige ausdehnen, sondern sollte hinter Schaufenstern dargeboten werden.

Ab den 1850er Jahren entstanden immer mehr große Kaufhäuser, welche die kleinen Boutiquen und Spezialgeschäfte scheinbar obsolet machten. Große Gebäude und neu entwickelte Verkaufsstrategien machten die Kaufhäuser zu Orten des modernen Konsums.⁶ Die breiten Boulevards waren von Fahrzeugen und Passant:innen belebt und zahlreiche Schaufenster und Ladengeschäfte luden zu Einkäufen und Spaziergängen durch die neue Stadtlandschaft ein. Aufgrund der verbesserten Verarbeitungstechnik sowie mithilfe von Eisenkonstruktionen etablierte sich das industriell hergestellte Glas als wichtiger Bestandteil der städtischen Architektur und wurde zur Verglasung von Gewächshäusern und Passagen sowie als Schaufenster eingesetzt. Das moderne Stadtbild war geprägt von den großen Schaufenstern. Den Passant:innen, die durch die Reorganisation der Stadt Teil einer anonymen Menschenmenge wurden, bot sich auf dem Boulevard und durch die Schaufenster ein massenkulturelles Spektakel.⁷ Am Schaufenster – der Schnittstelle zwischen dem öffentlichen Raum und dem Geschäftsraum – traten sie als Zuschauer:innen und Konsument:innen in Kontakt mit einer inszenierten Scheinwelt, die ihnen Waren wie auch Ideale und Vorstellungen vermittelte.

Boulevard de Strasbourg, Corsets (1912)

Atget interessierte sich für die Schaufenster im Zuge seiner Dokumentation der Stadt und griff in mehreren Serien das zeitgenössische, moderne Motiv des Schaufensters auf. Zwischen 1910 und 1912 sowie 1925 und 1927 fotografierte er verschiedene Geschäftsfassaden und Schaufenster in den Einkaufsstraßen Boulevard de Strasbourg, und Avenue des Gobelins sowie in der Nähe des Kaufhauses *Au Bon Marché*. In den Serien konzentrierte

5 Beaumont-Maillet, Laure: Atget: Nachfolger oder Erneuerer?, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Retrospektive, Berlin, Martin-Gropius-Bau [u.a.] 2007, hrsg. von Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Berlin 2007, S. 27–32, S. 31. Chéroux 2007, S. 85.

6 Michael B. Miller gibt einen Überblick über die Rolle der Kaufhauses *Au Bon Marché*, das maßgeblich Verantwortung für diese Veränderungen trug; vgl. Miller, Michael B.: *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920*, Princeton 1981.

7 Mit Schwartz lässt sich schlussfolgern, dass das Schaufenster wie der Boulevard als Element der Straße dazu beitrug, die städtische Massengesellschaft zu einer Gesellschaft der Zuschauer zu transformieren; vgl. Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, S. 2. Colin Jones zeigt ebenfalls auf, dass Phänomene wie Schaufensterbummel, Stöbern oder impulsives Kaufen den Lebensstil des Massenpublikums bestimmten; vgl. Jones 2004, S. 386.

sich Atget auf die schützende, reflektierende Präsentationsfläche alltäglicher Konsumgüter im Stadtraum. Seine Bilder zeigen Fachgeschäfte für Uhren, orthopädische Ausstattung, Korsette, Perücken, Hüte oder Hemden wie auch Bekleidungsgeschäfte mit größerem Warenangebot. Die Produkte werden in enger Aneinanderreihung auf Regalen oder mithilfe von Mannequins und Puppenköpfen demonstriert. Während in den Schaufensterbildern der 1910er Jahre die Spiegelungen des Schaufensterglases zwar deutlich, doch im Gesamtbild recht marginal in Erscheinung treten, stellen sie in den Bildern der 1920er Jahren einen wesentlichen Bestandteil dar. Atgets serielle Arbeitsweise und die Rückkehr zu den bereits portraitierten Straßen ermöglichen es, die Veränderungen der merkantilen Strukturen, der Agenten und des Inventars sowie auch Atgets Einsatz der spiegelnden Oberflächen zu registrieren. Die Repräsentation der Stadt Paris in den Schaufensterbildern Atgets wie auch die darin gezeigten Transformationen werden im Folgenden anhand von Fallbeispielen aus beiden Jahrzehnten exemplarisch analysiert.

Die Fotografie *Boulevard de Strasbourg, Corsets* aus dem Jahr 1912 zeigt in Nahansicht die Außenfassade des Miederwarengeschäfts von A. Simon, einem inhabergeführten Laden in traditioneller Erscheinung.⁸ Die Perspektive und Komposition der Aufnahme ähneln Atgets Fotografien mit dokumentarischem Ansatz.

In der Aufnahme lassen sich zunächst Hinweise über die Aktualität der Mieder finden. Mit den geraden Schließen an der Vorderseite, den leicht gebogenen Seitenstäben, einer dezenten Betonung der S-Kurve und ihrer Länge entsprechen sie der französischen Mode aus den Jahren um circa 1900 bis 1908 und damit nicht dem aktuellsten Schnitt, wie ihn beispielsweise der Korsetthersteller Claverie verwendete.⁹ Der Hinweis auf das Modell „Corset Tricot“ greift eine Herstellungsweise auf, die mit elastischen Materialien einen erhöhten Tragekomfort versprach und erst

8 Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg, Corsets*, 1912, 22,9 × 18,0 cm, Silbergelatineabzug auf Papier, Chicago, The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/50136/boulevard-de-strasbourg-corsets> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

9 Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem kurze Korsette mit gebogenen Vorder-schließen und ausgeprägter S-Kurve gefertigt wurden, begannen die Modelle ab Ende 1908 unterhalb der Brust, wurden erheblich länger und umschlossen mit geraden Korsettstäben Becken und Hüfte, um eine schlankere Silhouette mit wenigen Konturen zu erzielen. Um 1912 scheint es einen Trendwechsel zu geben, da nun fast ausschließlich nur noch sehr lange Korsette ohne S-Kurven präsentiert wurden. Vergleiche mit zeitgenössischen Anzeigen der *Grands Magasins de Nouveautés* oder der Korsett-Ateliers in Paris um 1908–12 weisen darauf hin, dass die in der Fotografie gezeigten Modelle nicht den Trend von 1912 darstellen, sondern der Jahre zuvor; Vgl. Waugh, Norah: *The Cut of Women's Clothes 1600–1930*, London 1968, S. 233f.; Delory, Charlotte: *Soutiens-gorge, gaines, guêpières et combinés depuis 1900. La métamorphose des dessous*, in: *Kat. Ausst. La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, hrsg. von Denis Bruna, Paris 2013, S. 229–241.

zum Ende der 1910er-Jahren etabliert wurde.¹⁰ Zuvor wurde vor allem auf Fischbein zurückgegriffen, das weniger beweglich und aufgrund seiner begrenzten Verfügbarkeit teurer war. Da sich die Preise der Modelle in einem etwas höheren Segment bewegten und das Schild „Corset Tricot“ nur an einem Korsett befestigt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass der Korsetthersteller in traditioneller, aber immer noch existenter Verfahrensweise arbeitete und gleichzeitig die damals aktuellsten Techniken nutzte. Das Nebeneinander unterschiedlicher Schnitte und Techniken zu gleicher Zeit zeugt von einem Phänomen der Bekleidungsindustrie, in der bereits aus der Mode gekommene Produkte und auch fortschrittliche Neuentwicklungen parallel in Erscheinung treten. So verweisen die ausgestellten Korsettmodelle auf einen Zustand des Übergangs, der Transformation: Die Miederware zeigt die zeitgenössische Mode, aber bildet nicht die progressiven Trends ab.

Die Gestaltung des Schaufensters entspricht den habitualisierten Regeln der Zeit. Die Glühbirnen in nach unten gebogenen Eisenfassungen leuchten das Schaufenster bei Dunkelheit aus. Die Aneinanderreihung von Korsettmodellen erinnert an die Fotografien von Geschäftsauslagen des *vieux* Paris, doch mit der Präsentation der Ware mithilfe der Puppen geht sie über die bloße Akkumulation von Waren hinaus. Es wird als Mittel der Inszenierung und Schaufenstergestaltung eingesetzt. Schilder sprechen die potenziellen Kund:innen gezielt an, sich für weitere Informationen in den Laden zu begeben. Kleine Schilder an den Korsetts weisen die Preise aus, die in etwa den luxuriöseren Angeboten der *Grands Magasins* entsprechen. Sie zeugen von der zeitgenössischen Konvention festgelegter Preise und nicht mehr von verhandelbaren Beträgen. Das durchsichtige Glas scheint einen unmittelbaren Zugang zur Ware zu ermöglichen. Als Projektionsfläche stellt das Schaufenster die Ware an exponierter Stelle aus und schützt sie zugleich vor den Wetterbedingungen. Mit Tilman Osterwold lassen sich Schaufenster als ein visuelles Massenmedium und Kommunikationsmittel verstehen, das zielgerichtet an eine bestimmte Öffentlichkeit – die potenziellen Käufer:innen – kommuniziert.¹¹ Dies geschieht mit einem ansprechenden Arrangement oder durch gezielte Ausleuchtung. Die Mannequins dienen als Mittel, die Ware am menschlichen Körper zu präsentieren. Sie tragen Gebrauchsgüter, die der Lebensrealität der Frauen und den gesellschaftlichen Normen dieser Zeit entsprechen.

10 Der Korsetthersteller A. Clavierie bewarb um 1910 „une sensationnelle création“ – das „nouveau «Corset-Tricot»“, das mit elastischen Materialien angefertigt wurde und einen hohen Tragekomfort versprach. Allerdings erfand Clavierie diese Form bereits um 1905 und warb auch Jahre später damit.

11 Kat. Ausst. Schaufenster – Die Kulturgeschichte eines Massenmediums, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein 1974, hrsg. von Tilman Osterwold, Stuttgart 1974, S. 103.

Gleichermaßen erwecken die Schaufensterpuppen auch konstruierte Ideale des vermeintlich schönen Körpers und der kulturell codierten Physiognomie. Katharina Sykora beschreibt die Schaufensterpuppen im Allgemeinen als „ideale Verkörperungen von Weiblichkeit“.¹² In der Fotografie existieren die Schaufensterpuppen lediglich als Torsi und so werden auch die ästhetischen Ideale und Normen nur auf den Rumpfbereich der Frau beschränkt.¹³ Die Aneinanderreihung von vielen idealisierten Körpertypen in der Schaufensterauslage wirkt wie ein Versprechen, mit dem Erwerb der Ware ebenfalls diesem Ideal zu entsprechen. Die ausgestellten Korsetts demonstrieren so zum einen die Alltagswirklichkeit der Menschen in der Großstadt, denen ein breites Warenangebot in den Schaufenstern offeriert wurde. Zum anderen zeigen die Miederwaren auch eine idealisierte Wirklichkeit mit Vorstellungen, die durch und in der Gesellschaft der Metropole geformt wurden.

In dieser Fotografie erscheint das Vitrinenglas vor allem als Medium der Warenästhetik und Vermittler zwischen Waren und Passant:innen. Die Scheiben spiegeln jedoch auch dezent die Stadtlandschaft wider und vervielfachen den städtischen Raum. Dieser kann nicht zuletzt durch den Titel der Fotografie topographisch eingeordnet werden: auf den Boulevard de Strasbourg. Der Boulevard befindet sich im 10. Arrondissement in Paris und bildet eine Nord-Süd-Achse in der Stadt.¹⁴ Er stellt eines der ersten Projekte dar, die Haussmann umsetzte und die einen verbesserten Zugang zur neu gebauten Gare de l'Est ermöglichte. Die Boutique ist in einer belebten und wichtigen Straße mit hohem Personen- und Verkehrsaufkommen verortet. So spiegelt sich in der Fotografie *Boulevard de Strasbourg, Corsets* die nach-Haussmann'sche Architektur wider. Die Tatsache, dass Atget mit dem Bild eine Straße aufnahm, die nicht im *vieux* Paris lag und das fotografierte Schaufenster auf zeitgemäße Weise die damalige Mode demonstrierte, deutet darauf hin, dass es Atget nicht ausschließlich um das alte Paris ging. Die Fotografie ist ein Zeugnis des Ist-Zustandes – es zeigt eine Überschneidung von alten und neuen merkantilen Strukturen.

12 Sykora, Katharina: Ware Verführerin – Die surrealen Verlockungen der Schaufensterpuppe, in: Kat. Ausst. Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum, Frankfurt, Schirn Kunsthalle [u.a.], hrsg. von Max Hollein/Christoph Grunenberg, Ostfildern-Ruit 2002, S. 130–135, S. 130.

13 Diese Ideale werden dadurch verstärkt, da mithilfe des Korsetts die Silhouette des Körpers umgeformt werden kann. Es dient als Instrument der Optimierung der Figur und war stets den jeweiligen Moden der Zeit unterworfen. Zu den Entwicklungen der Korsettmode; vgl. Kat. Ausst. La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette, Paris, Musée des Arts Décoratifs, hrsg. von Denis Bruna, 2013; Waugh 1968.

14 Die Nord-Süd-Achse stellt die sogenannte „grande croisée“ dar; vgl. Jordan, David: Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt, Frankfurt 1995, S. 206; Ab Frühjahr 1853 wurden Durchbrüche geschaffen, woraufhin mehrere Straßen und Passagen aus dem Stadtraum verschwanden. Der Boulevard wurde 1854 eingeweiht; vgl. Jordan 1995, S. 210.

Au Bon Marché

Dass die ambivalente Materialität des Schaufensters nicht nur die Vermittlung von Warenangebot und gesellschaftlicher Konstrukte möglich macht, sondern in Atgets Fotografien eine weitere Ebene der Betrachtung auf die Stadt erlaubt, zeigt sich spätestens in den Fotografien der Zwanziger Jahre. In seinen letzten beiden Lebensjahren fertigte Atget Fotografien vom Kaufhaus *Au Bon Marché* an, in denen die Spiegelungen das Bild bestimmen. Die Gegend war dem Fotografen nicht unbekannt, da er bereits Anfang der Zehner Jahre mehrere Aufnahmen der Handelsstrukturen anfertigte, allerdings ohne den Fokus auf Schaufenster zu legen.¹⁵

In drei Fotografien des Kaufhauses *Au Bon Marché* wird eine Gestaltung der Auslage präsentiert, die sich auf der Höhe der Zeit befand.¹⁶ Spätestens in den 1920er Jahren hatte sich eine Auseinandersetzung mit Methoden der Schaufensterwerbung und Marktrichtlinien etabliert.¹⁷ Diese Schaufenster zeigen Puppen in Damen- bzw. Herrengarderobe, deren schematische Köpfe den Mannequins zu entsprechen scheinen, die 1925 auf dem Markt vorgestellt wurden. Das Inventar besteht nicht mehr aus Glasböden, sondern aus Möbeln und Stoffen, die Wohnräume suggerieren. Mit der Rückbindung an reale Faktoren zeigen die Schaufenster idealisierte Landschaften, in denen laut Guido Szymanska „Utopien des Konsums eine gegenständliche Form erhalten.“¹⁸ Als flüchtiges und sich ständig veränderndes Phänomen verstärkt der Glanz der reflektierenden Glasoberfläche die Illusion dieser Inszenierung und bildet zugleich den entlarvenden Moment durch die Wahrnehmung der Passant:innen.

15 Eugène Atget, *Boutique, square du Bon Marché, rue de Sèvres*, 1910–11, Albuminsilberabzug, 22,0 × 16,7 cm, New York, The Museum of Modern Art; Eugène Atget, *Boutique journaux, rue de Sèvres*, 1910–11, Albuminsilberabzug, 22,0 × 18,0 cm, New York, The Museum of Modern Art. Eugène Atget, *Boutique rue de Sèvres, 63*, 1910–1912, Abzug auf Albuminpapier, 21,2 × 16,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

16 Vgl. die drei Albuminsilberabzüge von Eugène Atget mit dem Titel *Magasins du Bon Marché*, die im Museum of Modern Art, New York aufbewahrt werden und unterschiedliche Größen aufweisen; 1926–27, Aluminiumsilberabzug, 18 × 21,8 cm, New York, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/40125>; 1926–27, Aluminiumsilberabzug, 17,5 × 22,2 cm, New York, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/46692>; 1926–27, Aluminiumsilberabzug, 26,3 × 31 cm, New York, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/111241> [alle zuletzt aufgerufen am 25.06.2024].

17 So etablierte sich der Beruf des Schaufenstergestalters und zahlreiche Zeitschriften setzten sich mit dem Schaufenster und seiner Gestaltung auseinander, z. B. *Parade. Revue du décor de la rue, journal de l'étalage et de ses industries*, vgl. Chéroux, S. 86; 1925 wurden außerdem auf der Exposition *Internationale des Arts Décoratifs et Industries Moderne* in Paris fortschrittliche, moderne Mannequins der Firma Siégel und Stockmann präsentiert, vgl. Schleif, Nina: *Schaufensterkunst*. Berlin und New York, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 136–137.

18 Szymanska, Guido: *Welten hinter Glas. Zur kulturellen Logik von Schaufenstern*, Tübingen 2004, S. 31.

In den drei Aufnahmen des großen Kaufhauses ist die umgebende Architekturlandschaft so präzise im Glas gespiegelt, dass sich die Spiegelungen völlig mit dem Schaufensterbild der Puppen durchdringen. Die arrangierte Schaufensterauslage, das Bild also, das im Inneren des Schaufensters präsentiert wird, überlagert sich mit der Reflexion der Umgebung. In diesem Bild im Bild potenzieren sich Schriftzüge, Ausstattung, Architektur und andere Agenten der Stadt in unterschiedlichen räumlichen Ebenen. Die Trennung zwischen Verkaufs- und Stadtraum bleibt aufgrund der spiegelnden und zugleich doch transparenten Oberfläche suggestiv.

Die Fotografie weist damit das Schaufenster als Schwellenraum zwischen Innen und Außen aus, in dem sich haptisch fassbare Waren mit ephemeren Erscheinungen verflechten. In diese komplexe Realität des Schaufensters schreibt sich die reale Stadtlandschaft als Spiegelung ein. Es sind die Wohnhäuser auf der Rue de Sèvres, aber vor allem das markante Portal sowie die Fassaden des Kaufhauses. Die „Kathedrale des modernen Handels“, so wie Émile Zola das Kaufhaus in seinem Roman *Au bonheur des dames* nannte, wird vervielfacht und zur maßgebenden Stadtlandschaft.¹⁹ Mit diesen Fotografien verwies Atget auf das älteste und traditionsreichste *Grand Magasin* von Paris. Er zeigte die Fortschrittlichkeit der Architektur mit Stahl und großen Fenstern und demonstrierte das gleichsam progressive Kaufhaus, das eine große Bedeutung für den Markt hatte.

Eine Stadt im Wandel

In der Atget-Forschung wird wiederholt konstatiert, dass Atget vor allem das *vieux* Paris fotografierte und die Merkmale in der Stadt bewahren wollte, die auf das bald Verschwindende rekurrierten. Guillaume le Gall beschrieb 2011, dass Atget nach dem Prinzip arbeite, niemals die neuen Stadtteile darzustellen, die infolge der Haussmann'schen Transformationen entstanden seien.²⁰ Clément Chéroux betonte zuvor ebenfalls, dass die Fotografien vom Kaufhaus *Au Bon Marché* die einzigen Bilder in Atgets Œuvre seien, die Spuren der Haussmann-Architektur aufweisen, wenn auch nur in den Lichtreflexen der Schaufenster.²¹

In der Tat erwecken die frühen Schaufensterfotografien Reminiszenzen an eine untergehende Kultur, die mit dem *vieux* Paris verknüpft zu sein scheint und den Kern von Atgets Œuvre darstellt. Sie stellen im Gegensatz zu den großen, glanzvollen und prominenten Kaufhäusern der Stadt nur kleine Bausteine in der Organisation des Handels dar. Die Aus-

¹⁹ Zola sakralisiert das Kaufhaus in seinem Roman *Au Bonheur des Dames* als „cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes“, vgl. Zola, Émile: *Au bonheur des dames*, Paris 1893, S. 282.

²⁰ Le Gall 2011, S. 22.

²¹ Chéroux 2007, S. 92–93.

einandersetzung mit der Fotografie *Boulevard de Strasbourg, Corsets* zeigt allerdings, dass es Atget bereits 1912 nicht mehr ausschließlich nur um das Festhalten des *vieux* Paris gehen konnte.

Er vermittelte mit seinem Blick auf das Schaufenster des Korsettgeschäfts weniger eine Kritik an die ökonomisch organisierte Großstadt, in der diverse Formen des Konsums eine enorme Bedeutung innehaben. Gleichzeitig überhöhte Atget auch nicht die städtische Struktur, die den Konsum und die eine konstruierte Illusion bedingt. Er stellte allerdings ästhetische Fragen an seine städtische Umwelt. So wurde die Fotografie zu einem zeitgeschichtlichen Dokument über den Ist-Zustand der Straße, der Handelsstruktur innerhalb der Stadt, aber auch der Architektur, der Mode, gesellschaftlicher Normen sowie der Gestaltung von Schaufenstern.

Allerdings vermochte es Atget, den Status der Stadt nicht nur zu dokumentieren, sondern ihn zudem ästhetisch zu erfassen und zu inszenieren. Das wird insbesondere in den Fotografien des Kaufhauses deutlich. Darin griff er ein Narrativ auf, das seinen Anfang bereits zehn Jahre zuvor genommen hatte. Immer stärker fiel der Blick vom Inventar und der Präsentation des Schaufensters hin zu den Spiegelungen. Atget setzte die spiegelnde Oberfläche gezielt ein, um die Ebenen zwischen Verkaufs- und Stadtraum zu durchdringen und architektonische Grenzen aufzulösen. Mit den Bildern im Bild vervielfachte er die urbane Landschaft, die nicht mehr das alte Paris darstellte, sondern als die moderne Großstadt markiert war.

Indem Atget die Spiegelungen als flüchtige Erscheinungen zuließ, betonte er die Temporalität der modernen, urbanen Landschaft und des Angebots von Waren jeglicher Art. Während er diesen flüchtigen Moment auf der Fotografie fixierte, zeigte er in den Schaufensterbildern vor allem das jeweils aktuelle Paris: Eine Stadt, die sich stetig im Wandel befindet. Mit einem Nebeneinander unterschiedlicher Strukturen des Alten und Neuen wies er auf die Transformationen hin, die Stadtlandschaft sowie Handel und Konsum kennzeichnen, aber auch die Gesellschaft betreffen. Atgets Bild von Paris konstituiert sich in diesen Fotografien vor allem als ein Paris des Konsums, des Warenangebots und der Imagination, die innerhalb des Stadtraums wichtige Bestandteile des *nouveau* Paris sind. Mit diesem individuellen, über die Schaufenster vermittelten Blick auf den alltäglichen Lebensraum besitzen Atgets Fotografien eine Aktualität, die auch heute Aufschluss über die eigene Wahrnehmung des Stadtraums geben kann.

Literaturverzeichnis

- Beaumont-Maillet, Laure: Atget: Nachfolger oder Erneuerer?, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Retrospektive, Berlin, Martin-Gropius-Bau [u.a.] 2007, hrsg. von Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Berlin 2007, S. 27–32
- Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, in: Das Passagen-Werk. 2 Teilbände, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. von Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1982 (= Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, 7 Bde., 14 Teil-Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. von Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1974 ff., Bd. V–2), S. 45–59
- Chéroux, Clément: Zu einigen Schaufensterbildern, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Retrospektive, Berlin, Martin-Gropius-Bau [u.a.] 2007, hrsg. von Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Berlin 2007, S. 85–93
- Delory, Charlotte: Soutiens-gorge, gaines, guêpières et combinés depuis 1900. La métamorphose des dessous, in: Kat. Ausst. La mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette, Paris, Musée des Arts Décoratifs, hrsg. von Denis Bruna, 2013, S. 229–241
- Harvey, David: Paris, Capital of Modernity, New York 2006
- Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hrsg.): Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung, Tübingen 2012
- Jones, Colin: Paris. Biography of a City, London 2004, S. 344–368
- Jordan, David: Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt, Frankfurt 1995
- Kat. Ausst. La mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette, Paris, Musée des Arts Décoratifs, hrsg. von Denis Bruna, 2013
- Kat. Ausst. Schaufenster – Die Kulturgeschichte eines Massenmediums, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein 1974, hrsg. von Tilman Osterwold, Stuttgart 1974
- Le Gall, Guillaume: L'œil de l'archéologue. Eugène Atget et les formes de la vieille ville, in: Kat. Ausst. Eugène Atget. Paris, Madrid, Fundación MAPFRE 2011, hrsg. von Nadia Arroyo Arce/Jon Arregi Saavedra/Elisa Echegaray, Madrid 2011, S. 15–29
- Miller, Michael B.: The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920, Princeton 1981

- Pöppel, Nicole: Der kosmopolitische Boulevard, in: Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hrsg.): Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung, Tübingen 2012, S. 103–114
- Schleif, Nina: Schaufensterkunst. Berlin und New York, Köln/Weimar/Wien 2004
- Schwartz, Vanessa R.: Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris, Berkeley/Los Angeles/London 1998
- Sykora, Katharina: Ware Verführerin – Die surrealen Verlockungen der Schaufensterpuppe, in: Kat. Ausst. Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum, Frankfurt, Schirn Kunsthalle [u.a.], hrsg. von Max Hollein/Christoph Grunenberg, Ostfildern-Ruit 2002, S. 130–135
- Szymanska, Guido: Welten hinter Glas. Zur kulturellen Logik von Schaufenstern, Tübingen 2004
- Texier, Edmond/Kaempfen, Albert: Paris, Capitale du Monde, Paris 1867
- Waugh, Norah: The Cut of Women's Clothes 1600–1930, London 1968



Barock ist besser als Moderne?!

Die Problematik der Objektivität: Zwischen architekturhistorischen Bewertungsstrategien und sich stetig wandelnden gesellschaftlichen Wertvorstellungen

Katharina Marschall

Palast der Republik oder Berliner Schloss? Diese Frage sorgt seit der deutschen Wiedervereinigung bis heute für hitzige Debatten.¹ Eine Entscheidung wurde längst getroffen: das Humboldt Forum in Berlin präsentiert sich nun in der Form des ehemaligen Berliner Schlosses. Die Resonanz zum Humboldt Forum ist greifbar uneinheitlich und steht exemplarisch für die vielschichtigen, problematischen Diskussions Ebenen, die es beinahe unmöglich machten, eine Lösung zu finden, die alle hätte zufriedenstellen können. Während schon der Abriss des Schlosses 1950 stark kritisiert wurde, entwickelte sich die Diskussion um den Erhalt des Palastes der Republik oder die Rekonstruktion des Schlosses in den 1990er und beginnenden 2000er Jahren zu einer hoch emotionalisierten Debatte zwischen Moderne und Barock, Ost und West, Subjektivität und Objektivität. Auch wenn es vielfältige Lösungsvorschläge gab, formierten sich bald zwei besonders starke Kontrahenten: die Schlossbefürworter:innen forderten mehrheitlich den Abriss des Palastes der Republik zugunsten der Rekonstruktion, die Schlossgegner:innen forderten dagegen den Erhalt des Palastes. Nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch die Fachwelt war und ist gespalten zu diesem Thema.² Dies verdeutlicht, dass unterschiedliche Positionen, Ansprüche und Werte die Debatte beeinflussten. Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie vor diesem Hintergrund eine nachhaltige Bewertung von einer sich stetig wandelnden und grundsätzlich heterogenen Gesellschaft vorgenommen werden kann.

-
- 1 Marschall, Katharina: Schloss – Palast – Forum. Entscheidungsprozesse am Ort des Berliner Schlosses, unveröffentlichte Masterarbeit Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2021. Die sog. Schlossplatzdebatte wurde im Rahmen der Masterarbeit untersucht. Die Analyse der zahlreichen Publikationen dient diesem Beitrag als Grundlage. Die Quellenverweise können in diesem Beitrag jedoch nur als exemplarische Auswahl gelten, die mit bewussten und unbewussten Lücken umgehen muss.
 - 2 Siehe dazu beispielsweise: Boddien, Wilhelm von/Engel, Helmut (Hrsg.): Die Berliner Schlossdebatte – Pro und Contra, Berlin 2000; Swoboda, Hannes: Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte, Berlin 2002.

Das Berliner Schloss und der Palast der Republik

Das seit dem 15. Jahrhundert gewachsene Schloss, ab 1701 Königs- und später Kaiserresidenz, war das politische, städtebauliche und kulturelle Zentrum Berlins. (Abb. 1) Der besondere Wert lag in dem 500 Jahre lang gewachsenen Baukomplex, der geprägt war durch viele Baumeister und Herrscher und der bis zur Zerstörung Elemente nahezu aller Bauphasen aufwies. Nachdem das Schloss 1945 durch Kriegseinwirkungen stark beschädigt wurde, bestand zunächst der Wunsch, das ehemalige Hohenzollernschloss wiederaufzubauen. Schließlich entschied sich die SED-Parteiführung 1950 für den Abriss. Als Grund wurde dessen ruinöser Zustand angeführt – der Regierung wurden von Abrissgegner:innen ideologische Gründe vorgeworfen sowie die Tatsache, dass der Zustand des Schlosses einen Wiederaufbau ermöglicht hätte.³ Nach langen Diskussionen um die Gestaltung der Ost-Berliner Mitte als DDR-Zentrum entstand 1973–1976 der Palast der Republik als Kulturhaus und Sitz der Volkskammer. (Abb. 2) Entscheidend für die Bewertung des Palastes war der stilistische Anschluss der DDR an die Internationale Moderne sowie die außergewöhnliche Verbindung von politisch-repräsentativen Räumlichkeiten und einem Kulturhaus als *Haus des Volkes*. Nach der Wiedervereinigung wurde der Palast auf der Grundlage eines Asbestgutachtens geschlossen. Das daraufhin entkernte Gebäude wurde für Kunst- und Kulturveranstaltungen genutzt, stand jedoch ansonsten bis zum Rückbau 2006 leer. Als Grund für den Rückbau wurde die Asbestbelastung angeführt – der Regierung wurden von Abrissgegner:innen ideologische Gründe vorgeworfen sowie die Tatsache, dass der Zustand des Palastes eine schonende Sanierung und weitere Nutzung ermöglicht hätte.⁴ Der Prozess, welcher zur Entscheidung für das Humboldt Forum in der Form des Berliner Schlosses und zum Abriss des Palastes der Republik führte, war langanhaltend und komplex. Der Ausgangspunkt der sogenannten ‚Schlossplatzdebatte‘ war die deutsche Wiedervereinigung, die weitreichende politische, gesellschaftliche und städtebauliche Veränderungen zur Folge hatte. Berlin wurde zur Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands und musste die neuen Ansprüche

3 Siehe dazu beispielsweise: Flierl, Bruno: Mitte Spreeinsel in Berlin – ein Ort historischer Brüche. Eine Ausstellung der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Berlin 2009; Hinterkeuser, Guido: Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter, Berlin 2003; Malliaris, Michael/Wemhoff, Matthias: Das Berliner Schloss. Geschichte und Archäologie, Berlin 2016; Tuma, Anja: Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950 (Mit einem Katalog erhaltener Fragmente), Diss. TU Berlin 2012, Berlin 2017.

4 Siehe dazu beispielsweise: Klapsch, Thorsten: Palast der Republik, Mannheim 2010; Kuhrmann, Anke: Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses, Diss. Ruhr-Universität Bochum 2003, Petersberg 2006; Kat. Ausst. Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Rostock Kunsthalle Rostock 2019, hrsg. von Elke Neumann, Halle 2019.

lh 176311

Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München 2, Meiserstraße 10



Bildarchiv der deutschen Kunst
Fritz Thyssen Stiftung

Berlin
Schloss
F: Ehem. Staatl.
Bildst. Berlin

241/1476/9

Abb. 1 Johann Friedrich Eosander von Göthe (Architekt des Westflügels), *Berliner Schloss*, Ansicht Westflügel, Fotografie nach 1900, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bildarchiv der deutschen Kunst Fritz Thyssen Stiftung, Inv. Nr. 241/1476/9, Lizenz: CC BY-SA 4.0.



Abb. 2 Kollektiv Heinz Graffunder: *Palast der Republik Berlin*, 1973–1976, Ansicht Westfassade, Fotografie: Jörg Blobelt, 03.05.1986.: https://en.wikipedia.org/wiki/File:19860503400NR_Berlin_Palast_der_Republik_Marx-Engels-Platz.jpg, [zuletzt abgerufen am 12.01.2024], Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung von Jörg Blobelt).

und Werte der jungen Bundesrepublik angemessen repräsentieren. Dies wurde auch anhand des baukulturellen Erbes diskutiert: insbesondere das Areal der heutigen Museumsinsel sollte als Zentrum Berlins und damit auch ganz Deutschlands angemessen repräsentativ gestaltet werden.⁵ Historische Bauwerke spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle und werden mithilfe der Disziplin der Denkmalpflege bewahrt.

Begründung von Werturteilen aus denkmalpflegerischer Sicht

In der Charta von Venedig wurde 1964 eine bis heute maßgebende Definition für den Denkmalschutz formuliert. Im Fokus steht demnach der Zeugniswert der Bauwerke, sodass ausgewählte historische Zeugnisse materieller oder immaterieller Natur für die Zukunft bewahrt werden sollen.⁶ Die Denkmalpflege kann im rechtlichen Sinne als Institution verstanden werden, die mithilfe einer fachlich fundierten Begründung über den Denkmalwert eines Bauwerkes entscheidet. Die Auswahlkriterien

⁵ Siehe dazu beispielsweise: Bisky, Jens: *Berlin. Biographie einer großen Stadt*, Berlin 2019; Bürkle, Stefanie: *Szenografie einer Großstadt. Berlin als städtebauliche Bühne*, Berlin 2013; Flierl, Bruno: *Berlin baut um – Wessen Stadt wird die Stadt?*, Berlin 1998; Rudolph, Hermann: *Berlin – Wiedergeburt einer Stadt. Mauerfall, Ringen um die Hauptstadt, Aufstieg zur Metropole*, Köln 2014.

⁶ Charta von Venedig, *Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche)*, Venedig 1964 (n. F. 1989).

für eine Denkmalsbegründung sind im Denkmalschutzgesetz (DSchG) verankert. So heißt es in § 2 Abs. (2) der Berliner Fassung: „Ein Baudenkmal ist eine bauliche Anlage oder ein Teil einer baulichen Anlage, deren oder dessen Erhaltung wegen der geschichtlichen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder städtebaulichen Bedeutung im Interesse der Allgemeinheit liegt“.⁷ Um eine konsensfähige Entscheidung treffen zu können, werden einheitliche Kriterien für die Bewertung herangezogen, sodass die vorzunehmenden Bedeutungszuschreibungen begründbar, wissenschaftlich erfassbar und somit auch für spätere Generationen nachvollziehbar sein sollten. Es gilt daher die bauliche Substanz der Denkmale als autonome Quelle zu bewahren, sodass nachfolgende Generationen diese als Zeugnisse für neue Fragestellungen nutzen können. Weder das Berliner Schloss noch der Palast der Republik waren gemäß DSchG Bln als Denkmale erfasst. Trotzdem ist hier der Grundsatz der Denkmalpflege zu benennen, denn demnach können Denkmale mehr als nur wissenschaftliche Dokumente vergangener Zeiten sein: Sie können Erinnerungen festhalten, abrufen oder identitätsstiftend wirken und gesellschaftliche Ideale spiegeln.⁸ Darin können gesellschaftliche Werte anhand der Objekte diskutiert werden. Nach Stefan Bürger sind Denkmale „[a]ls historische Zeugnisse [...] geeignete Projektionsflächen, um den Wertediskussionen und -konstruktionen eine körperliche Präsenz und zeitliche Dimension zu geben“.⁹ Die Bedeutung der Denkmale kann also durch Sachwerte begründet und um die ‚metaphysische Ebene‘ erweitert werden. Um eine gesellschaftliche Akzeptanz für den Erhalt historischer Bauwerke zu erreichen, ist in jedem Fall eine begründete Vermittlung notwendig. Aleida Assmann, die sich intensiv mit der deutschen Erinnerungskultur auseinandersetzt, verfolgt einen ähnlichen Ansatz.¹⁰ Allerdings sieht sie Denkmale weniger als Medien

7 [DE] DSchG Bln (1995): Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin vom 24.04.1995, zuletzt geändert durch Artikel 2 des Gesetzes vom 27.09.2021 (GVBl. S. 1167), dt. Fassung abrufbar auf <https://gesetze.berlin.de/bsbe/document/jlr-DSchGBE1995rahmen> [zuletzt abgerufen am 25.06.24].

8 Siehe dazu beispielsweise: Marek, Katja: *Rekonstruktion und Kulturgesellschaft. Stadtbildreparatur in Dresden, Frankfurt am Main und Berlin als Ausdruck der zeitgenössischen Suche nach Identität*, Diss. Universität Kassel 2009, Kassel 2009; Falser, Michael S.: *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Diss. TU Berlin 2008, Dresden 2009.

9 Bürger, Stefan: *Denkmalpflege als Kommunikationsraum – Paradoxe Dispositionen als Ursache praktischer Probleme*, in: *Zwischen Wunschtraum und Wirklichkeit – Denkmalpflegepraxis im baukulturellen Kontext*. Tagung des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden (2013), S. 34–44, S. 34.

10 Mehr zur Erinnerungskultur und der Denkmalfunktion bei: Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006 sowie: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2013; Zur Zeichen- und Symbolfunktion von Denkmalen und Orten: Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.

von Wertediskussionen, sondern vielmehr als Träger von Erinnerungen. So ist zunächst die Notwendigkeit von Denkmälern mit dem Verlust von Zeitzeugen festzustellen. Deren individuelles ‚lebendiges Gedächtnis‘ muss dann in ein kollektives Gedächtnis überführt werden.¹¹

Das Berliner Schloss und der Palast der Republik dienten in der Diskussion als Träger von Werten und Erinnerungen – es handelte sich demnach um einen Entscheidungsprozess, der eine gesellschaftliche Positionierung für Werte und Erinnerungen bzw. eine Identität für das wiedervereinigte Deutschland erforderte. Der Umzug der nun gesamtdeutschen Regierung in die alte Hauptstadt Berlin zeugte von dem Wunsch, ein neues Selbstverständnis zu formulieren, einen Neubeginn auf gewohntem Grund anzustreben. Die ‚Schlossplatzdebatte‘ steht programmatisch für die Ansprüche, die nunmehr an Berlin als Hauptstadt gestellt wurden: Berlin sollte die Teilung Deutschlands überwinden und musste gleichzeitig die Zusammenführung des Ost- und Westteils herbeiführen. Berlin sollte repräsentativer Sitz der Deutschen Regierung und der Parlamente werden und musste gleichzeitig die gesellschaftlichen, finanziellen, bürokratischen und städtebaulichen Ungleichheiten der gesamten Stadt kompensieren. Berlin sollte wieder zu einer Stadt von Weltrang werden und musste gleichzeitig seine Identität inmitten von ehemaligen Ost- und Westberliner:innen neu definieren. Das Schloss war jahrhundertlang Zentrum der Stadt und versprach in dieser Umbruchphase durch Verankerung in der Geschichte historische Kontinuität und Sicherheit – zumindest für Teile der Bevölkerung. Damit ist bereits eine weitere Problematik der Diskussion benannt: Wer darf entscheiden? Wessen Meinung zählt?

Wer bewertet Bauwerke?

Besonders Umbruchsituationen wie die Wiedervereinigung können ausschlaggebend für die Neuverhandlung von Machtverhältnissen und Identitätsansprüchen im städtischen Raum sein. Eine ausgewählte Narration der Geschichte kann zur idealisierten Gesellschaftsinszenierung im neuangeeigneten Stadtraum dienen. Bei der Diskussion um das Schloss oder den Palast ging es daher um die Verhandlung von gesellschaftlichen Ansprüchen und Wertvorstellungen im Rahmen der Einheit Deutschlands.¹² Der Diskurs diente der Selbst-

¹¹ Siehe dazu: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

¹² Siehe dazu beispielsweise: Bartetzky, Arnold: Nation – Staat – Stadt. Architektur, Denkmalpflege und visuelle Geschichtskultur vom 19. bis 21. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2012; Häussermann, Hartmut/Siebel, Walter: Stadtsoziologie. Eine Einführung, Frankfurt am Main 2004; Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Beiträge zur kulturellen Konstruktion urbaner Politik, in: Studien zur visuellen Politik, Band 7, Berlin 2011.

positionierung der Akteur:innen und der meinungsbildenden Vermittlung dieser Positionen. Vergangene, gegenwärtige und zukünftige Situationen wurden gegenübergestellt. Zudem wurden politische, ästhetische und kunsthistorische Forderungen gestellt, auf die jeweils Geltungsanspruch erhoben wurde. Dazu positionierten sich unterschiedliche Akteur:innen, unabhängig des fachlichen Hintergrundes.¹³

Begründung von Werturteilen aus kunsthistorischer Sicht

Die kunsthistorische Bedeutung eines Bauwerkes kann anhand vieler Faktoren bemessen werden. Eine detaillierte Baubeschreibung kann Rückschlüsse über die Ausführung, die Gestaltungskonzeption sowie das Raum- und Bildprogramm ermöglichen. Mithilfe von Vergleichen kann über die Einzigartigkeit, die Referenz zu anderen Bauwerken und die Vorbildfunktion geurteilt werden. Ein Bauwerk ist ein komplexes Kunstwerk: Es gilt nicht nur den Kunstwert im Sinne von Idee, Ausführung und Ästhetik zu ermitteln, sondern die Zusammenhänge von Innen und Außen, vom Funktions- und Bildprogramm, von ikonographischer und städtebaulicher Wirkung aufzuzeigen. So orientierte sich die Diskussion um die Bebauung des Schlossplatzes in Berlin an den Kategorien der architekturhistorischen, städtebaulichen und historisch-symbolischen Bedeutung des Palastes der Republik und des Schlosses, die stets in Verbindung zueinander zu beurteilen sind.

Beide Gebäude gelten als stilistische Hauptwerke ihrer Epoche. In der ‚Schlossplatzdebatte‘ wurden Barock und Moderne gegeneinander aufgewogen und Aspekte der Schönheit und des Geschmacks betont.¹⁴ Doch lehrt gerade die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin wie wandelbar gesellschaftliche Geschmacksurteile waren und sind. Ein Blick in die Vergangenheit offenbart in der Stilentwicklung sich wiederholende Mechanismen: ein Stil entwickelt sich, findet zu einem formalen und künstlerischen Höhepunkt und wird durch eine Weiterentwicklung und Gegenbewegung abgelöst – später kann eine als negativ beurteilte Stilphase wieder zu Anerkennung finden. Sollte dieses Wissen nicht zu einem reflektierten Umgang mit Bauwerken der jüngeren Vergangenheit führen? Nicht ohne Grund forderten einige Akteur:innen deutlich mehr Bedenkzeit für die Entscheidung über den Umgang mit dem Palast der Republik.¹⁵

¹³ Prägende Stimmen der Debatte waren: Wilhelm von Boddien (Position: Pro Berliner Schloss, Berufsgruppe: Vorsitz Förderverein Berliner Schloss e. V.); Goerd Peschken (Position: Pro Berliner Schloss und Pro Palast der Republik, Berufsgruppe: Architekturhistoriker); Bruno Flierl (Position: Pro Palast, Berufsgruppe: Architekt).

¹⁴ Siehe dazu beispielsweise: Kuhrmann 2006; Hinterkeuser 2003.

¹⁵ Siehe dazu beispielsweise: Herold, Stephanie: „Nicht, weil wir es für schön halten“. Zur Rolle des Schönen in der Denkmalpflege, Diss. TU Berlin 2016, Bielefeld 2018.

Die städtebauliche Bedeutung beider Bauwerke wurde im öffentlichen Diskurs inhaltlich und bildlich nur sehr verengt dargestellt. Hier gilt es, verschiedene Zeitschichten und bauliche Situationen deutlicher zu differenzieren. Das Schloss war ohne Zweifel das städtebauliche Zentrum Berlins. Allerdings wandelte sich die städtebauliche Situation kontinuierlich und war vielmehr einem Prozess als einer einheitlichen gestalterischen Idee zuzuschreiben.¹⁶ So fügte sich das Schloss von Beginn an in die vorhandene Stadt ein, griff vorgefundene bauliche Strukturen auf und setzte neue Akzente.¹⁷ Der Palast der Republik wurde ebenso in eine vorhandene bauliche Situation integriert. Er trat in den Dialog mit den Bauwerken in Sichtweite, nahm stilistische Bezüge (beispielsweise die Vertikalbetonung der Fassaden oder den Versatz des Sockelgeschosses) auf, setzte jedoch auch eigene Akzente in der Verklammerung der historischen und der modernen Stadt.¹⁸ Die Stadt wandelt sich weiterhin, sodass beide Bauwerke in eine neue bauliche Situation hätten versetzt werden müssen.

Der Stadtraum definiert sich jedoch nicht nur durch Raumbilder, sondern auch durch Funktionalität und Inhalte. Diese sind wiederum abhängig von gesellschaftlichen Nutzungsansprüchen und Bedeutungszuschreibungen. Das Schloss und der Palast sind wichtige Zeugnisse für die Auseinandersetzung mit Geschichte. Als historische Quellen dienen beide der Vermittlung von Geschichte und gesellschaftlichen Werten. Dadurch werden Erinnerungen geprägt und Identitäten definiert. Es handelt sich jedoch immer nur um eine inhaltliche Auswahl – bestimmte bedeutsame Aspekte werden hervorgehoben, andere negiert. Diese Auswahl gibt Aufschluss über das zeitgenössische Geschichtsverständnis und über Wertvorstellungen, die anhand der Bauwerke visualisiert werden.¹⁹ Dies verdeutlicht, dass die jeweiligen Wertzuschreibungen zwar konstant mit dem Berliner Schloss und dem Palast der Republik verbunden sind, durch zeitgenössische Deutungen dagegen variabel bleiben. Die Mehrdeutigkeit beider Bauwerke machte es unmöglich, diese gegeneinander aufzuwiegen und durch die Argumentationen der ‚Schlossplatzdebatte‘ zu ‚der einen richtigen‘ baulichen Lösung zu finden. Stattdessen war und ist danach zu fragen, mit welcher Geschichte wir uns als Gesellschaft identifizieren und repräsentieren wollen.

16 Siehe dazu beispielsweise: Siedler, Wolf Jobst: Förderverein Berliner Schloss e.V. 1992, S. 4; Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Das Humboldt Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven, München 2013.

17 Malliaris/Wemhoff 2016.

18 Siehe dazu: Kuhrmann 2006.

19 Siehe dazu beispielsweise: Falser 2009; Häussermann, Hartmut/Läpple, Dieter/Siebel, Walter: Stadtpolitik. Frankfurt am Main 2008; Schoonenboom, Merlijn: Ein Palast für die Republik. Eine kleine Geschichte der großen deutschen Suche nach Identität, Berlin 2020.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018
- Bartetzky, Arnold: Nation – Staat – Stadt. Architektur, Denkmalpflege und visuelle Geschichtskultur vom 19. bis 21. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2012
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006
- Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention, München 2013
- Bisky, Jens: Berlin. Biographie einer großen Stadt, Berlin 2019
- Boddien, Wilhelm von, Engel, Helmut (Hrsg.): Die Berliner Schlossdebatte – Pro und Contra, Berlin 2000
- Bürger, Stefan: Denkmalpflege als Kommunikationsraum – Paradoxe Dispositionen als Ursache praktischer Probleme, in: Zwischen Wunschtraum und Wirklichkeit – Denkmalpflegepraxis im bau-kulturellen Kontext. Tagung des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden, 06.–08. Mai 2013, Dresden 2013, S. 34–44
- Bürkle, Stefanie: Szenografie einer Großstadt. Berlin als städtebauliche Bühne, Berlin 2013
- Charta von Venedig, Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), Venedig 1964, Fassung von 1989
- DSchG Bln (1995): Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin vom 24.04.1995, zuletzt geändert durch Artikel 2 des Gesetzes vom 27.09.2021 (GVBl. S. 1167), dt. Fassung abrufbar auf <https://gesetze.berlin.de/bsbe/document/jlr-DSchGBE1995rahmen> [zuletzt abgerufen am 25.06.24]
- Falser, Michael S.: Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland, Diss. TU Berlin 2008, Dresden 2009
- Flierl, Bruno: Berlin baut um – Wessen Stadt wird die Stadt? Berlin 1998
- Flierl, Bruno: Mitte Spreeinsel in Berlin – ein Ort historischer Brüche. Eine Ausstellung der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Berlin 2009

- Häussermann, Hartmut, Siebel, Walter: Stadtsoziologie. Eine Einführung, Frankfurt am Main 2004
- Häussermann, Hartmut/Läpple, Dieter/Siebel, Walter: Stadtpolitik. Frankfurt am Main 2008
- Herold, Stephanie: „Nicht, weil wir es für schön halten“. Zur Rolle des Schönen in der Denkmalpflege, Diss. TU Berlin 2016, Bielefeld 2018
- Hinterkeuser, Guido: Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter, Berlin 2003
- Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Beiträge zur kulturellen Konstruktion urbaner Politik, in: Studien zur visuellen Politik, Band 7, Berlin 2011
- Internationale Expertenkommission ‚Historische Mitte Berlin‘ (Hrsg.): Historische Mitte Berlin. Abschlussbericht, Berlin 2002
- Kat. Ausst. Das Schloss? Eine Ausstellung über die Mitte Berlins, Berlin Marx-Engels-Platz 1993, hrsg. vom Förderverein Berliner Schloss e. V., Berlin 1993
- Kat. Ausst. Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Rostock Kunsthalle Rostock 2019, hrsg. von Elke Neumann, Halle 2019
- Klapsch, Thorsten: Palast der Republik, Mannheim 2010
- Kuhrmann, Anke: Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses, Diss. Ruhr-Universität Bochum 2003, Petersberg 2006
- Malliaris, Michael/Wemhoff, Matthias: Das Berliner Schloss. Geschichte und Archäologie, Berlin 2016
- Marek, Katja: Rekonstruktion und Kulturgesellschaft. Stadtbildreparatur in Dresden, Frankfurt am Main und Berlin als Ausdruck der zeitgenössischen Suche nach Identität, Diss. Universität Kassel 2009, Kassel 2009
- Marschall, Katharina: Schloss – Palast – Forum. Entscheidungsprozesse am Ort des Berliner Schlosses, unveröffentlichte Masterarbeit Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2021
- Schoonenboom, Merlijn: Ein Palast für die Republik. Eine kleine Geschichte der großen deutschen Suche nach Identität, Amsterdam 2019, Berlin 2020

- Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990
- Rudolph, Hermann: Berlin – Wiedergeburt einer Stadt. Mauerfall, Ringen um die Hauptstadt, Aufstieg zur Metropole, Köln 2014
- Siedler, Wolf Jobst: Förderverein Berliner Schloss e.V. 1992, S. 4
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Das Humboldt Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven, München 2013
- Swoboda, Hannes: Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte, Berlin 2002
- Tuma, Anja: Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950 (Mit einem Katalog erhaltener Fragmente), Diss. TU Berlin 2012, Berlin 2017



Stadt_Stadt_Räume

Ein digitales Rahmenprogramm

Katharina Roßmy

Viele (An-)Fragen im Stadt_Raum

Spannende Vorträge, angeregte Diskussionen und wissenschaftlicher Austausch über aktuelle Themen – gerade in den letzten Jahrzehnten hat sich der Kunsthistorischen Studierendenkongress (KSK) zu einer ernsthaften akademischen Veranstaltung entwickelt. Doch der KSK nimmt, stärker als andere Tagungsformate, auch soziale und kulturelle Aspekte in den Fokus. Sei es mit der Mate auf dem Uniflur unterwegs zum nächsten Vortrag, bei einem Plausch mit einer Tasse Kaffee im Museumscafé oder beim gemeinsamen Philosophieren über einem Glas Wein bei einer Vernissage – zu einem gelungenen KSK gehörten schon immer die Begegnungen in diesen Zwischenräumen.

Bei den Vorbereitungen für den 100. KSK in München war es uns als Organisationsteam demnach von Anfang an ein großes Anliegen, solche Begegnungs-Räume und die vorhandenen Kultur-Räume mitzudenken und unseren Teilnehmenden zu öffnen. Unser Austragungsort sollte dabei in allen Dimensionen miteinbezogen und präsentiert werden.

Schon im realen Stadt-Raum ist dies eine Herausforderung, weswegen sich das Organisationsteam bereits zu Beginn die Frage stellte, welche Räume wir unseren Gästen in München unbedingt zeigen und in unser Rahmenprogramm inkludieren wollten:

- Welche Museen gehören zu einem München-Besuch unbedingt dazu?
- Welche aktuellen Ausstellungen fallen in unseren Zeitraum und kommen thematisch in Frage?
- Wo finden sich interessante Ateliers und unbekanntere Galerien?
- Welche Kooperationen könnten den Kongress und das Thema bereichern?
- Was ließe sich davon – auch ohne eigenes Budget – realisieren?

Wir kontaktierten zahlreiche potentielle Orte, Institutionen und Akteur*innen, um sie für eine Kooperation mit dem KSK zu begeistern. Diese Begeisterung sprang jedoch nicht immer über, denn wir erhielten zunächst nur wenige Antworten auf unsere Anfragen. Und auch die Rückmeldungen, die wir bekamen, waren nicht immer so inspiriert, wie wir es uns erhofft hatten. Ganz nach dem Motto: Sie wollen mit Ihren Kongressteilnehmenden ins Museum? Sie wissen ja wo die Museumskasse ist.

Es war natürlich zu erwarten gewesen, dass vielerorts schlicht die Kapazitäten fehlten, um sich auf eine einmalig stattfindende Veranstaltung wie den KSK individuell einzulassen, weswegen unser Enthusiasmus ungetrübt blieb.

Noch mehr (An-)Fragen im Statt_Stadt_Raum

Doch trotz unserer eigenen Vorfreude und ersten entstehenden Kooperationen musste der KSK inmitten der Vorbereitungen nochmals vollständig neu gedacht werden. Durch die Pandemie hatte sich der Stadt-Raum in einen Statt-Raum entwickelt und unser Rahmenprogramm musste sich dieser Entwicklung anpassen. Aufgrund der zunehmend kritischen Pandemielage Ende 2021 entschlossen wir uns nach langem Abwägen dazu, den KSK digital *aus* München zu übertragen, statt ihn *in* München stattfinden zu lassen. Das bedeutete für unser Rahmenprogramm zurück ans Whiteboard und ein erneutes Brainstorming:

- Welche aktuellen Sonderausstellungen fielen in unseren Zeitraum und kamen thematisch in Frage – und hatten ein Onlineprogramm?
- Welche Museen gehören zu einem München-Besuch unbedingt dazu – und waren digital so gut aufgestellt, dass an eine Onlineübertragung zu denken war?
- Wo waren die spannenden und unbekannteren Orte – die sich noch dazu ansprechend auf einem Computerbildschirm vermitteln ließen?
- Was könnten wir sonst noch digital anbieten?

Statt über Verpflegung, Stadtpläne mit Routen zu den schönsten Museen und Café-Empfehlungen nachzudenken, hieß es für das Team des Rahmenprogramms nun erneut Webseiten zu durchforsten, E-Mails zu schreiben und Konzept-Entwürfe zu versenden. Auch im zweiten Jahr der Pandemie hatten noch nicht alle Museen ihr Programm in den digitalen Raum verlegen können oder verfügten über die entsprechenden Ressourcen oder Kapazitäten, sich mit uns gemeinsam auf ein – nun rein virtuelles – Format einzulassen. Und wie sollte ein solches Format überhaupt aussehen? Die Angebote an digital zugänglichen (Vermittlungs-)Konzepten hatten im Verlauf der Pandemie exponentiell zugenommen. Welche Alternativen gab es inzwischen? Welche Formate könnten von uns technisch und personell umgesetzt werden?

Das viele Neu-Denken, Neu-Entdecken und Neu-Ausreizen des zur Verfügung stehenden Statt_Stadt_Raums führte schlussendlich zu einem vielfältigen und produktiven Rahmenprogramm, das im Folgenden kurz vorgestellt werden soll. Gemeinsam mit unseren Kooperationspartner*innen in den unterschiedlichen Häusern (und aus den eigenen Reihen) konnten wir viele unserer Ideen und Konzepte für den 100. KSK *aus* statt *in* München umsetzen und den Statt_Stadt_Raum für unsere Teilnehmenden virtuell erlebbar machen.

Das digitale Rahmenprogramm für den 100. KSK aus München

Das digitale Rahmenprogramm des 100. KSK setzte sich aus Live-Veranstaltungen im gleichen Format der Vorträge und Workshops sowie unterschiedlichen asynchronen Angeboten zusammen. Dabei war das Organisationsteam mehr oder weniger stark bei der Konzeption und Durchführung beteiligt. Während einige Häuser ihre Programmpunkte völlig unabhängig von uns gestalteten, waren wir gerade bei den aufgezeichneten Formaten stärker in das Programm eingebunden.

Weitestgehend unabhängig waren die interaktiven Formate im Haus der Kunst, dem NS-Dokumentationszentrum und dem Münchner Stadtmuseum. Diese drei Programmpunkte waren (wie die Vorträge und Workshops) einmalig zu einer festen Uhrzeit Teil unseres Programms. Im gleichen Format boten wir auch einen Buchbinde-Workshop für unser KSK-Programmheft an. Bei diesen Live-Veranstaltungen gab es für die Teilnehmenden stets den Raum, sich vor und nach den Programmpunkten über Zoom auszutauschen und ins Gespräch zu kommen.

Zusätzlich konnten wir drei Häuser für digitale Museumsführungen gewinnen. Diese wurden im Vorfeld von uns aufgezeichnet und zu Videos geschnitten und konnten so für die Laufzeit des KSK auf unserer Homepage asynchron angeschaut werden. Zusätzlich konnten die *follower* auf dem Instagram-Kanal des KSK an einer Stadtführung teilnehmen.

Den Auftakt unseres Rahmenprogramms machte am Donnerstagmorgen eine digitale Live-Führung durch die aktuelle Ausstellung „SWEAT“ im Haus der Kunst. Die Kunstvermittlerin Esther Zellmer und die Leiterin für Bildung und Vermittlung Pia Linden vom Haus der Kunst waren mit ihrem Kameramann in der Ausstellung unterwegs und führten durch die verschiedenen Räume. Die KSK-Teilnehmenden waren über Zoom direkt zugeschaltet und hatten die Möglichkeit, Fragen zu stellen und die Route durch die Museumsräume aktiv mitzugestalten.

Am Donnerstagnachmittag folgten zwei weitere Live-Führungen, welche als Zoom-Vorträge konzipiert waren. Dabei zeigten die Referierenden über den geteilten Bildschirm Fotos aus der jeweiligen Ausstellung und erläuterten die Inhalte. Auch hier konnten die Teilnehmenden Fragen stellen und mit den Guides ins Gespräch kommen. So bot das NS-Dokumentationszentrum eine „Spurensuche“ durch die Dauerausstellung des Hauses an. Dr. Ulrike Ehret und Barbara Reis nahmen die Teilnehmenden des KSK mit durch die Räume des Dokuzentrums, das sich der Aufarbeitung der Geschichte Münchens im Nationalsozialismus verschrieben hat.

Im Stadtmuseum München konnten die Teilnehmenden einen Blick in die Sonderausstellung „Vertrauliche Distanz. Fotografien von Barbara Niggel Radloff 1958–2004“ werfen. Der Kurator Maximilian Westphal stellte in einer Bildbetrachtung die Werke der Künstlerin vor und gab dabei auch Einblicke in die Entstehung der Fotografie-Ausstellung.

Als Beitrag aus dem Organisationsteam konnten wir einen interaktiven, praktischen Workshop zum Binden des Programmheftes anbieten.

Franziska Weber führte Schritt für Schritt eine Buchbindetechnik vor, mit der die Teilnehmenden das KSK-Programm zu einem Booklet binden konnten (Abb. 1).¹

Die asynchronen Angebote rund um unseren KSK waren für die Dauer des Kongresses über die Webseite des KSK abrufbar. Hier gab es die Gelegenheit, zu einem frei gewählten Zeitpunkt die Kunsthistorikerinnen Dr. Luisa Seipp und Camilla Langnickel im Haus der Kunst beim Gespräch über die Künstlerin der Einzelausstellung mit dem Titel „Heidi Bucher: Metamorphose als Aneignungs- und Überwindungsprozess“ zu begleiten. Diese Führung fungierte gleichzeitig als Grundlage für den gleichnamigen Workshop von Camilla Langnickel.

Ebenfalls aufgezeichnet wurde die Führung über das architektonische Ensemble von Königsplatz, Glyptothek und Antikensammlungen, die uns die Konservatorin Dr. Astrid Fendt von den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München (Abb. 2) gegeben hat. Dr. Fendt bot zudem einen Workshop an, der von Lily Marie Baumeister und Anna Rudakova in Kapitel Ex_hibition besprochen wird.

Bei der dritten digitalen Führung durften wir Dr. Katharina Hantschmann durch das Bayerische Nationalmuseum begleiten (Abb. 3). Auch dieser Führung ist ein eigener Beitrag in diesem Sammelband gewidmet. Katharina Roßmy schreibt im Kapitel Ex_hibition über die „Verwandlungen im Porzellan“.

Auf dem Instagram-Kanal des KSK nahm Larissa Kuhl aus dem Organisations-Team die *follower* auf einen Stadtrundgang durch München mit und gab dabei einige Geheimtipps für den nächsten München-Besuch nach der Pandemie.

Auch wenn der 100. KSK nicht im realen Stadt-Raum stattfinden konnte, reizte das Rahmenprogramm die vielfältigen Möglichkeiten im virtuellen Raum aus, um die Kulturlandschaft im Austragungsort München erfahrbar zu machen. Zwischen professionellem Kameramann und *instastory*; aufwendig geschnittenen Videos und spontanen Live-Übertragungen wurde das Mögliche ausgelotet und erfolgreich umgesetzt, was in den wandelbaren Zeiten Anfang 2022 an digitalem Programm möglich war.

1 Wir hatten uns im Vorfeld aus Gründen der Nachhaltigkeit dagegen entschieden, ein Programmheft drucken zu lassen und mit den Goodiebags zu versenden, sodass der Workshop ein gutes Alternativangebot für all diejenigen war, die gerne ein physisches Exemplar in Händen halten oder mit den Programmen der vergangenen KSKs archivieren wollten.

Wir bedanken uns an dieser Stelle nochmals für die Unterstützung und Flexibilität der einzelnen Museen, Institutionen und Akteur*innen, die sich mit uns auf unsere Vision für den KSK eingelassen haben und so den Statt_Stadt_Raum München in seiner kulturellen Vielfalt sichtbar und für die Teilnehmenden des 100. KSK auch von zuhause aus erlebbar gemacht haben.

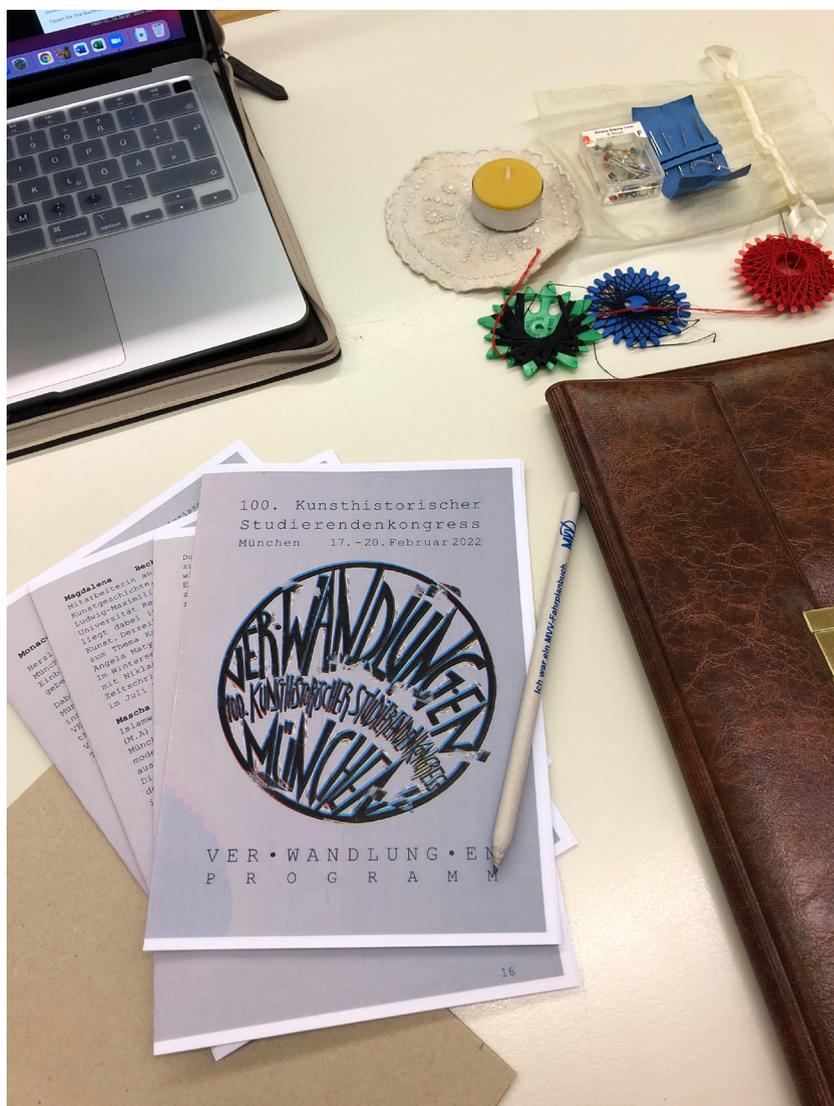


Abb. 1 Selbstgebundenes Programmheft aus der Workshop; Foto: Katharina Roßmy, 17.02.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.



Abb. 2 Dreharbeiten zur digitalen Führung durch die Antikensammlung am Königplatz;
Foto: Lily Baumeister, 31.01.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.



Abb. 3 Dreharbeiten zur digitalen Führung durch das BNM; Foto: Larissa Kuhl, 16.02.2022,
Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Sichtbar

Wandelbar



We hide faces so we may be seen

Queere (Un)Lesbarkeiten im Zeitalter biometrischer Identifikationsregime

Nina Kim Bartnitzek

Amorphe Ansammlungen von Klecksen und Tropfen, die eher monströs-
außerweltlich als menschlich-lesbar erscheinen, versammeln sich in Form
von pinkem Kunststoff dort, wo Nase, Mund und Augen eines Menschen
zu erwarten wären. Die glänzende Oberfläche wirkt frisch, fast klebrig als
sei sie soeben modelliert und durch Berührungen noch formbar. Die *Fag
Face Mask* (2012, Abb. 1) von Zach Blas hat, entgegen ihrem Titel, nur
wenig mit einer regulären Gesichtsbedeckung oder Maske gemein. Sie ist
weder naturalistischer noch abstrahierender Ersatz für ein Gesicht, wie
es beispielsweise eine Totenmaske ist, die einer Leiche ihr vergangenes
Antlitz wiederverleihen soll.¹ Objekt und Mittel, Gesicht und Maske stehen
bei der *Fag Face Mask* in keinem ikonischen Zusammenhang. Die grund-
legende Erfahrung eines Gesichts wird verweigert, nichts an ihr ahmt die
menschliche Physiognomie nach. Das maskierte Gesicht entzieht sich dem
sozialen Austausch mit Anderen und umgeht so jede Art des Ausdrucks
von Emotionen oder Individualität. Wer Träger*in dieser Maske ist, bleibt
ein Geheimnis – die getarnte Person ist gesichtslos und trägt doch eine
Vielzahl von Gesichtern. Welche Position nimmt ein solches Kunstwerk
in einer Zeit der automatischen Gesichtserkennung ein, in der unsere
Gesichter zu Schauplätzen von Identität und Repräsentation, aber auch
Überwachung werden?

„AI can tell if you’re gay“²

Die *Fag Face Mask* ist eine von vier Gesichtsmasken, die Zach Blas im
Rahmen seiner *Facial Weaponization Suite* (2012–2014) konzipierte. Für
ihre Herstellung scannte er während community-basierter Workshops die
biometrischen Gesichtsdaten mehrerer schwuler Männer ein und gestaltete
sie zu 3D-Modellen (Abb. 2). Dabei spielte er mit den biometrischen
Daten, verzog sie auf allen drei Achsen, türmte und stapelte sie auf, sodass

1 Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 10.

2 Ahmed, Tufayel: *AI Can Tell If You’re Gay: Artificial Intelligence Predicts Sexuality From One Photo with Startling Accuracy* [08.09.2017], in: *Newsweek*, <https://www.newsweek.com/ai-can-tell-if-youre-gay-artificial-intelligence-predicts-sexuality-one-photo-661643> [zuletzt abgerufen am 25.06.24].



Abb. 1 Zach Blas, *Facial Weaponization Suite: Fag Face Mask*, 2012, vakuumgeformte Gesichtsmaske aus Thermoplast und Protestierender, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung von Zach Blas).

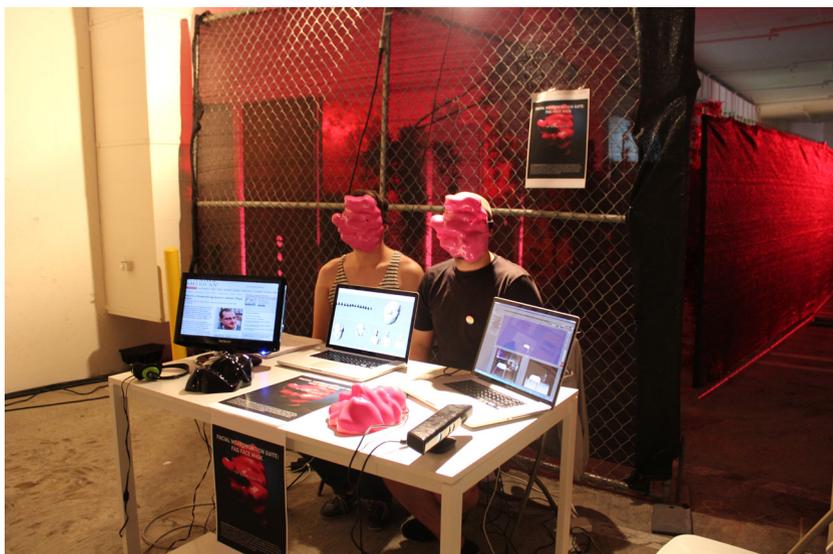


Abb. 2 Zach Blas, *Fag Face Scanning Station* beim Christopher Street West Pride Festival, West Hollywood, Kalifornien (USA), 2013, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung von Zach Blas).

eine Komposit-Maske entstand. Diese taucht sowohl als computerbasierte sprechende Animation innerhalb einer Videoarbeit³ auf, existiert aber auch als skulpturales Objekt, also tragbare Gesichtsvorrichtung. Ihre performative Dimension erhält die *Fag Face Mask* in Interventionen und Performances, die zusammen mit den Teilnehmern der Workshops konzipiert wurden.

In seiner Arbeitsweise bezieht sich Zach Blas teils ironisch und bisweilen argwöhnisch auf sozialpsychologische Studien, die zu beweisen versuchten, dass die Sexualität einer Person an deren Gesicht ablesbar sei. In den ersten Experimenten dieser Art sollten Proband*innen innerhalb von Millisekunden anhand von Portraitfotografien erkennen, ob die gesehene Person schwul oder lesbisch sei. Doch deren Fehlerquote war mit 43% unverhältnismäßig hoch und die korrekten Ergebnisse somit nicht weit von Zufallstreffern entfernt.⁴

Einen bedeutenden Schritt weiter gingen die beiden Wissenschaftler Yilun Wang und Michal Kosinski. Für sie stand fest, dass tiefe neuronale Netzwerke, zu denen auch die künstliche Intelligenz zählt, noch treffendere

³ Blas, Zach: Facial Weaponization Communiqué. *Fag Face* (2012), <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

⁴ Siehe dazu: Tabak, Joshua A./Zayas, Vivian: The Roles of Featural and Configural Face Processing in Snap Judgements of Sexual Orientation, in: *PLOS ONE* 7 (2012), Nr. 5, DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0036671>; sowie Ambady, Nalini/Rule, Nicholas O.: Brief Exposures. Male Sexual Orientation is Accurately Perceived at 50 MS, in: *Journal of Experimental Social Psychology*, 44 (2007), S. 1100–1105, S. 1100, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2007.12.001>.

Annahmen über die sexuelle Orientierung in einem Gesicht ablesen könnten als das menschliche Gehirn:

„The superior performance of DNNs [deep neural networks, Anm. N.B.] offers an opportunity to identify links between characteristics and facial features that might be missed or misinterpreted by the human brain.“⁵

Für dieses Vorhaben, welches seit 2017 läuft und beständig aktualisiert wird, speisten Wang und Kosinski über 35.000 Gesichtsbilder von Profilen schwuler und lesbischer Personen aus US-amerikanischen Dating-Websites als Templates in ein tiefes neuronales Netzwerk ein. Ihr Algorithmus lernte daraufhin, unabhängige Variablen mit abhängigen zu verknüpfen, ergo Gesichtsmerkmale mit der ausgewiesenen Sexualität der betrachteten Person zu kombinieren.⁶ Die Rate einer korrekten Bestimmung lag für Männer bei 81% und für Frauen bei 71%. Daneben errechneten die Forscher die durchschnittliche Lage von schwulen und lesbischen Gesichtskennzeichen und visualisierten diese in Komposit-Porträts (Abb. 3), das heißt semitransparente Überlagerungen dutzender Einzelbilder, die – additiv betrachtet – ein empirisches Mittelmaß suggerieren. Gesichter schwuler Männer hätten demzufolge schmalere Kinnpartien und eine größere Stirn; lesbische Frauen wiesen größere Kinnpartien und eine kleinere Stirn auf.⁷ Diese Ergebnisse deckten sich mit den Studien menschlicher Proband*innen insofern, als dass die Gesichter homosexueller Personen jeweils als atypisch, demnach nonkonform zum etablierten Gender-Stereotyp wahrgenommen wurden.

Wangs und Kosinskis Studie basiert auf der weit verbreiteten Annahme, das Gesicht stünde als *pars pro toto* für die Gesamtheit eines Menschen, und dass sich anhand der charakteristischen Ausprägung ein inneres, „wahres“ Wesen ablesen lasse.⁸ Diese zeichenhafte Bedeutung führt jedoch noch weiter. Ein Angesicht begünstigt gleichermaßen ein Gefühl von Individualität und Identität. Weshalb sonst wird Vermummung auf Demonstrationen verboten und teils repressiv verfolgt, oder der Verlust desselben (z.B. nach einem Unfall) mit umfassenden chirurgischen Eingriffen behandelt, um die eigene Erscheinung wieder menschlich zu gestalten?

5 Kosinski, Michal/Wang, Yilun: Deep Neural Networks are More Accurate than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images, Stanford 2017, S. 5, DOI: <https://doi.org/10.31234/osf.io/hv28a>.

6 Ebd., S. 7.

7 Ebd., S. 20.

8 Diese Annahme bewegte im späten 19. Jahrhundert Francis Galton dazu, die ersten Kompositporträts anzufertigen. Cesare Lombroso, ein italienischer Arzt, versuchte mit ähnlichen komparativen, pseudo-wissenschaftlichen Methoden ausschlaggebende physiognomische Merkmale zu finden, die allein Verbrecher und Kriminelle tragen würden; siehe hierzu: Galton, Francis: On Generic Images and Automatic Representations, in: *Mind* 4 (1879), Nr. 16, S. 551–557, DOI: <https://doi.org/10.1093/mind/os-4.16.551>; Lombroso, Cesare: Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Hamburg 1896.

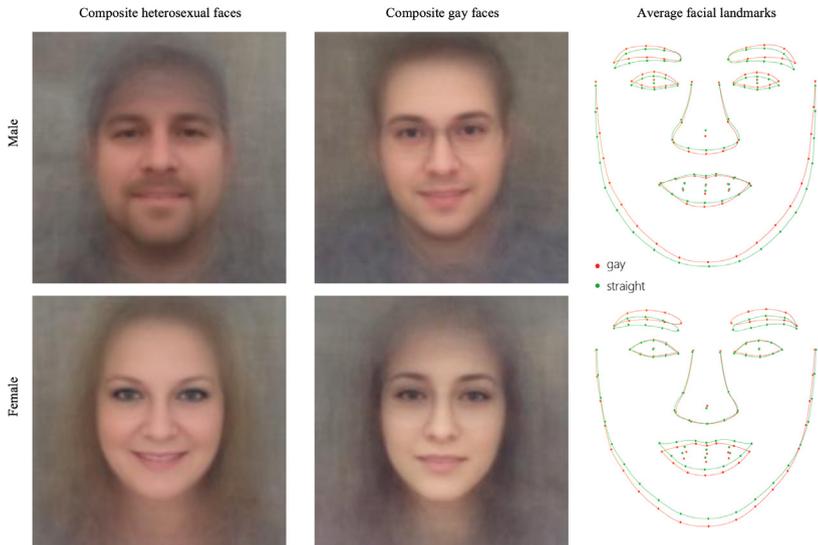


Abb. 3 Michal Kosinski, Yilun Wang, *Composite Faces and the Average Facial Landmarks Built by Averaging Faces Classified as Most and Least Likely to be Gay*, 2017, Kosinski/Wang 2017, S. 22, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung von Michal Kosinski).

Objektive Algorithmen

Die Entität von physiognomischen Merkmalen und Charakteristika definiert das Individuum, macht es einzigartig und in einer Masse wiedererkennbar. So ist es wenig verwunderlich, dass staatliche Institutionen gesteigertes Interesse an der Registrierung und Überwachung von Gesichtern hegen. Sei es im öffentlichen Raum, auf Bahnsteigen und im Bus, beim Security Check im Flughafen oder beim Entsperren unseres Smartphones: Kamera-technologien halten in beinahe all unseren Lebensbereichen Einzug. Mit ihnen wird gleichzeitig die Methode der Automatischen Gesichtserkennung (folgend AGE) angewandt, deren erklärtes Ziel es ist, Gesichter anhand von Algorithmen in sogenannte *Templates* zu verwandeln. Diese Templates werden als Datensätze in riesigen Datenbanken gespeichert und nach Möglichkeit mit Sekundärinformationen wie Name, Alter und Adresse verknüpft. Auf Nachfrage werden die Templates mittels mathematischer Algorithmen miteinander kombiniert und auf ihre Übereinstimmung überprüft. Gescannte Personen können so in Sekundenschnelle verifiziert und/oder identifiziert werden.⁹

⁹ Bundesamt für Sicherheit in der Informationstechnik (BSI): Gesichtserkennung, in: https://www.bsi.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/BSI/Biometrie/Gesichtserkennung_pdf.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Ein oft von den Entwickler*innen angeführter Grund, die AGE in bestehende Anwendungen zu integrieren, ist das Versprechen von Zielgenauigkeit und Objektivität. Private und öffentliche Institutionen wie Polizeistationen, Gefängnisse oder Verkehrsbetriebe adaptieren sie gerade deshalb so gerne, weil deren neutrale und objektive Algorithmen den bewertenden und interpretierenden Blick eines Menschen ersetzen sollen, insbesondere das *Racial Profiling*. Dennoch ergaben mehrere Studien, dass die hochgepriesenen Algorithmen demographische Unterschiede aufweisen. Afro-Amerikaner*innen und Asiat*innen werden bis zu 100-mal öfter falsch identifiziert als *weiße* Personen,¹⁰ oder erst gar nicht vom System als Gesichter erkannt.¹¹ Ferner ereignen sich falsche Übereinstimmungsraten bei Fotos von Frauen öfter als bei Männern. Intersektional betrachtet lässt sich feststellen, dass indigene Frauen am meisten von falschen Ergebnissen betroffen sind, ebenso wie Schwarze und asiatische Frauen.

Diese Fehler sind kein Zufall. Die Rate richtiger Ergebnisse wird maßgeblich davon beeinflusst, wie die biometrischen Programme im Vorfeld trainiert wurden und auf welche Datenbanken sie zugreifen können.¹² In Frankreich, Deutschland beziehungsweise Europa allgemein entstanden, werden Algorithmen großflächig anhand von gut aufgelösten Porträts *weißer* Personen entwickelt, während die Bilder Schwarzer Personen häufig minderqualitativ sind. Somit sind die Fehlerquoten der Anwendung nicht beliebig und singuläre Fehlritte, sondern im Algorithmus selbst angelegt. Anders als zunächst behauptet, wird die AGE deshalb nicht ansatzweise dem Anspruch gerecht, mechanisch-objektiv zu agieren und frei von Vorurteilen zu sein.

Disidentification

Zach Blas ist sich diesem Irrglauben bewusst und bürstet die biometrische Identifikation deshalb vorsätzlich und mit aktivistischer Motivation gegen den Strich. In der Weise, wie seine Komposit-Maske mit dem Einscannen der Gesichter die Methoden biometrischer Systeme imitiert, formiert er einen Diskurs der *Disidentification*. Dieses Konzept wurde von José

¹⁰ *Weiße* Personen als solche klar zu benennen, und nicht von ihnen als „Normalfall“ einer Gesellschaft auszugehen, bedeutet, *weiße* Vorherrschaft explizit sichtbar zu machen. Das Adjektiv „weiß“ darüber hinaus kursiv zu schreiben, entzieht der Kategorie ihre selbsternannte Natürlichkeit und enttarnt sie als soziale Konstruktion. Im Gegensatz dazu wird der Gegenbegriff Schwarz im Folgenden bewusst großgeschrieben, da es sich hier um eine Widerstandspraktik und positive, selbstreflexive Bezugnahme Schwarzer Personen handelt.

¹¹ Grother, Patrick/Hanaoka, Kayee/Ngan, Mei: Face Recognition Vendor Test (FRVT). Part 3: Demographic Effects, in: National Institute of Standards and Technology Interagency or Internal Report 8280 (2019), S. 2–3, DOI: <https://doi.org/10.6028/NIST.IR.8280>.

¹² Frankle, Jonathan/Garvie, Clare: Facial-Recognition Software Might Have a Racial Bias Problem, [07.04.2016], in: The Atlantic, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/04/the-underlyingbias-of-facial-recognition-systems/476991/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Muñoz als eine performative Überlebensstrategie entwickelt, mit der marginalisierte Subjekte einer phobischen Öffentlichkeit begegnen, die ihre Nonkonformität ahnden.¹³ Eine *Disidentification* agiert außerhalb der Pole von Identifikation und Gegenidentifikation, das heißt zwischen kompletter Annahme oder kategorischer Ablehnung einer Ideologie:

„Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that ideology works on and against dominant ideology.“¹⁴

Praktisch bedeutet es, dass vorgegebene Identitäten oder Codes ständig recycelt und neu erdacht werden, mit dem Ziel, eine kulturelle Logik von innen heraus zu transformieren und so strukturelle Veränderungen zu bewirken. Dies basiert auf der Annahme, dass Identität nie linear, monokausal oder monothematisch sei und stattdessen hybrid, komplex und kollektiv gedacht werden sollte.¹⁵

Muñoz' Theorem ist demnach prädestiniert für queere Perspektiven. Das erkannte Zach Blas, als er begann, die Gesichtsdaten diverser schwuler Personen zu sammeln, und sie in Form einer pinken, exzessiven Maske vereinigte. Die maskierte Person mag nun nicht mehr in ihrer Einzigartigkeit erkennbar sein. Wohl aber trägt sie das Gesicht der Vielen, ihrer Verbündeten und Genoss*innen. Die Grenzen des Individuums werden hier gezielt überschritten. Der auf Vereinzelung zielenden biometrischen Erkennung setzt Blas die kollektivierende Vermummung gegenüber. Indem die *Fag Face Mask* das Prinzip des Komposits so verdreht, formiert sie einen umgekehrten Diskurs im Sinne José Muñoz, der außerhalb von Identifikation und Gegenidentifikation steht. Denn weder assimiliert sich die *Fag Face Mask* umfänglich an die Annahme der psychologischen Studien, Homosexualität anhand der Physiognomie problemlos erkennen zu können. Noch wirbt sie dafür, dass die Fehler der Algorithmen lediglich benannt und repariert werden müssen, um die biometrische Lesbarkeit abzusichern und so keiner Gefahr mehr ausgesetzt zu sein. Anders ausgedrückt: Zach Blas möchte aufgrund der breiten Wirkungsmacht der Gesichtserkennung nicht unsichtbar werden, in den Untergrund verschwinden und direkt die weiße Fahne schwenken. Ebenso wenig soll angenommen werden, dass Ausbesserungen einzelner Fehlritte wirkliche tiefgreifende Veränderungen hervorrufen könnten, und so einfach systemische Abgründe wie Rassismus oder Ableismus abschaffen würden.

13 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis/London 1999 (= *Cultural Studies of the Americas*, hrsg. von George Yúdice/Jean Franco/Juan Flores, Minneapolis Mn. 1999 ff., 2), S. 4.

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd., S. 11, 25.

Queere Transformationen

Die *Fag Face Mask* annektiert auf künstlerische Art und Weise, was dem*der Träger*in Schaden bereitet: angefangen bei der unwiderrufbaren Normalisierung der AGE und weiterführend bei der Terminologie homophober Beleidigungen. Die Behauptung des „Fag Face“, das ursprünglich als indexikalisches Zeichen für Homosexualität herhielt und auch mithilfe von psychologischen Studien belegt werden sollte, lässt sich durch die Tarnung nicht länger am Gesicht verifizieren. Daraus resultiert gleichermaßen die Kraft des Werktitels, der als der einzig offensichtliche Marker von Identität auftritt. Die Homosexualität der Person, materialisiert in einer pinken Maske, wird zu einer offen getragenen Waffe, die den Verunglimpfungen durch selbstbewusste Beschlagnehmung jegliche Grundlage entzieht. Als *Disidentification* vereint Zach Blas das utopische Moment des radikalen Widerstands mit dem materiellen Pragmatismus der Identifikation. Er arbeitet an, mit und gegen die kulturellen Felder, die komplexe (queere) Subjekte ansonsten untergraben und ihrer Marginalität festzuhalten versuchen.

Während biometrische Identifikation also wesentlich an Fremdkonstituierung gekoppelt ist, zeigt Zach Blas eine Möglichkeit zur *Selbst*-konstituierung auf. Seine *Fag Face Mask* bewaffnet das Gesicht, indem sie den*die Maskierte*n unlesbar macht und jeglicher Einzigartigkeit entzieht – während gleichzeitig das Gesicht der Vielen getragen wird.¹⁶ Seine *Disidentification* knackt den normativen Code der Biometrie und recycelt ihn zu einer Form des Widerstandes. Es wird sich angeeignet, was untergräbt; es wird dort ein kollektives Profil erschaffen, wo ein individualisiertes Template stehen sollte. Die gescannten Personen werden nicht mehr vereinzelt, sondern entwickeln ein Gefühl der Vielheit. Dieser kollektive Zusammenschluss ermöglicht eine Transformation hin zu neuen Sichtbarkeiten, die undurchsichtig sind. „We hide faces, so we may be seen“ wird zu einer Losung, mit der Zach Blas hybride Subjekte im biometrischen Zeitalter revoltieren und widerständig werden lässt.

¹⁶ Blas, Zach: Escaping the Face: Biometric Facial Recognition and the Facial Weaponization Suite, in: Media-N. Journal of the New Media Caucus, 9 (2013) Nr. 2, <http://median.newmediacaucus.org/caa-conference-edition-2013/escaping-the-face-biometric-facial-recognition-and-the-facial-weaponization-suite/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Literaturverzeichnis

- Ambady, Nalini/Rule, Nicholas O.: Brief Exposures. Male Sexual Orientation is Accurately Perceived at 50 MS, in: *Journal of Experimental Social Psychology* 44 (2007), S. 1100–1105 DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2007.12.001>
- Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013
- Galton, Francis: On Generic Images and Automatic Representations, in: *Mind*, 4 (1879), Nr. 16, S. 551–557, DOI: <https://doi.org/10.1093/mind/os-4.16.551>
- Grother, Patrick/Hanaoka, Kayee/Ngan, Mei: Face Recognition Vendor Test (FRVT). Part 3: Demographic Effects, in: National Institute of Standards and Technology Interagency or Internal Report 8280 (2019), DOI: <https://doi.org/10.6028/NIST.IR.8280>
- Kosinski, Michal/Wang, Yilun: Deep Neural Networks are More Accurate than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images, Stanford 2017, DOI: <https://doi.org/10.31234/osf.io/hv28a>
- Lombroso, Cesare: *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg 1896
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis/London 1999 (= *Cultural Studies of the Americas*, hrsg. von George Yùdice/Jean Franco/Juan Flores, Minneapolis Mn. 1999 ff., 2)
- Tabak, Joshua A./Zayas, Vivian: The Roles of Featural and Configurational Face Processing in Snap Judgements of Sexual Orientation, in: *PLOS ONE* 7 (2012), Nr. 5, DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0036671>

Online-Ressourcen

- Ahmed, Tufayel: AI Can Tell If You're Gay: Artificial Intelligence Predicts Sexuality From One Photo with Startling Accuracy [08.09.2017], in: *Newsweek*, <https://www.newsweek.com/ai-can-tell-if-youre-gay-artificial-intelligence-predicts-sexuality-one-photo-661643> [zuletzt abgerufen am 25.06.24]

- Blas, Zach: Escaping the Face: Biometric Facial Recognition and the Facial Weaponization Suite, in: Media-N. Journal of the New Media Caucus 9 (2013), Nr. 2 , <http://median.newmediacaucus.org/caa-conference-edition-2013/escaping-the-face-biometric-facial-recognition-and-the-facial-weaponization-suite/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Blas, Zach: Facial Weaponization Communiqué: Fag Face (2012), <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Bundesamt für Sicherheit in der Informationstechnik (BSI): Gesichtserkennung, in: https://www.bsi.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/BSI/Biometrie/Gesichtserkennung_pdf.pdf?__blob=publicationFile&v=1, [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Frankle, Jonathan/Garvie, Clare: Facial-Recognition Software Might Have a Racial Bias Problem, [07.04.2016], in: The Atlantic, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/04/the-underlyingbias-of-facial-recognition-systems/476991/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Möbius' Metamorphosen

Die äußere und innere Verwandlung von Körpern im Comic

Jonas Grahl

Unter dem Pseudonym Möbius erlangte der Künstler Jean Giraud (1938–2012) vor allem durch psychedelische Science-Fiction-Abenteuer, die von namenlosen Figuren handeln, grafisch virtuos gestaltet sind und mit denen er neue Erzähltechniken auslotete, große Bekanntheit. In einer surrealistischen Bildsprache entwarf er Landschaften und Handlungsstränge, in denen alles möglich erscheint. Häufig begegnet man in seinem Œuvre dem Motiv der Metamorphose. Möbius äußerte sich dahingehend wie folgt:

„Wir wandeln uns kontinuierlich, meist in Reaktion auf verschiedenste Reize, sichtbare wie unsichtbare, innere wie äußere, die zu einer Bewegung des Lebens, einer physischen und psychischen Metamorphose, in uns führt. Für mich ist das Prinzip der plastischen Metamorphose, das meine Zeichnungen prägt, kein Fetisch oder zeichnerischer Einfall, sondern ein Sinnbild für den Wandel, der sich in unserem Inneren fortwährend vollzieht.“¹

Die Metamorphose (altgriechisch *metamórphōsis* „Umgestaltung“, „Verwandlung“) ist, zoologisch betrachtet, die physische Veränderung eines Tieres vom Larven- zum Adultstadium. Diese fließenden Prozesse werden auf wissenschaftlichen Abbildungen in schlaglichtartigen Gegenüberstellungen präsentiert, die das parallele Abgleichen von Zeit- und Formzuständen erlauben. Eine Eigenschaft, die auch dem Medium Comic innewohnt, dessen sequenzielle Bildstruktur Zeitlichkeit und Veränderung visuell sichtbar und nachvollziehbar macht. Hinter dem Linienspiel und der augenfälligen Lust des Künstlers, das Äußere der Körper zu verformen, offenbaren sich allerdings tieferliegende Bedeutungsverschiebungen des Dargestellten. Kulturgeschichtlich folgt Möbius der literarischen Tradition der Metamorphosen, deren Autor:innen wie der antike Schriftsteller Ovid

1 Sommer, Achim: Möbius. Wanderer zwischen den Welten, in: Kat. Ausst. Moebius, Brühl Max Ernst Museum Brühl des LVR 2019–2020, hrsg. von Achim Sommer, Brühl 2019, S. 23; Möbius, zitiert nach: Kat. Ausst. Möbius – Transe – Forme, Paris Fondation Cartier pour l'art contemporain 2010, hrsg. von Fondation Cartier pour l'art contemporain Paris/ Actes Sud, Arles 2010, S. 19–29, S. 272.

über das Prinzip der Verwandlung die Möglichkeit besaßen, „die natürliche Ordnung zu durchbrechen“, „psychische Ausnahmezustände und groteske Umformungen der Physis zu beschreiben.“² Über die Metamorphose der äußeren Form werden demnach Veränderungen der inneren Psyche der Figuren sichtbar.

Anhand zweier Beispiele von Mœbius soll eine Analyse verschiedener Darstellungskonzepte von Metamorphosen im Comic geschehen. Zum Verständnis des Metamorphose-Begriffs dieses Beitrags sei explizit darauf hingewiesen, dass Metamorphose als fluider, wertfreier Wandlungsprozess wahrgenommen wird und nicht zwangsläufig als Entwicklung von einem Anfangs- zu einem „vollkommenen“ Endstadium.

Metamorphose im Comic. Die Gleichzeitigkeit von Zuständen

Der Comic *Le chasseur déprimé*³ beinhaltet eine Sequenz absurder Traumzustände eines schnauzbärtigen Mannes, der dem Verwandlungszauber einer Frau ausgesetzt ist. Im oberen Drittel zeigen die Panels zunächst die Interaktion der beiden. Als immer größer werdende Domina schwebt die Frau über dem Schlafenden, der sich zu einer wuchernden Ranke verformt. Topografisch bietet die Horizontlinie einer für Mœbius typischen amerikanischen Wüstenlandschaft Orientierung, wobei die Geografie des Hintergrunds die drei Panels miteinander verbindet, während sich die Wolkenbildung nicht über die Bildgrenzen hinaus fortsetzt. Ort und Zeit führen hier zu einem irritierenden Moment.⁴ Im Mittelteil zeigt sich das Ausmaß der Verwandlung in Form zweier Panels: Oben wird das Rankenmotiv weiter abstrahiert, während unten der Kopf des Schlafers als Krater aus der Landschaft herausbricht. Der kryptische Text verweist auf die Logik hinter der Verwandlung des Mannes durch Übersteuerung, die als „Chaos Technik“ beschrieben wird.⁵ Rahmenlos endet die Seite mit der Darstellung eines Dinosauriers, dessen Schwanz aus dem Mund des Schlafenden herauswächst. Die Frau scheint zufrieden mit dem Produkt ihrer Verwandlungskräfte.

Innerhalb der Seitenstruktur werden fragmentierte Schlaglichter des Veränderungsprozesses fixiert, die zum einen eine Sequenz bilden, die Panel für Panel voranschreitet, und zum anderen einen gemeinsamen Zeichenkörper schaffen, der die Metamorphose als Ganzes erfahrbar

2 Walde, Christine: Metamorphose [o.D.], in: Cancik, Hubert/Schneider, Helmuth/Landfester, Manfred (Hrsg.): Der Neue Pauly, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e802080.

3 Leider konnte für die besprochene Seite kein Bildrecht erworben werden, weshalb auf den von Achim Sommer herausgegebenen Ausst.-Kat. verwiesen wird: Sommer 2019, S. 65; [Mœbius: *Le chasseur déprimé*, 2007/2008, Tusche auf Papier, digital bearbeitet].

4 Zum Konzept von zeitlicher Verzerrung in Mœbius Comics siehe Pizzoli, Daniel: Der Mann, der die Comics revolutionierte, in Mœbius (Hrsg.): Mœbius Collection. Arzach – Die hermetische Garage, Bielefeld 2021, S. 145–159, S. 156–159.

5 Sommer 2019, S. 65.

macht. Der Comicforscher Stephan Packard spricht im Zusammenhang mit der Konstruktion einer Comicseite von einer Anatomie aus verschiedenen untereinander solidarisch verknüpften Panels und Panelsequenzen, die wiederum als Ganzes künstlerisch deutbar sind.⁶

Hinzu kommen die assoziativen Eigenschaften der Leerstellen zwischen den Panels, die die abwesenden Zwischenzustände der Metamorphose beinhalten. Das Auf-Bildgrenzen-Stoßen ist keineswegs limitierend zu verstehen, bilden diese doch den imaginativen Zwischenraum für die persönliche Rezeption: Wie sich der träumende Mann von der Ranke in den Krater verwandelt, muss sich die lesende Person selbst erschließen. Sichtbares und Unsichtbares führen zu überraschenden Kippmomenten, da sich im Falle dieses Beispiels unvorhersehbare Formzustände entwickeln, beruhend auf der schöpferischen Sprungkraft der „Chaos Technik“. Neben linearer Narrativität bietet sich folglich auch eine Interpretation der Seite als *non-narratives*⁷ Chaos an, das weder einer bestimmten Chronologie noch einer logischen Entwicklung folgen muss. Infolgedessen ist der rekonstruierte Traum eine rhapsodische Abfolge zusammenhangloser Absurditäten – es sei an die Form des Dinosauriers erinnert –, die im Konzept der Metamorphose lose verknüpft sind.

Die medienspezifischen Eigenschaften des Comics erlauben es, die Zeitlichkeit von metamorphen Prozessen visuell in Fragmente zu strukturieren und als teilweise gleichzeitigen Zustand lesbar zu machen. Die Bildsprache erinnert an die zoologischen Abbildungen von Metamorphosen, die wie anfangs erwähnt, Zeit- und Formzustände präsentieren. Mœbius zeigt die Schöpfungskraft des Traums, der sich im Inneren des Mannes abspielt, in der äußerlichen Verwandlung seines schlafenden Körpers.

Die Sternenwanderer und ihre Körpermetamorphose

Zum zentralen Thema eines gesamten Bandes wird die Metamorphose in der Erzählung *Die Gärten von Edena*⁸ (im Original: *Les jardins d'Edena*), die im Jahr 1988 auf Französisch als zweiter Teil der sechsteiligen Serie *Die Sternenwanderer* (im Original: *Le monde d'Edena*) erschien.

Die beiden Raumpilot:innen Stel und Atan unternehmen in dieser Reihe

6 Das Konzept der solidarischen Verknüpfung (ikonische Solidarität) geht auf Thierry Groensteen zurück, auf den sich auch Packard bei seinen Ausführungen bezieht. Packard, Stephan u.a.: *Comicanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2019, S. 27–28.

7 In der achten Ausgabe der *closure*. Kieler e-Journal für Comicforschung widmen sich Comicforscher:innen dem Thema *Nicht-narrativer Comics* und plädieren für die Analyse des Mediums außerhalb erzähltheoretischer Forschungsperspektiven. Siehe: Allen, Victoria et al. (Hrsg.): *closure*. Kieler e-Journal für Comicforschung, (2021) Nr. 8, <https://www.closure.uni-kiel.de/closure8/start> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

8 Für die Analyse wurde folgende Ausgabe verwendet: Mœbius: *Die Sternenwanderer*, Bd. 2, *Die Gärten von Edena* [Les jardins d'Edena, 1988], Hamburg 2020² (Erstausgabe 1988).

eine fantastische Reise zum mysteriösen Paradiesplaneten Edena. Sie finden dort eine unberührte Wildnis vor, die sich als überzeichnetes, gar klischeehaft-romantisches Naturpanorama darbietet, in den Augen der hyperfuturistischen Charaktere jedoch voller natürlicher Gefahren lauert, denen ihre durch synthetische Eingriffe veränderten Körpermechanismen nicht gewachsen sind (Abb. 1). Die hilflos gestrandeten Stel und Atan sind nach kurzer Zeit gezwungen, ungefiltertes Wasser zu trinken, ihnen unbekannte Früchte zu essen und sich wilden Tieren zu stellen. Ihre non-binär gelesenen Körper – eine Auswirkung der hormonhemmenden Astronaut:innennahrung – beginnen sich aufgrund der Ernährungsumstellung zu verändern. Diese Veränderung soll nun detaillierter analysiert werden.

In ruhiger, konturscharfer *ligne claire* zeichnete Mœbius seine Welt von Edena und so auch Stel und Atan.⁹ Diese tragen seit dem ersten Band *Die Blaue Pyramide* (auch: *Zu den Sternen*, im Original: *Sur l'étoile*, 1987) retrofuturistische Uniformen, die die Körper verhüllen. Charakteristisch sind die perfekten halbkreisförmigen Kopfbedeckungen. Die Köpfe und Gesichter sind ähnlich oval und haarlos gestaltet. Lediglich physiognomische Details wie Nase, Augen und Mund ermöglichen eine Identifizierung der Figuren. Schrittweise „entkleidet“ Mœbius die Figuren, womit die Veränderung der Körper zur Schau gestellt wird. Auf einer Doppelseite kumulieren die Folgen der Körpermetamorphose zu einer dichten Reflexion und Reaktion des nun pubertierenden Duos (Abb. 2): Gleich im ersten Panel präsentiert sich Atan nackt, stehend und mit hinter dem Kopf verschränkten Armen, sodass der ganze Körper betrachtet werden kann.¹⁰ Stel sonnt sich ebenfalls entkleidet im Gras. Beide Charaktere verweisen verbal auf Stellen, wo ihnen Haare nachgewachsen sind, was Atan als „ungehörig“ empfindet. Stel bezieht sich auf das „Bordregelwerk“, das Vorgaben zu Äußerlichkeiten macht, die sie auf Edena nicht mehr befolgen müssen.¹¹

Während der Arbeit am zweiten Band beschäftigte sich Mœbius mit der sogenannten *Instinctotherapie* des Schweizerers Guy-Claude Burger – eine vielfach kritisierte Form der Rohkosternahrung, in der die vom Körper

⁹ Der belgische Comiczeichner Joost Swarte führte anlässlich einer Ausstellung zum Tim und Struppi Schöpfer Hergé im Jahr 1976 in Rotterdam den Begriff *ligne claire* ein, um dessen klaren und geradlinigen Zeichenstil zu beschreiben. Siehe: Knigge, Andreas: Alles über Comics, München 2004, S. 227.

¹⁰ Der filmtheoretische Begriff des *Male Gaze* bezieht sich auf die sexualisierte Darstellung von Frauen aus der Perspektive des männlichen, heterosexuellen Blicks in den visuellen Künsten Film, Kunst, Comic, aber auch in der Literatur. Das bewusste Zurschaustellen des weiblichen Körpers im Comic durch die Hand des männlichen Zeichners potenziert die Lust am Schauen für den männlich, heterosexuellen Leser und objektifiziert den Frauenkörper, vgl. Jahn-Sudmann, Andreas/Kaczmarek, Ludger: gaze/male gaze, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, letzte Änderung am 08.03.2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gazemalegaze-2378> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

¹¹ Atan: „Ich finde das sieht irgendwie ungehörig aus.“ Stel: „Hehe, na und? Hier gibt es kein Bordregelwerk. Wir dürfen Haare tragen so viele und so lang wir wollen.“, Mœbius 2020², S. 36.

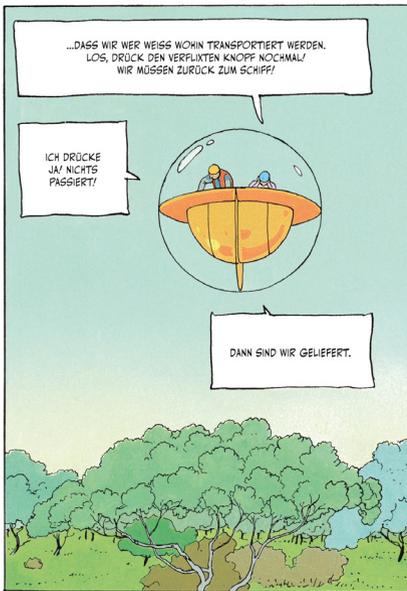
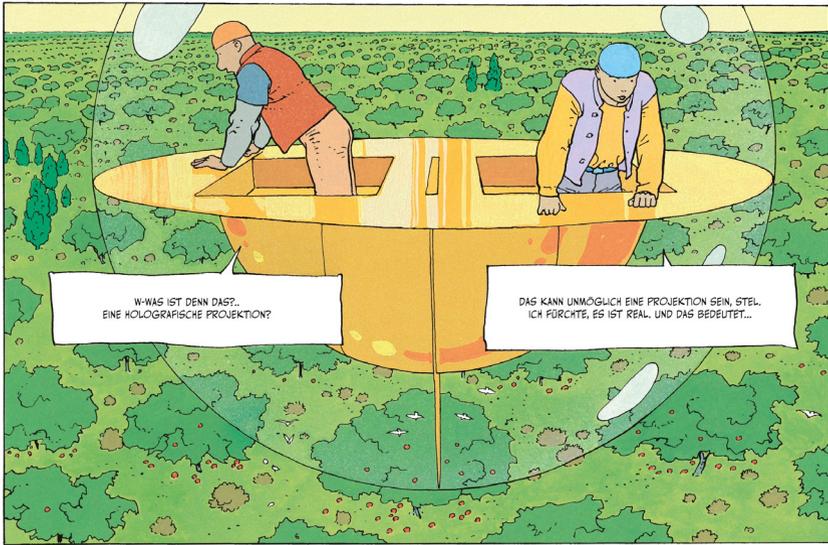


Abb. 1 Mœbius, Landung auf Edena, *Die Sternenwanderer*, Bd. 2, *Die Gärten von Edena*, S. 10 (in der Ausgabe des Verlages Schreiber und Leser), Erstausgabe: 1988, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung vom Verlag Schreiber und Leser).

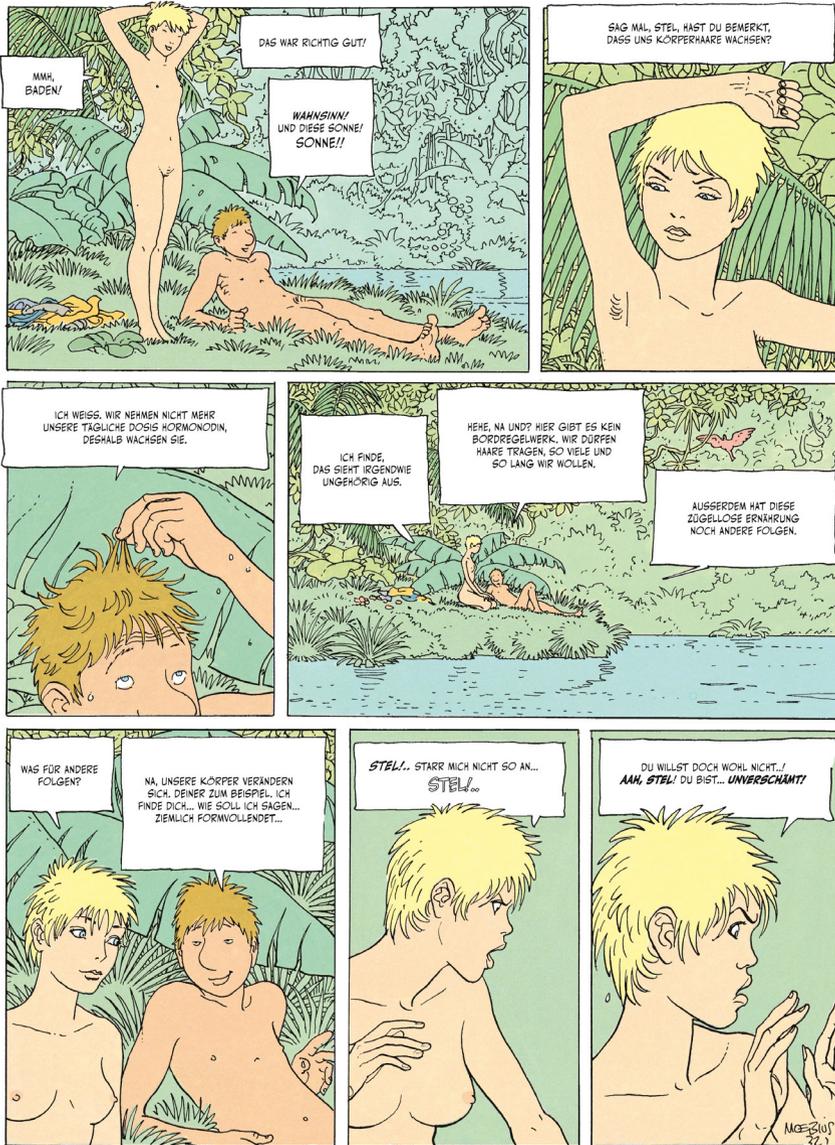


Abb. 2.1 Meibius, Atan und Stels Körpermetamorphose, *Die Sternenwanderer*, Bd. 2, *Die Gärten von Edena*, S. 36 (in der Ausgabe des Verlages Schreiber und Leser), Erstausgabe: 1988, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung vom Verlag Schreiber und Leser).



Abb. 2.2 Moebius, Atan und Stels Körpermetamorphose, *Die Sternwanderer*, Bd. 2, *Die Gärten von Edena*, S. 37 (in der Ausgabe des Verlages Schreiber und Leser), Erstausgabe: 1988, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung vom Verlag Schreiber und Leser).

benötigten Lebensmittel instinktiv verlangt und ohne Zubereitung roh verpeist werden.¹² Denaturierte Nahrung sei, so Burgers These, genetisch nicht für den Stoffwechsel des Homo Sapiens ausgelegt. Durch die Wiederbelebung der Instinkte findet die moderne Gesellschaft zurück zu ihrem vermeintlich gesünderen Ur-Zustand. Aus der vorgestellten Seite wird damit zweierlei deutlich: 1) Non-binär gelesene Körper sind in Mœbius Darstellungswelt von Edena visuell uniformiert bis nahezu anonymisiert. In einem aus Mœbius Interviews adaptierten Text geht hervor, dass Stel und Atan „undefiniert“, „irgendwie männlich“, „neutral“, „in jedem Fall asexuell“ sind. Die Figuren haben „verschwimmende“ bzw. „ungewollt“ geschlechtliche Lesarten. Sie sind „Produkte der Zukunft“, die auf Edena zu ihrem „natürlichen Zustand“ zurückfinden.¹³

„Körper im Comic sind [...] niemals einfach nur Comic-, sondern immer auch Geschlechtskörper [...]“, so Veronique Sina.¹⁴ Mœbius reproduziert stereotype Zuschreibungen von Geschlecht, in dem er non-binär/asexuell mit „künstlich geformt“ und heteronormativ mit „natürlich“ gleichsetzt und in die Tradition Burgers stellt. 2) Am Beispiel des Bordregelwerks werden soziale Normen und deren Auswirkungen auf das Selbstbild der Protagonist:innen offengelegt. Hier stellt Mœbius gesellschaftskritische Fragen an die Lebenswelt der Lesenden: Wie wird ein Körper in der Gesellschaft akzeptiert und welche Vorgaben macht die Gesellschaft bezüglich der Körper?

Mœbius stellt die Folgen der hormonellen Entfesselung durch die „neue“ Ernährung dar. Atan wehrt sich gegen Stel, dessen ihm unbekannter Sexualtrieb zu Kontrollverlust und letztlich zu einer versuchten Vergewaltigung führt. Hier kontrastiert Mœbius die beiden Charaktere, in Form eines stereotypen Geschlechterdualismus zwischen Frau und Mann, der sich als toxisch herausstellt. Atan, später dann mit „weiblicher“ Endung Atana, wird diesen Kampf mit langem blondem Haar, Minirock in Tigeroptik – verhältnismäßig oft aber auch einfach nackt – und mit den Zügen einer poppigen Werbeikone à la Brigitte Bardot fortsetzen (Abb. 3). Im Folgeband *Die Göttin* (im Original: *La déesse*, 1990) stellt sie sich gegen „Die Väterlichen“, eine machthabende, patriarchalische Elite in der künstlichen Unterwelt. Isabelle Giraud, die Tochter von Mœbius, setzt Atanas

12 Siehe hierzu: Annestay, Jean: Stel und Atan. Die Sternenwanderer. Die Gärten von Edena. Vorher, Nachher und Mittendrin, in: Mœbius, Die Sternenwanderer, Bd. 2, Die Gärten von Edena [Les jardins d'Edena], Hamburg, 2020² (Erstausgabe 1988), o. S.; Siehe zur Kritik an Burger: Ohne Autor:in: Der Nase nach, in: Der Spiegel, (1995) Nr. 24, 11.06.1995, <https://www.spiegel.de/panorama/der-nase-nach-a-4f436532-0002-0001-0000-000009197830> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

13 Richardson, Mike: Mœbius Library. The Art of Edena, Milwaukie 2018, S. 7.

14 Sina, Veronique: Comic, Körper und die Kategorie Gender. Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre, in: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung (2021) Nr. 7.5, <https://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/sina> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

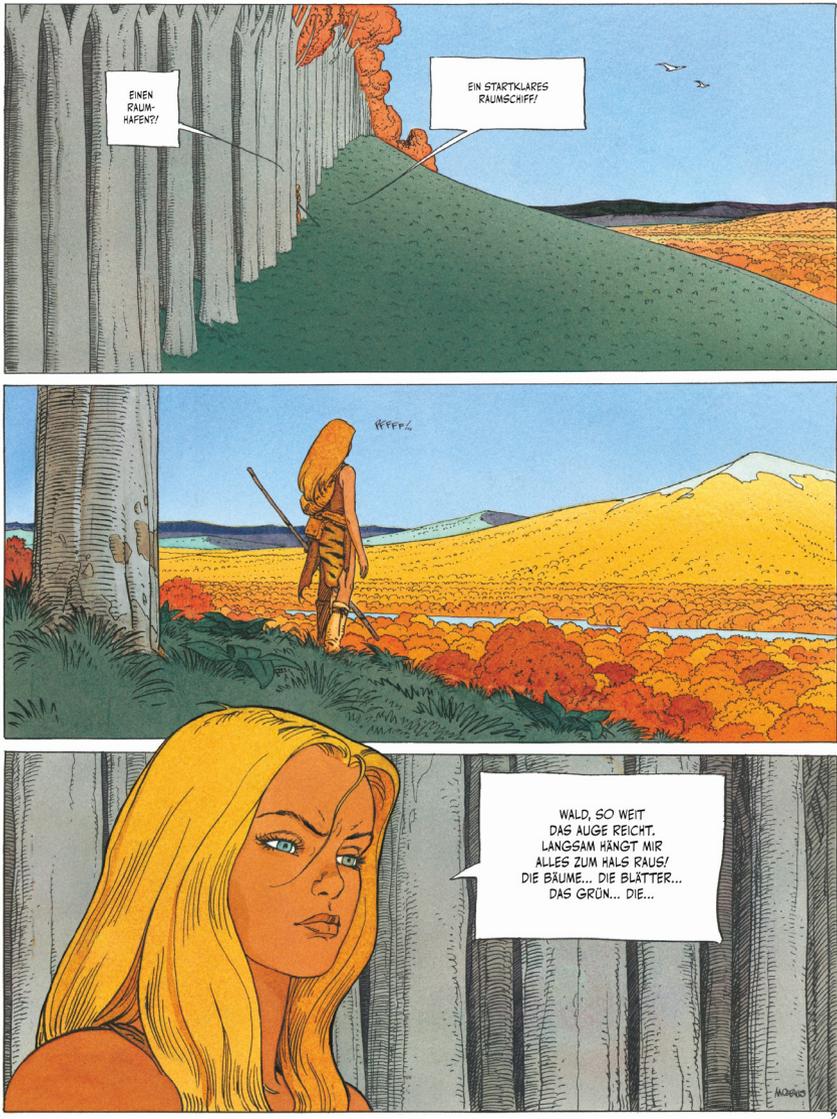


Abb. 3 Mœbius, Atana, *Die Sternenwanderer*, Bd. 3, *Die Göttin*, S. 6 (in der Ausgabe des Verlages Schreiber und Leser), Erstausgabe: 1990, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung vom Verlag Schreiber und Leser).

Erscheinung überdies mit Botticellis *Geburt der Venus* in Zusammenhang und bestärkt die weiblich sexualisierte Archetypisierung.¹⁵

Die äußerliche Verwandlung zu zwei heteronormativen Figuren spiegelt sich auch in der inneren Gefühlswelt wider. Verschämt von seinem Verhalten bricht Stel zu einer romantisch-psychedelischen Reise auf, um seine nun geliebte Atana wiederzufinden. Mœbius' Darstellungswelt von Edena ist in vielerlei Hinsicht mit Reproduktionen von Stereotypen durchsetzt.

Bedeutungswandel der Lesarten

Durch die Verwandlung schreibt Mœbius seinen Charakteren uneindeutige Lesarten ein.¹⁶ Sein Interesse für das Unbeständige und Überraschende bildet einen Teil der grafischen und erzählerischen Wirkung, die seine Comickunst auszeichnet. Hinter dem Prinzip der äußeren Metamorphose steht jedoch immer der Versuch, einen Vorgang im Inneren sichtbar zu machen und mit Erwartungshaltungen zu brechen. Die sprunghafte, stetig wandelbare Traumwelt im *Le chasseur déprimé* oder die körperliche Metamorphose der Sternenwanderer Atan und Stel, die Fragen an Ernährung, Körper, Geschlecht oder die Gesellschaft stellt, sind „kein Fetisch oder zeichnerischer Einfall, sondern ein Sinnbild für den Wandel“.¹⁷

¹⁵ Richardson 2018, S. 24.

¹⁶ Am Rande sei auf den Kämpfer Arzach verwiesen, der ein weiteres prominentes Beispiel in Mœbius Sci-Fi-Universum darstellt und über Jahrzehnte als Formwandler auftritt; siehe Sommer 2019, S. 36: „Mit der Figur des Arzach trat eine Silhouette hervor [...]. Mal war er richtiggehend böseartig und beängstigend, extraterrestrisch und reptilienhaft. Dann wieder gab er sich engelsgleich. Oder er warf sich in symbolisch aufgeladene Posen, entlehnt von den Präraffaeliten oder dem Darstellungskanon klassischer griechischer Statuen. Er wurde ein Mann, androgyn, eine Frau. So hat sich die Persönlichkeit von Arzach im Laufe der Jahre leicht gewandelt. Es gab eine Zeit, da wurde er sogar zum Starwatcher.“

¹⁷ Vgl. Fußnote 1.

Literaturverzeichnis

- Annestay, Jean: Stel und Atan. Die Sternenwanderer. Die Gärten von Edena. Vorher, Nachher und Mittendrin, in: Mœbius, Die Sternenwanderer, Bd. 2, Die Gärten von Edena [Les jardins d'Edena], Hamburg, 2020² (Erstausgabe 1988), o.S.
- Barclay, Brigitte/Tidwell Christy: Gender and Environment in Science Fiction, London 2019
- Kat. Ausst. Mœbius – Transe – Forme, Paris Fondation Cartier pour l'art contemporain 2010, hrsg. von Fondation Cartier pour l'art contemporain Paris/ Actes Sud, Arles 2010
- Mœbius. Die Sternenwanderer, Bd. 2, Die Gärten von Edena [Les jardins d'Edena], Hamburg 2020² (Erstausgabe 1988)
- Packard, Stephan u.a.: Comicanalyse. Eine Einführung, Berlin 2019
- Pizzoli, Daniel: Der Mann, der die Comics revolutionierte, in: Mœbius (Hrsg.): Mœbius Collection. Arzach – Die hermetische Garage, Bielefeld 2021, S. 145–159
- Richardson, Mike: Mœbius Library. The Art of Edena, Milwaukee 2018
- Sommer, Achim: Mœbius. Wanderer zwischen den Welten, in: Kat. Ausst. Mœbius, Brühl Max Ernst Museum Brühl des LVR 2019–2020, hrsg. von Achim Sommer, Brühl 2019, S. 19–29
- Walde, Christine: Metamorphose [o.D.], in: Cancik, Hubert Schneider, Helmuth/Landfester, Manfred (Hrsg.): Der Neue Pauly, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e802080

Online-Ressourcen

- Ohne Autor:in: Der Nase nach, in: Der Spiegel, (1995) Nr. 24, 11.06.1995, <https://www.spiegel.de/panorama/der-nase-nach-a-4f436532-0002-0001-0000-000009197830> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Allen, Victoria et al. (Hrsg.): closure. Kieler e-Journal für Comicforschung, (2021) Nr. 8, <https://www.closure.uni-kiel.de/closure8/start> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Jahn-Sudmann, Andreas/Kaczmarek, Ludger: gaze/male gaze, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, letzte Änderung am 08.03.2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gazemalegaze-2378> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Sina, Veronique: Comic, Körper und die Kategorie Gender. Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre, in: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung (2021) Nr. 7.5, <https://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/sina> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

„Habet testiculos duos et bene pendentes“

Zwei Latrinenstühle zwischen antikem Stuhlgang, päpstlicher Nutzung und modernem Blick

Maria Rüegg

Einmal anrücklich, immer anrücklich? Dass dies nicht zwingend der Fall ist, zeigt die Lebensgeschichte zweier antiker Toilettenstühle, anhand derer deutlich wird, wie vielseitig Objekte des alltäglichen Gebrauches über Jahrhunderte hinweg genutzt und betrachtet werden konnten. Daher soll im Folgenden die Objektbiografie zweier identischer, ursprünglich antiker, Toiletenthronen nachvollzogen werden, die transformierenden und transformierten Nutzungen, den sie über die Jahrtausende ausgesetzt waren und wie sie instrumentalisiert werden konnten. Des Weiteren werden die unterschiedlichen Blicke, mit denen sie betrachtet wurden, untersucht, wie ihr Aussehen und ihre Besonderheiten literarisch und mythisch beschrieben und (v)erklärt wurden und was uns der Blick auf sie über die jeweilige Gesellschaft und ihre Gepflogenheiten verrät.

Ähnlich wie Menschen besitzen auch Objekte eine Geschichte, eine eigene Lebensdauer und sind Teil des Lebens anderer. Geprägt durch ihr Teilhabe an ritueller und sozialer Performanz sind sie kontinuierlich Mobilität, Austausch und Veränderung unterworfen.¹ Innerhalb komplexer gesellschaftlicher und historischer Prozesse wird laut Theoretiker:innen des *material turn* auch Gegenständen die Fähigkeit zugesprochen, zu beeinflussen und zu wirken. Sie sind eingebunden in ein Netzwerk von Menschen und Dingen, und besitzen eigene *agency*, im Sinne der Kapazität eine Wirkung ausüben zu können.²

1 Joy, Jody: Things in Process. Biographies of British Iron Age Pits, in: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata 31), Paderborn 2015, S. 125–143, zur Methodik von Objektbiographien siehe S. 126–127; ebenfalls bei Wittekind, Susanne: *Kunsthistorische Objektbiographie*, in: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata 31), Paderborn 2015, S. 143–172.

2 Edelman-Singer, Babette/Ehrich, Susanne: *Sprechende Objekte in der Stadt der Vormoderne – eine theoretische Einführung*, in: Edelman-Singer, Babette/Ehrich, Susanne (Hrsg.): *Sprechende Objekte. Materielle Kultur und Stadt zwischen Antike und Früher Neuzeit*, Regensburg 2021, S. 7–18, S. 10, dort auch zur Forschungsgeschichte des *material turns* und dem wissenschaftlichen Umgang mit Objekten siehe S. 8–11; Mehr zu Akteur-Netzwerk-Theorie bei Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

Es kommt zu Interdependenzen mit unterschiedlichen Personen und anderen Objekten und der Zweck, für den sie geschaffen wurden, muss nicht immer mit ihrer späteren Verwendung übereinstimmen. Ausgehend von diesen wechselseitigen Beeinflussungen zwischen Benutzer:in und Objekt, betrachte ich im Folgenden verschiedene Nutzungsabschnitte der Toilettenstühle und mit welchen Blicken sie bedacht wurden.

Im Rahmen meiner Beschäftigung mit antiken Latrinen stieß ich auf zwei Stühle aus rotem Marmor, die sich heute in den Vatikanischen Museen (MV. 818.0.0) und dem Louvre (Inv. MA 1389) befinden (siehe Fn.).³ Sie weisen eine ungewöhnliche Biographie auf, die man grob in mehrere Abschnitte gliedern kann: Ihre ursprüngliche antike Verwendung, die mittelalterliche Umnutzung im Lateranspalast in Rom, ihre Rolle in Bildung und Erhalt des Päpstinmythos sowie abschließend ihre Musealisierung und Verschleppung als Raubgut.

1. Stuhlgang und Gang zum Stuhl

Bei den Objekten handelt es sich um zwei beinahe identische Stühle aus rotem Marmor, deren Form Assoziationen zu Thronen erwecken. In den mittelalterlichen Quellen wurde der Stein häufig als Porphyrt bezeichnet, die Stühle bestehen jedoch aus Rosso Antico, welcher in der Antike in Süd-griechenland abgebaut wurde. Die monolithischen – also aus einem einzigen Stück Marmor gearbeiteten – Stühle sind thronartig gearbeitet mit einer gerundeten Rückenlehne, Armlehnen, reliefierten Seiten und einer Sitzplatte, in die eine schlüssellochförmige Aussparung geschnitten ist.⁴

Das zentrale und charakteristische Loch in der Sitzfläche gibt Hinweise auf seine antike Nutzung. Diese Aussparungen exakt gleicher Form finden sich in den Anlagen antiker Toiletten in vielen römischen Städten um das Mittelmeer.⁵ Diese waren meist große Räume mit umlaufenden Sitzreihen, die in regelmäßigen Abständen Löcher aufwiesen, auf die man sich setzen

3 Der Link zum Latrinestuhl in den Vatikanischen Museen (MV. 818.0.0) mit Abbildungen: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.818.0.0> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], sowie der Link zum Latrinestuhl im Louvre in Paris, Inv. MA 1389 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275508> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

4 Bouet, Alain/Saragoza, Florence: Hygiène et Thérapeutique dans l'Antiquité Romaine. Réflexions sur Quelques Sièges de Latrines, in: *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot* 86 (2007), S. 31–56, S. 34; Jeder Stuhl ist circa 85 cm hoch, 62,5 cm breit und 65 cm tief, sein Gewicht beträgt 386 kg. Auf der Basis befindet sich eine Inschrift, die als „MUNIF*PII*SEXT*P*M“ auf deren Erwerb durch Pius VI 1777 für das Museo Pio Clementino verweist.

5 Grundlegende Literatur zu römischen Latrinen u.a. bei Neudecker, Richard: *Die Pracht der Latrine. Zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt*, München 1994; Hobson, Berry: *Latrinae et Foricae. Toilets in the Roman World*, London 2009; und im Sammelwerk von Jansen, Gemma/Koloski-Ostrow, Anna/Moormann, Eric (Hrsg.): *Roman Toilets. Their Archaeology and Cultural History*, Leiden 2011.

konnte, um sich zu erleichtern. Die Sitzplätze lagen relativ nah beieinander und waren nicht voneinander abgeschirmt, sodass man nah an seinen Nachbar:innen saß. Den heutigen Betrachter:innen mag dies befremdlich erscheinen, spricht aber für ein anderes Gefühl von Privatsphäre in Bezug auf den Stuhlgang in der Antike.⁶

Die Parallele zwischen den Aussparungen der Stühle sowie in den Sitzbänken der römischen Latrinen verweist auf die ursprüngliche Verortung der Stühle im Kontext sanitären Mobiliars. Das edle Material mit Reliefs verwundert angesichts der ab dem 2. Jh. n. Chr. besonders mit Marmor und Mosaiken ausgeschmückten öffentlichen Toilettenanlagen, den sogenannten Prachtlatrinen, nicht.⁷ In Analogie zum Bau der marmorverkleideten Prachtlatrinen, sowie nach stilistischen Untersuchungen der Reliefverzierung ist eine Datierung der zwei Stühle in das 2. Jh. n. Chr., genauer in hadrianische Zeit (117–138 n. Chr.), höchstwahrscheinlich.⁸ Von Toilettenstühlen haben sich, im Gegensatz zu den großen öffentlichen Toilettenanlagen, leider nur wenige erhalten, jedoch genug um anzunehmen, dass dieser Typus existierte und genutzt wurde.⁹ In der Antike befanden sich die zwei Stühle daher in einem Wohnhaus oder privaten Thermenanlage der römischen Elite Roms.¹⁰ Sie waren dort aufgrund ihrer identischen Form vermutlich zusammen aufgestellt und erlaubten eine gemeinsame oder individuelle Defäkation in einer Umgebung von sanitärem Luxus.

6 Neudecker 1994, S. 11–12, 24–25.

7 Mehr zu den Prachtlatrinen und deren Bauboom im 2. Jh. in verschiedensten Städten um das Mittelmeer bei Neudecker 1994.

8 Cohon, Robert: An Early Augustan Throne in San Pietro in Vincoli, in: *Boreas* 8 (1985), S. 92–104, S. 100–101.

9 Bouet/Saragoza 2007, S. 36–40: Ein weiterer Toilettenstuhl, der den besprochenen Exemplaren stark ähnelt, befindet sich seit 1504 in der Abtei von Montecassino, ein anderer Latrinestuhl in Form eines Rennwagens befindet sich im British Museum; Bouet/Saragoza 2007, S. 39–40; Zwei weitere wurden bei Ausgrabungen in Thugga, Tunesien, gefunden und sind somit die einzigen mit Sicherheit archäologisch fest verortbaren Beispiele.

10 Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Im Auftrage und unter Mitwirkung des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung), hrsg. von Walther Amelung, 2 Bde., Vatikanstadt 1908, Bd. 2.1 Text, S. 710; Der ursprüngliche Fundort der Stühle ist leider unbekannt, aufgrund seiner Aufstellung spätestens ab dem 11. Jh. im Lateranspalast, ist aber eine Herkunft aus diesem Teil Roms nicht unwahrscheinlich; Walther Amelung benennt eine vage Verortung „Nach einer unsicheren Überlieferung wären die Stühle vor [der] Porta Maggiore gefunden worden“ (ebd.); in anderen Publikationen werden, meist ohne Begründung oder Verweise die Caracallathermen sowie private oder öffentliche Bäder genannt, u.a. von Massi, Pasquale: Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. *Indicazione Antiquaria del Pontificio Museo Pio Clementino in Vaticano*, hrsg. von Pasquale Massi, Rom 1792, S. 92 Nr. 43 über Liverani, Paolo: *Monumenti di Epoca Classica nel Patriarchio e nel Campo Lateranense*, in: Pietrangeli, Carlo (Hrsg.): *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991, S. 107–120, hierzu S. 110; Diese Vorschläge basieren jedoch häufig auf der Vorannahme, dass es sich um thermale *Badestühle* und nicht *Latrinestühle* handle, durch die Voranstellung ihrer Interpretation vor einer wissenschaftlichen Untersuchung handelt es sich bei den Kontextualisierungsvorschlägen jedoch um Zirkelschlüsse.

2. Der Ritus und der Mythos

Nach der Antike verliert sich die Spur der Stühle, bevor sie in Beschreibungen der *Possesso*-Zeremonie Papstes Paschall II. im Jahr 1099 wieder vorkommen. Dort werden sie bei der Inbesitznahme des Laterans, der sogenannten *Possesso*, nach der Krönung Papst Paschalls II. im *Liber Pontificalis* erwähnt.

„ad basilicam Salvatoris quam Constantinianam dicunt adducitur; equo descendit locaturque in sede quae ibidem / est, deinde in patriarchali ascendensque palatium ad duas curules devenit. Hic baltheo succingitur cum septem ex eo pedentibus clavibus septemque sigillis [...]“¹¹

Darin ist zu lesen, wie der Neugewählte nach seiner Krönung feierlich in den Lateran ritt und sich dort erst auf einen Thron am Eingang der Basilika, danach auf den Patriarchenthron im Inneren setzte. Anschließend wurde er zu den zwei kurulischen Stühlen („ad duas curules“¹²) – den zwei roten Latrinestühlen – hinauf in den Palast geleitet, in die er sich nacheinander setzte. Im ersten Stuhl thronend erhielt er einen Gürtel mit sieben Schlüsseln und sieben Siegeln und im anderen Stuhl den Bischofstab. Diese Riten: Das Sitzen, das Schreiten und das abschließende Betreten der Papstgemächer, kennzeichneten die Einnahme des Laterans und wurden mit der Übergabe symbolträchtiger Objekte abgeschlossen, wie den Schlüsseln, die auf Petrus verweisen und dem Bischofstab Roms. Vier Stühle spielten eine wichtige Rolle: Die *sedes stercoraria* am Eingang, der Bischofsthron in der Basilika und anschließend die zwei identischen Stühle im Lateranspalast, allesamt antike und/oder ehrwürdige Objekte, die auf die religiösen und imperialen Ansprüche des Papstes verweisen.¹³ Die Quellen erlauben eine deutliche Identifizierung der zwei Letzteren als die Latrinestühle. Dies kann man sowohl aus ihrer Dualität sowie aus ihrem Aufstellungskontext im Palast vor der Silvesterkapelle erschließen, vor der sie später erneut erwähnt werden.¹⁴

11 So beschrieben im LP 2,296, zitiert aus der Editierung: Přerovský, Oldřich (Hrsg.), *Liber Pontificalis* nella Recensione di Pietro Guglielmo OSB e del Cardinale Pandolfo. Glossato da Pietro OSB, vescovo di Oriveto, 3 Bde. (Rom, 1978), Bd. 2, S. 706.

12 *Liber Pontificalis* (LP 2,296) zitiert aus der Editierung von Přerovský 1978, S. 706 sowie nach Matena, Andreas: *Das Bild des Papstes. Der Lateransalvator in seiner Funktion für die päpstliche Selbstdarstellung*, Paderborn 2016, S. 312 Fn. 206.

13 Bei ersterem handelte es sich um die *sedes stercoraria* – lateinisch Kotstuhl – der, im Gegensatz zu seinem Namen, ein normaler antiker Steinthron war, der aufgrund seiner dort durchgeführten Ansprache über Demut und Sterblichkeit so genannt wurde. Spätere Quellen wie Platina und verschiedene Autor:innen verwechseln bis heute die *stercoraria* und die Latrinestühle (im Argument, dass zu diesem Zeitpunkt ihre ursprüngliche sanitäre Funktion bereits bekannt war, wovon ich aber nicht ausgehen kann), es handelt sich allerdings um Objekte mit verschiedenen Funktionen im Ritual. Die *stercoraria* befindet sich heute im Lateranskreuzgang.

14 Baseler Codex D.IV.4.14, Handschrift publiziert in Schimmelpfennig, Bernhard: Ein bisher unbekannter Text zur Wahl, Konsekration und Krönung des Papstes im 12. Jh., in: *Archivum Historiae Pontificae* 6 (1968), S. 43–70, S. 62; Im Baseler Codex D.IV.4.14 aus dem 13. Jh.

Sie standen im Palast der Lateransbasilika, die als Bischofskirche Roms zu den sieben wichtigsten Kirchen der Stadt gehört und der dazugehörige Palast war bis ins 14. Jahrhundert die päpstliche Residenz.¹⁵ Die zwei Latrinenstühle befanden sich daher spätestens seit dem 11. Jahrhundert im Zentrum der päpstlichen Wirkmacht, umgeben von Reliquien und Objekten der frühchristlichen Kirchengeschichte – möglicherweise sind sie sogar mit den „*sedilia (...) de marmoribus*“ zu identifizieren, die während den Zeremonien Leos IV. (847–855) erwähnt werden, wodurch sie sogar noch früher hier zu verorten wären.¹⁶

Genutzt wurden sie hier ausschließlich als päpstliche Zeremonialthronen, auf denen der neugewählte Papst rituell und faktisch die Schlüssel zur Stadt Rom überreicht bekam und seine Rolle antrat. Ihre Toilettenform und ehemalige Nutzung spielt zu diesem Zeitpunkt keinerlei Rolle mehr, beziehungsweise war möglicherweise das Wissen darum verloren gegangen. Das auffällige Loch wurde nicht beachtet, oder könnte eventuell durch ein Kissen oder ähnliches verdeckt worden sein – andere Aspekte der Stühle wie ihre Schönheit oder Antikizität standen mehr im Fokus. Dies fällt insbesondere auf, wenn man die Wortwahl betrachtet, mit denen sie beschrieben wurden.

Bemerkenswert ist die Bezeichnung der Stühle als „*duae curules*“, war doch die *sella curulis* ein antikes Sitzmöbel, welches als Machtinsignium von den römischen Magistraten genutzt wurde. Tatsächlich sah eine *sella curulis*, ein hölzerner oder elfenbeinerner Klappstuhl mit x-förmigen Beinen, deutlich anders aus als die Latrinenstühle, was zum einem für die Unkenntnis der antiken Form spricht, gleichzeitig aber für die Kenntnis deren symbolische Bedeutung im römisch-politischen Zeremoniell, an die man anknüpfen wollte.¹⁷

wird die *Possesso* und der genaue Standort der Toilettenstühle vor der Silvesterkapelle im Inneren des Palastes beschrieben: „*Cum autem venerit dominus electus ad ipsam basilicam sancti Silvestri, dimittitur a iudicibus et sedet in prima sede ponphitica [sic!] a dexteris, ubi prior subdiaconus et basilice dat electo ferulam*“.

15 Luchterhandt, Manfred: Vom Palatium Papa zum Pilgerort. Der Lateran im Hoch- und Spätmittelalter, in: Kat. Ausst. Wunder Roms im Blick des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn 2017, hrsg. von Christoph Stiegemann, Paderborn 2017, S. 128–133, S. 128; Die Lateransbasilika ist bis heute für den Papst in seiner Rolle als Bischof der Stadt Rom zentral. Der die Kirche umgebende Komplex mit Papstpalast – in dem sich die Stühle befanden – muss sehr eindrucksvoll gewesen sein, wurde jedoch Ende des 16. Jh. unter Sixtus V. abgerissen – von ihm steht bspw. nur noch die Scala Santa.

16 Wilson, Andrew: The Red Marble Thrones of the Lateran. The Cultural Afterlife of Roman Toilet Seats, in: Jansen, Gemma/Koloski-Ostrow, Anna/Moormann, Eric (Hrsg.): Roman Toilets. Their Archaeology and Cultural History, Leiden 2011, S. 187–189, S. 187 mit Verweis auf die *Liber Pontificalis* II Beschreibungen Leo IV's Leben.

17 Boureau Alain: *The Myth of Pope Joan*, Chicago 2001, S. 55–56.

In anderen Berichten des 12. und 13. Jahrhunderts werden die zwei Throne „sedes porphyreticae“ genannt.¹⁸ Porphyry ist ein dunkelrotes vulkanisches Gestein aus Ägypten, welches in der römischen Kaiserzeit allein vom Kaiserhaus verwendet werden durfte und somit eine imperiale Konnotation besaß.¹⁹ Diesen Anspruch und die imperialen Bezüge behielt Porphyry auch in Spätantike und dem Mittelalter bei und spielte eine wichtige Rolle am byzantinischen Kaiserhof, ebenso wie in der Kirchenausstattung Roms.²⁰ Durch die Bezeichnung der Stühle als „porphyrn“ erweckten diese zum einen imperiale und frühchristlich-konstantinische Assoziationen, ebenso wie Bezüge zum byzantinischen Hofzeremoniell, in dem porphyrynen Doppelthronen eine wichtige Rolle spielten.²¹ Ihre Aufstellung im Inneren des Palastes vor der Silvesterkappelle verortete sie darüber hinaus in ein Netzwerk aus Antikenbezügen und frühchristlichen Reliquien, in das sie eingebunden waren und mit denen sie korrespondierten und kommunizierten.²² In den Beschreibungen wurde also stets ihre Thronform und ihr Material betont und hervorgehoben – nicht das visuell prominente Loch oder ihre frühere Benutzung. Der Kontrast zwischen den päpstlichen Bemühungen um antike Eleganz und imperiale *gravitas* und der Profanität des ausgewählten Objektes wirkt aus moderner Perspektive geradezu ironisch.

Als der Mythos der Pöpstin um die Mitte des 13. Jahrhunderts zum ersten Mal niedergeschrieben wurde und schnell an Bedeutung gewann, wandelte sich der Blick auf die Stühle und ihr Loch: Der *nicht*-existierende Teil der Sitzfläche geriet nun in den Fokus. Die erste literarisch nachweisbare Quelle dieses Mythos stammte aus der Feder Jean de Mailly's und

18 Paravicini-Bagliani, Agostino: Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit, München 1997, S. 57; So werden sie in Kardinal Albinus *Gesta pauperis scolari* 1189, 1192 im *Liber Censuum* des päpstlichen Kämmerers Cencius (und späteren Papstes Honorius II) sowie im Baseler Codex D.IV.4 (13. Jh.) bezeichnet.

19 Del Bufalo, Dario: Porphyry. Red Imperial Prophyry. Power and Religion, Turin 2012, S. 23–24, S. 55.

20 De Blaauw, Sible: Papst und Purpur. Porphyry in der frühen Kirchenausstattung in Rom, in: Dassmann, Ernst/Engemann, Josef/Thraede, Klaus (Hrsg.): Tesseræ. Festschrift für Josef Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18, 1991, S. 36–50, S. 48–49; sowie Del Bufalo 2012, S. 38–43; sowie ebenfalls mehr zu mittelalterlichen Papstdarstellung und Antikenbezügen, gerade im Lateran bei Horsch, Nadja: *Ad astra gradus*. Scala Santa in Rom unter Sixtus V. (1585–1590), München 2014, S. 15–31.

21 Baseler Codex D.IV.4, 26; Im Baseler Codex werden die Stühle außerdem explizit als imperial und nicht kirchlich angesprochen: „Hee quidem due sedes et illa, que dicitur stercorata, non fuerunt patriarchales, sed impériales“ (Baseler Codex D.IV.4, 26 publ. in Schimmelpfennig 1968, S. 62); Darüber hinaus erinnern sie in ihrer Dopplung und Aufstellung unter Porphyrsäulen an die byzantinischen Doppelthronen unter einem Baldachin; Mehr zu päpstlichen Riten und deren Bezüge zum byzantinischen Kaiserhaus bei Matena 2016, S. 313–317.

22 Paravicini-Bagliani 1997, S. 54; Papst Silvester I. heilte bspw. Kaiser Konstantin von einer Krankheit, woraufhin ihm dem Mythos zufolge letzterer verschiedene hochgeschätzte Reliquien übergab, die bis in das 16. Jh. in der Silvesterkappelle unweit der Latrinestühle aufbewahrt wurden.

erfreute sich schnell großer Beliebtheit.²³ Dieser besagte, dass im 9. oder 11. Jahrhundert eine Frau, meist Johanna genannt, als Mann verkleidet in Rom eine kirchliche Laufbahn einschlug, zum Papst gekrönt wurde und bei einer Prozession an einer Fehlgeburt starb. Obwohl es sich bei der Geschichte wohl primär um einen Mythos und keine historische Realität handelt, war sie dennoch weit verbreitet, wurde lange als wahr erachtet und spielte somit eine gewisse Rolle in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lebensrealität.²⁴ Er wurde häufig zur Diffamierung kirchlicher Frauenfiguren genutzt, Johanna als Metapher und Personifikation eines fehlgeleiteten Papsttums, oder als Negativbeispiel in Fragen um die (Un-)Fehlbarkeit der Kirche herangezogen.²⁵ Schnell wurden die existierenden Stühle mit ihrem markanten Loch mit dem Päpstinmythos verknüpft, und zwar im Kontext eines kuriosen, aber frei erfundenen Rituals. So seien diese Stühle angeblich genutzt worden, um den Fehler einer Frau auf dem Thron Petri nie wiederholen zu müssen, indem man seine Männlichkeit auf einem durchbohrten Stuhl händisch überprüfe – „*probare sexus electi foramen cathedre lapidee*“²⁶ – wie der Benediktinermönch Geoffrey de Coulon im Jahr 1290 erstmals niederschreibt. In dieser Logik würden die Stühle durch das Loch hindurch eine öffentliche Durchführung erlauben, ohne die Würde des neugewählten Papstes durch Offenlegung des Untersuchungsgegenstands zu gefährden. Fast zeitgleich beschreibt Robert d’Uzès in seinen apokalyptischen Visionen den Stuhl und den mit ihnen verbundenen Ritus, wobei die Stühle und die damit verbundene Päpstin emblematisch für den Zerfall und Niedergang des Papsttums stehen und in eine größere Kirchenkritik eingebunden waren.²⁷

Ab dem 15. Jahrhundert beschreiben Quellen häufig diese Szene mit dem Narrativ, dass Ritus und Päpstin zwar real seien, aber zur aktuellen Zeit nicht mehr praktiziert würden. In diesem historisierenden Kontext

23 Die ersten fassbaren Niederschriften entstanden durch Jean de Mailly um 1255 in seiner „*Chronica universalis Mettensis*“; mehr zum Päpstinmythos bei Boureau 2001.

24 Boureau 2001, S. 2–4; Es existieren keinerlei zeitgenössische Quellen aus dem 9. oder 11. Jh. über sie, und ab dem 13. Jh. stammen die meisten der Texte über sie von kritischen oder satirischen Quellen. Der Frage nach dem Wahrheitsgehalt und der historischen Realität des Päpstinmythos wird aber bis heute nachgegangen.

25 Matheus, Michael: Papst- und Romkritik in der Renaissance, in: Matheus, Michael/Scheidtmüller, Bernd/Wieczorek, Alfried (Hrsg.): *Die Päpste der Renaissance. Politik, Kunst und Musik*, Regensburg 2017, S. 301–352, S. 313–322; Mehr zur Rezeptionsgeschichte und Instrumentalisierung Johannes bei Gössmann, Elisabeth: *Mulier Papa. Der Skandal eines weiblichen Papstes. Zur Rezeptionsgeschichte der Gestalt der Päpstin Johanna*, München 1994.

26 Geoffrey de Coulon 1290; Sein Werk wurde neu aufgelegt und mit einer französischen Übersetzung versehen bei: Julliot, Gustave: *Geoffrey de Coulon, Chronique de l’Abbaye de Saint-Pierre-le-Vof de Sen, Sens 1876*, S. 298; „*Unde dicitur quod Romani in cosuetudinem traxerunt probare sexus electi foramen cathedre lapidee*“.

27 Boureau 2001, S. 10–11: Der Dominikanermönch beschreibt seine Visionen, eine handelt vom unheimlich menschenleeren Lateran, in dem er nur die Porphyrstühle sieht, die angeblich zur Männlichkeitsüberprüfung des Papstes genutzt worden seien.

des Ritus konnte man die Existenz der Stühle als „Beweis“ für die Geschlechtsüberprüfung und somit indirekt auch für die Existenz der Päpstin verwenden.²⁸ So beschreibt Felix Hemmerli, wie der Nachfolger der Päpstin Johanna einen Stuhl installiert habe, der noch heute sichtbar und zugänglich sei. Darauf hätten die Kleriker, nach händischem Fund der Genitalien, „testiculos habet“ gerufen, worauf Priester und Volk mit höchster Erleichterung „Deo gratias“ sängen.²⁹ Den fassbaren Ritus der Krönung und Schlüsselübergabe – ohne Geschlechtsüberprüfung – auf den Latrinestühlen hielt sich bis zur Krönung Papst Leo X. im Jahr 1513 und die Stühle wurden spätestens mit dem Abriss des mittelalterlichen Palastes in den 1580er-Jahren in den Kreuzgang der Lateransbasilika überführt.³⁰ Dies tat allerdings der Beliebtheit der Geschichte keinen Abbruch. Der Päpstinmythos wurde im 15. und 16. Jahrhundert im Rahmen der sich verstärkenden Kritik und anti-päpstlichen Tendenzen häufig rezipiert und genutzt, um die Unfehlbarkeit der Kirche in Frage zu stellen.³¹ In diesem Rahmen publizierte beispielweise Johann Wolf in seiner Universalgeschichte über die Lügen des Papsttums im Abschnitt zur Päpstin einen Holzschnitt der Überprüfungszeremonie.³² Er zeigt den Neugewählten auf einem Stuhl sitzend, sein reiches Gewand wird hinten von einem Kardinal angehoben, dessen Ausruf *HABET* – er habe die nötigen *testiculos* und sei somit zum Papst befähigt – auf dem Stuhlsockel sichtbar ist.

3. Musealisierung & Raubgut

Nach ihrer Funktion als Krönungsthronen standen die Latrinestühle im Lateranskloster, bis sie im Jahr 1777 von Papst Pius VI. in das kurz zuvor gegründete Museo Pio Clementino in die Vatikanischen Museen überführt wurden.³³ Die zwei Stühle standen hier in *Gabinetto delle Maschere* unweit des Belvedere Innenhofes, umgeben von den antiken Skulpturen Roms. Mit ihrer Überführung aus einem sakralen in einen musealen Kontext ver-

28 Auffällig ist, dass die viele der Autor:innen, die über den Ritus schreiben, ihre Bücher nicht in Rom oder im päpstlichen Kontext veröffentlichten oder sogar direkt papstkritisch waren, wie beispielsweise Pannonius, Platinas Seitenhiebe oder Felix Hemmerli.

29 Boureau 2001, S. 22 zitiert nach Hemmerli: „Benedikt III, ihr Nachfolger, installierte, die Geschichte erinnernd, einen durchbohrten Stuhl im Lateran, der heute noch gesehen werden kann. Zwei verlässliche Kleriker berührten seine Genitalien; Zeugen, die rechtliche Beweise seiner Männlichkeit präsentierten. Und wenn sie sie fanden, riefen sie laut, während sie sie berührten ‚testiculos habet‘. Darauf antworteten der Priester und das Volk ‚Deo gratias‘.“

30 Boureau 2001, S. 48–49.

31 Ebd., S. 25, 32–33.

32 Wolf, Johann: *Lectionvm Memorabilium Et Reconditarvm Centenarii XVI.1*, Seite 235, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11298007?q=%28WolfJohan+Lectionvm+Memorabilium%29&page=278,279> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

33 Wilson, 2011, S. 187, sowie in *Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. II Museo Pio-Clementino 2*, hrsg. von Giandomenico Spinola, 2 Bde., Vatikanstadt 1999, S. 159–160.

änderte sich der Blick auf sie und der Kontext, in dem sie gelesen wurden, stark. Pasquale Massi beschreibt sie im Museumsinventar von 1792 als antike Thermenstühle, die sich im Lateransklostergang befanden hätten.³⁴ Ihre Antikizität war nun das Wichtigste an ihnen und die mittelalterliche (Nutzungs-)Geschichte meist vollständig ausgeblendet. In den ersten musealen Inventaren finden sich kaum Informationen, die direkt auf die mittelalterlichen Papststritten beziehungsweise die angebliche Überprüfungszeremonie verweisen.

Im Museo Pio Clementino standen die zwei Stühle allerdings nur kurz, da beide 1797/98 durch Napoleon nach Paris gebracht wurden. Dieser schloss nach militärischen Auseinandersetzungen mit dem Vatikanstaat den *Vertrag von Tolentino*, welcher ihm erlaubte, verschiedenste Kunstwerke auszuführen und sie als Machtsymbole in Paris auszustellen.³⁵ Zu diesen Werken gehörte nicht nur die Glanzlichter des Vatikans wie der *Apoll von Belvedere* oder die *Laokoon-Gruppe*, sondern auch die zwei Latrinenstühle.³⁶ In ihrer Funktion als antike Objekte mit imperialen Konnotationen spielten diese, neben anderen Meisterwerken der Vatikanischen Museen, eine wichtige Rolle in Napoleons kunstpolitischen Bestrebungen, ein Weltmuseum zu schaffen, sowie in seiner Selbstdarstellung als paneuropäischer Herrscher. Die Rückführungen der europaweit geraubten Kunstwerke wurden während des Wiener Kongresses in den Jahren 1814/15 zwar beschlossen, einer der zwei Stühle blieb jedoch im Louvre, sodass die Zwillinge dauerhaft getrennt wurden und es leider bis heute noch sind.³⁷

In der Betrachtung der forschungsgeschichtlichen Bearbeitung der Toilettenstühle ist häufig ein nicht geringes aktives Missverstehen ihrer ursprünglichen Funktion zu erkennen, was nicht zwingend nur an einem

34 Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt 1792, S. 92 Nr. 43 „sedia pertusa [...] fatta per uso delle terme, ed era gia nel chioostro del Laterano“.

35 Savoy, Bénédicte: Looting of Art: The Museum as a Place of Legitimation, in: Nestor, Sofia (Hrsg.): War-Booty: A Common European Cultural Heritage, an International Symposium at the Royal Armoury 29–31 May 2008, Stockholm 2009, S. 11–24, S. 12, S. 15.

36 Kat. Mus. Louvre Paris. Les Antiques du Musée Napoléon. Édition Illustrée et Commentée des Volumes V et VI de l'Inventaire du Louvre de 1810, hrsg. von Jean-Luc Martinez, Paris 2004, S. 588–589 Nr. 177. 178; Ab 1799 arbeitete Ennio Quirino Visconti als Kurator in der Galerie des *Antiques du Musée Napoléon*, er hatte zuvor bei der Gründung des Museo Pio Clementino mitgearbeitet und kannte die Sammlung und ihre Bedeutung gut. Im Inventar von 1810 sind die zwei Stühle aufgelistet mit einem Schätzwert von jeweils 20.000 Francs – im Vergleich dazu wurden die Kronjuwelen der Sammlung, *Laokoon* und *Apoll von Belvedere* auf jeweils 1,5 Mio. Francs geschätzt; mehr zum napoleonischen Inventar bei Savoy, Bénédicte: “Invaluable Masterpieces”: The Price of Art at the Musée Napoléon, in: *Journal for Art Market Studies* 1 (2017), S. 20–33.

37 Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt 1999, S. 159–160 Nr. 26; Einer der Stühle wurde am 16.08.1815 in das Museo Pio Clementino zurückgeführt, warum allerdings der andere im Louvre verblieb, ist ungeklärt. Ebenso ist mir unbekannt, ob die Stühle damals im Louvre tatsächlich ausgestellt wurden – heute steht der Stuhl im Louvre im Depot, während der andere im Vatikan im *Gabinetto delle Maschere* ausgestellt wird.

unausgereiften Forschungsstand liegt, sondern wohl auch an der mangelnden Bereitschaft, profane und mit Scham behaftete Themenfelder wie den Stuhlgang zu thematisieren. Die meisten Inventare und wissenschaftliche Publikationen seit 1792 beschreiben sie als Badestühle³⁸, römische Throne³⁹ oder sogar als Gebärstühle⁴⁰ – und bei den Untersuchungen von Archäolog:innen wurde darüber hinaus meist ihre nachantike Nutzung, wie die als mittelalterlicher Papstthron, völlig ausgeblendet. Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ist Walther Amelung noch einer der wenigen Forschenden, die die Hypothese aufstellen, es könne sich bei den Stühlen tatsächlich um Toiletten handeln.⁴¹ Die vage „Badestuhl“-Interpretation hält sich hartnäckig, so unvorstellbar der Wasserabfluss durch die bereits besetzte Öffnung auch scheint – und ein stetiges Übergießen der sitzenden Person mit Wasser weder einem effizienten Wasserverbrauch im Sinne antiker Ressourcennutzung noch der Praxis des Badens in der römischen Oberschicht entspricht.

Dieses Phänomen ist ebenfalls bei den römischen Latrinen zu betrachten, deren Funktion häufig auf abstruseste Art missverstanden wurde und die Beschäftigung mit diesen erst im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert zunimmt.⁴² Es wird ersichtlich, wie sehr die Forschung durch die gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit geprägt wird und wie die Perspektive, aus der man die Vergangenheit betrachtet, immer wieder neureflektiert und adjustiert werden muss. Die zwei Latrinestühle im Vatikan und dem Louvre haben eine ereignisreiche Geschichte von fast 2000 Jahren hinter sich, in welcher sie auf verschiedenste Weise mit Menschen, Orten und anderen Objekten interagierten und in Verbindung gebracht wurden. Ihre realen und die ihnen zugeschriebenen Verwendungen wandelten sich mehrmals,

38 Dies ist die konstanteste Interpretation (bspw. von Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt 1792, S. 92 bis zu Boureau 2001), aber es wird nie ganz geklärt, was damit gemeint ist und wie sich die Forschenden den Waschvorgang vorstellen. Formal betrachtet erinnern die Stühle tatsächlich an moderne medizinische Duschstühle, die ein Loch im Sitz aufweisen. In der Antike gab es jedoch weder derart fließendes Wasser noch duschte man, indem man das Wasser nur kurz über sich goss, um es dann in die Kanalisation fließen zu lassen.

39 Lanciani, Rodolfo: *Storia degli Scavi di Roma e Notizie Intorno le Collezioni Romane di Antichità*. Volume Primo (A. 1000–1530), Rom 1902, S. 61; Beschreibt sie als Kathedren und erwähnt, als einer der wenigen frühen Forschenden, ihre mittelalterliche Nutzung.

40 D’Onofrio, Cesare: *La Papessa Giovanna: Roma e Papato tra Storia e Leggenda*, Rom 1979, S. 163–170: Er stützt sich auf bildlich und literarisch bezeugte Gebärstühle. Allerdings spricht neben ihrer Dualität die Form der Stühle mit ihrer kleinen Öffnung, der zu kurzen und geraden Rückenlehne und den mangelnden Fußstützen gegen die antike Verwendung als Gebärstühle.

41 Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt 1908, S. 710: „Man hat sie für Nachstühle oder Badestühle erklärt“.

42 Neudecker 1994, S. 8; So wurden die Latrinensitze teilweise als Amphorenhalterungen oder die Latrinen als medizinische Dampfzäume, Thermenduschen oder sogar als Gefängnisse gedeutet. Oder aber ihre Pracht wurde in ideologische Narrative eingebunden und umso mehr betont, wie sie bspw. im faschistischen Italien mit „neo-imperialem Stolz auf römische Latrinen-Zivilisation“ (Neudecker 1994, S. 9) glorifiziert wurden. Ihre Fäkaltechnologie und Ästhetik waren dort aber stets in politische Ideen und bürgerliche Kulturüberzeugungen eingebunden.

je nach Benutzer:in, Autor:in, Aufstellungskontext und kulturhistorischer Epoche. Interessant ist an ihnen ebenso, wie sie in der Forschung verortet wurden: Sind es antike Objekte, kirchliche Gegenstände oder Raubgüter? Sind es sanitäre Alltagsgegenstände oder Kunstwerke? Einzelne Aspekte ihres Lebens wurden unterschiedlich gewichtet, manchmal Fakten oder Abschnitte ganz ausgeblendet. Daher sollten gerade bei Objekten mit einer derart turbulenten und wechselhaften Vergangenheit alle Aspekte gleichermaßen und in Zusammenspiel von archäologisch-kunsthistorisch-literaturwissenschaftlichen Ansätzen interdisziplinär betrachtet werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Baseler Codex

Handschrift erhalten in Basel, Signatur D.IV.4; publiziert in: Schimmelpfennig 1968

LP = Liber Pontificalis

Publiziert in: Přerovský, Oldřich (Hrsg.), Liber Pontificalis nella Recensione di Pietro Guglielmo OSB e del Cardinale Pandolfo. Glossato da Pietro OSB, vescovo di Oriveto, 3 Bde. (Rom 1978)

Sekundärliteratur

Bouet, Alain/Saragoza, Florence: Hygiène et Thérapeutique dans l'Antiquité Romaine. Réflexions sur Quelques Sièges de Latrines, in: Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot 86 (2007), S. 31–56

Boureau, Alain: The Myth of Pope Joan, Chicago 2001

Del Bufalo, Dario: Porphyry. Red Imperial Prophyry. Power and Religion, Turin 2012

Cohon, Robert: An Early Augustan Throne in San Pietro in Vincoli, in: Boreas 8 (1985), S. 92–104

De Blaauw, Sible: Papst und Purpur. Porphyr in der frühen Kirchengestaltung in Rom, in: Dassmann, Ernst/Engemann, Josef/Thraede, Klaus (Hrsg.): Tesserae. Festschrift für Josef Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18, 1991, S. 36–50

D'Onofrio, Cesare: La Papessa Giovanna: Roma e Papato tra Storia e Leggenda, Rom 1979

Edelmann-Singer, Babette/Ehrich, Susanne: Sprechende Objekte in der Stadt der Vormoderne – eine theoretische Einführung, in: Edelmann-Singer, Babette/Ehrich, Susanne (Hrsg.): Sprechende Objekte. Materielle Kultur und Stadt zwischen Antike und Früher Neuzeit, Regensburg 2021, S. 7–18

Hobson, Berry: Latrinae et Foricae. Toilets in the Roman World, London 2009

Horsch, Nadja: Ad Astra Gradus. Scala Santa in Rom unter Sixtus V. (1585–1590), München 2014

- Gössmann, Elisabeth: *Mulier Papa. Der Skandal eines weiblichen Papstes. Zur Rezeptionsgeschichte der Gestalt der Päpstin Johanna*, München 1994
- Jansen, Gemma/Koloski-Ostrow, Anna/Moormann, Eric (Hrsg.): *Roman Toilets. Their Archaeology and Cultural History*, Leiden 2011, S. 187–189
- Joy, Jody: *Things in Process: Biographies of British Iron Age Pits*, in: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata 31)*, Paderborn 2015, S. 125–143
- Julliot, Gustave: *Geoffrey de Courlon, Chronique de l'Abbaye de Saint-Pierre-le-Vof de Sen, Sens 1876*
- Kat. Mus. Louvre Paris. *Les Antiques du Musée Napoléon. Édition Illustrée et Commentée des Volumes V et VI de l'Inventaire du Louvre de 1810*, hrsg. von Jean-Luc Martinez, Paris 2004
- Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. *Indicazione Antiquaria del Pontificio Museo Pio Clementino in Vaticano*, hrsg. von Pasquale Massi, Rom 1792
- Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Im Auftrage und unter Mitwirkung des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)*, hrsg. von Walther Amelung, 2 Bde., Vatikanstadt 1908, Bd. 2.1 Text
- Lanciani, Rodolfo: *Storia degli Scavi di Roma e Notizie Intorno le Collezioni Romane di Antichità. Volume Primo (A. 1000–1530)*, Rom 1902
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005
- Liverani, Paolo: *Monumenti di Epoca Classica nel Patriarchio e nel Campo Lateranense*, in: Pietrangeli, Carlo (Hrsg.): *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991, S. 107–120
- Luchterhandt, Manfred: *Vom Palatium Papa zum Pilgerort. Der Lateran im Hoch- und Spätmittelalter*, in: Kat. Ausst. *Wunder Roms im Blick des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn*, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn 2017, hrsg. von Christoph Stiegemann, Paderborn 2017, S. 128–133

- Matena, Andreas: Das Bild des Papstes. Der Lateransalvator in seiner Funktion für die päpstliche Selbstdarstellung, Paderborn 2016
- Matheus, Michael: Papst- und Romkritik in der Renaissance, in: Matheus, Michael/Scheidmüller, Bernd/Wieczorek, Alfried (Hrsg.): Die Päpste der Renaissance. Politik, Kunst und Musik, Regensburg 2017, S. 301–352
- Neudecker, Richard: Die Pracht der Latrine. Zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt, München 1994
- Paravicini-Bagliani, Agostino: Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit, München 1997
- Savoy, Bénédicte: Looting of Art: The Museum as a Place of Legitimation, in: Nestor, Sofia (Hrsg.): War-Booty: A Common European Cultural Heritage, an International Symposium at the Royal Armoury 29–31 May 2008, Stockholm 2009, S. 11–24
- Savoy, Bénédicte: “Invaluable Masterpieces”: The Price of Art at the Musée Napolon, in: Journal for Art Market Studies 1 (2017), S. 20–33
- Schimmelpfennig, Bernhard: Ein bisher unbekannter Text zur Wahl, Konsekration und Krönung des Papstes im 12. Jh., in: Archivum Historiae Pontificae 6 (1968), S. 43–70
- Kat. Mus. Vatikanische Museen Vatikanstadt. Il Museo Pio-Clementino 2, hrsg. von Giandomenico Spinola, 2 Bde., Vatikanstadt 1999
- Wilson, Andrew: The Red Marble Thrones of the Lateran. The Cultural Afterlife of Roman Toilet Seats, in: Jansen, Gemma/Koloski-Ostrow, Anna/Moormann, Eric (Hrsg.): Roman Toilets. Their Archaeology and Cultural History, Leiden 2011, S. 187–189
- Wittekind, Susanne: Kunsthistorische Objektbiographie, in: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hrsg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata 31), Paderborn 2015, S. 143–172

Macht KSK(-Archiv)!

Die Kunstgeschichte sammelt sich selbst

Birte Hinrichsen & Ann-Kathrin Hubrich

Ein Archiv ist, dem Lateinischen *archivum* entlehnt, eine „Sammlung von Schriftstücken, Urkunden, Akten [und ein] Aufbewahrungsort einer solchen Sammlung“.¹ Ein Archiv ist auch ein Ort, an dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen. Ein Ort, an dem und mit dem Forschung betrieben wird, der Geschichte dokumentiert und diese zugleich schreibt. Seit nunmehr 13 Jahren befindet sich mit dem KSK-Archiv ein solcher Ort am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.² Thematisch ist das als studentisches Projekt initiierte und bis heute ehrenamtlich betriebene Archiv dem Kunsthistorischen Studierendenkongress gewidmet und speist sich aus den im Rahmen des KSK und der kunsthistorischen Fachschaften im deutschsprachigen Raum entstandenen Materialien seit Ende der 1960er-Jahre. Bereits über 50 Jahre findet – so die Theorie – zweimal im Jahr der Kunsthistorische Studierendenkongress, kurz KSK, statt.³ Er bildet die „Vollversammlung aller Studierenden der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften im deutschsprachigen Raum“;⁴ ein Forum zum hochschulübergreifenden Austausch und zur kritischen Reflexion über die Fachinhalte, ihre Methoden sowie bildungspolitische Themen. Das Archiv dient folglich der langfristigen Sicherung dieser innerfachlichen Diskurse auf studentischer Ebene.

1 „Archiv“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/wb/Archiv> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

2 Mit bedeutenden Archiven für die kunsthistorische Forschung und Lehre, wie u. a. dem Warburg-Archiv, dem Material-Archiv, DDR-Archiv und dem Deutschen Bibel-Archiv, bot sich das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Hamburg als Standort zur langfristigen Sicherung der KSK-Archivalien an.

3 Zur Genese des Kunsthistorischen Studierendenkongresses sowie des KSK-Archivs, siehe Kaap, Henry/Reineke, Anika: Ist das Geschichte oder kann das weg? Der Kunsthistorische Studierendenkongress und sein Archiv, in: Andert, Ludwig/Röhl, Anne (Hrsg.): Peripherie, 81. Kunsthistorischer Studierendenkongress, Siegen, [24.–27.11.2011], Emsdetten/Berlin 2013, S. 11–20.

4 Satzung des Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) gemäß Änderungen des KSK-Plenums des 103. KSK in Göttingen am 28. Mai 2023, https://www.derksk.org/_files/ugd/d6f533_928e32f9ccfe42029e331f54cfd85c4.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Die Gründe dafür, die Geschichte des KSK zu dokumentieren, liegen auf der Hand: Ohne eine Archivierung des im Rahmen der Kongresse entstandenen und fortwährend entstehenden Materials wird über kurz oder lang nichts mehr vorhanden sein, anhand dessen sich die Geschichte des KSK und die Rolle, die er für die jüngere Entwicklung der deutschsprachigen Kunstgeschichte seit 1969 einnimmt, ablesen ließe.

Wir werfen anhand des mittlerweile reichen Fundus an Archivalien Schlaglichter auf ausgewählte Etappen aus fünf Jahrzehnten. Es besteht dabei selbstverständlich weder Anspruch auf Vollständigkeit der KSK-Geschichte noch auf eine repräsentative Abbildung des Realarchivs, ganz im Gegenteil vermag das Unvollständige, das aus dem Kontext gezogene Material vielleicht Appetit anzuregen – auf einen Besuch des Archivs und ein Eintauchen in seinen heterogenen Bestand. Im Sinne des Gründungsgedankens, der nach einer grundlegenden Veränderung und auch Wandlung der Kunstgeschichte strebte, soll mit den nachfolgenden Zitaten der Forderung nach Selbstbefragung und kritischer Meinungsbildung Rechnung getragen werden – ein Gedanke, der gleichermaßen bedeutsam ist für das Konstrukt Archiv und damit das Potenzial der (Er-)Forschung des KSK.

Die Anfänge – die KSK als Meinungsbildungsorgan

1969, vom 9. bis zum 12. Januar, fand zum ersten Mal *die KSK*, bei ihrer Gründung *Kunsthistorische Studentenkonzferenz* genannt, statt. In Bonn wurde am 11. Januar 1969 die konstituierende Sitzung protokolliert und die erste Satzung formuliert (Abb. 1).⁵ In der Präambel heißt es dort:

„Die KSK ist das Organ der kunsthistorischen Studentenvertretungen an den Hochschulen der BRD und Westberlins.

- A. Sie sieht ihre Aufgabe darin, den Prozeß der Meinungsbildung innerhalb der Studentenschaft an den einzelnen Instituten anzuregen, zu koordinieren und die Kommunikation herzustellen.
- B. Sie vertritt die Meinungen der Studentenschaft gegenüber der Öffentlichkeit.“⁶

Schon zuvor hatte es Bemühungen gegeben, sich zu vernetzen, Wissen auszutauschen und damit den Grundstein für das Gremium zu legen, das (*Kunst-*)*Geschichte von unten* schreiben und damit neben dem kurz zuvor gegründeten Ulmer Verein (UV) auf studentischer Ebene einen Gegenpol zum bis dato eher als elitär verstandenen Kreis der deutschsprachigen

5 Sollten trotz sorgfältiger Nachforschung nicht alle Rechteinhaber*innen korrekt recherchiert worden sein, bitten wir um freundliche Mitteilung und Kontaktaufnahme.

6 „Kunsthistorische Studentenkonzferenz (KSK)“, Gründungssatzung der KSK, Bonn, 11.01.1969, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg.

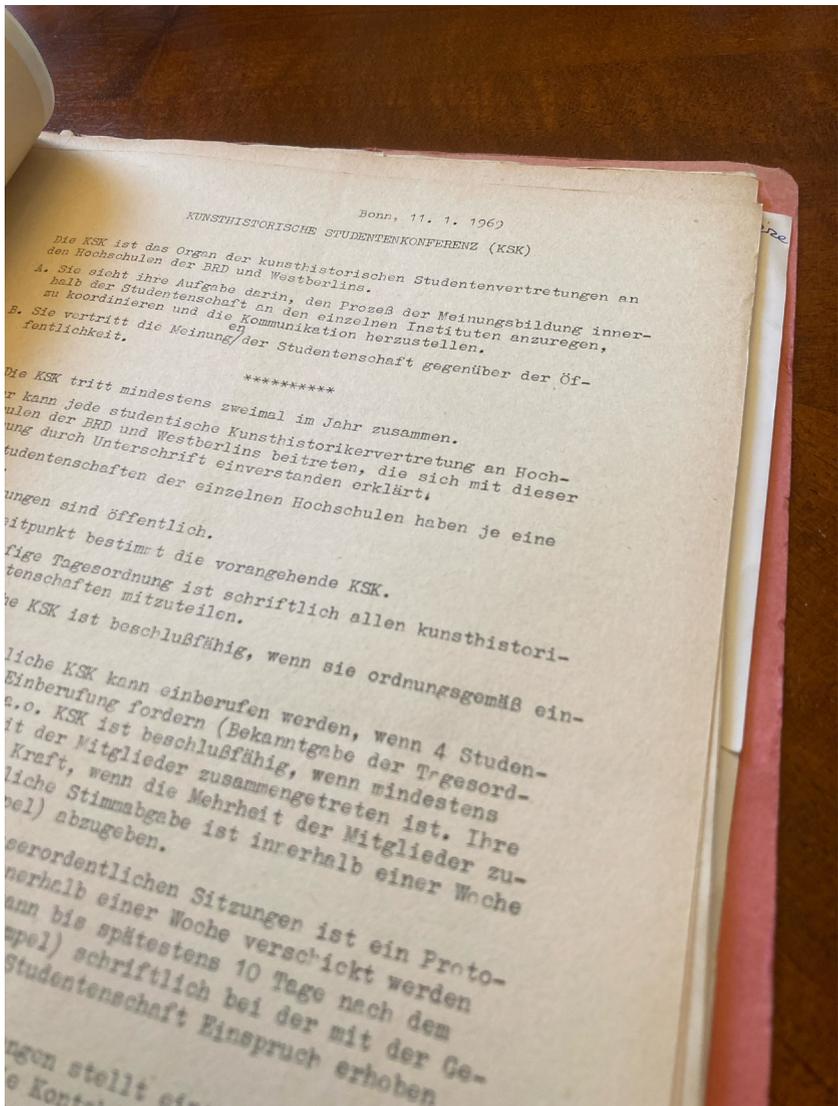


Abb. 1 Ansicht der Gründungssatzung der Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK) vom 11.01.1969 in einem dem KSK-Archiv zur Verfügung gestellten Ordner mit im Rahmen der Konferenzen entstandenen Unterlagen, Foto: KSK-Archiv, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Kunstgeschichte bilden wollte. Es erfolgte in einem *Rundbrief an alle studentischen Vertretungen der Kunsthistorischen Institute* vom 19. Dezember 1968 in Vorbereitung auf die Sitzung in Bonn folgender Aufruf:

„Bitte schicken Sie uns auch Ihre Satzung. Wir wären ferner gern über Ihr Arbeitsprogramm unterrichtet. Wir schlagen daher vor, daß jede Fachschaft pro Semester einen Rundbrief an die kunsthistorischen Studentenvertretungen verschickt. [...] Überhaupt müßte die Fachschaftsarbeit allgemein koordiniert werden. Nähere Einzelheiten dieses Vorschlags werden wir in Bonn zur Sprache bringen. Wir halten die Grundsatzdiskussion über Selbstverständnis und gesellschaftliche Stellung unseres Faches für wichtig, glauben aber, daß man sie von praktischen Konsequenzen nicht trennen kann.“⁷

Ausgehend von der Annahme, dass die jeweiligen Fachschaften bislang dezentral organisiert waren, sich jedoch eigene Satzungen gegeben zu haben scheinen, ist nicht nur das Bestreben bemerkenswert, sich institutsübergreifend zu organisieren, sondern auch das Selbstverständnis als öffentliches Gremium, gab es doch zuvor kein vergleichbares Netzwerk der deutschsprachigen Kunstgeschichtsstudierenden. Beide Zitate verdeutlichen, dass es ein zentrales Anliegen war, den „Prozeß der Meinungsbildung“⁸ auf studentischer Ebene zu fördern – ein Vorhaben, das mit viel Überzeugungsarbeit und Engagement verbunden war, wie es der *Information über die KSK-Tagung vom 16./17.2.1970 in Münster* zu entnehmen ist. Der Tagungsbericht der mittlerweile 3. KSK fasst rückblickend zusammen:

„Die sich in der o.a. Tagung zeigende Resignation einzelner studentischer Gruppen wirft die Frage nach dem Sinn ungezielter Einzelaktionen und Initiativen auf, die bisher die studentische Aktivität bestimmt haben. Zunehmend wird deutlich, daß die bisherigen Aktionen immer nur Reaktionen auf die Initiativen der Staats- und Kultusbürokratie waren und schon im voraus [sic] scheitern mußten, da sich die studentische Seite immer wieder zu Kompromissen breitschlagen ließ, die keine gesellschaftsverändernde Wirkung haben. [...] Zu Beginn der Tagung, an der Vertreter von 10 Fachschaften der Kunstgeschichte teilnahmen, wurden kurze Berichte über die studentische Arbeit an den einzelnen Instituten abgegeben. Der Tenor aller Berichte: mangelnde studentische Mitarbeit, Ratlosigkeit und Resignation des aktiven Teils der Studenten.“⁹

7 „Rundbrief an alle studentischen Vertretungen der Kunsthistorischen Institute“, Köln, 19.12.1968, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 13/37.1.

8 Gründungssatzung der KSK, wie Anm. 6.

9 „Information über die KSK-Tagung vom 16./17.2.1970 in Münster“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg.

KSK – die Kunstgeschichte auf dem Prüfstand

Wenn man sich die im Rahmen der Vorbereitung sowie Durchführung der Kunsthistorischen Studierendenkongresse entstandenen Briefe, Berichte und Mitschriften ansieht, wird schnell klar, dass die Gründungssatzung der KSK nur ein Aufschlag war – für das ständige Ausloten der Fachgrenzen, ihrer Inhalte und zugleich der Mitbestimmung und Teilhabe aller Akteur:innen. Es galt und gilt bis heute: Methoden, Arbeitsformen sowie Meinungsbildungsprozesse standen stets auf dem Prüfstand. Als Anspruch leitete sich aus Sicht der Studierenden die Dringlichkeit der Neuausrichtung des Faches, vor allem im Hinblick auf seine gesellschaftliche Relevanz und Funktion, ab:

„Die fehlende kritische Dimension der Wissenschaft und die mangelnde Reflexion ihrer eigenen Situation auf die Gegenwart reiht Kunstgeschichte nahtlos ein in die Hobby-Kultur der entfremdeten Gesellschaft. Sie ist Freizeitgestaltung und permanente Feierstunde weniger privilegiierter [sic] bürgerlicher Ästheteten. [...] Eine kritische Dimension für die Gegenwart hat sie nicht. [...] Wie ist der Zustand zu ändern? Notwendig ist eine neue theoretische VBasierung [sic], und zwar in der Gewinnung eines Praxis-bezogenen Theorie-Begriffs. [...] Ihr Ausflug in die Historie ist nur gerechtfertigt, so lange [sic] Wahrheiten für die Gegenwart eingeholt werden, solange sie Aufklärung bringt. Das bedingt eine sorgfältige Analyse der tatsächlichen Relevanzen. An Stelle des affirmativen Charakters der Kunstgeschichte, der sie bisher ‚auszeichnet‘, muß eine kritische Negation treten, wodurch diese Disziplin überhaupt erst den Charakter einer Ideologie-kritischen Wissenschaft erhalten würde.“¹⁰

An anderer Stelle heißt es dazu im Diskussionspapier:

„[Die Kunstgeschichte] ist in dem jetzigen [sic] Zustand frei von jeder gesellschaftlichen Relevanz, sie bietet keine Methode zum Begreifen gegenwärtiger Gesellschaftsstrukturen. Sie besitzt keine geschichtstheoretische Basierung, die die Gegenwart und deren Transformation auf eine mögliche Zukunft einbeschloße. Sie ist gekennzeichnet durch historische Ahistorizität, d.h. sie kennt als Dimension nur die Vergangenheit und da diese auf keine gegenwärtige Realität bezogen ist, gerinnt die Vergangenheit zur statisch gleichwertigen Genese, zur qualitätslosen Entwicklung a se.“¹¹

¹⁰ „Diskussionspapier, Fachschaftstagung Bonn“, Bonn, 10.–12.01.1969, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, S. 1–2.

¹¹ Ebd., S. 1.

Dabei waren die Ziele der Studierendenschaft grundlegend und weit gefasst, wie es seitens des UV, dessen Gründung die Grundlage für die KSK in ihren Anfängen bereitete, beobachtet wurde:

„Gleichzeitig mit dem Verein tagten im Januar 1969 auch die Studenten in Bonn (sie organisierten sich hier zur ‚Kunsthistorischen Studentenkonzferenz‘, KSK). Ziel dieses Treffens war es. [sic] überregional Kontakt aufzunehmen und die studentischen Interessen geschlossen zu vertreten. Wie viel stärker die Studenten theoretisch orientiert waren, zeigen ihre Diskussionspapiere, die von wesentlich umfassenderen Ansprüchen ausgingen als die Papiere des Ulmer Vereins“.¹²

Der Zusammenschluss der Studierenden als KSK diente dazu, strukturierte Kritik zu formulieren und diese zielgerichtet zu kommunizieren – ein enger Austausch mit dem UV sollte dieses Vorhaben weiter unterstützen, eines der ersten Foren für die KSK sollte der Kunsthistorikertag 1970 sein:

„Die Studenten beschlossen eine Zusammenarbeit mit dem Ulmer Verein, vor allem in den Bereichen: ‚Frage einer Institutssatzung, Zusammenarbeit der einzelnen Fachschaften, Studienreform, Arbeitsgruppen zu ‚Kunst und Gesellschaft‘, Kunsthistorikertag 1970, Mitgliedschaft im Kunsthistorikerverband.‘ Eine Mitgliedschaft im Verband Deutscher Kunsthistoriker ‚in seiner gegenwärtigen Form‘ wurde allerdings abgelehnt.“¹³

Mit dem Wunsch nach fundamentalen Änderungen ging auch eine grundlegende Neuerung von Herangehensweisen einher:

„Unsere Mitarbeit jedoch in einem ‚Reformrat‘ halten wir für sinnvoll, allerdings nicht nach der vom Ulmer Verein formulierten Konzeption ... Demgegenüber schlagen wir die Einrichtung eines öffentlichen Informationsforums vor, auf dem sachlich kompetente Information liefern über eine Neustrukturierung der Wissenschaft an Universität, Museum, Denkmalspflege und kunstpädagogischen Institutionen. Auf dem Forum sollen nicht nur kunstgeschichtliche Experten zu Worte kommen. Die Information muß auf eine breitere Basis gestellt werden, also auch solche über Gesellschafts- und Wissenschaftstheorie, Kunstpädagogik und Hochschuldidaktik beinhalten.“¹⁴

12 Ulmer Verein (Hrsg.): *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978*, Geschichte in Dokumenten, zusammengestellt und kommentiert von Harald Hammer-Schenk, Dagmar Waskönig und Gerd Weiß, Marburg 1997 (2), S. 36.

13 Ebd., S. 38.

14 Ebd.

Der Wunsch nach gesellschaftlicher Rückbindung nicht nur der Kunstgeschichte, sondern der Wissenschaft generell, wird hier durch die Einbeziehung verschiedener Institutionen und somit durch ein explizit eingefordertes Durchbrechen des universitären Kontextes deutlich und zeugt von einem für die weitere Entwicklung der kunsthistorischen Disziplin relevanten Selbstbewusstsein der Studierendenschaft. Würden doch vorausschauend die Erweiterung der kunsthistorischen Betrachtungsgegenstände sowie die Einbeziehung anderer Disziplinen gefordert und dadurch ein Forschungsblick offenbart, der in den folgenden Jahrzehnten zunehmend an Relevanz gewinnen sollte und heutzutage in seiner Inter- und Transdisziplinarität nicht mehr aus dem wissenschaftlichen Selbstverständnis wegzudenken ist:

„Um den Kunsthistoriker instandzusetzen [sic], kritische Funktionen innerhalb der heutigen Gesellschaft ausüben zu können, ist eine Erweiterung des Forschungsmaterials auf zweckgebundene Bildphänomene: Werbung, Wochenschau etc. notwendig. Das verlangt einen völlig neuen Methodenapparat. Die ‚Bildwissenschaft‘ muß sich Methoden der Psychologie und der Soziologie aneignen. Sie muß eine eigene empirische Methode entwickeln.“¹⁵

Dass die Öffnung des Faches nicht nur gedacht, sondern – zumindest in Bezug auf die KSK – gelebt wurde, zeigt eine im Kontext der Kunsthistorischen Studentenkonzferenz entstandene Zusammenstellung an *Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen*, wenn dort auch Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte wie die „Kl.[assische] Archäologie, Geschichte, Denkmalpflege u.ä.“¹⁶ als mögliche Organisator:innen genannt werden.

Kontinuität und Umbrüche

Wie strukturiert sich die KSK von Beginn an aufgestellt hatte, verdeutlicht nochmals der Blick auf die Satzung von 1969, die 13 Punkte zur Gestaltung des neu gegründeten Gremiums aufführte. Sie finden sich auch heute sinngemäß in der aktuellen KSK-Satzung wieder. Neben grundlegenden organisatorischen Aspekten wie der Frequenz und Zugänglichkeit – die KSK sollte von Anfang an regulär zweimal im Jahr zusammenkommen und war per se öffentlich – wird unter Punkt 10 zudem „eine von der Versammlung gewählte Studentenschaft“ festgelegt, die „zwischen den Sitzungen [...] die Kontakte her[stellt]“.¹⁷ Der in der aktuellen

¹⁵ Diskussionspapier, wie Anm. 10, S. 3.

¹⁶ „Die Kunsthistorische Studentenkonzferenz (KSK). Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, S. 1.

¹⁷ Gründungssatzung der KSK, wie Anm. 6.

Satzung genannte und seit vielen Jahren zum wichtigen Bestandteil der Organisationsstruktur gehörende *Sprecher*innenrat* war somit in ähnlicher Form schon zu Beginn der KSK impliziert und steht demnach seit seiner Wiedereinführung im Jahr 2013 in einer langen Tradition. So wird deutlich: Kontinuitäten bestehen, gleichermaßen sind der KSK-Geschichte Hinterfragungen, Umbrüche und Metamorphosen eingeschrieben. Mittlerweile lädt natürlich *der* KSK, der Kunsthistorische Studierendenkongress, ein, die Satzung hat sich gleichermaßen sprachlich angepasst und ein Glossar zu Beginn erläutert verwendete Begrifflichkeiten. Zugleich aber hat sich die Satzung ausdifferenziert. So liegt ein wesentlicher Unterschied vielleicht in der Ansprache der Teilnehmenden: Waren 1969 vornehmlich die „Studentenvertretungen“ angesprochen, definiert sich der KSK heute als Vollversammlung *aller* Studierenden. Die Kontinuität zwischen den Kongressen erscheint aus heutiger Perspektive besonders wichtig, gilt es doch bei einem so ephemeren Konstrukt, das zweimal im Jahr für wenige Tage zusammentritt und Studierende aus unterschiedlichen Generationen und Städten zusammenbringt, Wissen weiterzugeben und Kontakte aufrechtzuerhalten. Schon wenige Jahre nach der Gründung der KSK legt das oben erwähnte Dokument mit *Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen* rückblickend Zeugnis davon ab, dass sich die im Transitorischen und Ephemeren begründeten Probleme der beziehungsweise des KSK als von Studierenden getragenes und damit einem ständigen Wechsel von Personen unterliegendes Organ bereits so deutlich offenbart hatten, dass ein Leitfaden die Hemmschwelle zur Durchführung einer KSK-Tagung reduzieren sollte:

„Sinn und Zweck dieser Broschüre soll es sein einerseits die Leistungen und Tätigkeiten der Kunsthistorischen Studentenkonzferenz (KSK) seit ihrer Gründung im Januar 1969 kurz darzustellen und somit auch zu dokumentieren, andererseits jedoch für die kommenden interessierten Studentengänge einen Leitfaden zur Durchführung von Fachtagungen der KSK zu geben. [...] Um [...] eine kontinuierliche [sic] Weiterarbeit der KSK zu gewährleisten bedarf es immer einiger engagierter und aktiver Studenten aus dem Bereich Kunstgeschichte bzw. deren Nachbardisziplinen (Kl. Archäologie, Geschichte, Denkmalpflege u.ä.), die sich zutrauen eine Fachtagung der KSK vorzubereiten und auch zu leiten. Gewiß gehört schon etwas Mut und Zutrauen in seine Fähigkeiten dazu; eine (Mit)Arbeit [sic] im Sprechergremium oder dem Tagungsrat ist jedoch unabhängig von Lebens- oder Studienalter bzw. dem Wissensstand ohne weiteres leistbar. Unsere Broschüre soll demnach primär als Anleitung und Hilfe [dienen].“¹⁸

¹⁸ Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen, wie Anm. 16.

Es heißt dort weiterhin:

„Anhand der Fülle der in den vielen Jahren gesammelten Mitschriften oder sonstigen Informationen, welche chronologisch geordnet jeweils bei einem bestimmten Mitglied des Sprechergremiums ‚deponiert‘ sind und für jeden Interessierten natürlich auch zugänglich (s.a. Inhaltsverzeichnis der Ordner), ist deutlich auszumachen, daß ein gut organisiertes und anregendes Studententreffen jeweils stark abhängig war von dem Engagement und der Phantasie der einzelnen Leute im Sprechergremium, die die Fachtagungen organisierten. Das derzeitige Sprechergremium beurteilt diese Abhängigkeit der KSK-Arbeit und Tagungen vom Einsatz einzelner Studenten als nicht unbedingt positiv, da die Gefahr eines ‚Einbruchs‘ beim Ausscheiden eines aktiven Sprechers einfach zu groß ist. Die KSK hat ja letztlich hierdurch bedingt (zu) viele flauere Zeiten erlebt.“¹⁹

Die Zitate spiegeln sicher auch in Teilen aktuelle Diskussionen, sowohl den KSK wie auch sein Archiv betreffend, wider und zeigen, dass auch in den Anfangsjahren des KSK das studentische Engagement Wellen unterlag. 50 Jahre KSK, rund 100 Kongresse – wenngleich die verschiedenen Formen und Zugehörigkeiten des KSK wie auch fehlende oder unvollständige Archivmaterialien eine kontinuierliche Zählung und Lokalisierung der Tagungen erschweren.²⁰ Von Hamburg und Berlin bis München, von Leipzig nach Düsseldorf, über Wien und Bern nach Siegen – viele Städte richteten den KSK mittlerweile aus, einige auch mehrfach. Vieles ist dokumentiert, doch noch viele Lücken wollen geschlossen werden. Gesichert ist jedoch, dass die Ausrichtung und der Wirkungsbereich des KSK von Beginn an diskutiert wurden, womit die kritische Selbstreflexion der Studierendenschaft als große Stärke des Gremiums gelten kann.

Neben theoretischen und methodischen Erwägungen standen die Studienbedingungen regelmäßig auf der Tagesordnung. Zu verschiedenen Zeiten wurden empirische und darüber hinausgehende Informationen über Fragebögen zusammengetragen. 1973, im Jahr zuvor war der KSK der VDS – Fachkonferenz Kunst und Medien beigetreten und seitdem als Sektion Kunstwissenschaft organisiert, bildete sich ein „Arbeitskollektiv ‚Umfrageaktion‘ des IfK der TU Berlin“.²¹ Ziel war eine Untersuchung

¹⁹ Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen, wie Anm. 16.

²⁰ Mit dem Beitritt in die Vereinigten Deutschen Studentenschaften (VDS) 1972 erfolgte zudem eine Umbenennung der KSK in Sektion Kunstwissenschaft der VDS – Fachkonferenz Kunst und Medien, siehe Kaap/Reineke 2013, S. 6–7.

²¹ „Projekt Studiensituation und Berufsperspektive, 1. Teil, Studiensituation, Umfrage unter den Studenten der Kunstwissenschaft in der BRD und in Westberlin zu den Arbeitsbedingungen an den Instituten und zur Lage der Studenten, Erste Ergebnisse und provisorische Auswertung, Westberlin 1973“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg.

der Studiensituation und Abfrage der Berufsvorstellungen. Ein Ergebnis der Auswertung lautete: „Während im Bereich der Denkmalpflege und der Medien die Berufsvorstellungen der männlichen und weiblichen Studenten gleichmäßig verteilt sind, überwiegt im Museumsbereich das ‚Interesse‘ der Studentinnen, im Uni-Komplex das der Studenten.“²²

Ein *Fragenkatalog zur Situation des jeweiligen Instituts* war auch viele Jahre später Grundlage für den institutsübergreifenden Austausch zu den Studienbedingungen. Abgefragt wurden dort unter anderem die Größe des Instituts mit der ungefähren Anzahl der Studierenden, die Anzahl der Professuren und ihre thematischen Schwerpunkte, explizit auch ungewöhnliche Forschungsausrichtungen wie „z. B. Geschlechterforschung“,²³ aber auch zum Fachschaftratsrat sowie dessen Arbeit und der generellen Atmosphäre am Institut konnte ein Eindruck wiedergegeben werden.²⁴ Mittlerweile steht ein zur Vorbereitung auf das nächste Plenum dienender Fragebogen auf der Website des KSK zur Verfügung, der dem früheren Fragenkatalog in vielen Punkten entspricht (Abb. 2).²⁵ Ein Brief mit der Einladung zur 41. KSK in Hamburg vom 12. bis zum 15. Januar 1989 an zwei Studierende in Polen bezeugt den Wunsch auch nach länderübergreifender Kommunikation:

„Es treffen sich zu diesem Anlaß Kunstgeschichtsstudenten aus der gesamten Bundesrepublik, um sich über aktuelle Probleme unseres Faches zu unterhalten. Unser Thema ist diesmal, die Kunstgeschichte in der DDR – Konzepte und Methoden. Ich hatte in dem Brief an die Universität ein anderes Thema angegeben, da es mir günstiger für eure Formalitäten erschien. Wir möchten von euch auch keinen Vortrag hören [sic], sondern uns in kleinem Kreise über die Probleme der Geschichts- und Kunstgeschichtswissenschaft in Polen und falls ihr Informationen habt, über die DDR [austauschen]. Da die KSK eine studentische Veranstaltung ist können wir euch die Anreise nicht bezahlen, allerdings wird selbstverständlich für Unterkunft, Verpflegung und Spesen gesorgt.“²⁶

22 „Projekt Studiensituation und Berufsperspektive, 1. Teil, Studiensituation, Umfrage unter den Studenten der Kunstwissenschaft in der BRD und in Westberlin zu den Arbeitsbedingungen an den Instituten und zur Lage der Studenten, Erste Ergebnisse und provisorische Auswertung, Westberlin 1973“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg.

23 „Fragenkatalog zur Situation des jeweiligen Instituts“, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 1/35.

24 Ebd.

25 Fragebogen für die Berichte aus den Instituten beim KSK-Plenum (Stand Oktober 2019), FAQs und Downloads, Materialien zum Download, https://www.derksk.org/_files/ugd/d6f533_adda6d1c8e504e6eb67e4716b7bf310a.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

26 Einladung zur 41. KSK in Hamburg vom 12.–15.01.1989, Brief, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg.

FRAGEBOGEN

Mögliche Fragen für den Beitrag im KSK-Plenum

Sucht euch bitte die Fragen aus, die ihr gerne im KSK-Plenum ansprechen möchtet.

AKTUELLE SITUATION DER FACHSCHAFT AM INSTITUT

- **Existiert im Moment eine Fachschaft?**
Ja? Wie viele Mitglieder hat die Fachschaft? Wie ist deren finanzielle Situation? Gibt es Nachwuchs? Wird die Fachgruppe am Institut in aktuelle Entwicklungen eingebunden?
- Wie groß ist die Beteiligung der Studierendenschaft in der Hochschulpolitik?
- Welche tollen Veranstaltungen, Projekte, ... könntet ihr das vergangene Jahr auf die Beine stellen?

AKTUELLE SITUATION AM INSTITUT

- Wie groß ist euer Institut? Läuft es eher anonym oder familiär ab?
- Wie viele Professuren, wissenschaftliche Mitarbeiter*innen, ... hat euer Institut? Sind Stellen vakant?
- Welche Studiengänge werden angeboten (ggf. Bericht über neu eingerichtete Studiengänge, Änderung von Prüfungsordnungen, ...)? Gibt es Schwerpunkte innerhalb der Lehre?

AKTUELLE SITUATION DER STUDIERENDEN AM INSTITUT

Vorab: Wie viele Studierende hat euer Institut im Moment?

- Was läuft im Moment besonders gut?
- Was läuft im Moment besonders schlecht? Welche Missstände bemerkt ihr?
- Möchtet ihr gerne etwas verändern? Was wünscht ihr euch?
- Wie ist die Situation der Erstsemester? Wie ist deren Unterstützung beim Beginn ihres Studiums (z.B. in Lehrveranstaltungen, zusätzlichen Angeboten, ...)
- Wie ist die Situation der Absolvent*innen (z.B. in Bezug auf das Ablegen der Abschlussarbeiten)?
- Wie ist das Verhältnis zwischen Bachelor- und Masterstudierenden (und ggf. Lehramtstudierenden)?
- Fühlen sich die Studierenden gut auf das Berufsleben vorbereitet? Gibt es Kooperationen des Instituts mit (kulturellen) Einrichtungen der Stadt, die beim Networking helfen? Werden (Praktika-)Stellen vermittelt?

Wir freuen uns auf euren Beitrag – vielen lieben Dank!

Abb. 2 Fragebogen für die Berichte aus den Instituten beim KSK-Plenum, erstellt durch den *Sprecher*innenrat*, Stand Oktober 2019, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Dass diese Berichte von und der Vergleich zwischen den Universitäten immer dazu gehörten, zeigt ebenfalls ein Auszug aus dem Flyer der 35. KSK in Hamburg:

„Wie bei jeder KSK wird es auch auf der Hamburger Tagung Kurzberichte der einzelnen Fachschaften/Institute geben. Speziell zum Tagungsthema interessiert uns jedoch auch die am Institut, bei Dozenten und Studenten vorherrschende Meinung zur ‚Computerisierung‘ der Kunstgeschichte. Handelt es sich um unumgängliche Sachzwänge oder sollte man sich prinzipiell gegen EDV in der Kunsthistorischen Arbeit aussprechen? Dieses ‚Stimmungsbild‘ kann in der Diskussion von großem Interesse sein.“²⁷

Mit „Kunstgeschichte und EDV“ griff das Organisationsteam Mitte der 1980er-Jahre nicht nur ein umstrittenes, sondern gleichermaßen hochaktuelles Thema auf, das nicht nur die Kunstgeschichte bewegte.²⁸ Immer wieder, das zeigt der Blick in die Tagungshistorie und ihre Materialien, hatten ausrichtende Städte ein Gespür für relevante Forschungsfragen – von feministischer über postkolonialer Kritik bis hin zur (De-)Konstruktion ästhetischer Normen und Kanonisierungen.²⁹

Im stetigen Wandel – der KSK und sein Archiv

Seit 2010 entsteht nun am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg das Archiv zum Kunsthistorischen Studierendenkongress, welches den Zugriff auf diese wichtigen Zeugnisse der Fachgeschichte ermöglicht.³⁰ Als ein nicht abgeschlossenes System ist das Archiv darauf angelegt, immer wieder neues Material in sich aufzunehmen, immer wieder neue Medien zu katalogisieren, zu inventarisieren, zu erfassen. Mit jedem Kongress und jeder Materialeinsendung wächst das Archiv, und es ändern sich zugleich die Anforderungen, die an dieses gestellt werden. Ob ein Blatt Papier, ein Beutel oder ein Button inventarisiert werden müssen, macht einen Unterschied. Anhand der übernommenen

27 „Kunstgeschichte und EDV & Kulturgutschutz Aktion“, Ankündigung der 35. Kunsthistorischen Studentenkongress, Hamburg, 01.–03.11.1985, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 10/29.2.

28 Pratschke, Margarete: Warum nicht gleich das Fernsehen? 1984 in der Kunstgeschichte, in: Güttler, Nils/Pratschke, Margarete/Stadler, Max (Hrsg.): Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 12. Wissen, ca. 1980, Zürich/Berlin 2016, S. 197–217.

29 Siehe hierzu die ausgewählte Kongresshistorie unter Kongresse (Archiv), Kunsthistorischer Studierendenkongress, <https://www.derksk.org/kongresse-archiv> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

30 An der Einrichtung und fortlaufenden Betreuung waren zu unterschiedlichen Zeitpunkten verschiedene Personen beteiligt. Siehe für einen Überblick: KSK-Archiv, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ks/einrichtungen/ksk-archiv.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Materialien ist die Geschichte, wie der Kongress verstanden und gelebt wurde, abzulesen: als politisches Gremium, als Raum des Austauschs, als Einladung in eine Stadt, als wissenschaftliche Tagung. Kongress und Archiv bedingen sich gegenseitig, auf jedem Kongress wird das Archiv als Gremium des KSK vorgestellt. Auf dem 100. KSK in München diskutierten wir zuletzt unter dem Kongresssthema „VERWANDLUNGEN“ in einem Workshop über die Grenzen und Möglichkeiten der Archivarbeit. Grundlegende Fragen stellen sich dabei zwischen analog und digital immer wieder neu. Wie inventarisieren, wie die zum Teil fragilen, auf Schreibmaschine und handschriftlich verfassten Schriftstücke lagern, wie können wir „vergangenen“ Medien wie beispielsweise Disketten oder Kassetten gerecht werden? Wie aufarbeiten, wie inhaltlich verknüpfen? Wie die Unterlagen zugänglich machen? Von Beginn an strebten wir sowohl eine analoge als auch eine digitale Repräsentation an, doch ergeben sich auf dem Weg stets neue Fragen, die mit Blick auf Datenschutzrichtlinien immer aktuell bleiben. So laufen fortwährend Aktivitäten – wie beim KSK so auch beim Archiv in Schwüngen, in Wellen, mit Leerlauf, mit großen Sprüngen.³¹ Zu betonen ist immer wieder, und das gilt seit Anbeginn auch für die Kongresse selbst: Das Archiv ist ehrenamtlich betreut, es steht und fällt mit der Unterstützung von Menschen, die Zeit und Kopf investieren.³² 2018 führte eine Ausstellung in Hamburg vor Augen, welche Vielfalt das Archiv mittlerweile beherbergt und welches Forschungspotenzial in ihm liegt. Auch die Publikationen, die die Kongresse selbst immer wieder hervorbringen, wie auch solche, die mit Hamburger Archivalien Themen und Kontexte der Kunstgeschichte fruchtbar nachzeichnen konnten, spiegeln dies wider.³³ Ein wichtiger Aspekt, der das Archiv fortwährend bereichern kann, ist die *Oral History*. Interviews, die wir mit Vertreter:innen der Kongressgeschichte führen. Sie vermögen Teile des Puzzles zu verbinden, neue Kontakte herzustellen und auch auf Dachböden verstreutes, vielleicht in Vergessenheit geratenes Material zusammenzutragen. Allen Menschen, die das Archiv auf seinem Weg unterstütz(t)en sei herzlich gedankt. Und so enden wir mit dem obligatorischen Aufruf (Abb. 3.1 und Abb. 3.2). Damit sich das Archiv fortwährend entwickeln und aktuell bleiben kann, bedarf es der kollektiven Bemühung, Materialien zu senden, sie einzusehen, sie zu bewahren. Hier zeigt sich, worauf das Archiv angewiesen ist: Material zu akquirieren, das verstreut über die bisherigen Veranstaltungsorte wahrscheinlich noch existiert – ohne Material kein Archiv. Der fortlaufende Arbeitsprozess

31 Kaap/Reineke 2013, S. 18–20.

32 Siehe zur Bedeutung des Engagements von Studierenden: Blüml, Eva: (Ungefähr) 100 Kunsthistorische Studierendenkongresse. 50 Jahre – Eine Geschichte in Objekten, in: Avrutina, Alexandra et al. (Hrsg.): *VerWandlungEn*. Tagungsband anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses in München, Heidelberg 2024, S. 205–214.

33 Pratschke 2016, S. 197–217.

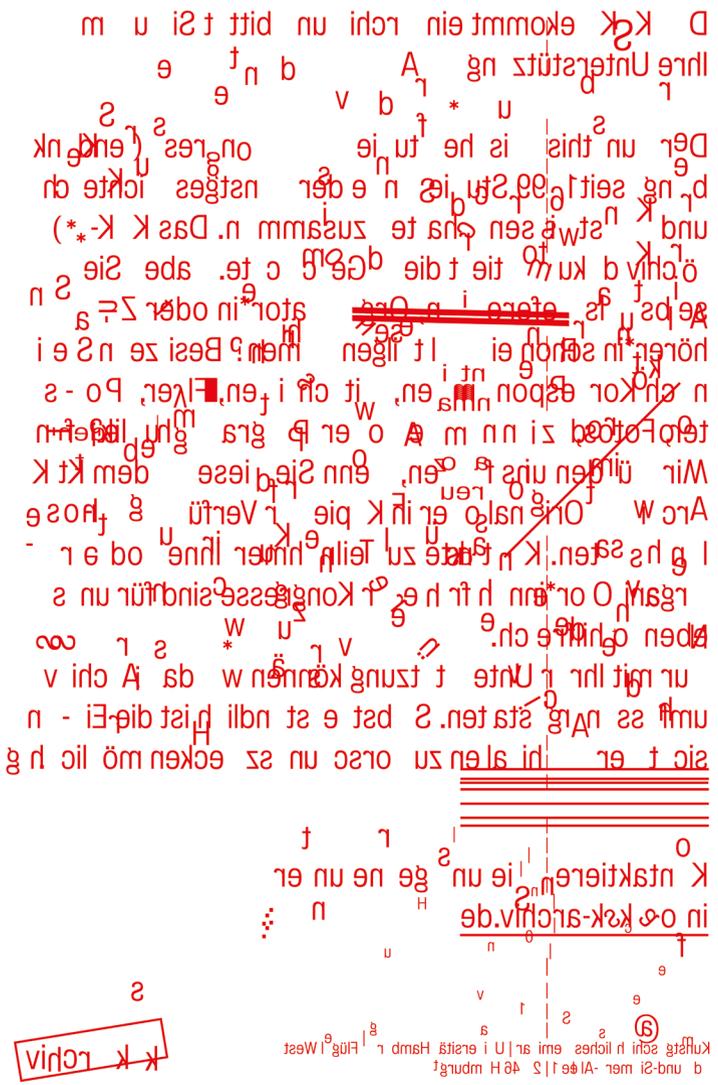


Abb. 3.1 Vorderseite des Informationsflyers zum KSK-Archiv mit Aufruf zur Einsendung von Materialien, Foto: KSK-Archiv, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Der KSK bekommt ein Archiv und bittet Sie um Ihre Unterstützung

Der Kunsthistorische Studierendenkongress (KSK) bringt seit 1969 Studierende der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften zusammen. Das KSK-Archiv dokumentiert diese Geschichte. Haben Sie selbst als Referent*in, Organisator*in oder Zuhörer*in schon einmal teilgenommen? Besitzen Sie noch Korrespondenzen, Mitschriften, Flyer, Poster, Fotos, Publikationen oder Programmhefte? Wir würden uns freuen, wenn Sie diese dem KSK-Archiv im Original oder in Kopie zur Verfügung stellen könnten. Kontakte zu Teilnehmer*innen oder Organisator*innen früherer Kongresse sind für uns ebenso hilfreich.

Nur mit Ihrer Unterstützung können wir das Archiv umfassend gestalten. Selbstverständlich ist die Einsicht der Archivalien zu Forschungszwecken möglich.

Kontaktieren Sie uns gerne unter:
info@skk-archiv.de

Kunstgeschichtliches Seminar | Universität Hamburg | Flügel West
Edmund-Siemers-Allee 1 | 20146 Hamburg

skk archiv

Abb. 3.2 Rückseite des Informationsflyers zum KSK-Archiv mit Aufruf zur Einsendung von Materialien, Foto: KSK-Archiv, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

wird derzeit mit den verfügbaren ehrenamtlichen Ressourcen geleistet. Dies ist die zweite entscheidende Säule: ohne Engagement kein KSK und auch keine Archivbetreuung.

Im Jahre 2024 sehen wir uns mit bekannten, sich verschärfenden und auch neu aufkommenden Herausforderungen konfrontiert. Mit der Bologna-Reform änderten sich Studienbedingungen grundlegend; auch die Diskussion um das Wissenschaftszeitvertragsgesetz und das anhaltende Prekariat im Wissenschaftsbetrieb erfordern eine fortwährende Selbstbefragung aller Akteur*innen und die Neuauslotung struktureller Bedingungen. Übergeordnete Aspekte wie Klimagerechtigkeit oder Fragen der Nachhaltigkeit sowie Demokratiestärkung rufen uns alle zu Diskussionsbereitschaft und Engagement auf.

In diesem Sinne: Macht KSK(-Archiv)!

Literaturverzeichnis

- Kaap, Henry/Reineke, Anika: Ist das Geschichte oder kann das weg? Der Kunsthistorische Studierendenkongress und sein Archiv, in: Andert, Ludwig/Röhl, Anne (Hrsg.): Peripherie, 81. Kunsthistorischer Studierendenkongress, Siegen, [24.–27.11.2011], Emsdetten/Berlin 2013, S. 11–20
- Pratschke, Margarete: Warum nicht gleich das Fernsehen? 1984 in der Kunstgeschichte, in: Güttler, Nils/Pratschke, Margarete/Stadler, Max (Hrsg.): Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 12. Wissen, ca. 1980, Zürich/Berlin 2016, S. 197–217
- Ulmer Verein (Hrsg.): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978, Geschichte in Dokumenten, zusammengestellt und kommentiert von Harald Hammer-Schenk, Dagmar Waskönig und Gerd Weiß, Marburg 1997 (2)

Online-Ressourcen

- „Archiv“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/wb/Archiv> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Fragebogen für die Berichte aus den Instituten beim KSK-Plenum (Stand Oktober 2019), FAQs und Downloads, Materialien zum Download, https://www.derksk.org/_files/ugd/d6f533_adda6d1c8e504e6eb67e4716b7bf310a.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Kongresse (Archiv), Kunsthistorischer Studierendenkongress, <https://www.derksk.org/kongresse-archiv> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- KSK-Archiv, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ks/einrichtungen/ksk-archiv.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Satzung des Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) gemäß Änderungen des KSK-Plenums des 103. KSK in Göttingen am 28. Mai 2023, https://www.derksk.org/_files/ugd/d6f533_928e32f9ccfe42029e331f54cf1d85c4.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Archivalien (chronologisch)

- „Rundbrief an alle studentischen Vertretungen der Kunsthistorischen Institute“, Köln, 19.12.1968, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 13/37.1
- „Kunsthistorische Studentenkonferenz (KSK)“, Gründungssatzung der KSK, Bonn, 11.01.1969, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Diskussionspapier, Fachschaftstagung Bonn“, Bonn, 10.–12.01.1969, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Information über die KSK-Tagung vom 16./17.2.1970 in Münster“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Projekt Studiensituation und Berufsperspektive, 1. Teil, Studiensituation, Umfrage unter den Studenten der Kunstwissenschaft in der BRD und in Westberlin zu den Arbeitsbedingungen an den Instituten und zur Lage der Studenten, Erste Ergebnisse und provisorische Auswertung, Westberlin 1973“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Kunstgeschichte und EDV & Kulturgutschutz Aktion“, Ankündigung der 35. Kunsthistorischen Studentenkonferenz, Hamburg, 01.–03.11.1985, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 10/29.2
- Einladung zur 41. KSK in Hamburg vom 12.–15.01.1989, Brief, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Die Kunsthistorische Studentenkonferenz (KSK). Informationen für die Durchführung von Studenten-Tagungen“, unverzeichneter Bestand des KSK-Archivs, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- „Fragenkatalog zur Situation des jeweiligen Instituts“, KSK-Archiv, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg, Dokument 1/35

Ex

hibition



Die „digitale Ausstellung“

Bedeutung und Wandel der Onlinepräsenzen von Kulturinstitutionen in Coronazeiten

Romy Kayser

Umstellung auf Pandemie

Die Maßnahmen zur Eindämmung der Covid-19-Pandemie in den Jahren 2020 und 2021 wirkten sich auf sämtliche Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens aus. Strenge Abstands- und Kontaktregeln sollten eine Ansteckungsgefahr so niedrig wie möglich halten. Im Zuge der „Lockdowns“¹ schlossen Schulen und Arbeitsstätten sowie sämtliche Geschäfte bis auf jene des täglichen Bedarfs (wie Drogerien und Supermärkte). Zahlreiche Branchen, die bis dahin auf Kundenkontakt angewiesen waren, mussten neue Wege etablieren, um ihre Existenz zu sichern. So boten infolgedessen Restaurants zunehmend Lieferservices an, Kinofilme wurden kurz nach Fertigstellung an Streaming-Portale verkauft und abgesagte Live-Musikereignisse wurden durch Internet- und Fernsehübertragungen ersetzt. Das Leben verschob sich zunehmend vom physischen in den digitalen Raum.

Ein vielfach diskutiertes Beispiel für diese Entwicklung stellt dabei der Kultursektor dar, der sich nun mit völlig neuen Anforderungen konfrontiert sah. Ende März 2020 waren sämtliche Einrichtungen auf unbestimmte Zeit zur Schließung gezwungen. Für bereits erwähnte Kinos, die eine digitale Umstellung schlicht nicht durchführen konnten, bedeutete dies enorme Verluste (laut Tagesspiegel im Jahr 2020 in Deutschland rund 69% weniger Besucher im Vergleich zum Vorjahr).² Theater- und Konzertsäle dagegen mussten versuchen, die raumfüllende Atmosphäre ihrer Aufführungen auf die Bildschirme der Zuschauer:innen zu transportieren. Auch Museen und Kunstgalerien standen vor der Frage nach Möglichkeiten, die materielle Ebene ihrer Ausstellungen in eine virtuelle zu transformieren, einen sichtbaren, jedoch nicht physisch erfahrbaren Raum. Einen wichtigen Faktor stellte dabei auch der finanzielle Aspekt dar. Trotz der eingeleiteten Finanzhilfen des Bundes, beispielsweise von 2,5 Milliarden Euro für reduzierte Veranstaltungen im Sommer 2021, und unterschiedlichen Hilfen zur

1 Definition zu „lockdown“, in: Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lockdown> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

2 Peitz, Christiane: Kinobilanz 2020. 69 Prozent weniger Besucher in den deutschen Kinos [16.2.2021], in: Tagesspiegel, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kinobilanz-2020-69-prozent-weniger-besucher-in-den-deutschen-kinos/26921246.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Ausfallabsicherung³, konnten finanzielle Verluste im Kunst- und Kulturbereich vor allem bei kleineren Institutionen nicht vermieden werden.⁴ Für die Arbeiter:innen in diesem Sektor bedeutete diese Zeit vielfach der Gang in die Arbeitslosigkeit, Kurzarbeit oder die Suche nach alternativen überbrückenden Erwerbsmöglichkeiten außerhalb der Kulturwirtschaft.⁵ Im Zuge dessen versuchten verschiedene Initiativen und Aktionen auf ihre Situation während des pandemischen Geschehens aufmerksam zu machen und Änderungen zu bewirken. Exemplarisch hierfür steht die kontroverse Videoaktion #allesdichtmachen von mehr als 50 prominenten deutschen Schauspieler:innen im April 2021, die die Corona-Maßnahmen allumfassend kritisierten.⁶ Dies stand in der Diskussion, da die Protestierenden mit ihrem Status nicht die Allgemeinheit der Betroffenen abzubilden schienen, die sie augenscheinlich vertreten wollten. Außerdem herrschte Unklarheit über eine eventuelle Nähe zur problematischen „Querdenker“-Bewegung von Seiten der Initiatoren.⁷ Der Terminus „Systemrelevanz“⁸ entwickelte sich innerhalb des Kulturbereichs zu einem problematischen Begriff, etwa befeuert durch die kritikwürdige Entscheidung zur Öffnung der Berliner Buchläden im Winter 2020 während der zweiten Coronawelle. Als „geistige Tankstellen“⁹ (so der Berliner Kultursenator Klaus Lederer) wurden diese Geschäfte nun als Orte der Anregung herausgestellt. Eine geistige Stimulation, verbunden mit der Beratung und dem Stöbern vor Ort, sei eben nur in Präsenz möglich, besonders in Zeiten, in denen

-
- 3 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Auswirkungen der Corona-Pandemie. Wie hilft der Bund der Kultur?, [23.02.2022, zuletzt geändert am 30.01.2023], in: Die Bundesregierung, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/wie-hilft-der-bund-der-kultur-2004708> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].
 - 4 Graefe, Lena: Studie zu den erwarteten Verlusten der Bundesregierung durch das Coronavirus in der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland 2020 (in Milliarden Euro) [25.01.2022], in: Statista, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1108269/umfrage/umsatzeinbussen-durch-corona-in-der-kultur-und-kreativwirtschaft-in-deutschland/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].
 - 5 Söndermann, Michael: Kultur und Virus. Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt [Januar 2021], in: GDBA. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, <https://kulturwirtschaft.de/wp-content/uploads/2021/01/GDBA-Kolumne-u.-Interview-Soendermann.pdf> [25.06.2024].
 - 6 YouTube-Kanal „allesdichtmachen“ der #allesdichtmachen-Kampagne – allesdichtmachen, https://www.youtube.com/channel/UC3_dHQpx8O9JT2LW1U2Beuw [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].
 - 7 Blazekovic, Aurelie von: Video-Aktion #allesdichtmachen. Seltsame Beziehungen [02.05.2021], in: Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/medien/video-aktion-corona-pandemie-allesdichtmachen-dietrich-brueggemann-felix-bruch-paul-brandenburg-1.5281901> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].
 - 8 Kaldewey, David: Was bedeutet Systemrelevanz in Zeiten der Pandemie? [15.03.2022], in: Berliner Journal für Soziologie 32, S. 7–33 (2022) Online-Ausgabe, <https://doi.org/10.1007/s11609-022-00464-y>.
 - 9 Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.): Harter Lockdown. Berliner Buchhandel bleibt offen [14.12.2020], in: Börsenblatt, <https://www.boersenblatt.net/news/buchhandel-news/berliner-buchhandel-bleibt-offen-158495> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

man sonst zuhause bleiben musste. Als Argument für kulturelle Zerstreuung kann die Öffnung durchaus als fraglich betrachtet werden, da man diesen Aspekt beispielsweise auch auf den Gang ins Museum übertragen könnte. Jedoch entfiel hierbei der wirtschaftlich entscheidende Faktor der steigenden Bücherkäufe über Amazon. Das Problem einer möglichen Ansteckung blieb bestehen, begleitet von der Tatsache, dass der Corona-Impfstoff sich damals noch in der Entwicklung befand.

Corona-bedingter Wandel im Kulturbereich

Wie aber konnten nun vor allem Museen und Kunstgalerien trotz der fehlenden Präsenzmöglichkeiten das ‚Erleben‘ von Kultur gewährleisten und es gleichzeitig schaffen, sich über die Pandemiezeit hinweg zu erhalten? Schließlich verzeichnete beispielsweise das Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin für das Jahr 2020 einen bemerkenswert starken Besucherrückgang unter 1449 teilnehmenden Institutionen (70% in Museen, 57% in anderen Ausstellungshäusern) im Vergleich zum Vorjahr.¹⁰ Gleichzeitig wird gemäß dem Institut ein Anstieg an Onlineausstellungen von 11,6% sichtbar, wobei 2,1% der Ausstellungen sogar rein für die digitale Ebene entwickelt wurden.¹¹ Es zeigt sich also, dass nicht nur eine Ausweitung bestehender Formate stattfand, es wurde auch an der Entwicklung neuer Angebote gearbeitet. So entstand, wie im Folgenden näher betrachtet, während der Pandemie nicht nur ein vielfältiges Angebot an Livestreams unterschiedlicher Art, es erfolgte auch eine Erweiterung der Onlineaktivitäten der Institutionen auf Social Media sowie eine hohe Anzahl virtueller Rundgänge innerhalb der Websites verschiedener Museen und Kunsthäuser. Außerdem fungierten Gesamtkonzepte ‚digitaler Ausstellungen‘ in Form einer von der Ausstellungs-Homepage ausgelagerten eigenen Webpräsenz als Mittel, detaillierte Einblicke in spezielle Angebote zu bieten. Durch diese Maßnahmen konnte es den Betrachter:innen ermöglicht werden, Kultur vom heimischen Computer, Tablet oder Smartphone, über Apps und im Browser, auf sich wirken zu lassen.

¹⁰ Institut für Museumsforschung: Besucherzahlen der Museen in Deutschland im ersten Corona-Jahr 2020 [28.12. 2021], in: Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/institut-fuer-museumsforschung-besuchszahlen-der-museen-in-deutschland-im-ersten-corona-jahr-2020/> [zuletzt abgerufen am 26.06.2024].

¹¹ Ebd.

Videorundgänge als Alternative

Als einfachstes Mittel der Ausstellungsvermittlung arbeitete der überwiegende Teil der Museen und größeren Galerien mit Videorundgängen und -führungen. Diese Videos finden sich auch über die pandemisch bedingten Schließungen hinaus auf den jeweiligen Webpräsenzen oder Youtube-Auftritten und laden nun als ergänzendes Werbemittel ein, die Ausstellungen in den physischen Räumen der Einrichtungen zu besuchen.¹² Sie führen die Betrachter:innen durch einzelne Bereiche der Institutionen und können ihnen einerseits ein eigenes, kaum durch längere Texte oder Off-Sprecher unterbrochenes Bild von deren Sammlungen geben, wodurch es möglich ist, einen eigenen stillen Rundgang durch die Ausstellungsräume zu bewältigen. Andererseits finden sich auch durch Mitarbeiter:innen erläuterte Videos, die einen Dokumentationscharakter aufweisen und in denen teils auch Experten zu Wort kommen.¹³ Ergänzt wird diese Art der Präsentation durch Social Media, wobei Instagram als Bild- und Videoplattform das vorherrschende Medium darstellte. Innerhalb von „Stories“ und „Reels“¹⁴, informativen Kurzvideos, ist es dort möglich, einzelnen Objekten Erklärungen über Hintergründe und Geschichte beizugeben. Detaillierte Abbildungen der Objekte geben den Interessent:innen außerdem einen Einblick in die Inhalte der Museen und Galerien.

Der Kritikpunkt dieser virtuellen Präsentation liegt hier vorwiegend bei der Zentralisierung auf einzelne Objekte bzw. die vorgegebene Route. Den Besucher:innen wird nicht ermöglicht, abseits möglicher Highlights auch andere Bereiche der Institutionen zu erkunden. Die Rundgänge geben aufgrund ihrer Beschaffenheit außerdem nicht die Möglichkeit, Informationstexte an den Objekten zu lesen, weshalb man auf beigefügte Erklärungen angewiesen ist. Ein Problem stellt auch die unterschiedliche Qualität solcher Formate dar, vorwiegend hervorgerufen durch die finanziellen Unterschiede zwischen den Institutionen, wie man am Beispiel des Archäologischen Freilichtmuseum Oerlingshausen erkennt, dessen Rundgang von einer ehrenamtlich tätigen Schüler-AG inszeniert wurde.¹⁵

12 Beispiel des Videorundgangs – Kunstmuseum Wolfsburg: True Pictures? LaToya Ruby Frazier im Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg 04.04.2022, YouTube-Video, 1:17 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=U1qFK1iTv9k&t=36s> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

13 Beispiel der YouTube-Videoführung durch die Ausstellung im Schloss Neuchiemsee – Erlebe. Bayern: Führung durch das Schloss Herrenchiemsee – Virtueller Wochenendtrip durch Bayern, München: 25.11.2022, YouTube-Video, 20:39 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=KPTeW69OZhA> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

14 Bauer, Isabelle: Apps/Software. Was sind Reels? [02.03.2021], in: heise online, <https://www.heise.de/tipps-tricks/Was-sind-Instagram-Reels-5069296.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

15 Beispiel des Videorundgangs – Archäologisches Freilichtmuseum Oerlingshausen: Videorundgang Archäologisches Freilichtmuseum Oerlingshausen, Oerlingshausen: AFM Oerlingshausen 21.09.2020, YouTube-Video, 3:17 Min. <https://www.youtube.com/watch?v=VOcCFBZpTvo> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Kleinere Museen oder Galerien verfügen oftmals nicht über die Mittel, um aufwendige Videos zu ihren Ausstellungen produzieren zu können, weshalb populäre, große Einrichtungen im Vorteil sind. Dennoch bietet diese Art der Vermittlung einen informativen Überblick über die Inhalte verschiedener Kunst- und Kulturinstitutionen, bei dem auch die Kontextualisierung der Ausstellungsstücke innerhalb ihres Standorts eine Rolle spielen kann.

Live stattfindende Online-Führungen

Ein weiteres, in vielen Fällen völlig neu erschlossenes Mittel zum Erleben eines virtuellen Museums- oder Galeriebesuchs fand sich in der Durchführung von Online-Führungen in Echtzeit. Diese sollten einen tiefgehenden Einblick in die Ausstellungen ermöglichen als bloße Videos, da dadurch direkte Kontaktmöglichkeiten zu den Verantwortlichen geschaffen wurden und (Rück-)fragen gestellt werden konnten. Die Plätze für diese über Zoom oder ähnliche Videokonferenztools stattfindenden Führungen waren oftmals begrenzt, wurden jedoch reichlich gebucht, sodass sich das Format vereinzelt noch immer hält [Stand Juni 2022].¹⁶ Ein einheitlicher Kurs ist hierbei schwer beschreibbar, da die Institutionen sehr unterschiedliche Führungskonzepte ausarbeiteten. So existierten Führungen beispielsweise auf Basis von durch die Kunstschaffenden selbst präsentierten Powerpoint-Präsentationen in Galerien und Kunsthäusern wie beispielsweise der Kunsthalle Bremen oder den Deichtorhallen Hamburg. Betrachter:innen wurden über Screenshots durch einzelne Raumabschnitte geleitet und einzelne Highlight-Objekte konnten durch Vergrößerungen in höherer Auflösung hervorgehoben werden. Dadurch konnte der Kontext innerhalb der Ausstellung erhalten bleiben.¹⁷ Hervorgehoben sei hierbei der Vortragscharakter. Andere Arten der Führungen fanden innerhalb der realen Ausstellungsräume statt, weshalb hier der Aspekt einer physischen Führung noch eher vorhanden war. Den Betrachter:innen ermöglichte dies, die ‚realen‘ Ausstellungsstücke vor den Bildschirmen zu betrachten. Problematisch konnten hier beispielsweise mögliche Spiegelungen der Kamera vor Glasvitrinen oder ähnlichem sein, was der mangelnden Geübtheit der Mitarbeiter geschuldet sein konnte, die nicht darauf vorbereitet waren, eine so schnelle Umstellung auf eine digitale Präsenz vorzunehmen.¹⁸

16 Online-Führungen der Deichtorhallen Hamburg – Online-Führungen für Gruppen, Deichtorhallen Hamburg, <https://web.archive.org/web/20220529085622/https://www.deichtorhallen.de/online-fuehrungen-fuer-gruppen> [29.5.2022], [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

17 Online-Führungen der Kunsthalle Bremen – Online-Führungen – jetzt auch für Gruppen buchbar, Kunsthalle Bremen, <https://www.kunsthalle-bremen.de/de/sb-page/besuch-planen/angebote-und-programm/massgeschneidert> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

18 Corona und Museumsvermittlung. „Das Potential digitaler Vermittlungsformate blättert sich auf wie der Frühling“ [30.03.2020], in: Kultur Management Network. Kultur weiter denken,

Museumsbesuch per Mausclick

Keine allzu neue Maßnahme hingegen stellte der von den Besucher:innen selbst zu unternehmende virtuelle Rundgang dar. Charakteristisch hierfür ist die Möglichkeit der Erkundung der Räume einer Institution ‚auf eigene Faust‘ im 360°-Modus, wobei in vielen Fällen, beispielsweise beim Rundgang durch die Gemäldegalerie Berlin¹⁹ oder die Vatikanischen Museen in Rom²⁰, sogar eine Art Eingangsbereich besteht, der Erklärungen zur Bedienung der Rundgangsoftware bietet, Hintergrund- und Zusatzinformationen zur Institution selbst gibt und den Eindruck eines Museumsbesuchs verstärken soll.²¹ Eine ausklappbare Karte mit einer Übersicht zu den Ausstellungen und der Möglichkeit, direkt zum gewünschten Raum zu springen, soll den Rundgang zudem erleichtern. Per Mausclick und/oder die Tastatur bewegen sich die Besucher:innen virtuell frei auf ihrem selbst gewählten Weg durch die Räumlichkeiten. Sie können an die (im besten Fall hochauflösend fotografierten) Exponate ‚herantreten‘, sie direkt am Ausstellungsort betrachten und sich durch beigefügte Informationstafeln über das Gezeigte informieren. In vielen Fällen existiert eine Auflistung der Ausstellungsstücke am unteren Seitenrand, die eine Übersicht über die Objekte im jeweiligen Raum bietet, über die dann zu weiteren Informationen über das Gezeigte gelangt werden kann.

Diese Art der Darstellung existierte schon weit vor der Pandemie durch die Google-Sektion „Arts & Culture“, bei der seit 2011 auf Basis der „Streetview“-Software Einblicke in Museen, Galerien oder Weltkulturerbestätten gegeben werden.²² Vor allem während der Anfangszeit der Pandemie verwendeten viele Institutionen dieses Format, da es kaum eine andere Möglichkeit gab, sich einem realen Museumsbesuch im eigenen Tempo und mit eigenen Schwerpunkten annähern zu können. Viele vor allem größere Institutionen, die diese Art der Rundgänge anboten, gingen jedoch bald dazu über, eigene Mechaniken zu entwerfen, die teilweise auch Audioinformationen zur Inklusion Sehbehinderter beinhalteten.

<https://www.kulturmanagement.net/Themen/Corona-und-Museumsvermittlung-Das-Potential-digitaler-Vermittlungsformate-blaettert-sich-auf-wie-der-Fruehling,4113> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

19 Rundgang der Gemäldegalerie Berlin – Virtueller Rundgang durch die Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/gemaeldegalerie/ueber-uns/virtueller-rundgang/gemaeldegalerie-360/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

20 Rundgang der Vatikanischen Museen – Tour Virtuali Elenco, Musei Vaticani, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/tour-virtuali-elenco.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

21 Großmann, Julia: Coronakrise. Diese Museen können sie virtuell besuchen, in: GEO.de, <https://www.geo.de/reisen/reisewissen/22736-rtkl-coronakrise-diese-museen-koennen-sie-virtuell-besuchen> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

22 Website von Google Arts & Culture – Google Arts & Culture, Google, <https://artsandculture.google.com> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Die Problematik von Google „Arts & Culture“ bestand darin, die ausgestellten Objekte und Bilder in eher niedriger Qualität abzubilden und die Betrachtenden durch das Nichtvorhandensein von Zusatzinformation im Unklaren darüber zu lassen, um was es sich bei dem Objekt überhaupt handelte. Teilweise war es außerdem nicht möglich, sich die Objekte näher anzusehen, da die Software sich auf ausgewählte Schwerpunkte des Rundgangs spezialisierte, welche in der 360°-Ansicht in Augenschein genommen werden konnten.²³

„Digital Storytelling“ = Digitale Ausstellung?

Als letztes Format steht das von vielen Museen und Galerien integrierte Medium der eigentlichen digitalen Ausstellungspräsenz zur Betrachtung. Viele Institutionen standen am Anfang der Pandemie vor dem Problem, besonders ihre schon im Vorfeld fertiggestellten, zeitlich begrenzten Sonderausstellungen nicht eröffnen zu können. Eine Möglichkeit, dies dennoch zu versuchen, war eine als Onepager²⁴ konzipierte eigene Website in Form einer digitalen Ausstellung. Mithilfe dieser wurde eine Betrachtungsmöglichkeit geschaffen, die meist sogar über die eigentliche analoge Ausstellungsform hinausreichen kann. Die Form des „Scrollytellings“²⁵ erlaubt es den Betrachter:innen, sich durch das in sich geschlossene Gesamtkonzept einer einzelnen Ausstellung bzw. einzelner Teile dieser zu scrollen, wobei hier nicht nur der Fokus auf den Ausstellungsstücken an sich liegt, sondern auch tiefere Einblicke in die Hintergründe, die Konzeption oder die Künstler:innen und ihre Intentionen bei Galerien und Kunsthäusern zu erlangen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die Ausstellung zu Anselm Kiefer der Mannheimer Kunsthalle: Informationen und Erläuterungen werden dabei in Form von Textblöcken gegeben, jedoch können beispielsweise auch Videoeinspielungen oder Interviews zum Einsatz kommen.²⁶ Die Webseite folgt einem ‚roten Faden‘, dem die Betrachter:innen auf einfache Weise folgen und sich so durch ein erläutertes Ausstellungserlebnis führen lassen können. Der Fokus liegt hier nicht auf der Präsentation der Institution an sich, sondern bezieht sich auf einen einzelnen Aspekt

23 Deutsche Presse-Agentur: Internet. Virtuelle Museen und ihre Probleme, 15.11.2013, in: FOCUS online, https://www.focus.de/digital/computer/virtuelle-museen-und-ihre-probleme-internet_id_1886788.html [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

24 Pistis, Philipp: Onepager, in: Philipp Pistis. WordPress Agentur, <https://pistis-media.de/glossar/was-ist-ein-onepager/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

25 kulturbanause: Was ist Scrollytelling?, in: kulturbanause, <https://kulturbanause.de/faq/was-ist-scrollytelling/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

26 Präsenz zu „Anselm Kiefer“ der Mannheimer Kunsthalle – Kunsthalle Mannheim, Scrollytelling, das digitale Angebot zur Ausstellung Anselm Kiefer, <https://web.archive.org/web/20231130213250/https://kuma.pageflow.io/anselm-kiefer#277411> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

der Inhalte, der hier näher betrachtet werden soll. Ein Vorteil davon ist besonders die damit stattfindende Archivierung der Sonderausstellungen, die so auch nach ihrem Ende noch eingesehen werden können. Es existiert ein klarer Anfangs- und Endpunkt mit einer eindeutigen Gliederung, sowie eine umfassende Vielfalt an Informationen, die über einen bloßen Überblick über die ‚analoge‘ Ausstellung und eine mögliche Begleitwebseite zu Werbezwecken hinausgeht.

Der Versuch des „Scrollytellings“, ein eigenständiges Ausstellungserlebnis zu erreichen, ist jedoch vermutlich zu hoch gegriffen, wie die im nächsten Abschnitt behandelten Aspekte belegen sollen.

Digitalisierte Kulturinstitutionen in der Zukunft?

Fragt man nun nach der Bedeutung der angeführten digitalen Formate von Kunst- und Kulturinstitutionen und deren Stellenwert in unserer (post-) digitalen Gesellschaft, wird ersichtlich, dass diese eine wichtige Ergänzung zum ‚analogen‘ Gang in Museen oder Galerien bieten können. Auch nach der Covid-19-Pandemie wird sich voraussichtlich eine Anzahl digitaler Angebote erhalten, die es Betrachter:innen ermöglichen, sich einen Einblick in die Inhalte der Institutionen zu verschaffen. Sich von überall auf der Welt per Mausklick durch die Hallen des Louvre in Paris oder des Pergamon-Museum in Berlin bewegen zu können, kann eine sinnvolle Erweiterung der Rezeption von Kunst und Kultur über Grenzen und soziale Schranken hinweg darstellen. Abseits der Kulturbildung ist vor allem der Archivierungsaspekt von Ausstellungen und einzelnen Digitalisaten für die Forschung von Bedeutung, da eine Digitalisierung hier vereinfachend auf Recherchen und Untersuchungen wirken kann.

Dennoch stellt sich die Frage, inwiefern die Digitalisierung den analogen Museumsgang beeinflusst und auf eine digitale Ebene geführt hat. Kann eine digitale Ausstellung die ‚analoge‘ ersetzen? Die Problematik der angesprochenen Zentralisierung und Herausstellung einzelner Highlights in den Formaten belegt zumindest, dass besonders auf touristisch interessant erscheinende Objekte Wert gelegt wird, weshalb mögliche andere Interessen oft kaum berücksichtigt werden. Damit zusammenhängend ist beispielsweise der Gang ins Museum weitaus zeitintensiver, wobei hier der Erkundungs- sowie der soziale Aspekt ausschlaggebend dafür sind. Mit Freunden oder Familie eine Kulturinstitution zu besuchen ist ein soziales Event, für das man sich Zeit nimmt und dessen Inhalte man gemeinsam entdecken will. Dieser Faktor ist bei allein vor dem Bildschirm sitzenden Betrachtenden nicht gegeben, vor allem, da die Atmosphäre zu Hause eine andere darstellt als vor Ort. Es ist fraglich, ob man sich die Zeit nehmen würde, diese auf einen Online-Rundgang und das Lesen zahlreicher Zusatztexte zu verwenden, die man in den Räumen der Institution

verbracht hätte. Besitzt man ein älteres Gerät für ihre Betrachtung, kann auch die Ausführung überhaupt zum Problem werden, da dieses vielleicht nicht mehr den Anforderungen für die Darstellung der Inhalte entspricht. Dies kann eine minderwertigere Darstellung der Objekte zufolge haben, was beispielsweise Verpixelung, Verfälschung von Farben oder Texturen mit sich bringen kann. Natürlich ist es dennoch möglich, in die Angebote einzutauchen und sich in den Inhalten zu verlieren. Jedoch spielt die Höhe des Interesses und der Wille, sich stundenlang mit einer Ausstellung oder Institution zu befassen eine entscheidende Rolle, die nicht bei jedem und jeder gleich gegeben ist.

Abschließend lassen sich die fehlende Materialität und Dimension der gezeigten Objekte anführen, da eine zweidimensionale Darstellungsweise auf dem Bildschirm die Komplexität des Gezeigten minimiert. Bevor die in der „Virtual Reality“²⁷ existierenden Versionen von Museen und Galerien zufriedenstellend funktionieren – einer von Software künstlich simulierten Umgebung – betrachtet man nichts anderes als ein Abbild, welches nur scheinbar mit der Wirklichkeit übereinzustimmen scheint. So bleibt der virtuelle Gang in eine Ausstellung hinter dem Besuch einer Kunst- oder Kulturinstitution letztendlich zurück. Er bleibt eine informative Ergänzung, die jedoch ihre durch die Pandemie neu gewonnene Bedeutung nicht wieder verlieren wird, denn die Angebote erfreuten sich großer Beliebtheit.

27 Holzfurtner, Franziska: Definition. Virtual Reality (Virtuelle Realität, VR), in: ComputerWeekly.de, <https://www.computerweekly.com/de/definition/Virtual-Reality-Virtuelle-Realitaet-VR> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Literaturverzeichnis

Kaldewey, David: Was bedeutet Systemrelevanz in Zeiten der Pandemie? [15.03.2022], in: Berliner Journal für Soziologie 32, S. 7–33 (2022)
Online-Ausgabe, <https://doi.org/10.1007/s11609-022-00464-y>

Online-Ressourcen

allesdichtmachen. https://www.youtube.com/channel/UC3_dHQpx8O9JT2LW1U2Beuw [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Archäologisches Freilichtmuseum Oerlingshausen: Videorundgang Archäologisches Freilichtmuseum Oerlingshausen, Oerlingshausen: AFM Oerlingshausen 21.09.2020, YouTube-Video, 3:17 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=VOcCFBZpTvo> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Bauer, Isabelle: Apps/Software. Was sind Reels? [02.03.2021], in: heise online, <https://www.heise.de/tipps-tricks/Was-sind-Instagram-Reels-5069296.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Blazekovic, Aurelie von: Video-Aktion #allesdichtmachen. Seltsame Beziehungen [02.05.2021], in: Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/medien/video-aktion-corona-pandemie-allesdichtmachen-dietrich-brueggemann-felix-bruch-paul-brandenburg-1.5281901> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.): Harter Lockdown. Berliner Buchhandel bleibt offen [14.12.2020], in: Börsenblatt, <https://www.boersenblatt.net/news/buchhandel-news/berliner-buchhandel-bleibt-offen-158495> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Deutsche Presse-Agentur: Internet. Virtuelle Museen und ihre Probleme, 15.11.2013, in: FOCUS online, https://www.focus.de/digital/computer/virtuelle-museen-und-ihre-probleme-internet_id_1886788.html [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Erlebe.Bayern: Führung durch das Schloss Herrenchiemsee – Virtueller Wochenendtrip durch Bayern, München: 25.11.2022, YouTube-Video, 20:39 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=KPTeW69OZhA> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Google Arts & Culture, Google, <https://artsandculture.google.com> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

- Graefe, Lena: Studie zu den erwarteten Verlusten der Bundesregierung durch das Coronavirus in der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland 2020 (in Milliarden Euro) [25.01.2022], in: Statista, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1108269/umfrage/umsatzeinbussen-durch-corona-in-der-kultur-und-kreativwirtschaft-in-deutschland/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Großmann, Julia: Coronakrise. Diese Museen können sie virtuell besuchen, in: GEO.de, <https://www.geo.de/reisen/reisewissen/22736-rtkl-coronakrise-diese-museen-koennen-sie-virtuell-besuchen> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Holzfurtner, Franziska: Definition. Virtual Reality (Virtuelle Realität, VR), in: Computer-Weekly.de, <https://www.computerweekly.com/de/definition/Virtual-Reality-Virtuelle-Realitaet-VR> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Institut für Museumsforschung: Besucherzahlen der Museen in Deutschland im ersten Corona-Jahr 2020 [28.12.2021], in: Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/institut-fuer-museumsforschung-besuchszahlen-der-museen-in-deutschland-im-ersten-corona-jahr-2020/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- kulturbanause: Was ist Scrollytelling?, in: kulturbanause, <https://kulturbanause.de/faq/was-ist-scrollytelling/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Kultur Management Network: Corona und Museumsvermittlung. „Das Potential digitaler Vermittlungsformate blättert sich auf wie der Frühling“ [30.03.2020], in: Kultur Management Network. Kultur weiter denken, <https://www.kulturmanagement.net/Themen/Corona-und-Museumsvermittlung-Das-Potential-digitaler-Vermittlungsformate-blaettert-sich-auf-wie-der-Fruehling,4113> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Kunsthalle Mannheim, Scrollytelling, das digitale Angebot zur Ausstellung Anselm Kiefer, <https://web.archive.org/web/20231130213250/https://kuma.pageflow.io/anselm-kiefer#277411> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Kunstmuseum Wolfsburg: True Pictures? LaToya Ruby Frazier im Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg 04.04.2022, YouTube-Video, 1:17 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=U1qFK1iTv9k&t=36s> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

- Online-Führungen für Gruppen, Deichtorhallen Hamburg, <https://web.archive.org/web/20220529085622/https://www.deichtorhallen.de/online-fuehrungen-fuer-gruppen> [29.05.2022], [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Online-Führungen – jetzt auch für Gruppen buchbar, Kunsthalle Bremen, <https://www.kunsthalle-bremen.de/de/sb-page/besuch-planen/angebote-und-programm/massgeschneidert> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Pistis, Philipp: Onepager, in: Philipp Pistis. WordPress Agentur, <https://pistis-media.de/glossar/was-ist-ein-onepager/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Auswirkungen der Corona-Pandemie. Wie hilft der Bund der Kultur?, [23.02.2022, zuletzt geändert am 30.01.2023], in: Die Bundesregierung, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/wie-hilft-der-bund-der-kultur--2004708> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Söndermann, Michael: Kultur und Virus. Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt [Januar 2021], in: GDBA. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, <https://kulturwirtschaft.de/wp-content/uploads/2021/01/GDBA-Kolumne-u.-Interview-Soendermann.pdf> [25.06.2024]
- Tour Virtuali Elenco, Musei Vaticani, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/tour-virtuali-elenco.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Virtueller Rundgang durch die Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/gemaeldegalerie/ueber-uns/virtueller-rundgang/gemaeldegalerie-360/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Verwandelt es Ausstellen, verwandelt es Betrachten?

Überlegungen zu der Ausstellung „Le Modèle Noir – Das Schwarze Modell von Géricault bis Matisse“, Paris, Musée Orsay, 26. März – 21. Juli 2019

Antonia Rittgeroth

1. Hintergründe und Vorüberlegungen

In euro- und nordamerikanozentrischen Gesellschaften wird der „weiße“¹ Körper nach wie vor als Norm betrachtet. Menschen heller Hautfarbe erfahren selten eine Reduktion auf ihren Körper – ausgenommen weiblich gelesene Personen.² Ein schwarzer Körper hingegen erhält häufig ‚Labels‘ wie „exotisch[...]“ oder „anormal[...]“³.

Problematiken wie diesen widmete sich die Ausstellung *Le Modèle Noir – das schwarze Modell von Géricault bis Matisse* (26.03–21.07.2019) und ihre begleitenden Druckerzeugnisse. Die Schau war Teil eines Ausstellungsprojekts beginnend 2018 mit der ersten Station in der Wallach Art Gallery der Columbia University in New York und anschließend 2019 im Musée d’Orsay in Paris. Die letzte Etappe bildete das Memorial ACTe in Guadeloupe.⁴

1 Thuram, Lilian/Blanchard, Pascal: Postface. Corps noir, regard blanc, in: Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d’Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 348–353, 350; ‚Weiß‘ und ‚schwarz‘ sind gesellschaftliche und soziale Kategorien, die sich nicht ausschließlich auf die Abstufung menschlicher Hautfarbe beziehen. Ausdrücke und Begriffe, die in das Diskursfeld ‚race‘ eingeordnet werden, müssen grundsätzlich kritisch und sensibel behandelt werden. Zwecks enger Anknüpfung an die untersuchte Ausstellung sowie dem dazugehörigen Katalog, werden in diesem Text teilweise problematische Begriffe reproduziert. Die Autorin bemüht sich entsprechende Begriffe hervorzuheben und möglichst diskriminierungsfreie Sprache zu verwenden.

2 Ebd., S. 349.

3 Ebd., übers. von Antonia Rittgeroth; Zur Erläuterung von Vermeidung rassistischer Sprache, an denen sich dieser Text orientiert vgl. Musebini, Koku: Interview mit Antidiskriminierungs-Expertin Tupoka Ogette. Wie wir Rassismus in der Sprache verhindern, in: puls (2019), <https://www.br.de/puls/themen/leben/rassismus-in-der-sprache-100.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

4 In der Wallach Art Gallery war die Ausstellung allerdings „Seeing Laure: Race and Modernity from Manet’s Olympia to Matisse, Bearden and Beyond“ titulierte. In Guadeloupe wurde nur der Untertitel abgeändert zu „Géricault bis Picasso“; Kat. Ausst. *Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today*, New York The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery 2018, hrsg. von Denise Murrell et al., New York 2018; Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d’Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019; sowie *The Black Model from Manet and Matisse to Today | Le Modèle noir, de Géricault à Matisse*, The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery: *Posing Modernity* <https://wallach.columbia.edu/exhibitions/posing-modernity-black-model-manet-and-matisse-today-le-modèle-noir-de-géricault-à> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Centre Caribéen d’expressions et de mémoire

Der Schwerpunkt der folgenden Analyse liegt auf der Pariser Ausstellung. Im Katalog zur dieser wird die Frage, welche Voraussetzung der weiteren Untersuchungen ist, erst am Ende gestellt: „Könnten wir uns eine Ausstellung vorstellen, die ›Le modèle blanc‹, ›das weiße Modell‹ hieße?“⁵ In der Konzeption aller drei Ausstellungen mit ihren jeweils etwas abweichenden Exponaten drückt sich weiter der Anspruch aus, Museen seien Orte der Wandlung, Veränderungsorte, gar „heilige und politisch neutrale Orte“⁶ – eine Behauptung, die in diesem Zusammenhang ebenfalls zu problematisieren ist.⁷

2. Die Ausstellung

Einen weiten Zeitraum abdeckend befasst sich das Ausstellungskonzept mit der Darstellung von BIPoC⁸, die als Modelle für Künstler:innen arbeiteten. Das Musée d’Orsay zeigte 300 Kunstwerke des späten 18. Jahrhunderts, ab dem Zeitpunkt der ersten Abschaffungsreformen der Sklaverei, bis in die Gegenwart. Dabei steht die Rolle und der Dialog zwischen Modell und Kunstschaffenden im Mittelpunkt. Diese Ausstellungsstücke wurden aufgrund ihrer illustrierenden Wirkung von Wandlungen und Neuerungen der Geschichte, die Besserungen der Lebenssituationen von BIPoC nach sich zogen, gewählt. Der damaligen Leiterin des Museums, Laurence des Cars, zufolge sei die Ausstellung:

de la traite et de l’esclavage, Mémorial ACTe, <https://memorial-acte.fr/> [zuletzt abgerufen am 08.01.2024].

5 Thuram/Blanchard 2019, S. 349.

6 Lafont, Anne/Bindman, David: L’art, les cultures et les figures noirs en expositions, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d’Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 18–25, 24. Dies mag ein durch die Ausstellung geäußerter Anspruch des Museums sein, der nicht tragfähig ist, da Museen immer zeitlich und räumlich in politische Systeme eingebunden sind, gar von diesen (finanziell) getragen werden: Morat, Daniel/Zündorf, Irmgard: Geschichtspolitik im Museum. Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen 16 (2019), S. 97–105. Weiter sind sie stark polarisierend, meinungsbildend und identitätsstiftend. Shaindlin, Valerie Brett: Reading Museum Exhibits. Visitors’ Reading of Exhibits in Cultural Heritage Institutions and Museums, in: The International Journal of Information, Diversity, & Inclusion. Special Issue: Diversity and Reading, Bd. 3, (2019) Nr. 2, S. 63–79; Nayeri, Farah: Takedown. Art and power in the digital age, New York 2022.

7 Auf der Website des Musée d’Orsay selbst findet sich kein Absatz zu den Museumsleitsätzen: Musée d’Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/fr> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

8 Der Begriff BIPoC ist eine Abkürzung und politische Selbstbezeichnung aus dem Englischen für Black People, Indigenous People and People of Colour. Er entstand im Zuge der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre: „BIPoC“ in: Wörterbuch für Diversity Arts & Culture, <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color/>; „BIPoC“ in: The Living Archives Glossar, <https://thelivingarchives.org/glossar/bipoc/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

„eine Erkundung der Geschichte [...], die viele Menschen aus Frankreich nicht sehr gut kennen. Es ist eine soziale, politische und kulturelle Geschichte, weil wir über Gemälde sprechen, die von angesehenen Künstlern geschaffen wurden.“⁹

Hier zeigt sich der Ausgangspunkt einer kritischen Hinterfragung, dennoch wird nach wie vor eine veraltete Schwerpunktsetzung vorgenommen. Das Museum muss zwar bei der Konzeption der Ausstellung zeitliche und nationale Eingrenzungen vornehmen, ist jedoch nicht daran gebunden, erneut kanonisierte, männliche, weiße Künstler in den Mittelpunkt zu stellen, wie es hier dennoch geschah. Zugleich wird aber eine Diversität und Mehrperspektivität in den präsentierten Werken betont.¹⁰

2.1 Die Frage der Titel

Der Ausstellungstitel selbst ist im Singular formuliert: Es geht um „das Modell“, um nicht nur das klassische Prinzip des Künstler:innenmodells zu referenzieren, sondern auch den Modell- und Vorbildcharakter der Figuren, von Stereotyp bis Individuum, zu verdeutlichen.¹¹ Allen in der Ausstellung vorgestellten Modellen gemein war indes, dass ihre Hautfarbe im damaligen Paris als anders galt und sie als Minorität angesehen wurden. Zugleich konstatiert die Schau, dass durch die Sitzungen der Modelle mit Künstler:innen Sichtbarkeit, Kontaktzonen und Handlungsspielräume entstanden seien.¹² Nichtsdestotrotz ist der Titel ein Konstrukt des weißen

9 Laurence des Cars in: *Musée d'Orsay exhibit explores the representation of black models in French art*, 28.03.2019, YouTube-Video, 2:35 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=XEm1A0DfhU> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

10 Debray, Cécile et al.: *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 15–17, 15.

11 Des Cars, Laurence/Martial, Jacques: *Préface*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 12–13, 12f. Vorstellungen von Vorbildern aber auch Stereotypen werden dabei nicht nur über die Rezeption von als Kunstwerken klassifizierten ‚Bildern‘ getragen. Reproduktionen, Abbildungen und Elemente der Popkultur und Massenmedien beeinflussen die allgemeine Wahrnehmung ebenso und verbreiten wie manifestieren Rollenbilder, Stereotypen aber auch Vorbildfiguren; siehe hierzu Horst Bredekamps Ausführungen zu Kunstgeschichte als Bildwissenschaft: Bredekamp, Horst: *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29 (2003) Nr. 3, S. 418–428.

12 Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Modern Language Association of America* (Hrsg.): *Profession* (1991), S. 33–40, 34: Pratt nutzt den Terminus Kontaktzonen „to refer to social spaces, where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in context of highly asymmetrical power such as colonialism, slavery, or their aftermaths [...]“. S. 37: Dabei wird Transkulturalität gesehen als „a phenomenon of the contact zone“, gilt aber inzwischen, wenn auch ein feststehender Begriff, als dekonstruiert; Bei Museen findet sich der Begriff gar als „topos to signal an attitude of collaborative, postcolonial self-critique“ so Messner, Anna Sophia et al.: *On the 'Objectscape' of Transculturality. An Introduction*, in: Dies. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone* (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021,

Blicks¹³, das weiterhin mit der Zuordnung „schwarz“ als Fremdbezeichnung operiert.¹⁴ Für Jahrhunderte wurden BIPOC vorherrschend auf ihren „unterdrückten Körper (Sklaverei), ausgestellten Körper („Menschliche Zoos“), oder auf einen ausgebeuteten Körper (Kolonisierung) reduziert.“¹⁵

Viele der Modelle aus afrikanischen Staaten, aus Haiti, Puerto Rico, Kuba oder den Antillen, waren hauptsächlich im handwerklichen Bereich oder in weißen Haushalten tätig.¹⁶ Zu diesen Erkenntnissen kam es unter anderem durch die der Ausstellung vorausgegangene biografische Forschung, welche auch zu Änderungen einiger Werktitel führte. Damit sollten pejorative Begriffe wie das „N-Wort,“ oder „mulatto“ kritisch eingefasst werden. Jene Termini bestimmen immer das Bildthema mit: der Titel rahmt das visuell Wahrgenommene und reduziert die Dargestellten auf dieses eine „Attribut“.¹⁷ Titeländerungen der Ausstellungen gestalteten sich dabei folgendermaßen: „*Portrait von [...]* Klammer auf *zuvor genannt* alter Titel Klammer zu“.¹⁸ Der Nachteil dieser Lösung sind lange Beschilderungen.¹⁹ Dafür ist der Ansatz durchdacht gewählt, denn Klammern bedeuten etwas beiseiteschieben während das passive „dit“, wortwörtlich „es wurde gesagt“, signalisiert, dass etwas vorbei ist.²⁰ Das englische Wort „bracket“ für „Klammer“ stammt weiter von dem Wort „l'époque“ ab, welches sich wiederum ableitet von dem altgriechischen Begriff „ἐποχή“ für „Amtsenthebung“ oder „einer Ablehnung zustimmen“.²¹

S. 1–15, 5; Chatterjee, Sria: Expanded Contact Zone, in: Dies. (Hrsg.): Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021, S. 226.

13 Zum weißen Blick s. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004; Nasz, Annika: Sklaverei, Sklavenhandel und der weiße Blick in England und Frankreich, in: Kunst und Politik 17 (2015), S. 77–86.

14 Thuram/Blanchard, S. 349.

15 Ebd.

16 Debray et al. 2019, S. 15–17, 15; Pludermacher, Isolde: Olympia au Salon. De la guerre Sécession au contexte parisien, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 150–158, 156; Murrell, Denise: Olympia. Laure dans la contexte du Paris noir, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 164–178, 165; Thuram/Blanchard 2019, S. 349; Parker, Rianna Jade: In Paris, 'Black Models' show offers essential insights on figures excluded from art history, in: ARTnews (14.08.2019), <https://www.artnews.com/art-news/reviews/black-models-musee-orsay-denise-murrell-13115/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

17 Higonnet, Anne: Renommer l'œuvre, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 26–31, 27f.

18 „Portrait de [...] [dit précédemment ...]“, in: Higonnet 2019, S. 30; vgl. etwa Marie Guillemine Benoist: *Portrait von Madeleine [zuvor genannt Portait d'une «Négresse»]*, 1800, Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Paris, Musée du Louvre, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 59.

19 Zugleich wird eingeräumt, es gebe in diesem Kontext noch keine „idealen Titel“. Übers. von Antonia Rittgeroth aus Higonnet 2019, S. 27f.

20 Ebd., S. 31.

21 Ebd.

Eine Umbenennung aller Werke unter Berücksichtigung der richtigen Namen der Modelle konnte wiederum nicht erfolgen, da die Namen dieser üblicherweise nicht bekannt waren, ganz gleich welche Hautfarbe sie hatten.²²

Für die Umbenennung wurden Register der Pariser Kunstakademie über die dort in Klassen posierenden Modelle herangezogen.²³ Diese sind nicht vollständig, aber für manche Personen finden sich zusammenfassende Details zum Äußeren, Alter, Adresse und Herkunftslandangaben, zuweilen gar deren Unterschrift. Auch die Hautfarbe wird dort aufgeführt. Bei Menschen hellerer Haut ist etwa „frischer Teint oder „schöne Hautfarbe“ vermerkt.²⁴ Bei BIPOC findet sich dafür die Herkunftsregion oder das „N-Wort“.²⁵

Das Musée d'Orsay ist dabei das erste Museum in Frankreich, das eine Umbenennung von Werktiteln anging. Allerdings wurde im Ausstellungskatalog nicht verdeutlicht, dass diese Umbenennungen wohl nur für die Dauer der Ausstellung vorgenommen wurden.²⁶ Diese Herangehensweise, einhergehend mit dem Ausstellungstitel, lassen einen andauernden, tatsächlichen Wandel zu diskriminierungsfreier Ausstellungspraxis vermissen. Zugleich sollen prononcierte Wortwahl und Titeländerungen auf bisher Vernachlässigtes provozierend verweisen.²⁷

2.2 Aufbau, Werke und Künstler:innenauswahl

2.2.1 Édouard Manets *Olympia* als Ausgangspunkt

Den Ausgangspunkt für die Konzeption der Ausstellung bildeten neuere Forschungen zu Édouard Manets *Olympia* von 1863–65 (Abb. 1) und die daraus folgende Neubewertung der schwarzen Dienerin sowie des Verhältnisses der beiden dargestellten Frauen unterschiedlicher Hautfarben und sozialer Herkunft.

In der Kunstgeschichtsschreibung – wie auch in großen Teilen des Ausstellungskatalogs der Schau – liegt der Fokus immer noch auf Bezugspunkten des Werkes zu kanonisierten Aktdarstellungen wie

22 Bégué, Estelle/Pludermacher, Isolde: Les modèles noirs dans le Paris du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 194–209, 196. Außerdem waren meist nur die Vornamen bekannt; ebd., S. 200.

23 Ebd., S. 205, 208f., 211–217: Ebenso wurden Dokumente zur Volkszählung gesichtet.

24 Ebd., S. 205: Übers. von Antonia Rittgeroth.

25 Ebd., S. 206: Andererseits ließ sich ebenfalls ermitteln, dass alle Modelle, unabhängig von ihrem Geschlecht oder der Hautfarbe, denselben Lohn erhielten.

26 Rea, Naomi: Glenn Ligon lifts formerly unknown black Parisians into the limelight in a new show at the Musée d'Orsay, in: artnet news, (27.03.2019), <https://news.artnet.com/art-world/glenn-ligon-black-models-orsay-1498519> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

27 Higonet 2019, S. 28.

Tizians *Venus von Urbino*.²⁸ *Olympia* aber wurde 1865, in dem Jahr als der Amerikanische Bürgerkrieg (1861–65) endete, im *Salon* gezeigt und Manet somit zugeschrieben, dass er über die Arbeit subtil Kritik an der Lage von schwarzen Menschen übe.²⁹ Denn die Dienerin erscheine im Offerieren von Blumen beinahe kollegial. Sie wirkt nicht rangniedriger, da sie nicht für ihre Arbeitgeberin wäscht, putzt oder kocht. Außerdem ist sie gleich groß dargestellt wie die andere Frau, wenn sie auch im Hintergrund platziert ist und sich nicht stark von diesem abhebt.³⁰

Situiert ist die Szene im damaligen Prostitutionsmilieu von Paris und nicht als exotisierte Badeszene in der Bildtradition des Orientalismus mit gemeinsamen Darstellungen nackter Frauen unterschiedlicher Hautfarben.³¹ Solche Szenen finden sich wiederum auf weiteren Exponaten der Ausstellung *Le Modèle Noir* im Musée d'Orsay.³² Dennoch zeigt Manets Werk das Bedienen einer weißen Person durch eine schwarze Person – und nicht, wie im Ausstellungskatalog konstatiert, ein Aufeinandertreffen zweier gleichwertiger Gegenüber. Das Gemälde ist weiter ein Zeugnis seiner Zeit: Für das Leben der Pariser Oberschichten des 19. Jahrhunderts galt es als Luxus, BIPOC als Diener:innen zu beschäftigen, weil dies veranschaulichen sollte, dass man Land in der Ferne besitze. BIPOC als „Bedienstete zu haben [war] ein sichtbares Zeichen für sozialen Erfolg [...]“³³, über das sich eine neue Oberschicht definierte. In diesem Sinne ist die Rolle der Bediensteten, der Stellung der nackten Figur Ausdruck zu verleihen und keinesfalls eine Gleichstellung oder gar subtile Erhebung der Dienerin.³⁴ Vielmehr reiht sich das Gemälde erneut ein in eine problematische Darstellungstradition kolonialer Praxis, innerhalb derer Hierarchisierungen gemäß den Hautfarben der gezeigten Figuren visualisiert werden.

28 Tizian: *Venus von Urbino*, 1538, Öl auf Leinwand, 119 × 165 cm, Florenz, Uffizien, in: Filippo Pedrocchi: Tizian, München 2000, S. 167, Abb. 106.

29 Pludermacher 2019, S. 154.

30 Murrell 2019, S. 175, 177.

31 Pludermacher 2019, S. 154. Zum Begriff des Exotismus s. Boyd, Alison: Exotism, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone* (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021, S. 224–225. Zum Begriff des Orientalismus s. Said, Edward W.: *Orientalism*, London 2003; MacKenzie, John M.: *Orientalism. History, theory, and the arts*, Manchester 1996; Thornton, Lynne: *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie 1989.

32 Vgl. etwa Frédéric Bazille: *Die Toilette*, 1870, Öl auf Leinwand, 130 × 128 cm, Paris, Musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole und Jean-Léon Gérôme: *Türkisches Bad/ Maurisches Bad*, 1870, Öl auf Leinwand, 50,8 × 40,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 159, 161.

33 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Pludermacher 2019, S. 156, 158.

34 Bei der *Olympia* selbst handelt es sich zwar um eine Sexarbeiterin, die nicht dem gehobenen Bürgertum angehörte, aber „von wohlhabenden Männern aus der Aristokratie oder dem gehobenen Bürgertum [und ihren Mitteln/ihrem Besitz] unterhalten wurde.“ Übers. von Antonia Rittgeroth aus Pludermacher 2019, S. 156.



Abb. 1 Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 × 191 cm, Paris, Musée d'Orsay, aus: Public Domain/Google Art Project, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.



Abb. 2 Édouard Manet, *Kinder in den Tuileries-Gärten*, 1861–1862, Öl auf Leinwand, 37,8 × 46 cm, Providence Rhode Island School of Design Museum, aus: Public Domain/RISD Museum: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/children-tuileries-gardens-42190> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.

Zum Kernpunkt des Ausstellungsprojekts wurde Manets Gemälde daher in Zusammenhang mit Denise Murrells 2014 veröffentlichter Dissertation *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*.³⁵ Murrell konnte durch ihre Forschung neben dem Namen des Modells, Laure, herausfinden, woher der Künstler sie kannte, dass Laure aus der Karibik nach Paris kam und wo sie in Paris lebte.³⁶ Außerdem war Laure Näherin und posierte als Modell, um mehr Geld zu verdienen. Ihren Namen ermittelte die Kunsthistorikerin über eine Notiz von Manet aus dem Jahr 1862: „*Laure, très belle negresse*“.³⁷

Laures Präsenz wurde in der umfassenden vorangegangenen Forschung zu Manet kaum bis gar nicht erwähnt. Bei Murrell wird Laure hingegen noch in einer weiteren Arbeit Manets identifiziert: Sie sei als Modell der Figur rechts auf der Bank in *Kinder in den Tuileries-Gärten* zu finden (1861–62, Abb. 2).³⁸ Die individuellen Gesichtszüge der Frauenfigur bleiben hier unkenntlich, aber es ist auszumachen, dass sie zeitgemäße Dienstkleidung trägt.³⁹ Dafür malte der Künstler ein eigenständiges *Porträt von Laure* (Abb. 3), das bisher wenig in der Forschung behandelt wurde. Durch ihre Kleidung, die hier augenscheinlich keine Dienstkleidung ist, und durch ihre Pose unterscheidet sich Laure von der Dienerin in *Olympia* (Abb. 1).

Weiterhin wird das Werk häufig unter dem rassifizierenden Titel von Manet aufgeführt, anstatt des Titels *Porträt von Laure*.⁴⁰ Nichtsdestotrotz betont Murrell, dass Manet Laure in seinen Darstellungen nicht exotisiert und voller Opulenz darstelle und sie weder hypersexualisierte oder entblöste, sondern als Individuum der damaligen Gesellschaft abbildete.⁴¹ Dementgegen schrieb Manet von seinen Eindrücken in Brasilien: „Die Bevölkerung ist zu $\frac{3}{4}$ schwarz oder Mulatte, dieser Teil ist generell, mit einigen Ausnahmen, schrecklich“.⁴² Womöglich auch aufgrund dieser Ambivalenz in der Rezeption Manets greifen zeitgenössische in der Ausstellung gezeigte Künstler:innen die *Olympia* immer wieder auf.

35 Murrell, Denise: *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, New York 2014.

36 Ebd., S. 2, Anmerkung 1; ebd., S. 35, Anmerkung 38, 41, 49, 53.

37 Ebd., S. 2, Anmerkung 1, 10, 35; Manet, Édouard: *Notizheft 1860–62, Laure, très belle négresse*, New York, Morgan Library and Museum, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 202.

38 Murrell 2014, S. 8, 35f.

39 Ebd., S. 45.

40 Der Originaltitel des Werkes nach Manet lautet ‚La Negresse‘. So wird es auch in vielen Bilddatenbanken weiterhin aufgeführt. Édouard Manet: *La Negresse*, 1862, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Turin, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, in: Das prometheus-Bildarchiv, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/imago-38ef894cbf58fb5432d2a94aa7516486e3493be8> [zuletzt abgerufen 08.01.2024]; in: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_La_N%C3%A9gresse.jpg [zuletzt abgerufen 25.06.2024].

41 Murrell 2019, S. 175, 177.

42 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Manet, Édouard: *Lettres de jeunesse (1848–49). Voyage à Rio*, hrsg. von Louis Rouart, Paris 1928, S. 58.



Abb. 3 Édouard Manet, *Portrait von Laure* [zuvor genannt La ‚Nègresse‘], 1862–1863, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Pinacoteca Agnelli, Turin, aus: Pinacoteca Agnelli: <https://www.pinacoteca-agnelli.it/en/collection/la-negresse/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung von Pinacoteca Agnelli).

Larry Rivers gestalte eine dreidimensionale *Olympia in Black Face* für einen Zyklus über die Geschichte von BIPoC.⁴³ Mit diesem Werk untergräbt der Künstler Manets Gemälde: Er formt die Figuren aus Manets Arbeit in derselben Pose und Positionierung zueinander nach, ergänzt sie aber um eine weitere, davor gesetzte Frauengruppe. Diese imitiert die von Manet vorgegebene Gruppe, hier aber bestehend aus einer nackten, liegenden Frau dunklerer Hautfarbe mit einer Dienerin heller Haut. Jene wird zu ihrer linken Seite weiter ergänzt um eine weiße Katze, während die vordere Liegefigur auf einem dunkleren, mit Blumenmuster verzierten Tuch ausgestreckt ist. Rivers kehrt so in seiner Plastik die Deutungsreferenzen um: „Amerikanisch statt europäisch, Herrin statt Sklavin“,⁴⁴ folglich eine gänzliche Inversion bis zu der Katze. Zugleich lässt Rivers aber die ursprünglichen Figuren als Referenz im Hintergrund, gleich groß aber etwas erhöht, bestehen.

Ein Verwandlungsspiel von Manets Arbeit zeigt sich auch bei *Olympia II* des Künstlers Aimé Mpane.⁴⁵ Die Rollen beider Frauen aus Manets Arbeit sind hier wie bei Rivers umgekehrt: Die weiße Frau wird bis auf ihre Haare mit den Eigenschaften der anderen ausgestattet. Auch sie bietet einen Blumenstrauß an, welcher im Inneren aber einen Totenschädel offenbart, der symbolisch für die Kolonisierung Afrikas durch den Westen steht.⁴⁶ Der Bildträger selbst setzt sich zusammen aus einer Assemblage kleiner Quadrate aus Sperrholzplatten. Dieses Material dient im Kongo, dem Geburtsland des Künstlers, häufig auch als Baumaterial. Es ist aber zugleich das Material, das für gewöhnlich genutzt wird, um Kunstwerke wie die *Olympia* für Ausstellungen zu verpacken.⁴⁷ Somit stellt es für die Ausstellung und darüber hinaus ein zentrales Werk dar, gleichwertig an Bedeutung wie Manets *Olympia*, wenn auch der Ausstellungskatalog an weiteren Ausführungen dazu spart.

Eine gänzliche Auslassung im Ausstellungskatalog erfuhr dafür Glenn Ligon speziell für die Ausstellung konzipierte Arbeit *Schwarze Pariser im Musée d'Orsay*.⁴⁸ Der amerikanische Künstler projizierte die Namen

43 Debray, Cécile: *Olympia II, III, IV...noire et blanche*, in: Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 340–346, 342: Es war ein Auftragswerk für die Menil Foundation Houston als Teil eines Zyklus über die Geschichte von BIPoC; Larry Rivers: *Olympia in Black Face*, 1970, Öl auf Holz, plastifizierte Leinwand, Kunststoff und Plexiglas, 182 × 194 × 100 cm, Paris, Sammlung MNAM-CCI, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 347.

44 Debray 2019, S. 342: Hier wird im Katalog nun außerdem, anstatt wie vorherig „Bedienstete“, das Wort „Sklavin“ verwendet.

45 Aimé Mpane: *Olympia II*, 2013, Wandmalerei auf Sperrholzteilen, 91,4 × 121,9 cm, Collection Gérard Valérius, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 346.

46 Debray 2019, S. 344.

47 Ebd.

48 Glenn Ligon: *Schwarze Pariser*, Ausstellungsansicht, 2019, zwölf Neonröhren, Aluminiumträger, courtesy of the artist. Foto ©Musée d'Orsay/Sophie Crépy, in: Childs, Adrienne L.:

aller in der Ausstellung erwähnten Modelle in weißer Neonschrift auf Aluminiumträgertürme inmitten des Hauptsaaals des Museums.⁴⁹ Ligons Arbeit stellt einen Versuch dar, dem Vergessen dieser Figuren entgegenzuwirken. Die Namen wurden, wenn möglich, in der Unterschrift der Modelle festgehalten. Sie sind von zahlreichen Stellen des Museums aus sichtbar und werden durch den Ausdruck „Nom inconnu“ (übersetzt: unbekannter Name) ergänzt.

2.2.2 Der kanonisierte Blick: Künstler der eurozentrischen Kunstgeschichtsschreibung

Umso bekannter sind die Namen von kanonisierten Künstlern wie Henri Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau und Paul Gauguin, die ebenso in der Ausstellung vertreten sind.⁵⁰ Darunter ebenso Charles Cordier, der seine Porträtbüsten von BIPOC, die exotisierend in als charakteristisch für ihre Herkunftsregionen angesehener Kleidung angezogen waren, in der Anthropologieabteilung naturwissenschaftlicher Museen ausstellte.⁵¹ Heute wird Cordier für seine Arbeiten häufig als Vorreiter gegen Sklaverei und Rassismus gesehen. Der Künstler beschäftigte sich aber primär, wie viele Bildhauer:innen des 19. Jahrhunderts, aus materialspezifischem Interesse mit der Polychromie und nicht, um darüber soziale Ungleichheiten und Stereotype zu entkräften.⁵² Vielmehr reproduzierte seine Herangehensweise rassifizierende Zuschreibungen.

Auch Henri Matisse interessierte sich in seiner Malerei für Menschen aus Black Communities und arbeitete viel mit Modellen unterschiedlichster äußerer Erscheinung. Umso verwunderlicher ist es – bemerken die Ausstellungen in New York und Paris – dass sich kaum Forschende mit der

exhibition review of *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Nineteenth-Century Art Worldwide 18, (2019) Nr. 2, <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn19/childs-reviews-le-modele-noir-de-gericault-a-matisse> [zuletzt abgerufen 25.06.2024].

49 Siehe dazu auch das Pressematerial zu der Ausstellung, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris 2019, Musée d'Orsay: *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, (Ohne Jahr) https://www.epmo-musees.fr/sites/default/files/2021-02/DP_le_modele_noir_de_gericault_a_matisse.pdf [zuletzt abgerufen 25.06.2024], S. 63; Rea 2019.

50 An dieser Stelle wie auch bei der Kapitelüberschrift wird bewusst nicht gegendert.

51 Bindman, David: *Le «racism scientifique» et la representation des Africains dans la France du XIX^e siècle*, in: Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 102–110, 110. Zu Darstellungsweisen des Anderen s. fortfolgend unten.

„Er träumt [...] von [einer...] Galerie der zentralen menschlichen Typen.“, übers. von Antonia Rittgeroth aus Ndiaye, Pap/Madinier, Louise: 1848–1870. Chronologie, in: Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d'Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 119–125, 121; vgl. etwa Charles Cordier: *Mann aus dem Soudan* [zuvor genannt *Buste de «Nègre» du Soudan*], 1857, Alabaster, Bronze und Onyx, 96 × 66 × 36 cm, Paris, Musée d'Orsay, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 117.

52 Bégué/Pludermacher, S. 195.

Präsenz von BIPOC in seinem Œuvre auseinandergesetzt haben.⁵³ Bei ihm, so Estelle Bégué und Isolde Pludermacher, liege das Augenmerk, ähnlich wie bei Manet, darauf, Vertretende der fortschrittlichen, kosmopolitischen Gesellschaft zu zeigen.⁵⁴ Zugleich sind Aussagen von Matisse überliefert, Harlem „sei wie eine ‚schwarze Hölle, in die sich die Amerikaner zurückziehen, um ihr Paradies zu finden‘“,⁵⁵ in denen sich die Überheblichkeit der kolonisierenden Seite artikuliert. Ebenfalls zu beobachten sind diese rassifizierenden Ansichten von Matisse in seiner Arbeit *Portrait Fatmahs*, dem Auftrag einer Sammlerin „eine kleine Marokkanerin“⁵⁶ zu malen. Das Gesicht der Dargestellten ist dabei nicht individualisiert, sondern maskenähnlich abstrahiert. Sie trägt als „traditionell nordafrikanisch“⁵⁷ bezeichnete Kleidung. All diese Attribute sollten möglichst exakt ihr vermeintliches ‚Marokkanisch Sein‘ vermitteln, wenn auch das meiste davon angedichtet war.⁵⁸ Linda Nochlin stellt dazu in *The Imaginary Orient* heraus, dass koloniale Räume künstlich geschaffen wurden, um aufzuzeigen, wie sie der Moderne widerstehen.⁵⁹ Bei dem Begriff der Moderne handelt es sich wiederum um ein westliches Konstrukt, das sich in Abgrenzung zu der sogenannten Traditionalität und damit allen als „unfortschrittlich“ und fremd angesehenen Gesellschaftsformen definierte.⁶⁰ Dementgegen etablierte Shmuel N. Eisenstadt die These einer Existenz „multipler Modernitäten“, in der von vielen verschiedenartigen Ausdrucksformen der Moderne ausgegangen wird und „moderne“ Kunst als Resultat von geschichtlichen Verflechtungen und Kontaktzonen von Kulturen betrachtet wird.⁶¹ In Konzeption und Forschung von *Le Modèle Noir* findet dieser Diskurs allerdings keine Anwendung. Stattdessen attestiert

53 Murrell, Denise: La femme noire dans L'art de Matisse et la Harlem Renaissance, in: Kat. Ausst. *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 318–328, 328.

54 Ebd., S. 319.

55 Matisse, Henri in Murrell 2019, S. 322, übers. von Antonia Rittgeroth.

56 Ebd., S. 319. Henri Matisse: *Portrait von Fatmah [zuvor genannt La Mulâtresse] Fathmah* 1912, Öl auf Leinwand, 35,5 × 27,5 cm, Musée de Grenoble, in: Ebd., S. 321.

57 Übers. von Antonia Rittgeroth aus ebd., S. 319.

58 Ebd., S. 319.

59 Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*, in: Schwartz, Vanessa/Przyblyski, Jeannene (Hrsg.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York 2004, S. 289–299.

60 Schankweiler, Kerstin: *Multiple Modernities*, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9)*, Heidelberg 2021, S. 234–235, 234: Schankweiler definiert „die Moderne“ als Epochenbegriff wie folgt: „The dominant understanding of modernity – as the designation of an epoch and as a conceptual term for paradigmatic social change (‘modernization’) – has been tied to the idea of a uniform and teleological societal development characterized by industrial technological progress, secularization, and enlightenment.“ Siehe ebenso Page, Westrey/Sobotka, Maria: *Othring*, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9)*, Heidelberg 2021, S. 241–242.

61 Eisenstadt, Shmuel N.: *Multiple Modernities*, in: *Daedalus. Special Issue “Multiple Modernities”*, Bd. 129 (2000) Nr. 1, S. 1–30; Schankweiler 2021, S. 234–235.

die Ausstellung Matisse, dass er „das Wesen einer modernen Frau ohne rassistische Konnotationen oder Exotismus“⁶² darstelle. Dabei wird nicht genauer ausgeführt, wie die Ausstellung den Modernitätsbegriff reflektiert oder aus den Kunstwerken ableitet. Der größere Fokus liegt auf Matisse als Künstlerperson, wogegen die Beschäftigung mit BIPOC in der Kunst – als Kunstschaffende oder Modelle – zurücktritt.

2.3 Begleitendes Programm der Ausstellung

Eine Art des Weiterdenkens bietet das Mitwirken anderer Kunstformen in der Ausstellung. So etwa trat der französische Essayist und Rapper Abd Al Malik im Musée d’Orsay auf. Seine Performance bezog sich inhaltlich auf Puvis de Chavannes Gemälde *Kleiner schwarzer Junge mit Schwert*.⁶³ Das Gemälde entstand 1848, als die Sklaverei endgültig abgeschafft wurde und ist für Al Malik ein universelles Symbol für Freiheit.⁶⁴

Des Weiteren fand die Tanz-Performance *Mon élue noire* der senegalesischen Künstlerin Germaine Acogny statt. Die Beschreibung des Museums dazu lautete:

„Zur explosiven Musik von Strawinsky lässt sich die senegalesische Prinzessin einsperren, um das Blut der Unterdrückten und das von den Kolonialisten herbeibeschwörte ‚Tier im Käfig‘ darzustellen. Trotzdem gibt sich die Auserwählte nicht geschlagen: Sie bewegt sich weiter. Und sie bewegt sich lebhaft!“⁶⁵

Beide Ansätze binden Vertreter:innen der Black Communities und Kunstwelt mit ein. Letztere Performance fördert jedoch – in Beschreibungen wie dieser, aber auch in Abbildungen und Rezensionen – auf problematische Weise Stereotype, wie den der „Angry Black Woman“.⁶⁶

⁶² Übers. von Antonia Rittgeroth aus Pinet, Marie-Isabelle: Carmen, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris Musée d’Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 336.

⁶³ Pierre Puvis de Chavannes: *Kleiner schwarzer Junge mit Schwert*, 1848–49, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d’Orsay, in: Kat. Ausst. Paris 2019, S. 11. Das Werk wird im Katalog nur abgebildet, aber nicht weiter behandelt.

⁶⁴ Abd al Malik in: Musée d’Orsay exhibit explores the representation of black models in French art, 28.03.2019, YouTube-Video, 2:35 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=XEm1A0DfhU> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

⁶⁵ Übers. von Antonia Rittgeroth aus dem Pressematerial der Ausstellung, Musée d’Orsay, (ohne Jahr), S. 74.

⁶⁶ Der Stereotyp „Angry Black Woman“ wird auf weiblich gelesene Menschen dunkler Haut projiziert und ordnet ihrem Geschlecht sowie ihrer Hautfarbe lautes Äußern von Wut, Kontrollverlust und Aggression zu. Weiterverbreitet und konstituiert wurde er durch die Darstellung weiblich gelesener BIPOC in Medien der Popkultur; vgl. Ward, Jervette R.: *Real Sister. Stereotypes, Respectability, and Black Women in Reality TV*, New Brunswick 2015. Auf wissenschaftlicher Ebene wird der Stereotyp erst jüngst zunehmender analysiert: Walley-Jean, J. Celeste: *Debunking the Myth of the “Angry Black Woman”. An Exploration*

3. Konklusion

Schließlich fragt die Ausstellung:

„Was würden Madeleine, Joseph, Jeanne, Laure, Scipion, Teha’amana und die anderen sagen, wenn sie von den Malereien und den Skulpturen sprechen könnten, die sie darstellen, wenn sie von den Beziehungen zu den Künstler:innen, die sie erforscht haben und ihrem Leben und ihren Projekten erzählen könnten?“⁶⁷

BIPoC unter den Modellen, deren Namen bekannt sind, bilden noch immer eine Ausnahme. Dafür setzte die Schau für ihre Laufzeit eine durchdachte Änderung der Werktitel um. Während dem weißen Körper über die Benennung der Figuren im Werktitel Individualität zugeschrieben wird, hieß und heißt es zumeist das „Schwarze Volk, die schwarze Musik, ... und schließlich das schwarze Modell“.⁶⁸ Dadurch wird „der schwarze Körper [...] ein Archetyp“⁶⁹ und das Modell von Kunstschaffenden platziert und austauschbar. Das bewusste Platzieren kann zwar Grundlage einer wertschätzenden Darstellung sein, aber sie geht aus einer wesentlichen Dialektik des Anderen versus des Eigenen hervor. Dem entgegen stellt sich die Ausstellung den Anspruch, zu vermitteln, dass es „nicht die schwarze Kultur, sondern schwarze Kulturen“⁷⁰ gibt. Anstatt wie in der Vergangenheit den schwarzen Körper der Dargestellten über ihre Individualität zu erheben, wird durch die Namensnennung die Person selbst in den Vordergrund gestellt. Dies jedoch überzeugend zu veranschaulichen gelingt der Schau nicht, fällt doch die Werkauswahl und Schwerpunktsetzung vor allem franco-zentriert aus. Auch die veröffentlichte Forschung zu der Schau verbleibt nur ein Versuch, die Darstellung von BIPoC in bereits

of Anger in *Young African American Women*, in: *Black Women, Gender + Families*, Bd. 3 (2009) Nr. 2, S. 68–86; Jones, Trina/Norwood, Kimberly Jade: *Aggressive Encounters & White Fragility. Deconstructing the Trope of the Angry Black Woman*, in: *Iowa Law Review*, Bd. 102 (2017) Nr. 4, S. 2017–2069, 2049, 2056, 2069; Beispiele für solche Rezensionen inkl. Abbildungen sind: Baffour, Delphine: *Mon élue noire Sacre#2 à Orsay avec les chorégraphes Olivier Dubois et Germaine Acogny*, [19.04.2019], in: *Journal La Terrasse*, 276, <https://www.journal-laterrasse.fr/mon-elue-noire-sacre2-a-orsay-avec-les-choregraphes-olivier-dubois-et-germaine-acogny/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Findeisen, Ralph: *Die Bestie erwacht. Mit „Mon Élué Noire – Meine schwarze Auserwählte“ lotet Germaine Acogny das Trauma der Kolonialisierung aus*, in: *Tagespiegel, Potsdamer Neueste Nachrichten*, 17.01.2015, <https://www.pnn.de/kultur/die-bestie-erwacht/21540576.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], aber auch das Pressematerial der Ausstellung, S. 74.

67 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Ndiaye, Pap: *L’Atlantique noir: les afro-descendants prennent la parole*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 268–279, S. 279.

68 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Thuram/Blanchard 2019, S. 352.

69 Übers. von Antonia Rittgeroth aus ebd.

70 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Debaene, Vincent: *Du modèle noir aux voix noires. Ethnologie, surréalisme, négritude*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris Musée d’Orsay 2019, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 296–303, 298.

kanonisierte, kunsthistorische Fragestellungen einzubetten, anstatt neue Herangehensweisen zu eröffnen.⁷¹ Den Lebensumständen der dargestellten Menschen wird indes nicht genug nachgegangen. Ebenso wenig werden rassifizierende Äußerungen etablierter französischer, männlicher Künstler kritisch eingefasst, sondern meist dem Preisen ihres Werkes untergeordnet. Nicht zuletzt ist die Veröffentlichung des Katalogs ausschließlich in französischer Sprache eine Form des Ausschlussverfahrens und der Wertsetzung. Der im Katalog formulierten Forderung, einen Wandel zu bewirken anstatt BIPoC „als einen Zusatz von einer essenziell weißen Kultur anzusehen“⁷², wird die Ausstellung so nicht gerecht. BIPoC-Kunstschaffende finden zu wenig Erwähnung, während nach wie vor mehrheitlich weiße, männliche Künstler im Vordergrund stehen. In diesem Sinne setzt die Ausstellung, wenn auch neue Erkenntnisse hervorbringend, immer noch die kanonisierte Hierarchisierung fort. Zwar wird gefragt „Sind wir frei von diesen Vorurteilen?“ und die Ausstellung erwidert darauf „Das ist nicht sicher?“⁷³ Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass die Schau selbst, trotz teils progressiver Ansätze, Problematiken und Stereotypen nicht entkräftet, sondern reproduziert. *Le Modèle Noir – Das Schwarze Modell von Géricault bis Matisse* kann aber zumindest als ausbaufähiger Anstoß für weitere, inklusive und dekolonisierende Ausstellungspraxen⁷⁴ und das erforderliche Überdenken von Museumssammlungen dienen.

71 Siehe dazu auch Messner et al. 2021, S. 1–15, 8f.

72 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Debaene 2019, S. 298.

73 Übers. von Antonia Rittgeroth aus Thuram/Blanchard 2019, S. 350.

74 Als aktuelles Beispiel zu nennen wären Förderungen und Projekte wie *4 Museen – 4 Chancen* der Gerda Henkel Stiftung, die Kunstschaffende und Kurator:innen aus ehemals kolonisierten Ländern an Museen der ehemaligen Kolonisierenden einladen, um kollaborativ an Öffnung und Dekolonisierung des Museums zu arbeiten; siehe dazu Lindenmuseum Stuttgart: Pressemitteilung *4 Museen – 4 Chancen*, 18.10.2022, https://web.archive.org/web/20231025140756/https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/Dokumente/Pressemitteilung_4_Museen_-_4_Chancen.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; weiterführend siehe Bayer, Natalie et al.: *Kuratieren als antirassistische Praxis (curating, ausstellungstheorie & praxis 2)*, Berlin/Boston 2017.

Literaturverzeichnis

- Bayer, Natalie et al.: Kuratieren als antirassistische Praxis (curating. ausstellungstheorie & praxis 2), Berlin/Boston 2017
- Bégué, Estelle/Pludermacher, Isolde: Les modèles noirs dans le Paris du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 194–209
- Bindman, David: Le «racism scientifique» et la representation des Africains dans la France du XIX^e siècle, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 102–110
- Boyd, Alison: Exotism, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021, S. 224–225
- Bredenkamp, Horst: A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in Critical Inquiry 29 (2003) Nr. 3, S. 418–428
- Des Cars, Laurence/Martial, Jacques: Préface, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 12–13
- Chatterjee, Sria: Expanded Contact Zone, in: Dies. (Hrsg.): Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021, S. 226
- Debaene, Vincent: Du modèle noir aux voix noires. Ethnologie, surréalisme, négritude, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 296–303
- Debray, Cécile et al.: Le Modèle noir de Géricault à Matisse, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 15–17
- Debray, Cécile: Olympia II, III, IV...noire et blanche, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 340–346
- Eisenstadt, Shmuel N.: Multiple Modernities, in: Daedalus. Special Issue "Multiple Modernities", Bd. 129 (2000) Nr. 1, S. 1–30
- Higonnet, Anne: Renommer l'œuvre, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 26–31

- Jones, Trina/Norwood, Kimberly Jade: Aggressive Encounters & White Fragility. Deconstructing the Trope of the Angry Black Woman, in: Iowa Law Review, Bd. 102 (2017) Nr. 4, S. 2017–2069
- Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019
- Kat. Ausst. Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today, New York, The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, hrsg. von Denise Murrell et al., New York 2018
- Lafont, Anne/Bindman, David: L'art, les cultures et les figures noirs en expositions, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 18–25
- MacKenzie, John M.: Orientalism. History, Theory, and the Arts, Manchester 1996
- Manet, Édouard: Notizheft 1860–62, Laure, très belle négresse, New York, Morgan Library and Museum, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019
- Manet, Édouard: Lettres de jeunesse (1848–49). Voyage à Rio, hrsg. von Louis Rouart, Paris 1928
- Messner, Anna Sophia et al.: Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality, 9), Heidelberg 2021
- Messner, Anna Sophia et al.: On the 'Objectscape' of Transculturality. An Introduction, in: Dies. (Hrsg.): Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9), Heidelberg 2021, S. 1–15
- Morat, Daniel/Zündorf, Irmgard: Geschichtspolitik im Museum. Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen 16 (2019), S. 97–105
- Murrell, Denise: Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond, New York 2014
- Murrell, Denise: Olympia. Laure dans la contexte du Paris noir, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 164–178
- Murrell, Denise: La femme noire dans L'art de Matisse et la Harlem Renaissance, in: Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse, Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 318–328
- Nasz, Annika: Sklaverei, Sklavenhandel und der weiße Blick in England und Frankreich, in: Kunst und Politik 17 (2015), S. 77–86

- Nayeri, Farah: *Takedown. Art and power in the digital age*, New York 2022
- Ndiaye, Pap/Madinier, Louise: 1848–1870. Chronologie, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 119–125
- Ndiaye, Pap: *L’Atlantique noir: les afro-descendants prennent la parole*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 268–279
- Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*, in: Schwartz, Vanessa und Jeannene Przyblyski (Hrsg.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, 2004, S. 289–299
- Page, Westrey/Sobotka, Maria: *Othering*, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9)*, Heidelberg 2021, S. 241–242
- Pinet, Marie-Isabelle: *Carmen*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 336
- Pludermacher, Isolde: *Olympia au Salon. De la guerre Sécession au contexte parisien*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 150–158
- Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Modern Language Association of America (Hrsg.): Profession (1991)*, S. 33–40
- Said, Edward W.: *Orientalism*, London 2003
- Schankweiler, Kerstin: *Multiple Modernities*, in: Messner, Anna Sophia et al. (Hrsg.): *Reading Objects in the Contact Zone (Heidelberg Studies on Transculturality 9)*, Heidelberg 2021, S. 234–235
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004
- Shaindlin, Valerie Brett: *Reading Museum Exhibits. Visitors’ Reading of Exhibits in Cultural Heritage Institutions and Museums*, in: *The International Journal of Information, Diversity, & Inclusion. Special Issue: Diversity and Reading, Bd. 3 (2019) Nr. 2*, S. 63–79
- Thornton, Lynne: *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie 1989
- Thuram, Lilian/Blanchard, Pascal: *Postface. Corps noir, regard blanc*, in: *Kat. Ausst. Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d’Orsay, hrsg. von Claude Pommereau et al., Paris 2019, S. 348–353

- Walley-Jean, J. Celeste: Debunking the Myth of the “Angry Black Woman”. An Exploration of Anger in Young African American Women, in: *Black Women, Gender + Families*, Bd. 3 (2009) Nr. 2, S. 68–86
- Ward, Jervette R.: *Real Sister. Stereotypes, Respectability, and Black Women in Reality TV*, New Brunswick 2015

Online-Ressourcen

- Abd al Malik in: Musée d’Orsay exhibit explores the representation of black models in French art, 28.03.2019, YouTube-Video, 2:35 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=XEm1A0DfhhU> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Baffour, Delphine: Mon élue noire Sacre#2 à Orsay avec les chorégraphes Olivier Dubois et Germaine Acogny, [19.04.2019], in: *Journal La Terrasse*, 276, (19.04.2019), <https://www.journal-laterrasse.fr/mon-elu-noire-sacre2-a-orsay-avec-les-choregraphes-olivier-dubois-et-germaine-acogny/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- „BIPoC“ in: *The Living Archives Glossar*, <https://thelivingarchives.org/glossar/bipoc/> [zuletzt abgerufen am 08.01.2024]
- „BIPoC“ in: *Wörterbuch für Diversity Arts & Culture*, <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Childs, Adrienne L.: exhibition review of *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 18, (2019) Nr. 2, <https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.2.18> [zuletzt abgerufen 25.06.2024]
- Centre Caribéen d’expressions et de mémoire de la traite et de l’esclavage, *Mémorial ACTe*, <https://memorial-acte.fr/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Findeisen, Ralph: Die Bestie erwacht. Mit „Mon Élue Noire – Meine schwarze Auserwählte“ lotet Germaine Acogny das Trauma der Kolonialisierung aus, in: *Tagespiegel, Potsdamer Neueste Nachrichten*, 17.01.2015, <https://www.pnn.de/kultur/die-bestie-erwacht/21540576.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Manet, Édouard: *La Negresse*, 1862, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Turin, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, in: *Das prometheus-Bildarchiv*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/imago-38ef894cbf58fb5432d2a94aa7516486e3493be8> [zuletzt abgerufen 25.06.2024]

- Manet, Édouard: La Negresse, 1862, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Turin, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_La_N%C3%A9gresse.jpg [zuletzt abgerufen 25.06.2024]
- Musebini, Koku: Interview mit Antidiskriminierungs-Expertin Tupoka Ogette. Wie wir Rassismus in der Sprache verhindern, in: puls, 12. September 2019, <https://www.br.de/puls/themen/leben/rassismus-in-der-sprache-100.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Musée d'Orsay, Les musées d'Orsay et de l'Orangerie, <https://www.musee-orsay.fr/fr> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Musée d'Orsay: Pressematerial zu der Ausstellung Le modèle noir de Géricault à Matisse, Paris 2019: Musée d'Orsay: Le modèle noir de Géricault à Matisse, (Ohne Jahr), https://www.epmo-musees.fr/sites/default/files/2021-02/DP_le_modele_noir_de_gericault_a_matisse.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Laurence des Cars, in: Musée d'Orsay exhibit explores the representation of black models in French art, 28.03.2019, YouTube-Video, 2:35 Min., <https://www.youtube.com/watch?v=XEm1A0DfhhU> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Lindenmuseum Stuttgart: Pressemitteilung „4 Museen – 4 Chancen“, 18.10.2022, https://web.archive.org/web/20231025140756/https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/Dokumente/Pressemitteilung_4_Museen_-_4_Chancen.pdf [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Parker, Rianna Jade: In Paris, 'Black Models' Show Offers Essential Insights on Figures Excluded From Art History, in: ARTnews, 14.08.2019, <https://www.artnews.com/art-news/reviews/black-models-musee-orsay-denise-murrell-13115/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Rea, Naomi: On View. Glenn Ligon Lifts Formerly Unknown Black Parisians Into the Limelight in a New Show at the Musée d'Orsay, in: artnet news, 27.03.2019, <https://news.artnet.com/art-world/glenn-ligon-black-models-orsay-1498519> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery: The Black Model from Manet and Matisse to Today | Le Modèle noir, de Géricault à Matisse, The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery: Posing Modernity, <https://wallach.columbia.edu/exhibitions/posing-modernity-black-model-manet-and-matisse-today-le-mod%C3%A8le-noir-de-g%C3%A9ricault-%C3%A0> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Die Glyptothek am Königsplatz im Spiegel der Zeit

Zur baulichen Ausführung und Skulptur

Lily Baumeister & Anna Rudakova

Die Glyptothek am Königsplatz in München ist die weltweit einzige Sammlung, die ausschließlich antiken Skulpturen gewidmet ist. Als das älteste öffentliche Museum Münchens hat die Glyptothek verschiedene Zeiten und Geisteshaltungen miterlebt.¹ Dies lässt sich im Wandel der Architektur, Funktion und Positionierung der Exponate nachvollziehen. Früher waren die zehn Säle von unten bis oben mit Stuck und Malerei verziert und die Skulpturen überwiegend direkt an den Wänden platziert,² heute stehen die Werke frei und allansichtig betrachtbar im Raum vor den Kulissen der schlichten Ziegelsteinmauern und -decken. Ein besonderes Augenmerk der Sammlung stellt der *Barberinische Faun* (Abb. 1) dar. Die Darstellung der mythologischen Gestalt durchlief seit ihrer Wiederentdeckung im 17. Jahrhundert mehrere Veränderungsstadien und ist seit dem Jahr 1830 der Öffentlichkeit zugänglich.³

Die vorliegende Untersuchung widmet sich der physischen Transformation der Glyptothek auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst wird die Geschichte des Baus und seine Wandlung nach dem Zweiten Weltkrieg skizziert. Anschließend soll die beispielhafte Auseinandersetzung mit der Skulptur *Der Barberinische Faun* aufzeigen, wie die Werke der Sammlung ebenfalls einer Veränderung unterliegen. Zu verdeutlichen gilt, dass Kunstwerke stets den Anforderungen der jeweiligen Zeit angepasst wurden, sowie auch die Tatsache, dass sich die Glyptothek bis heute im Bezug auf die Wahl der Exponate und deren Aufstellung in einem Wandel befindet. Der Beitrag ist im Nachgang zum Workshop *Verwandlungen durch Restaurierung, Ent-Restaurierung und Re-Restaurierung* von Dr. Astrid Fendt, Oberkonservatorin der Staatlichen Antikensammlungen und der Glyptothek⁴, im Rahmen des 100. KSK in München entstanden.

1 Antike am Königsplatz, Antikensammlungen und Glyptothek, <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/glyptothek> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

2 Kaufmann, *Römischer Saal*, 1930/1940, Photographie, aus: München: Glyptothek, Google Arts&Culture, https://artsandculture.google.com/asset/muenchen-glyptothek-leo-von-klenze/YgERZ_wcsOhrWw [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

3 Schulze, Harald: Die sinnlichste Statue der Welt, in: Das schönste Kaufbare. Untersuchungen zu Skulpturen der Glyptothek, hrsg. von Florian Knauf, Lindenberg 2018 (= Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, hrsg. von Raimund Wünsche, Lindenberg 2009 ff., Bd. 4), S. 135–150.

4 Bis 13.02.2023, seitdem Leiterin der Abteilung Archäologie am Landesmuseum Württemberg in Stuttgart.



Abb. 1 Unbekannt, *Barberinischer Faun*, Marmor, Glyptothek München, Foto: Anna Rudakova, 05.08.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Frau Fendt hat uns dankenswerterweise historische Fotografien sowie einige Literaturquellen zur Verfügung gestellt. Auch möchten wir an dieser Stelle auf die laufenden Forschungsarbeiten hinweisen.⁵

Die Glyptothek und König Ludwig I.

König Ludwig I. widmete das Museum „als würdige Heimstätte den plastischen Denkmälern des Altertums, die er von überall herbeigeschafft hat.“ So hält es die Inschrift über einem Hofportal fest.⁶ Der zuständige Architekt war Leo von Klenze, sein Kunstagent Johann Martin Wagner.⁷ Die Tatsache, dass der König von Bayern sowohl den Bau als auch den Ankauf der Exponate selbst finanzierte, zeigt, wie sehr ihm dieses Projekt am Herzen lag. Der Hof und die Münchner Bevölkerung hingegen teilten seine Begeisterung nicht.⁸

Inspiration für sein Vorhaben hatte er bei seiner Reise nach Italien in den Jahren von 1804 bis 1805 gefunden,⁹ bei der er Künstler wie Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen kennengelernt hatte.¹⁰ Die Schönheit der dortigen Antikensammlungen wollte der damalige Kronprinz auch in seiner Heimat „jedem frei und unentgeltlich zugänglich [machen], der aus ihr schöpfen will.“¹¹ Er verfolgte hierbei sowohl pädagogische als auch kulturpolitische Ziele: Während Bayern in vielen Bereichen europäischen Großmächten untergeordnet war, sah er hier die Chance, sich durch die Kunst zu profilieren und Tourist:innen anzuziehen.¹² Der Königsplatz mit den beiden Sammlungen wurde schnell berühmt und bleibt bis heute ein Besucher:innenmagnet.¹³

5 Schulze 2018, S. 132–157; Burk, Ludwig Jens: Eine Kleinbronze des Barberinischen Fauns und Neues zu seiner Geschichte in Barock und Klassizismus, in: Das schönste Kaufbare. Untersuchungen zu Skulpturen der Glyptothek, hrsg. von Florian Knauß, Lindenberg 2018 (= Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, hrsg. von Raimund Wünsche, Lindenberg 2009 ff., Bd. 4), S. 158–183; Ebenso befindet sich gerade eine grundlegende Publikation zum Barberinischen Faun von Dr. Raimund Wünsche in Vorbereitung (Stand November 2022).

6 Ohly, Dieter: Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen, München 1977, S. 11.

7 Knauß, Florian: Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen, München 2017, S. 11–12.

8 Wünsche, Raimund: Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur, München 2016, S. 167.

9 Knauß 2017, S. 11.

10 Wünsche 2016, S. 167.

11 Ludwig I., zitiert nach Knauß 2017, S. 11.

12 Ebd., S. 8; Wünsche 2016, S. 168.

13 Knauß 2017, S. 5.

Die Glyptothek im Zweiten Weltkrieg

Nachdem am 1. September 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, schloss die Glyptothek ihre Türen. Um die Ausstellungsstücke zu schützen, wurden sie zunächst dicht an die Wände gestellt und mit Sandsäcken gesichert. Einige besondere Werke, wie zum Beispiel der *Apoll von Tenea* und die *Westgiebelgruppe von Ägina*, wurden im Luftschutzkeller des Ministeriums gelagert, andere brachte man ab 1942 in umliegende Klöster von München. Die nun leere Glyptothek erfuhr einen Funktionswandel, als sie zunächst zur Lagerhalle für Glasreserven oder Möbel und andere Haushaltsgegenstände sowie zur Anlaufstelle für Fliegergeschädigte wurde, bis sie 50 Bomben im Juli 1944 trafen. Der *Römersaal*, der *Ägyptische Saal* und der gesamte Dachstuhl wurden dabei zerstört und ein Verwalter getötet.¹⁴

Die innere Ausgestaltung der Glyptothek

Vor der Zerstörung war die Glyptothek ausgiebig geschmückt. Anstelle des heute aus einheitlichen, groben und grauen Steinen bestehenden Bodens befand sich ein elaboriertes Fliesenmuster. Auch die mit Stuckmarmor verzierten Wände und Pilaster mit korinthischen Kapitellen sind nicht mehr vorhanden, ebenso wenig die Frieze mit aufwendigen Ornamenten und die Geschichten erzählenden Fresken, die die Wandzonen in den Rundbögen darüber ausfüllten und mit Mäanderdekor, Arabesken oder weiteren Ornamenten umrahmt waren. Die Innenseite der riesigen Arkadenarchitektur war früher mit Rosetten und Eierstäben verziert, heute sind die Kassetten leer.¹⁵

Besonders hervorzuheben ist die Wandlung des *Saal der Römischen Bildnisse*, der früher als Festsaal fungierte.¹⁶ Das runde Gewölbe und die davon gerahmten halbkreisförmigen Wandflächen waren ursprünglich mit Ranken, Figuren, Blumen und Tieren aus Stuck verziert.¹⁷ Heutzutage sind hier – genau wie in den restlichen Räumen – die Ziegelsteine zu sehen, die „nur leicht überschlämmt sind.“¹⁸

Bevor die Glyptothek am 25. April 1972 wiedereröffnet werden konnte, gab es umfangreiche Diskussionen über die Art und die Ausmaße des Wiederaufbaus.¹⁹ Hans Diepolder, ehemaliger Direktor der Antikensammlungen, hielt einen originalgetreuen Wiederaufbau für „einen unver-

¹⁴ Wünsche 2016, S. 207; Knauß 2017, S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 189–195.

¹⁶ Ohly 1977, S. 12.

¹⁷ Wünsche 2016, S. 194–195; Kaufmann, *Römischer Saal*, 1930/1940, Fotografie, aus: München: Glyptothek, Google Arts&Culture, https://artsandculture.google.com/asset/münchen-glyptothek-leo-von-klenze/YgERZ_wcsOhrWw [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

¹⁸ Ohly 1977, S. 12.

¹⁹ Wünsche 2016, S. 215.

hältnismäßig großen Aufwand [...], der auch den Anforderungen eines modernen Antikemuseums nicht entsprechen würde.“²⁰ So wurde der Architekt Josef Wiedemann 1964 mit dem Projekt beauftragt, nachdem man sich für eine schlichte Herangehensweise entschieden hatte, die Kritiker als „Purismus“ und „archäologische[r] Rigorismus“ bezeichneten.²¹ Die Wände wurden auf ihre Grundstruktur reduziert belassen, sodass man jeden Ziegelstein erkennen kann (Abb. 1).

Raimund Wünsche, ebenfalls ehemaliger Direktor der Antikensammlungen und Glyptothek, ist der Meinung, dass die „Räume eine so klare und monumentale Sprache [bekamen], dass sich bei den meisten Besuchern Assoziationen mit klassizistischen Bauten gar nicht einstellen, sondern sie sich eher an antike Themen [...] erinnert fühlen.“²² Denn nicht nur der Raum, auch die antiken Skulpturen waren einst bunt bemalt. Da bei Letzteren die Farbe ohnehin bereits vollständig verloren gegangen ist, harmonisieren heute Raum und Exponate in ihren gedeckten weißen und beige Tönen wieder.²³ Auch die Lichtsituation veränderte sich durch die Renovierung: In den Sälen I und XIII wurden beim Wiederaufbau vorbereitende Strukturen für große, zugemauerte Fenster zum Innenhof entdeckt, durch die heute das Tageslicht auf die Ausstellungsstücke fällt.²⁴

Der Wandel der Umgebung der Skulpturen leitete auch einen Wandel dieser selbst ein, denn wie es Raimund Wünsche formulierte: In den „Räumen frei von klassizistischem Dekor war es nicht nur möglich, sondern sinnvoll, die Antiken von ihren oft verfälschenden und die originale Wirkung überlagernden Ergänzungen zu befreien.“²⁵ Diese Einstellung kann man an der Skulptur *Der Barberinische Faun* wiedererkennen, auf die im Nachfolgenden näher eingegangen wird.

Der Barberinische Faun – Historischer Hintergrund

Die unter dem Spitznamen *Barberinische Faun* berühmt gewordene Marmorskulptur steht der Öffentlichkeit, seit der Eröffnung der Münchner Glyptothek im Jahr 1830, zur Besichtigung frei. Ursprünglich wurde sie zwischen 1624 und 1628 bei den Arbeiten an der Engelsburg in Rom wiederentdeckt und in den Besitz der römischen Adelsfamilie Barberini überführt. Durch die Bulle von Papst Urban VIII. Barberini

²⁰ Hans Diepolder zitiert nach Wünsche, Raimund: Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur, München 2016, S. 211.

²¹ Ebd., S. 215.

²² Ebd., S. 216.

²³ Ohly 1977, S. 18.

²⁴ Ebd., S. 13.

²⁵ Wünsche 2016, S. 215

wurde diese sogar zum unveräußerlichen Besitz der Familie erklärt. Trotzdem gelang es König Ludwig I., wenn auch nicht ohne Mühen, die Statue zu erwerben.²⁶

Die Bezeichnung *Faun* meint nicht die altrömische Erdgottheit *Faunus*, sondern alludiert an die mit der zunehmenden Hellenisierung der römischen Kultur einhergehende Angleichung des *Faunus* an den griechischen Satyr.²⁷ Zwar hat sich seit dem Barock die Bezeichnung *Faun* eingebürgert, jedoch handelt es sich hierbei um einen Satyr, den Begleiter des Dionysos.²⁸ Der Zusatz *Barbernischer* sollte den Bezug zur prominenten Familie, die die Skulptur ankauft, herstellen.²⁹ Auf einem Felsen sitzend stützt sich der junge Satyr mit seinem rechten Bein ab, wobei das linke locker herabhängt. Seinen rechten Unterarm hinter den Kopf gelegt, präsentiert sich der Faun den Betrachtenden völlig entspannt, fast träumerisch und damit der Realität entrückt.

Über den Entstehungszeitraum sowie die genaue Funktion der antiken Skulptur ist nur wenig bekannt. Überlegungen reichen von religiös-kultischem Zweck bis hin zu einer Brunnenfigur. Für die letztere These spricht ein Loch, welches durch das Raubkatzenfell gebohrt wurde und als Wasserstrahlleitung dienen könnte.³⁰

Ein historisch fixiertes Ereignis ist das Auffinden der Figur bei den Arbeiten in den Festungsgräben der Engelsburg, genauer in dem Mausoleum des Kaiser Hadrian. Die Skulptur wurde ohne das rechte Bein sowie den linken Arm, den Finger der rechten Hand und der Nasenspitze vorgefunden. Das linke Bein war zerbrochen und der untere Bereich stark beschädigt. Der prekäre Zustand der Skulptur gab Anlass für zahlreiche textuell und bildlich nachweisbare Restaurierungs- und Transformationsvorschläge, die ebenfalls von der jeweiligen Geisteishaltung der Zeit abhingen. Schon im Jahr 1628 wird die Figur von Arcangelo Gonnelli ergänzt und von Hieronymus Tetius im Jahr 1642 in einer lateinischen Ekphrasis – der kunstvollen literarischen Bildbeschreibung – erörtert. Ein Stich aus seinem Werk *Aedes Barberinae* zeigt den Faun spiegelverkehrt auf einem Felsen liegend. Allerdings wird die Statue im Inventar der Sammlung Barberini aus den Jahren 1632 und 1640 als „sitzend“ beschrieben. Auch der übermäßig breite Felsenblock auf dem der Faun liegt, scheint eher Tetius' Fantasie entsprungen zu sein und nicht dem tatsächlichen Zustand der Figur zu entsprechen. Im Inventar der Familie Barberini der Jahre 1692 bis 1704 wird erwähnt, dass die Extremitäten des Fauns von den römischen Bildhauern Giuseppe Giorgetti und Lorenzo Ottoni in Stuck oder Gips

26 Schulze 2018, S. 133, 147.

27 Ebd., S. 133.

28 Wünsche 2016, S. 108.

29 Schulze 2018, S. 133.

30 Ebd., S. 143–144.

ausgeführt wurden. Sie ergänzten auch den Sockel durch eine Felsenlandschaft mit Pflanzenbewuchs und gaben ihm eine Panflöte (*Syrinx*) bei, was einen Hinweis auf die dionysische Natur des Fauns geben sollte. Im Jahr 1798 erwarb der Bildhauer Vincenzo Pacetti die Figur von der Familie Barberini. Er nahm die Stuckergänzungen ab und fügte seine eigenen aus Marmor hinzu. Dabei veränderte er den Aufstellungswinkel des rechten Beins der Skulptur so, dass es angespannt nach außen gespreizt aussah.³¹

Ab 1820 schmückte der Faun als eines der Hauptwerke die frisch errichtete Glyptothek im Zentrum des *Bacchus-Saal*, die Fresken von Vasen, Wein- und Eppichlaub bezogen sich als bacchische Embleme auf die Skulptur.³² Hier wurde er in Pacettis Ergänzungsstadium dem Publikum vorgeführt. Ab 1860 wurde das sichtbare Glied des Fauns durch ein Feigenblatt versteckt, da die freizügige Sitzhaltung und das offenkundige Präsentieren der männlichen Virilität nicht den moralischen Verhaltensregeln und Idealvorstellungen der Zeit entsprachen.³³

Die radikale Ent-Restaurierung der Glyptothek im Jahr 1965 betraf auch den Faun.³⁴ Alle vorhandenen Ergänzungen der vergangenen Jahrhunderte wurden entfernt (Abb. 2), was auf Widerstand stieß.³⁵ Lediglich das linke Bein bekam im Jahr 1967 eine Gipsergänzung.³⁶ Diese unweigerliche Reduktion der Figur geht mit den Emotionen dieser Zeit einher: Das Nichtbeschönigende und Reduzierte erlangte nun Vorrang vor dem idealen Antiken. Ferner sollte die Figur in ihrer Fragilität und „gelähmten“ Schönheit den verletzten Kriegsrückkehrern Trost spenden. Letztlich trug die Skulptur einer veränderten Geisteshaltung Rechnung: Nicht mehr das antike Schönheitsideal sollte den Betrachtenden vorgeführt werden, sondern eine Skulptur, die verschiedene Zeiten durch- und miterlebt hat.

Im Jahr 1984 wurde doch noch das in Gips ausgeführte rechte Bein ergänzt, das weniger radikal als das Bein von Pacetti wirkt. Der linke Arm wurde nicht ergänzt. Bis heute präsentiert sich der Faun in einer mehr nach hinten geneigten Liegeposition im Zentrum des runden Ecksaaes der Glyptothek unter der Kuppeldecke und durchläuft damit nochmals eine Transformation im Aufstellungsort.³⁷ Die Skulptur bekommt dadurch einen

31 Schulze 2018, S. 143–147.

32 Gropplero di Troppenburg, Elinna: Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo von Klenze, in: Kat. Ausst. Glyptothek München 1830–1980, München Glyptothek 1980, hrsg. von Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz, München 1980, S. 190–213, S. 202.

33 Burk 2018, S. 166.

34 Die Informationen zu der Ent-Restaurierung stammen aus dem Workshop „Königsplatz | Glyptothek | Antikensammlung“ von Dr. Astrid Fendt.

35 Jürgen, Paul: Antikenergänzung und Ent-Restaurierung. Bericht über die am 13. und 1. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung, in: Kunstchronik 25. Jahrgang (1972), Nr. 4, S. 85–112, 85–86, 97–100, 112.

36 Schulze 2018, S. 153.

37 Ebd., S. 153.



Abb. 2 Fotografie, 1965, von: Unbekannt, *Barberinischer Faun*, Marmor, Archiv Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung der Glyptothek München).

mittelbaren, thematischen Bezug zu ihrem antiken Ursprung, da der Rundbau an den in der Antike geprägten Bautyp des Monopteros alludiert.³⁸ So erhält der Faun seine ursprüngliche Bedeutung und Lesart als Satyr und mythische Gestalt zurück.

Damit schließt sich der Kreis der lang andauernden Veränderungen und Transformationen des Fauns. Die Skulptur wurde während verschiedener historischer Umbruchsituationen in veränderte Deutungskontexte verbracht, verlor aber dadurch keinesfalls an Schönheit oder Bedeutung.

Rezeption der Skulptur in der Glyptothek

Schon zu Beginn des Rundgangs in den Innenräumen zieht der *Barberinische Faun* die Blicke auf sich. Die Enfilade des linken Flügels mündet in einer Rotunde in deren Mitte die Skulptur steht. Hinsichtlich seiner Positionierung nimmt der Faun also die prominenteste Stelle ein, was nicht zuletzt seiner beträchtlichen Größe geschuldet ist. Er präsentiert sich den Betrachtenden wehrlos in einer legeren Pose des Schlummerns.

Interessant ist dabei die Feststellung von Harald Schulze, der sich in seinem Aufsatz aus dem Jahr 2018 unter anderem der Rezeption der Skulptur durch die Betrachtenden widmet. Den einen fallen die erotischen wie homoerotischen Merkmale, den anderen die starke Männlichkeit des Fauns auf. Nacktheit spielt eine große Rolle in der antiken Welt und umfasst alle Lebensbereiche, von Sport, Alltag bis hin zu der Darstellung römischer Kaiser als entblößte Helden oder Götterbilder. Auch in der Konnotation zu Rausch und Vergnügen der dionysischen Welt nimmt Nacktheit eine besondere Bedeutung ein. Dort ist vor allem der erigierte Penis der tanzenden Bacchanten Zeugnis sexueller Enthemmung. So beinhaltet auch die Nacktheit im Schlaf eine potentiell sexuelle Komponente: Die wehrlose, schlafende Figur ist den voyeuristischen Blicken ausgesetzt.

Nicht selten entgeht den Betrachtenden aber der Punkt, dass es sich um ein Mischwesen, also um ein Menschtier, handelt. Dies wird vor allem durch übermenschliche Körpergröße, einen Lorbeerkranz im Haar sowie einen Pferdeschweif erkennbar.³⁹

So kann man, ungeachtet der Transformationen am Bau, in dem sich die Skulptur befindet, von zahlreichen Verwandlungen der Skulptur selbst sprechen. Der *Barberinische Faun* entwickelte sich in den vergangenen Epochen von einem antiken maskulinen Ideal zu einer barocken Darstellung der Leidenschaft und des Voyeurismus der männlichen Virilität. Sogar in der Nachkriegszeit hat die Figur in ihrer Reduktion ein entsprechendes Identifikationspotential präsentieren können.

³⁸ Binding, Günther: *Architektonische Formenlehre*, Frankfurt am Main 2012⁶ (Erstausgabe 1980), S. 17.

³⁹ Schulze 2018, S. 134, 136–138.

In diesem Sinne durchlaufen die Glyptothek und die hier besprochene Skulptur bis heute verschiedene bauliche sowie narrative Transformationen, die Hand in Hand mit dem politischen und kulturellen Klima der Zeit einhergehen. So konnte man von Juni bis Oktober 2022 unter den antiken Ausstellungsstücken auch die modernen schmiedeeisernen Skulpturen von Santiago Calatrava vorfinden,⁴⁰ die von den griechischen und römischen Originalen inspiriert waren und mit ihnen interagierten. Festzuhalten ist also: Die Glyptothek befindet sich auch heute noch in einem stetigen Wandel.⁴¹

40 Mehr Informationen zu Santiago Calatravas Skulpturen gibt es unter Jenseits von Hellas – Santiago Calatrava in der Glyptothek, Antikensammlungen und Glyptothek, <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/jevents-alle-kategorien/Eventdetail/189/-/jenseits-von-hellas-santiago-calatrava-in-der-glyptothek/de/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

41 Antike am Königsplatz, Antikensammlungen und Glyptothek, <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/glyptothek> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Literaturverzeichnis

- Binding, Günther: Architektonische Formenlehre, Frankfurt am Main 2012⁶ (Erstausgabe 1980)
- Burk, Ludwig Jens: Eine Kleinbronze des Barberinischen Fauns und Neues zu seiner Geschichte in Barock und Klassizismus, in: Das schönste Kaufbare. Untersuchungen zu Skulpturen der Glyptothek, hrsg. von Florian Knauß, Lindenberg 2018 (= Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, hrsg. von Raimund Wünsche, Lindenberg 2009 ff., Bd. 4), S. 158–183
- Gropplero di Troppenburg, Elinna: Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo von Klenze, in: Kat. Ausst. Glyptothek München 1830–1980, München Glyptothek 1980, hrsg. von Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz, München 1980, S. 190–213
- Jürgen, Paul: Antikenergänzung und Ent-Restaurierung. Bericht über die am 13. und 1. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung, in: Kunstchronik 25. Jahrgang (1972), Nr. 4, S. 85–112
- Knauß, Florian: Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen, München 2017
- Ohly, Dieter: Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen, München 1977
- Schulze, Harald: Die sinnlichste Statue der Welt, in: Das schönste Kaufbare. Untersuchungen zu Skulpturen der Glyptothek, hrsg. von Florian Knauß, Lindenberg 2018 (= Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, hrsg. von Raimund Wünsche, Lindenberg 2009 ff., Bd. 4), S. 135–150
- Wünsche, Raimund: Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur, München 2016

Online-Ressourcen

- Antike am Königsplatz, Website Antikensammlungen und Glyptothek, <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/glyptothek> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Santiago Calatrava in der Glyptothek, Antikensammlungen und Glyptothek, <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/jevents-alle-kategorien/Eventdetail/189/-/jenseits-von-hellas-santiago-calatrava-in-der-glyptothek/de/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]



Verwandlungen im Porzellan

Eine digitale Führung durch das Bayerische Nationalmuseum
München mit Frau Dr. Hantschmann

Katharina Roßmy

Für den 100. KSK aus München führte uns Dr. Katharina Hantschmann, Referentin für Keramik am *Bayerischen Nationalmuseum* (BNM), durch die Sammlungen des Hauses (Abb. 1). Mit Ringlicht, Kamera und Mikrofon folgten wir ihr durch die Ausstellungsräume, um den KSK-Teilnehmenden auch im digitalen Format einen Einblick in die Sammlungen zu ermöglichen. Dabei entstand ein über anderthalbstündiges Video, in dem uns Dr. Hantschmann mit viel Freude und Fachkenntnis die Geschichte und die Kunstwerke des BNM nahebrachte.

Der folgende Text gibt leicht gekürzt die Führung durch das BNM wieder,¹ ergänzt durch Anmerkungen aus weiterführender Literatur.

1. Das Bayerische Nationalmuseum

An der Prinzregentenstraße, einer der vier bedeutendsten Prachtstraßen Münchens, lädt das *Bayerische Nationalmuseum* die Besuchenden zu einem historischen Rundgang durch die Kunst und Kultur Bayerns ein. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert zeigt das Haus herausragende und vorbildhafte Stücke der verschiedenen Epochen und Stile. Damit kommt es bis heute seinem schon bei der Gründung intendierten Bildungsauftrag nach. Hier empfängt uns Dr. Hantschmann in der Eingangshalle und gibt uns auf dem Treppenaufgang zu den Ausstellungsräumen einen ersten Überblick über die Geschichte des BNM und seiner Sammlungen.

1 Hantschmann, Katharina: Verwandlungen im Bayerischen Nationalmuseum, Digitale Museumsführung für den 100. Kunsthistorischen Studierendenkongress in München, München 2022. Film/ Ton: Larissa Kuhl, Katharina Roßmy, Anna Rudakova, Schnitt: Antonia Bartl, Katharina Roßmy, online abrufbar vom 17. bis 20.02.2022 auf <https://www.derksk.org/100-muenchen>.



Abb. 1 Dreharbeiten zur digitalen Führung durch das BNM; Foto: Larissa Kuhl, 16.02.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

1.1 Eine Sammlung im Wandel

Der Grundstock der Bestände des *Bayerischen Nationalmuseums* geht größtenteils auf die Sammlungen des Hauses Wittelsbach, einem der ältesten deutschen Hochadelsgeschlechter, zurück. Wie die meisten großen bayerischen Sammlungen, wurde auch diese von dem sammelfreudigen Herzog Albrecht V. von Bayern (1528–1579) begründet. Er gilt als Initiator der Entwicklung Münchens zur Kunststadt und schuf die Grundlage für viele der heutigen Münchener Museen sowie für die *Bayerische Staatsbibliothek*. Mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung wuchsen die Sammlungen des Hauses Wittelsbach in seiner Nachfolge immer weiter. Auch die territoriale Vergrößerung Bayerns nach den napoleonischen Kriegen und die Säkularisation brachten neue Werke in den Bestand.² Seit dem Spätmittelalter inszenierte sich das bayerische Herzogs-, Kurfürsten- und Königshaus stark durch die Kunst. Unterstützt durch gezielte Heirat und Verwandtschaftsbeziehungen holte es durch Geschenke oder Ankäufe stets das Neueste und Kostbarste nach München, was die jeweilige Mode zu bieten hatte. Anders als der Name es vermuten ließe, sammeln sich im *Bayerischen Nationalmuseum* Kunstschatze aus ganz Europa. Durch die lange Herrschaft der Wittelsbacher wurden diese Objekte nie veräußert, sondern blieben im Besitz der Familie und später des Staates.³

Der Initiator des heutigen Museums war König Maximilian II. von Bayern (1811–1864). Im Zuge seiner Kulturpolitik im Nachgang der Bayerischen Revolution 1848 sollte das Museum zur „Ehr und Vorbild des bayerischen Volkes“⁴ dienen und dabei nicht nur Objekte, sondern die ganze bayerische Geschichte in Bildern vor Augen führen. So liegt der Sammlung von Beginn an ein expliziter Bildungsauftrag zugrunde.⁵ Das BNM steht damit in der Tradition des *Musée National des Arts im Louvre*, Paris, das jene Kunstgüter präsentiert, die nach der Französischen Revolution 1789 in den Besitz der französischen Nation übergingen.⁶

Zunächst wurden zur Präsentation der Wittelsbacher Kunstsammlung Räumlichkeiten in der Münchner *Herzog-Max-Burg* genutzt. Um der Fülle an Kunstobjekten gerecht zu werden, wurde jedoch schon 1858 an

2 Eine kritische Untersuchung der Umstände, durch die einzelne Objekte ans BNM kamen, kann im Kontext dieses Aufsatzes nicht geleistet werden.

3 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

4 „Meinem Volk zu Ehr und Vorbild“ lautet die monumentale Widmung an der Fassade des ersten Baus des BNM in der Maximiliansstraße (seit 1926 *Museum Fünf Kontinente*) von König Maximilian II. im Jahr 1867. Murr, Karl Borromäus: Dem „Volk zu Ehr und Vorbild“? – Wittelsbachische Traditionsstiftung in den Anfängen des Bayerischen Nationalmuseums, in: Eikermann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 13–30, hier S. 13.

5 Das BNM im (kultur-)politischen Kontext und seine Rolle als Antwort auf die bürgerlich-liberale Bewegung wird, ebenso wie die Frage nach den Begriffen „Volk“ und „Nation“, bei Murr 2006, S. 15–18 näher untersucht.

6 Murr 2006, S. 18. Hier auch weitere Vorbilder und museumsgeschichtliche Hintergründe.

der Maximiliansstraße ein gotisierender Museumsneubau⁷ realisiert (das heutige *Museum Fünf Kontinente*).⁸

König Maximilian II. veranlasste den ersten Museumsdirektor Karl Maria von Aretin dezidiert, nicht nur die Sammlung des Fürstenhauses zu präsentieren, sondern ein Museumskonzept zu erarbeiten, das bewusst das bayerische Volk integrieren und das „Denkwürdige“ der Landesgeschichte zeigen solle.⁹ Dabei inkludierte er auch bewusst die „neubayerischen“ Gebiete Franken und Schwaben.¹⁰

Im Zentrum ständen dennoch, so erklärt Dr. Hantschmann, die hochbedeutenden Wittelsbacher Bestände, sodass ganze Folgen von Räumen den einzelnen Herrschern des Hauses gewidmet seien. Zu jedem Stück ließe sich exakt rekonstruieren, wie und zu welcher Zeit es in die Sammlung kam und welcher Herrscher der Besitzer war.¹¹

Umfangreiche Überweisungen erhielt das BNM aus dem Besitz des Bayerischen Königshauses etwa für die Keramiksammlung. Rund 300 Majoliken und Porzellane von außergewöhnlicher Qualität und historischer Belegbarkeit konnten vom ersten Museumdirektor Karl Maria von Aretin (1855–1868) von König Maximilian II. gewonnen werden. Darunter waren Stücke aus der Silberkammer der Residenz, der Magdalenen-Klausur zu Nymphenburg oder anderer Schlösser.¹²

Dem zweiten Direktor des Museums, Johann Heinrich von Hefner-Alteneck (1868–1885), war es ein Anliegen, zeitgenössischen Kunsthandwerkern eine besonders vielseitige Vorbildersammlung zur Inspiration anzubieten.¹³ Neben dem historischen Rundgang entstanden so auch Fachsammlungen der verschiedenen Materialien – beispielsweise Porzellan, Elfenbein, Metall. Diese so bedingte Zweiteilung des Hauses besteht bis heute.¹⁴

Beispielhaft kann die Keramiksammlung des Museums mit ihren Majoliken und Porzellanen aus Wittelsbacher Besitz genannt werden. Von Hefner-Alteneck erweiterte die bayerischen Bestände durch Ankäufe von Keramiken aus anderen deutschen Gegenden und aus neuer Produktion,

7 Murr 2006, S. 13 und Glaser, Hubert: Die Historischen Galerien Maximilians II. von Bayern, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848–1864. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1997, S. 29–45, hier S. 38–45.

8 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

9 Murr 2006, S. 19.

10 Ebd., S. 20.

11 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

12 Hantschmann, Katharina: Keramik – Majolika, Fayence, Porzellan, in: Eikelmann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 341–359, hier S. 341.

13 Ebd., S. 342.

14 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

was unter anderem durch neue Beziehungen im Zuge der Gründung des Deutschen Reichs 1871 erleichtert wurde. Aber auch andere europäische und außereuropäische Stücke wurden für das BNM angekauft. Um dem Standort gerecht zu werden, konzentrierte man sich ab 1900 wieder mehr auf den Erwerb bayerischen, vornehmlich Nymphenburger Porzellans.¹⁵

Durch die umfangreichen Neuzugänge kam der Museumsbau in der Maximiliansstraße bald an die Grenze seiner Kapazitäten. Selbst im Stockwerk, das nur den Historienbildern gewidmet sein sollte, standen zahllose Vitrinen mit Ausstellungsstücken und verdeckten die freie Sicht auf die Wandgemälde. Bereits 1892 wurde ein Neubau erwogen und ein Wettbewerb ausgeschrieben. Der Architekt Gabriel von Seidl konnte diesen gewinnen, sodass bis September 1900 das heutige BNM nach seinem Entwurf an der Prinzregentenstraße errichtet und eingerichtet wurde.¹⁶ Von Seidl schuf einen Museumsbau, der konkret für eine bereits existierende Sammlung gedacht war. Die einzelnen Räume sind durch die variierenden Raumflächen, aber auch durch Höhe und unterschiedliche Bodenniveaus genau auf die jeweiligen Ausstellungsstücke abgestimmt. Hervorzuheben ist hier laut Dr. Hantschmann die Gestaltung der Decken, für welche zum Teil originale Decken aus den jeweiligen Epochen passend zu den darunter ausgestellten Objekten eingebaut wurden.¹⁷

1.2 Der Museumsrundgang

Die digitale Führung für den 100. KSK setzt sich im ersten Stock des Museums fort. Hier beginnt der kulturhistorische Rundgang, welcher das Gegenstück zu den Fachsammlungen (wie z.B. für Porzellan) bildet, wodurch sich eine thematische Zweiteilung innerhalb des BNM ergibt. Gerade die Keramiken sind nicht nur auf die Räume der Fachsammlungen beschränkt, sondern werden in großen Teilen auch im historischen Rundgang in ihrem geschichtlichen Kontext gezeigt.¹⁸

Im ersten Stock beginnt der Rundgang im Zentrum des schlossartigen Ensembles des BNM, mit dem Albrecht V. (1528–1579) gewidmeten Saal. Im weiteren Verlauf durchschreiten wir mit Dr. Hantschmann die Säle der einzelnen Herrscher von Renaissance über Barock bis zum Rokoko. Das Obergeschoss untersucht unter dem kulturhistorischen Aspekt die Nutzung und Herstellung der Objekte und ist nach Materialien geordnet.

Im Saal Albrechts V. erläutert Dr. Hantschmann anhand der Wandteppiche, Stadtmodelle, frühen Landkarten und dem Druckstock für die erste großformatige Karte Bayerns die Anliegen des bayerischen Renaissance-

¹⁵ Hantschmann 2006, S. 341, 342 und 346.

¹⁶ Ebd., S. 353.

¹⁷ Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

¹⁸ Hantschmann 2006, S. 353.

Herzogs. Dabei macht sie auch auf ein Service aus italienischer Majolika aufmerksam. Während Albrecht V. mit den in Auftrag gegebenen Stücken vor allem seine Territorien zeigen wollte, macht das Service auch seine internationalen Handelsbeziehungen sichtbar.¹⁹ Das Majolika-Service, das der Renaissance-Herrscher 1576 in Italien in Auftrag gegeben hatte, trägt sein Wappen und zeigt in weiß-blau-gelber Farbigkeit Szenen aus der antiken Mythologie (zum Beispiel Ovids Metamorphosen), der christlichen Ikonographie und der antiken Geschichte. Ursprünglich hatte es seinen Platz im Antiquarium der Münchner Residenz, wo es auf den großen Stufen eines Büffets präsentiert wurde, das eigens für das Service gefertigt worden war. Mit 120 Teilen ist es das größte erhaltene und das erste einheitlich gestaltete Majolika-Service der Welt.²⁰ Geschaffen wurde es in der Werkstatt von Don Pino in Faenza.²¹

Der Rundgang führt weiter in den Saal des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern (1579–1653). Auch hier finden sich Stücke aus aller, damals bekannter Welt, wie italienische Pietra Dura Tische, Bronzen und vor allem Silberarbeiten. Durch seine Rolle im 30-jährigen Krieg (1618–1648) gelang es Maximilian I., den politischen Aufstieg Bayerns zu bewirken. Sein Enkel Max Emmanuel (1662–1726), dem die nächsten Säle gewidmet sind, hatte ebenfalls große politische Ambitionen. Er ließ sich zeitlebens als „Türkensieger“ feiern, nachdem er 1683 vor Wien einen wichtigen Sieg errungen hatte – auch noch im Exil in den Niederlanden und Paris nach seiner Niederlage im Spanischen Erbfolgekrieg. Inspiriert von der Kunst an seinem französischen Aufenthaltsort, gab Max Emmanuel viele großformatige Kunstwerke in Auftrag. Besonders geprägt war seine Zeit jedoch von der Liebe und Faszination für alles „Chinesische“. Objekte im „Gôut chinois“ galten als größter Luxus.²² Der Kurfürst sammelte etwa ostasiatische Porzellane, die in Frankreich kostbar mit silbernen Montierungen verziert und neu zusammengesetzt wurden, sowie Lackmöbel,²³ nach deren Vorbild er sich die Parkburgen in Nymphenburg einrichten ließ.²⁴

19 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022. Siehe auch Hantschmann 2006, S. 356.

20 Wallwitz, Angela von, *Keramiksammlungen in München*. Folge 1: Das Bayerische Nationalmuseum, in: *Weltkunst* 72 (2002), 13, S. 2040.

21 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022 und Hantschmann, Katharina: Always Up To Date: Porcelain at the Munich Court, in: Tsoumis, Karine; Sigalas, Vanessa: *A Passion For Porcelain. Essays in Honour of Meredith Chilton*, Toronto 2020, S. 23.

22 Lux, Susanne: Was hat Prinz Lu aus China mitgebracht? China und Bayern – 400 Jahre kultureller Austausch : eine Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum erklärt, wie chinesisches Porzellan nach München kam und eine Augsburger Türmchenuhr nach Peking, in: *Weltkunst München* 79 (2009), 4, S. 36.

23 Lux 2009, S. 37.

24 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022. Siehe auch Hantschmann 2020, S. 23.



Dessertaufsatz in Form eines barocken Lustgartens, Porzellanmanufaktur Neudeck, 1754/55, Modelle von Joseph Ponhauser und Franz Anton Bustelli, Porzellan mit Aufglasurfarben und Gold, Fotografie: Bastian Krack, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung des Bayerischen Nationalmuseums).

Nach den Räumen, welche die reiche Sammlung des Kurfürsten zeigen, folgt der Gartensaal, als erster Saal, der keinem der Wittelsbacher Herrscher gewidmet ist. Mit Blick auf den Englischen Garten – ein schöner Kontrast zum ‚beherrschten‘ und streng gestalteten Französischen Garten des Barock und Rokoko – werden hier Motive des Gartens gezeigt. Der Garten oder der Park, so betont Dr. Hantschmann, spielte aufgrund der Änderung im Hofzeremoniell eine besondere Rolle. Die gelockerte Etikette, die in den Sommerresidenzen und besonders im Freien galt, wird hier in einem Tafelaufsatz (Abb. 2) von 1754/55 verdeutlicht. Dieser stand beim Dessert auf der Tafel und zeigt die Herren und Damen der Hofgesellschaft, wie sie in einem Lustgarten spazieren gehen. Eingebunden in „verschlungene Porzellanhecken“ ordnen sich die Figuren wie Tänzer auf einer Bühne an.²⁵ Es sind die ersten Figuren des großen Porzellanmodelleurs Franz Anton Bustelli (+1763), der in Neudeck und Nymphenburg, der kurbayrischen Porzellanmanufaktur, mit großer Kunstfertigkeit arbeitete. In dieser Vollständigkeit sind seine Figuren nur im BNM zu sehen.²⁶ Dr. Hantschmann weist besonders auf die Bewegtheit seiner Porzellanfiguren hin, die ausdrucksstark die Eleganz des Rokoko repräsentieren.²⁷ Ein Detail hat es

²⁵ Altmann, Lothar/Bahn Müller, Lisa/Bahn Müller, Wilfried: Nymphenburger Porzellan, Freilassing 1996, S. 1.

²⁶ Wallwitz 2002, S. 2040.

²⁷ Hantschmann Digitale Museumsführung 2022 und Hantschmann 2020, S. 35.

ihr besonders angetan: Es ist der fein modellierte Reifrock einer kleinen Porzellanprinzessin, der in ihrer Bewegung unter dem Gewicht des ausladenden Stoffes zu wippen scheint.

Der nächste Saal widmet sich wieder einem Wittelsbacher Herrscher: Karl Albrecht (1697–1745). Im Jahr 1742 wurde dieser zum Kaiser gewählt, was in den Jahren zuvor zu einem Umbau der Residenz und zahlreichen neuen Aufträgen für Kunstwerke geführt hatte. Schon vor seiner Krönung bemühte sich der Herrscher, sich durch die Kunst als kaiserwürdig zu inszenieren. Neben einer kostbaren Ahnentafel, die vor allem Karl Albrechts würdige Abstammung bis hin zum legendären Karl dem Großen nachzeichnet, ist auch ein einzigartiges, komplett vergoldetes Porzellan-service hervorzuheben.²⁸

Der Kurfürst ließ das einzigartige Service 1732 anfertigen. Die über 50 Porzellanteile stammen aus China und aus Meißen und wurden in Augsburg vergoldet. Bei näherer Betrachtung lassen sich die feinen Motive mit Chinoiserie- und Jagdszenen erkennen.²⁹

Am Ende des historischen Rundgangs der großen Wittelsbacher Herrscher führt der Weg ins Obergeschoss des BNM. Die ersten beiden Räume sind den Kunstwerken aus Elfenbein gewidmet.

Elfenbein, so erklärt Dr. Hantschmann, sei das präferierte „exotische“ Material des 17. Jahrhunderts gewesen, das kunstvoll auf der Drechselbank bearbeitet wurde. Dieser Tätigkeit widmeten sich auch die bayerischen Herrscher selbst. Denn wie in den Regierungsgeschäften erforderte das Bearbeiten von Elfenbein exakte Planung und eine gute Voraussicht.³⁰ Am Übergang zum nächsten Saal ist die Elfenbeinskulptur einer schlafenden Schäferin ausgestellt. Der Künstler Johann Christian Ludwig Lücke (1703–1780), der für Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken (1722–1775) arbeitete, war nicht nur für seine Elfenbeinarbeiten bekannt, sondern auch für seine Kunstfertigkeit mit dem Material Porzellan, was die Position der Skulptur am Übergang dieser beiden Sammlungen erklärt.³¹

2. Verwandlungen im Porzellan

2.1 Von China nach Meißen und Nymphenburg

Als ‚exotisches Material des 18. Jahrhunderts‘ schließt an die Elfenbeinabteilung die Porzellansammlung an – eine der zehn bedeutendsten weltweit.³² Lange konnte Porzellan nur in China und Ostasien hergestellt werden und wurde deswegen von den europäischen Fürsten gesammelt.

²⁸ Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

²⁹ Hantschmann 2020, S. 30.

³⁰ Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

³¹ Ebd.

³² Wallwitz 2002, S. 2040.

Schon Herzog Albrecht V. und sein Sohn Wilhelm V. waren fasziniert von chinesischer Kultur und dem fernöstlichen Kunsthandwerk. Die Wittelsbacher unterstützten die Jesuiten, die als Wissenschaftler und Gelehrte nach Peking gingen und so einen kulturellen Transfer ermöglichten. Während in chinesischen Palastwerkstätten Uhren nach Augsburger Vorbild gefertigt wurden, war Europa von einer Begeisterung für alles Chinesische erfasst, besonders für das begehrte Porzellan.³³

Die wertvollen Stücke wurden kostbar montiert und waren Teil der Raumdekoration vieler barocker Schlösser. Das ‚weiße Gold‘ galt als wertvollstes Luxusgut der Zeit und wurde neben Reliquien und Edelsteinen gepflegt und verehrt. Porzellan war der Inbegriff höfischer Kultiviertheit und in höchstem Maße repräsentativ, betont Dr. Hantschmann.³⁴

Doch die deutschen Herrscher wollten das kostbare Material nicht nur importieren. Der sächsische Kurfürst August der Starke (1670–1733) unternahm große Anstrengungen, um das begehrte Porzellan selbst herstellen zu lassen. Bevor das Geheimnis des Porzellans gelüftet war, versuchte man, die asiatischen Stücke in bekannter Keramik, der Fayence,³⁵ nachzubilden. Ein produktiver Standort hierfür war Ansbach, wo man versuchte, die originale Farbigekeit des Porzellans nachzuahmen. Als der einzige Mitarbeiter verstarb, der das Geheimnis um das Brennen und Glasieren der Fayencen beherrschte, fand die Produktion in Ansbach ein vorläufiges Ende. Schließlich gelang es August dem Starken und seinen Naturwissenschaftlern doch, die Herstellung des begehrten Porzellans „nachzuerfinden“ und eine eigene Produktion in Sachsen aufzubauen. 1722 heiratete der bayerische Kurfürst Karl Albrecht (1697–1745), der Sohn Max Emmanuels, Maria Amalia von Österreich (1701–1756). Deren ältere Schwester, Maria Josepha von Österreich (1699–1757), war mit dem Sohn Augusts dem Starken, Friedrich August II. (1696–1763), verheiratet. Diese Beziehung nach Sachsen war aus der Perspektive des bayerischen Porzellanliebhabers von großer Bedeutung, gelang es doch in Meißen das erste europäische Porzellan zu produzieren. Die Meißener Manufaktur war im 18. Jahrhundert lange Zeit führend und ihr Porzellan dementsprechend begehrt. Durch die verwandtschaftliche Verbindung konnte sich Karl Albrecht schon früh eine Sammlung von Meißener Porzellan aufbauen.³⁶

33 Lux 2009, S. 35–36.

34 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022 und <https://www.nymphenburg.com/pages/haus-wittelsbach> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

35 Fayence und Majolika bezeichnen aus Ton gefertigte und gebrannte Objekte, die mit Blei oder Zinn glasiert werden. Die beiden Termini verweisen auf das Entstehungsland Italien (Fayence) und Spanien (Majolika). Wallwitz 2002, S. 2040.

36 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

Durch Meißen inspiriert, gründete der bayerische Kurfürst Maximilian III. Joseph (1727–1777) kurz nach seiner Hochzeit mit einer Enkelin Augusts des Starken 1747 eine kurfürstliche Porzellanmanufaktur, die er zunächst im Münchener Vorstadtschlösschen Neudeck einrichten ließ. Es sollte jedoch sieben Jahre dauern, bis die Produktion gelang und die Manufaktur zum Prestigeobjekt und ihr Porzellan zur Exportmarke des bayerischen Kurfürstentums avancierte.³⁷

1761 zog die Manufaktur in das eigens erbaute nördliche Rondell des Nymphenburger Schlosses um. Dort erlebte die Porzellanmanufaktur ihre Blütezeit und produzierte Porzellane, deren Qualität und Kunstfertigkeit weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt waren. Da Max III. Joseph kinderlos starb, folgte als Kurfürst Karl Theodor aus einer Pfälzer Linie der Wittelbacher, der seit 1742 bereits die Pfalz regierte. Für die Vereinigung der Herrschaftsgebiete musste er seinen Aufenthaltsort von Mannheim nach München verlegen und brachte auch seine Kunstschatze mit, bevorzugte aber zunächst weiter seine Frankenthaler Porzellanmanufaktur. Sein Nachfolger Max IV. Joseph gliederte infolge der Napoleonischen Kriege 1800 die Porzellanmanufaktur Frankenthal an Nymphenburg an, was vor allem eine Erweiterung der figürlichen Entwürfe mit sich brachte (Abb. 3).³⁸

Die Herstellung des Porzellans sei an sich schon eine Verwandlung, beschreibt Dr. Hantschmann. In vielen Arbeitsschritten verändert das Ausgangsmaterial seine Eigenschaften, bis es schließlich zum begehrten Porzellan wird.

Die Einzelteile werden in Negativgipsformen ausgeformt und anschließend zu einer Figur zusammengesetzt. Es folgt das ‚Angarnieren‘ kleiner Schleifchen und anderer Details. Nach einem ersten Trocknungsbrand wird die Glasur aufgetragen. Beim zweiten Brand bei ca. 1400°C schrumpft die Figur um 1/3 ihrer ursprünglichen Größe – eine beachtliche Verkleinerung! Erst nach diesem Schrumpf-Brand ist die Verwandlung ins eigentliche Porzellan vollendet.³⁹

Früh kristallisierten sich verschiedene Stile für die unterschiedlichen Bestimmungen der Porzellanservice heraus. Man imitierte die henkellosen asiatischen Teetassen und verzierte sie mit Kartuschen, in denen man ‚Chinaszenen‘ darstellte. Das ferne China galt als Sehnsuchtsort, an dem man sich das Paradies auf Erden vorstellte. Aber auch christliche und altertümliche Motive fanden sich auf den Porzellanen.⁴⁰

37 Altmann/Bahn Müller 1996, S. 2 und <https://www.nymphenburg.com/pages/haus-wittelsbach> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; vgl. auch Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

38 Ebd.

39 Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

40 Ebd.



Bayerisches Nationalmuseum, Saal 95 mit Meißener Porzellanfiguren und Wiener Porzellangeschirren sowie Porträt von Maria Anna von Sachsen, Braut des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph und Enkelin Augusts des Starken (Neueinrichtung 2018), Fotografie: Bastian Krack, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung des Bayerischen Nationalmuseums).

2.2 Ovids Metamorphosen

Eine Verwandlung findet sich nicht nur in der Sammlungsgeschichte und dem Produktionsprozess des Porzellans wieder. Auch ikonographisch wird die Verwandlung ganz direkt zum Thema des Porzellans.

So ist eine ganze Vitrine mit Kaffee- und Teeservicen gefüllt, welche Darstellungen von Ovids Metamorphosen zeigen. Vorbild für die Motive auf diesen Stücken aus der Nymphenburger Manufaktur waren Arbeiten des Augsburgs Kupferstechers Johann Ulrich Krauß (1655–1719). In leicht reduzierter Form und ins Farbige gesetzt zeigen sie erstaunlich exakte Übernahmen der Graphiken.⁴¹

Dr. Hantschmann lenkt unsere Blicke in der Fülle der Motive auf einen einzigartigen Teekessel, der das Bacchusfest zeigt, auf anderen Stücken finden sich die Erzählungen von Leda und Jupiter als Schwan oder von Latona, die die Bauern in Frösche verwandelt. Ein weiterer Favorit der Referentin und vieler Besuchender ist eine Untertasse, welche Pygmalion zeigt, der Bildhauer, der eine Statue so schön gestaltete, dass er sich selbst in diese verliebte und die Götter bat, sie lebendig werden zu lassen, auf dass sie von ihrem Sockel zu ihm herabsteige.

⁴¹ Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

Eine andere sehr bekannte Szene ist Narziss, der aufgrund seiner Schönheit bei den Damen beliebt war. Als er jedoch sein Abbild im Wasserspiegel sah, verliebte er sich in sich selbst. Die Nymphe Echo, die ihn sehr liebte, schwindet durch ihren Liebeskummer immer mehr und spiegelt am Schluss ohne Körper nur noch den Klang seiner Stimme wider.⁴²

2.3 Trompe-l'œil

Eine Metamorphose vollführen auch die Schaugerichte, die in Fayence und Porzellan gefertigt wurden. Der Gedanke geht zurück auf die Festtafeln der Renaissance, auf denen die erlegten Tiere präsentiert wurden. Über das zubereitete Fleisch setzte man das Federkleid oder den Kopf des Schweines oder des Hirsches. Unter diesen Täuschungen sprang auch schonmal ein Mensch oder ein lebendes Tier zur Unterhaltung der Gäste hervor. In dieser Tradition der zugleich würdevollen und spektakulären Präsentation der Speisen ständen auch die Trompe-l'œil-Keramiken, erklärt uns Dr. Hantschmann. Die Gefäße präsentieren sich in Form eines Spargelbundes, eines Kohlkopfes oder einer Melone, die auf einem Teller fest anbossiert wurde. Auch einen Wildschweinkopf zeigt das BNM. Unter der abnehmbaren Kalotte kam wohl Wildschwein-Ragout zum Vorschein.⁴³

3. Verwandlungen im Bayerischen Nationalmuseum beim 100. KSK

Ganz im Sinne des 100. KSK unter dem Thema VERWANDLUNGEN präsentiert das *Bayerische Nationalmuseum* eine Vielzahl von Entwicklungen und Metamorphosen. Von der Kunstkammer über den Repräsentationswillen der bayerischen Herrscher bis zum öffentlichen Museum als Ort der Bildung zeigt das BNM exemplarisch den Wandel, den viele Sammlungen in den letzten Jahrhunderten durchliefen. In regelmäßigen Wechsausstellungen wird der Blick auf (bayerische) Kunst und Geschichte immer wieder neu geschärft.

Das Porzellan als ‚Höhepunkt‘ der Keramikproduktion erzählt ebenfalls eine Geschichte des Wandels. Dem rätselhaften Luxusgut aus dem ‚fernen‘ Asien wurden ganze Prachträume gewidmet und Manufakturen zur Eigenproduktion eingerichtet, lange bevor man das Geheimnis der Herstellung gelüftet hatte. Ein Besuch der Porzellansammlung des BNM schärft den Blick für die herausragende Stellung dieses Materials in der europäischen Kulturgeschichte und den Bedeutungswandel, den nicht nur das Porzellan erfahren hat.

⁴² Hantschmann Digitale Museumsführung 2022.

⁴³ Ebd.

Literaturverzeichnis

- Altmann, Lothar/Bahnmüller, Lisa/Bahnmüller, Wilfried: Nymphenburger Porzellan, Freilassing 1996
- Glaser, Hubert: Die Historischen Galerien Maximilians II. von Bayern, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848–1864. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1997, S. 29–45
- Hantschmann, Katharina: Keramik – Majolika, Fayence, Porzellan, in: Eikelmann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 341–359
- Hantschmann, Katharina: Always Up To Date: Porcelain at the Munich Court, in: Tsoumis, Karine; Sigalas, Vanesse: A Passion for Porcelain. Essays in Honour of Meredith Chilton, Toronto 2020, S. 22–39
- Lux, Susanne: Was hat Prinz Lu aus China mitgebracht? China und Bayern – 400 Jahre kultureller Austausch: eine Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum erklärt, wie chinesisches Porzellan nach München kam und eine Augsburger Türmchenuhr nach Peking, in: Weltkunst München 79 (2009), 4, S. 34–38
- Murr, Karl Borromäus: Dem „Volk zu Ehr und Vorbild“? – Wittelsbachische Traditionsstiftung in den Anfängen des Bayerischen Nationalmuseums, in: Eikelmann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 13–30
- Wallwitz, Angela von, Keramiksammlungen in München. Folge 1: Das Bayerische Nationalmuseum, in: Weltkunst 72 (2002), 13, S. 2040



Übertragen



Reproduktion als Verwandlung Diana Scultoris *Toro Farnese* (1581)

Nina Günther

Die druckgrafische Reproduktion wurde in der Forschung lange Zeit mit dem bloßen ‚Abkupfern‘ und dem mechanischen Kopieren von bereits bestehenden Druckgrafiken, Gemälden und Fresken gleichgesetzt und singular definiert.¹ Im Gegensatz dazu muss sie jedoch als ein heterogener „umbrella term“² begriffen werden, der gerade im Italien des 16. Jahrhunderts ein vielfältiges Spektrum an Prozessen und Erscheinungsformen umfasst – von exakten Kopien bis zu ikonografischen Umdeutungen.³ Insbesondere gilt es, innovative und interpretative Eigenschaften der Reproduktion vertiefend in den Fokus zu nehmen, nachdem diese bis zuletzt oft vernachlässigt und teilweise negiert wurden, sobald ein Druck

-
- 1 Grund dafür ist, dass druckgrafische Reproduktionen spätestens seit dem Zeitalter der Romantik an fälschlichen Maßstäben der Originalität gemessen wurden (u.a. Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 26), Passau 2010, S. 1–3). Das Reproduzieren von bereits Bestehendem wurde lange Zeit als Prozess angesehen, der weniger, bis keinerlei künstlerisches Talent erfordere und die Reproduktionen daher als weniger originell angesehen (Bury, Michael (Hrsg.): *The Print in Italy. 1550–1620* (Ausstellungskatalog London, The British Museum), London 2001, S. 11). Michael Bury widerlegt in seiner maßgebenden Publikation *The Print in Italy*, dass solche Vorstellungen keinesfalls der zeitgenössischen Rezeption jener Grafiken entsprachen (Bury 2001, insbesondere S. 10–11). Der Begriff selbst ist anachronistisch, was diverse Forschungsbeiträge seither betonen (Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print, 1480–1600* (Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 18–19.). Die Reproduktion wird in der jüngeren Forschung daher als Kategorie von sozialhistorischer Dimension weiter gefasst, als welche sie auch in diesem Beitrag verstanden wird (unter anderem Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob (Hrsg.): *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, Berlin/München 2009; Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005; Letwin, Hilary: „Old in Substance and New in Manner“. *The Scultori and Ghisi Engraving Enterprise in Sixteenth-Century Mantua and Beyond*, Baltimore 2013).
 - 2 Rebecca Zorach und Elizabeth Rodini charakterisieren die Reproduktion in ihrem maßgebenden Katalog von 2005 metaphorisch als einen aufgespannten Schirm, der unter sich diverse Erscheinungsformen versammelt: „We intend it in this catalogue as a relatively neutral umbrella term for prints that are based closely on other images, including paintings, drawings, sculptures and other prints.“ (Zorach/Rodini 2005, S. 2).
 - 3 Zorach und Rodini unterstreichen weiterführend das heterogene Potenzial, das die Reproduktion als ein solcher „umbrella term“ bereithält: „Between these poles lies a seemingly endless array of possibilities [...]“ (Ebd., S. 7; S. 6–7).

als reproduktiv identifiziert wurde.⁴ Im Fall der italienischen Druckgrafikerin Diana Scultori⁵ (ca. 1546–1613), bewertet Evelyn Lincoln Veränderungen im Prozess des Reproduzierens am Beispiel des *Martyrium des Hl. Laurentius* (1582) als „unimportant“, ohne, dass dies weiter ausgeführt wird.⁶ Diana Scultori bedient sich für ihre gattungsübergreifenden Reproduktionen jedoch diverser künstlerischer Verwandlungspraxen – so auch für ihren Kupferstich des *Toro Farnese*⁷ von 1581, was an diesem Beispiel in den folgenden Ausführungen exemplarisch herausgestellt werden soll (Abb. 1).

Zum einen übersetzt sie mit dem *Toro Farnese* eine antike Skulptur aus Marmor in den Kupferstich und überträgt damit ein Medium in ein anderes. Der Fokus der Betrachtung muss daher auf Scultoris Umgang mit dem Ur-Medium gelegt werden. Wie setzt sie sich mit der Materialität der Skulptur auseinander und wie vollzieht sie diesen Medientransfer?⁸ Zum anderen transformiert sie das Dreidimensionale ins Zweidimensionale. Welche Perspektive auf die Skulptur wählt sie dafür im Kupferstich? Laut Sarah Cree ständen Künstler*innen bei der Übersetzung von Skulpturen in den Kupferstich dabei grundsätzlich vor zwei möglichen Verfahrensweisen:

„The artist making a print after antique sculpture had to decide whether to strive for an exact replication, or a more general evocation; whether to make fidelity to the original medium the primary goal, or to exploit the full expressive possibilities of print.“⁹

-
- 4 Letwin 2013; Bury 2001, S. 10; Gramaccini/Meier 2009; Markey, Lia: The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 51–74, S. 51.
 - 5 Im Folgenden wird die Künstlerin entweder als „Diana Scultori“ oder nur mit dem Nachnamen angesprochen. Obwohl sie sich in Inschriften häufig als „Diana Mantuana“ bezeichnet, soll im Folgenden auf den inzwischen in der Forschung geläufigen Namenszusatz „Scultori“ zurückgegriffen werden, der auch für ihren Bruder und ihren Vater verwendet wird. Dies soll jedoch keinesfalls die Abhängigkeit der Künstlerin von den männlichen Counterparts suggerieren, sondern primär ihren individuellen Stellenwert im Kontext des Scultori und Ghisi „engraving enterprise in sixteenth century Mantua and beyond“ unterstreichen, welchen auch Hilary Letwin in ihrer gleichnamigen Dissertation von 2013 herausstellt (Letwin 2013).
 - 6 „When making a case for Diana’s agency in her printing practice, scholars sometimes try to emphasize unimportant differences between her print and her models“. (Lincoln, Evelyn: Invention, Origin, and Dedication. Republishing Women’s Prints in Early Modern Italy, in: Biagioli, Mario/Jaszi, Peter/Woodmansee, Martha (Hrsg.): Making and Unmaking Intellectual Property, Chicago/London 2011, S. 339–358, S. 346).
 - 7 Unbekannt, *Toro Farnese*, römische Kopie Anfang 3. Jh. n. Chr. nach hellenistischem Original, ca. 200 v. Chr., Marmor, 370 × 295 × 295 cm, Museo Archaeologico Nazionale Napoli, Inv. 6002.
 - 8 Zwar übersetzt Scultori beispielsweise mit dem *Götterfest* (1575) auch Fresken in den Kupferstich, jedoch ist diese Reproduktion nur eine losere Orientierung am Urbild und sie setzt sich zudem nicht mit den technischen Anforderungen der Fresken auseinander.
 - 9 Cree, Sarah: Translating Stone into Paper. Sixteenth- and Seventeenth-Century Prints after Antique Sculpture, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print

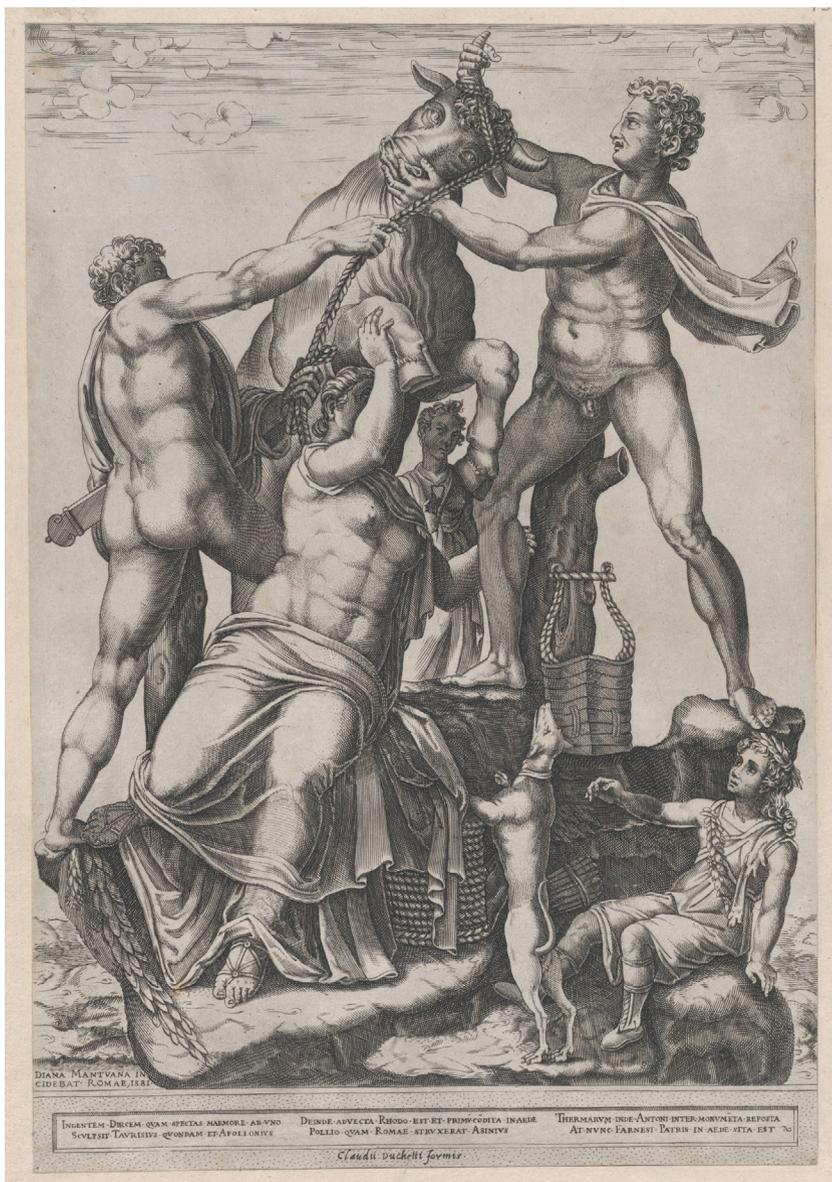


Abb. 1 Diana Scultori, *Toro Farnese*, 1581, Kupferstich, 40 × 27,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.73), The MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402702> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.

Eingrenzend gibt Cree an, dass diese dualen Prioritäten durchaus miteinander in Konflikt geraten können.¹⁰ Im Folgenden gilt es daher zu klären, welchen Maßstab Scultori für ihre Wiedergabe der antiken Skulptur in Kupfer ansetzt: eine exakte Replik oder eine freiere Wiedergabe? Zudem ist auch die Funktion von Dianas Reproduktion in ihrem individuellen Entstehungskontext zu berücksichtigen, auf den an späterer Stelle ebenfalls eingegangen wird.

Motiv und Komposition

Urbild¹¹ für Scultoris Reproduktion war die antike Skulpturengruppe (Abb. 2), die im Zuge der seit Sommer 1545 andauernden Ausgrabungen unter Papst Paul III. in den Caracalla-Bädern in Rom wiederentdeckt wurde.¹² Aufgrund ihrer Größe und der Tatsache, dass sie aus einem einzigen Block Marmor gehauen worden war, avancierte sie anschließend zu einer der beliebtesten antiken Statuen.¹³ Druckgrafische Reproduktionen wie Scultoris *Toro Farnese* sind Zeugnisse dieser Faszination und verbreiteten das antike Kulturgut weitreichend.¹⁴

Der *Toro Farnese* illustriert den antiken Mythos um die Bestrafung der Dirke. Diese will ihre verhasste Nichte Antiope töten lassen.¹⁵ Sie befiehlt

in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 75–100, S. 76–77.

¹⁰ Cree 2005, S. 77.

¹¹ Die Problematik um die Unterscheidung der Begrifflichkeiten von Reproduktion und Original ist bis heute nicht geklärt. Daher soll für die folgenden Ausführungen statt ‚Original‘ der Begriff ‚Urbild‘ eingeführt werden. Mit dem Urbild ist kein Archetypus gemeint. Der Begriff bezeichnet jene Grafik, Gemälde oder Skulptur, die unabhängig von der tatsächlich reproduzierten Vorlage als visueller Ursprung und damit als Anlass zur Reproduktion angesehen werden kann. So können in der Unterscheidung zwischen Original und Nicht-Original mitschwingende Wertungen und Konnotationen umgangen werden.

¹² Marvin, Miranda: *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla*, in: *American Journal of Archaeology* 87 (1983), S. 347–384, S. 349.

¹³ Haskell, Francis/Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1994, S. 165.

¹⁴ Unter anderem Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 1.

¹⁵ Antiope gebiert nach dem Liebesakt mit dem Göttervater Zeus die beiden Zwillinge Zethus und Amphion. Aus Angst vor dem Göttervater flieht sie zum König Epopeus von Sikyon, der sie zur Frau nimmt. Die beiden Zwillinge werden daraufhin im Kithairon ausgesetzt und von einem Hirten großgezogen. Nykteus, König von Theben und Vater der Antiope, befiehlt Lykos, Antiope aus Sikyon zurückzuholen. Er tötet Epopeus, wird damit zum König und hält Antiope zur Sklavin. Besonders von seiner Frau, der Königin Dirke, wird Antiope daraufhin misshandelt. (siehe hierzu ausführlich: Schirmer, Adolf: Antiope, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884–1937, Bd. 1,1 (1886), S. 380–382; Braun, Edmund Wilhelm: Dirke, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV (1955), Sp. 77–80; in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95604> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Sp. 77–80; Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6. Aufl., Reinbek 1974, S. 32–33, 42–43).



Abb. 2 Unbekannt, *Toro Farnese*, römische Kopie Anfang 3. Jhd. n. Chr. nach hellenistischem Original, ca. 200 v. Chr., Marmor, 370 × 295 × 295 cm, Museo Archaeologico Nazionale Napoli, Inv. Nr. 6002, aus: Nina Günther, 08.05.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung des Kulturministeriums – Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

den Zwillingen Zethos und Amphion, Antiope vor einen Stier zu spannen und zu Tode zu schleifen. Nachdem Antiope aus Theben flieht und auf die Zwillinge trifft, erfahren diese, dass Antiope in Wirklichkeit ihre Mutter ist. Beide rächen sich daraufhin an Dirke und lassen sie zu Tode schleifen. Diana Scultoris Kupferstich bildet, genau wie die Skulptur, jenen Moment ab, in dem Dirke vor den Stier gespannt wird. Dabei zeigt sie in Untersicht eine Figurengruppe im Freien. Die Basis der Darstellung bildet eine massive, scharfkantige Felsformation, die vom unteren Bildrand emporragt und sich durch die klaren Konturen nahezu plastisch vom felsigen Hintergrund abhebt. Darüber erstreckt sich ein nicht weiter ausgearbeiteter Himmel, der zum oberen Rand des Stichs lediglich von schlichten Wolkenformationen bekrönt wird.

Im Zentrum des Stichs steht jedoch die eigentliche Figurengruppe. Die einzelnen Protagonisten sind auf verschiedenen Höhen des Felsens positioniert und dadurch unterschiedlich in das Geschehen eingebunden. Die barbusige Dirke im Vordergrund ringt sich Halt suchend empor und klammert sich an den Unterschenkel eines jungen, nackten Mannes. Die Lyra zu seinen Füßen gibt ihn als Amphion zu erkennen.¹⁶ Er packt den Kopf des wilden Stiers, der mit den Vorderhufen ausschert. Der dadurch entstehende Leerraum gibt den Blick auf eine Frau im Hintergrund frei, die wahrscheinlich Antiope darstellt.¹⁷ Zur Linken fixiert Zethos den Stier mit einem Tau. Als Attribut des Jägers ragt zu seiner Linken die Scheide eines Schwertes hervor. Auch der Hund im Vordergrund des Felsens kann in diesem Kontext gedeutet werden. Rechts daneben beobachtet eine kleine Gestalt das Geschehen. Paolo Bellini deutet diese als jungen Bacchus.¹⁸ Unterhalb der eigentlichen Darstellung bringt Scultori eine lateinische Inschrifttafel in Blocklettern an, welche die ursprüngliche Skulptur sowie ihre Provenienz knapp beschreibt:

„Du betrachtetest die große Dirke, die von einem gewissen Apollonius aus Rhodos aus einem Stück Marmor gemeißelt, in einem Tempel aufgestellt und dann von Asinius nach Rom gebracht, in den Antoninischen Bädern zwischen den Denkmälern aufgestellt wurde und sich jetzt im Farnese-Palast befindet.“¹⁹

16 Hunger 1974, S. 32.

17 Bellini, Paolo (Hrsg.): *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Ausstellungskatalog Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli), Vicenza 1991, S. 243–244.

18 Diesen nährte Dirke als eine der Nymphen auf dem Berg Kithairón und war diesem verschrieben; Ebd., S. 244.

19 Eigene Übersetzung nach Letwin 2013, S. 178; Originaltext: *INGENTEM DIRCEM QVAM SPECTAS MARMORE AB VNO / SCVLPSIT TAVRISIVS QVONDAM ET APOLLONIVS / DIENDE ADVECTA RHODO EST ET PRIMV CODITA INAEDE / POLLIO QVAM ROMAE STVXERAT ASINIVS / THERMARVM INDE ANTONI INTER MONVME[N]TA REPOSTA / AT NVNV FARNESI PATRIS IN AEDE SITA EST*; Ähnliche Angaben sind ursprünglich bei Plinius d. Ä. in seiner *Historia Naturalis* überliefert, der ebenfalls eine kurze

Darstellung und Inschrift müssen daher gesamtheitlich interpretiert werden. Doch wie verhält sich Diana Scultoris Reproduktion zum Urbild?

Reproduktion als Verwandlung

Scultori dokumentiert die eigentliche Figurengruppe im Wesentlichen getreu der Skulptur. Sie übernimmt die einzelnen Figuren und alle relevanten ikonografischen Details. Nur an wenigen Stellen differiert die Darstellung. Scultori stellt etwa ein von Dirkes Kleidung verdecktes, aufgerolltes Seil dar, was in der Skulptur so nicht gezeigt wird. Die Panflöte zu Füßen Amphions, der Hund sowie die Kleidung des Bacchus sind zudem leicht verändert. Auch Zethus' Schwert ist bei der Skulptur selbst nicht vorhanden.²⁰ Zudem verkürzt Diana die Proportionen der Figurengruppe, um eine Untersicht zu suggerieren. Außerdem gibt sie keine frontale, sondern eine insgesamt leicht gedrehte Ansicht auf die Skulptur wieder, wodurch beispielsweise die flüchtigen Profile des Hundes und des Bacchus im Vordergrund sichtbar werden, die den Betrachter*innen in der strengen Frontalansicht verwehrt bleiben würden. Generell wurden alle Beteiligten bei Scultori aus verschiedenen Blickwinkeln heraus so positioniert, dass ihre Charakteristika gesamtheitlich abgebildet werden. Darüber hinaus verändert sie Dirkes Armhaltung, wodurch erst der Blick auf Antiope²¹ im Hintergrund frei wird. Offenbar muss Scultori im Reproduktionsprozess eine ästhetisch begründete Entscheidung zwischen der besten Sichtbarkeit der einzelnen Figuren und der Wiedergabe der Gesamtansicht

Beschreibung der Skulptur liefert. Laut Plinius wurde die Figurengruppe von Apollonius und Tauricus auf Rhodos aus einem Block Marmor gehauen und nach Rom gebracht: Plinius Secundus, Gaius: Natural History. In 10 Volumes, Books 36–37 (= The Loeb Classical Library, Bd. 419), Cambridge 2001, S. 26–27.

- 20** Es existieren keine Hinweise darauf, dass an jener Stelle das von Diana dargestellte Schwert angebracht war. Bei weiteren Reproduktionen des *Toro Farnese* wird dieses jedoch ebenfalls abgebildet.
- 21** Antiope's Physiognomie und Gestik sind jedoch im Vergleich zur ursprünglichen Skulptur stark verändert. Bei einer früheren sowie bei späteren Reproduktionen der Skulptur ist diese wesentlich urbildgetreuer reproduziert worden. Die Gründe für Scultoris Ausführung müssen spekulativ bleiben; Frühere Darstellung: Cesare Roberti da Civitella (?), *Toro Farnese* (nach der antiken Skulptur), 1579, Kupferstich, 49,7 × 36 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.74); Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Künstler um Cesare Roberti da Civitella, wie Bellini und Georg Kaspar Nagler überzeugend darlegen (Bellini 1991, S. 244; Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbreuiatur desselben [und] c. bedient haben. CF–GI, München 1860 (= Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbreuiatur desselben [und] c. bedient haben, 4 Bde., München 1858 ff., Bd. 2); The MET Museum in New York gibt hingegen Georges Reverdy als Künstler an: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403582>, [zuletzt aufgerufen am 25.06.2024]; Spätere Darstellung: Unbekannt, verlegt von Nicolaus van Aelst, *Toro Farnese* (nach der antiken Skulptur), 1599, Kupferstich, 48,5 × 34,8 cm, Raccolta delle stampe „Achille Bertarelli“, Mailand, Inv. Nr. Albo H 56-2, tav. 84.

treffen, die einem festen Betrachter*innenstandpunkt unterworfenen ist, wie auch Anne Bloemacher, Mandy Richter und Marzia Faietti generell für Reproduktionen von Skulpturen hervorheben.²² Demnach kombiniert Scultori mit ihrer Reproduktion verschiedene Ansichten auf die Skulptur, was eine hohe künstlerische Herausforderung darstellt.²³

Obwohl sie die Figurengruppe dabei selbst insgesamt getreu des Urbilds wiedergibt, bildet sie ein Charakteristikum der Skulptur nicht ab: ihren Sockel. Spätestens dieses elementare Detail entzieht Diana Scultoris Darstellung den Anspruch einer urbildgetreuen Antiken-Dokumentation. Denn wie auch Bloemacher, Richter und Faietti betonen, ist das evidenteste und am häufigsten verwendete Attribut für die Darstellung einer Skulptur in einer Grafik ihr Sockel, wenn man diese als solche ausweisen will.²⁴

Bei Antiken-Reproduktionen wie dem *Spinario* oder dem *Herkules*, beide ebenfalls von 1581, entscheidet sie sich für die Wiedergabe samt Sockel. Beim *Toro Farnese* weicht dieser der Felsformation. Dadurch wird das Dargestellte nicht als reproduzierte, statische Skulptur, sondern vielmehr als lebendige Szenerie und als Darstellung eines aktiven Vorgangs charakterisiert.²⁵ Dazu trägt zudem Scultoris technische Ausarbeitung der einzelnen Figuren, Flächen und Texturen bei. Durch präzise gesetzte Schraffuren und Punktierungen schafft sie Hell-Dunkel-Kontraste, die der Darstellung Dynamik und Tiefe verleihen. Richter beschreibt dies für Marcantonio Raimondi als Spiel zwischen der Darstellung eines menschlichen Wesens und einer antiken Statue, was auch auf Scultoris Ausführung übertragen werden kann.²⁶ Sie bemüht sich um die Imitation der Körperlichkeit und Plastizität der dreidimensionalen Skulpturengruppe. In diesem Zusammenhang wird gleichzeitig deutlich, dass Scultori sich weniger mit dem ursprünglichen Material und der exakten Wiedergabe der materiellen Feinheiten der Skulptur auseinander-

22 Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 25.

23 Ungeklärt muss an dieser Stelle Scultoris tatsächlicher Anteil an dieser Komposition bleiben. Die Künstlerin reproduzierte, wie es zu jener Zeit die gängige Praxis war, primär grafische Vorlagen wie Zeichnungen oder bereits existierende Reproduktionen des Urbilds (unter anderem Lincoln, Evelyn: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven 2000, S. 124; Wolken, Christine Chiorian: *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration. Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*, Cleveland 2012, S. 257). Bis dato sind von Scultori selbst keine Zeichnungen erhalten, weshalb Forscher*innen davon ausgehen, dass sie keine zeichnerische Ausbildung erhalten hat und daher primär auf grafische Vorlagen anderer Künstler*innen zurückgriff (ebd.). Eine konkrete Vorlage für Scultoris *Toro Farnese* bleibt jedoch nach derzeitigem Kenntnisstand unbekannt.

24 Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 25.

25 Letwin 2013, S. 178.

26 Richter, Mandy: *Marcantonio Raimondi and Fragmentary Ancient Statues. Hypotheses on His Working Method and Antiquarian Practice*, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print, 1480–1600* (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 95–123, S. 110.

setzt beziehungsweise diese nicht dokumentiert. Im Fokus stehen die Darstellung eines aktiven Vorgangs und die Wiedergabe von Plastizität im Zweidimensionalen.

Verstärkt wird dieser lebendige Eindruck durch das Einfügen der Figurengruppe in eine naturalistische Umgebung. Scultori stellt jedoch nicht den tatsächlichen Untergrund der Skulptur dar, sondern gibt die Figurengruppe nun in einer weitläufigen felsigen Landschaft wieder. Zudem arbeitet sie die Felsformation, wie schon die Figuren, mittels präzisen Hell-Dunkel-Kontrasten wesentlich deutlicher, beinahe plastisch heraus. Der Fels wirkt dadurch scharfkantiger und vielschichtiger, als er bei der Skulptur selbst ausgebildet ist. Hilary Letwin gibt an, dass Scultori mit dem ergänzten Hintergrund auf den zeitgenössischen Aufstellungsort der Skulptur im zweiten Innenhof des Palazzo Farnese anspielen wolle.²⁷ Statt diesen tatsächlich abzubilden, entscheidet sich die Künstlerin jedoch für die Wiedergabe einer zwar schlichten, aber fiktiven Landschaft.

Demnach weist kein Detail der Darstellung selbst darauf hin, dass es sich hier um die Reproduktion einer Skulptur handelt, obwohl Scultori die eigentliche Figurengruppe insgesamt urbildgetreu wiedergibt. So bedient sie sich für ihre Übersetzung eines gewissen Maßes an Interpretation, das dennoch subtil ist, wie sich im direkten Vergleich mit wesentlich freieren Reproduktionen wie Marco Dentés *Laokoon* (Abb. 3) zeigt. Einen Hinweis auf das Urbild gibt Scultori erst durch die Inschrift unterhalb der eigentlichen Darstellung. Durch den beschreibenden Text stellt sie den Rückbezug zur Skulptur her, von der sich ihre Reproduktion insbesondere durch das Eliminieren des Sockels und das Hinzufügen des fiktiven Hintergrundes subtil löst. Die antikisierenden, lateinischen Blocklettern imitieren eine antike Inschrift, wie sie Skulpturen oft am Sockel trugen. So stellt Scultori auch im Schriftbild eine Kontinuität her. Der *Toro Farnese* selbst trägt jedoch keine solche Inschrift, die somit eine weitere stilistische Innovation darstellt, durch die sich Scultoris Reproduktion wiederum von einer getreuen Antiken-Dokumentation entfernt. Vielmehr scheint das Fingieren der antiken Inschrift der Demonstration des Antiken-Wissens zu dienen.²⁸

Interessant ist vor allem Scultoris Wortwahl. Sie weist die Betrachter*innen nicht etwa darauf hin, dass sie eine von ihr angefertigte Reproduktion, sondern die Skulptur selbst vor sich sehen („Du betrachtetest die große Dirce [...] aus einem Stück Marmor gemeißelt“). Damit spricht

27 „Its private ownership may explain the way in which Diana has selected to set it [...] in the open air, with landscape behind it and clouds above it.“ (Letwin 2013, S. 177); Auch der ursprüngliche antike Aufstellungsort der Skulptur vor den Ausgrabungen in der südöstlichen Palaestra der Caracalla-Bäder in Rom kann hier aufgrund des dargestellten Untergrundes kaum gemeint sein (siehe hierzu ausführlich Marvin 1983; von den Hoff, Ralf: Horror and Amazement. Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome, in: Borg, Barbara E. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York 2004.

28 Letwin 2013, S. 178.



Abb. 3 Marco Dente, *Laokoon*, ca. 1516–1520, Kupferstich, 27,4 × 38,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.80), aus: The MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362039> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.

sie indirekt selbst einen Aspekt an, der für ihre Übersetzung leitend zu sein scheint: den Paragone von Skulptur und Druckgrafik.²⁹ Scultoris Kupferstich tritt bewusst in Konkurrenz mit dem Urbild. Sie scheint zeigen zu wollen, dass die zweidimensionale Reproduktion der Skulptur ebenbürtig ist. Zwar kann der Kupferstich die Allansichtigkeit des Urbilds nicht wiedergeben, jedoch stellt Scultori in einer Ansicht alle wesentlichen Charakteristika und ikonografischen Details dar. Ausschlaggebend dafür sind die entscheidenden kompositorischen und statischen Änderungen. Zudem überzeugt gerade die illusionistische Plastizität, die sie durch ihre präzise Linien- und Schraffurtechnik aus der Kupferplatte geradezu herauskulptiert. Einige Details wirken bei Scultori sogar naturalistischer als bei der Skulptur selbst. Dirkes Gewand legt sich bei Scultori wie ein hauchdünner Schleier über ihre Beine. Auch den Bacchus skulptiert sie in ihrer Darstellung deutlicher heraus, während sein rechtes Bein in der Skulptur beinahe reliefartig in den Felsen eingearbeitet ist. Zwar kann, wie Cree berechtigterweise angibt, der Kupferstich das ursprüngliche Material nicht reproduzieren,³⁰ Scultori scheint dies allerdings auch nicht anzustreben.

²⁹ Ebd., S. 180–181.

³⁰ Cree 2005, S. 76. Zur bewusst evozierten Analogie des Kupferstechens und der Bildhauerei siehe unter anderem Viljoen, Madeleine C.: *Aes Incidimus: Early Modern Engraving as Sculpture*, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print*,

Der Fokus liegt primär auf der Imitation von Plastizität. Dies fördert zudem den Eindruck eines bewegten Vorgangs und übertrifft so in gewisser Weise das Statische. Insgesamt scheint sie mit ihrer Reproduktion durch ihre diversen Interpretationen keine reine Dokumentation, sondern eine, wenn auch subtile *aemulatio* anzustreben, die gleichzeitig jedoch nicht ohne den Rückbezug zur Skulptur auskommt.

An dieser Stelle ist der Entstehungskontext des Stichs von Bedeutung. Veröffentlicht wurde ihre Reproduktion als Teil des *Speculum Romanae Magnificentiae*, einem Sammelband von Reproduktionsgrafiken römischer Kunst, Architektur und Stadtansichten der bedeutendsten Druckgrafiker*innen der Zeit.³¹ Dieser enthielt unter anderem weitere Darstellungen des *Toro Farnese*, von denen sich Scultori durch ihre Ausführung abheben musste. Natürlich muss es im Interesse der Käufer*innen des *Speculums* gelegen haben, eine Reproduktion der bekannten antiken Skulptur zu besitzen, die auch eindeutig als Wiedergabe des Urbilds zu erkennen ist. Diana Scultoris Reproduktion geht jedoch über eine reine Dokumentation hinaus und liefert durch ihre dargebotenen, wenn auch subtilen interpretativen Eingriffe einen individuellen Ansatz. Durch die ambivalenten Ansätze aus Dokumentation und Innovation bietet sie einem breiten Spektrum an Käufer*innen ein attraktives Bildmotiv.

Schlussbetrachtung

Diana Scultori setzt für ihre Übersetzung des *Toro Farnese* ein Wechselspiel aus Dokumentation und Interpretation der antiken Skulptur ein. Ihre Reproduktion wird damit von jener Dualität beider Ansprüche charakterisiert, die auch Cree beschreibt. Die urbildgetreue Wiedergabe der eigentlichen Figurengruppe steht dabei genauso im Fokus, wie das Erschließen von Ausdrucksmöglichkeiten der Druckgrafik durch die subtilen, aber maßgebenden Innovationen. Scultori will durch dieses Wechselspiel womöglich die Interessen möglichst vieler Käufer*innen des *Speculums* ansprechen und ihre Darstellung unter den anderen Reproduktionen des *Toro Farnese* hervorheben. Dabei löst sie sich jedoch nicht komplett von der ursprünglichen Skulptur. Vielmehr scheint Scultori den Paragone von Skulptur und Kupferstich, sowie eine subtile, aber bestimmte *aemulatio* zu forcieren. Durch ihre Übersetzung hebt sie hervor, dass der Kupferstich mit der Skulptur konkurrieren kann. Der Paragone

1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 41–69, S. 45–46.

³¹ Zum *Speculum* siehe ausführlich: Parshall, Peter W.: Antonio Lafreri's „*Speculum Romanae Magnificentiae*“, in: *Print Quarterly* 23 (2006), S. 3–28; Bury 2001, S. 50, 60; Hülsen, Christian: *Das Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri, in: Olschki, Leo (Hrsg.): *Collectanea Varia Doctrinae*, München 1921, S. 121–170.

besteht dabei weniger in der Imitation des Materials als vor allem in der Wiedergabe von Plastizität im Zweidimensionalen durch das präzise eingesetzte Stich-, Punkt- und Schraffurmuster.

Diana Scultoris Reproduktion des *Toro Farnese* zeigt somit heterogene Prozesse und Intentionen der Verwandlung von bereits Bestehendem. Umso mehr verwundert es, dass umfassende Untersuchungen des Reproduktionsprozesses vom Werk ausgehend in der Forschung bis dato in den Hintergrund treten und so das individuelle Potenzial der Verwandlung nicht in Gänze betrachtet wird. Um die Reproduktion als „umbrella term“ greifbarer zu machen, bedarf es zukünftig weiterer Analysen in *medias res*.

Literaturverzeichnis

- Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 26), Passau 2010
- Bellini, Paolo (Hrsg.): L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori (Ausstellungskatalog Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli), Vicenza 1991
- Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021
- Bury, Michael (Hrsg.): The Print in Italy. 1550–1620 (Ausstellungskatalog London, The British Museum), London 2001
- Cree, Sarah: Translating Stone Into Paper. Sixteenth- and Seventeenth-Century Prints after Antique Sculpture, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 75–100
- Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob (Hrsg.): Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, Berlin/München 2009
- Haskell, Francis/Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven 1994
- Hülßen, Christian: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, in: Olschki, Leo (Hrsg.): Collectanea Varia Doctrinae, München 1921, S. 121–170
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. Aufl., Reinbek 1974
- Letwin, Hilary: "Old in Substance and New in Manner". The Scultori and Ghisi Engraving Enterprise in Sixteenth-Century Mantua and Beyond, Baltimore 2013
- Lincoln, Evelyn: The Invention of the Italian Renaissance Printmaker, New Haven 2000

- Lincoln, Evelyn: Invention, Origin, and Dedication. Republishing Women's Prints in Early Modern Italy, in: Biagioli, Mario/Jaszi, Peter/Woodmansee, Martha (Hrsg.): Making and Unmaking Intellectual Property, Chicago/London 2011, S. 339–358
- Markey, Lia: The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005, S. 51–74
- Marvin, Miranda: Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla, in: American Journal of Archaeology 87 (1983), S. 347–384
- Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbeviatur desselben [und] c. bedient haben. CF–GI, München 1860 (= Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbeviatur desselben [und] c. bedient haben, 4 Bde., München 1858 ff., Bd. 2)
- Parshall, Peter W.: Antonio Lafreri's „Speculum Romanae Magnificentiae“, in: Print Quarterly 23 (2006), S. 3–28
- Plinius Secundus, Gaius: Natural History. In 10 Volumes, Books 36–37 (= The Loeb Classical Library, Bd. 419), Cambridge 2001
- Richter, Mandy: Marcantonio Raimondi and Fragmentary Ancient Statues. Hypotheses on His Working Method and Antiquarian Practice, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 95–123
- Schirmer, Adolf: Antiope, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884–1937, Bd. 1,1 (1886), S. 380–382
- Viljoen, Madeleine C.: Aes Incidimus: Early Modern Engraving as Sculpture, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 41–69

- von den Hoff, Ralf: Horror and Amazement. Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome, in: Borg, Barbara E. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York 2004, S. 105–129
- Wolken, Christine C.: *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration. Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*, Cleveland 2012
- Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005, S. 1–30
- Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005

Online-Ressourcen

- Braun, Edmund Wilhelm: Dirke, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV (1955), Sp. 77–80; in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95604> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Metropolitan Museum of Art: *Speculum Romanae Magnificentiae. The Fate of Dirce*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403582> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]



Emma Hamiltons fluide Faltenwürfe als Medium von Handlungsmacht

Xenia Mura Fink

In diesem Beitrag bespreche ich den Faltenwurf im performativen Werk¹ von Emma Hamilton. Die Künstlerin schuf Kunstakte, in denen beinahe kontinuierlich bewegte Stoffe von zentraler Bedeutung waren. Obwohl ihre Präsentationen eng mit Bildern von Weiblichkeit verknüpft sind, möchte ich untersuchen, wie ihr Einsatz des Faltenwurfs sich zur geschlechtlichen Ambivalenz verhält. Bei dieser Betrachtung kann ich mich nicht auf physische Werke beziehen, sondern stütze mich auf Zeitzeugnisse und Werke anderer Künstler*innen. Auch wenn diese keine neutrale Dokumentation darstellen, so bin ich der Überzeugung, dass sich, durch den jeweiligen Blick vermittelt, die Möglichkeit einer vielfältigen Lesbarkeit vom Geschlecht in Hamiltons Performances offenbart.

Die Szenerie

Der verklärende Rückbezug auf die griechische und römische Antike in der bildenden Kunst der Neuzeit² inszenierte den Faltenwurf in neuen Abbildungsformen, jenseits des Textilen, in Mode und Innenraum. Besonders im Zusammenhang mit dem Bildsujet des oftmals weiblichen Aktes wurde die Draperie zu einem Objekt, das strategisch mit dem Zeigen und dem Verbergen des Körpers spielte.³ Der üppige und von der Schwerkraft losgelöste Fall antiker Drapierung wurde zum symbolischen Attribut einer zeitlosen

1 Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999, S. 44; Im deutschsprachigen Raum benutzt Ulrike Ittershagen bereits 1999 den Begriff Performance für Emma Hamiltons darstellerisches Werk; Carlson, Marvin A.: *Performance. A Critical Introduction*, New York 2018³ (Erstausgabe 1996), S. 13 und 79; Ich beziehe mich ebenfalls auf den allgemeinen Performance-Begriff nach Marvin Carlson, der neben der postmodernen *Performance Art* auch Performance in Literatur, Theater und Tanz miteinschließt; Carlson führt Hamiltons verschiedene Darbietungen als avantgardistische Performance und Vorläufer des modernen Tanzes, z.B. von Isadora Duncans „griechischem Tanz“.

2 D'Elia, Una Roman: *What Allegories Wear In Sixteenth-Century Italy*, in *Weddingen*, Tristan (Hrsg.): *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, *Textile Studies* 3, Emsdetten 2011, S. 65–80, S. 65.

3 Wismer, Beat: *Faszination des Verborgenen*, in: *Kat. Ausst. Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2016–2017, hrsg. von Claudia Blümle und Beat Wismer, München 2016, S. 142.

Schönheit, verknüpft mit Vorstellungen körperlicher Ungezwungenheit.⁴ Ein besonderes Pastiche erfuhr das Antikisierende an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, zwischen Rokoko und Klassizismus, in den sogenannten Attitüden der Emma Hamilton (1765–1815). Die von ihr kreierten Performances beschworen nicht nur bekannte Figuren aus der Mythologie oder der Bibel herauf, sondern riefen in den Betrachtenden einen Eindruck hervor, der zwischen Raffinesse und Zwanglosigkeit changierte.⁵

Wegbereitend für den Klassizismus, in dem die bewegte Fülle des Barocks und Rokokos gezügelt werden sollte, waren Johann Joachim Winckelmanns Forschungen zur Kunst der griechischen und römischen Antike. Winckelmann schrieb auch über den Reiz antiker Draperie.⁶ Diese entfaltet sich vor allem an den Darstellungen weiblicher Figuren, die Winckelmann als Beispiel heranzieht, aber die sonst wenig Platz in seinen Texten finden. Hingegen konstatiert er die männlichen, jungen – „unbezeichneten“⁷ – Körper griechischer Skulpturen als den Gipfel der Schönheit. Winckelmanns Thesen waren zunächst von der kurfürstlichen Antiken-Sammlung geprägt, die Dresden zu einem „Athen für Künstler“⁸ machte, und später von den Ausgrabungen von Herculaneum im damaligen Königreich Neapel. Zu der Zeit als Winckelmann als päpstlicher Antiquar in Rom lebte, wurde Sir William Hamilton Botschafter des britischen Königreiches in Neapel und trug innerhalb kurzer Zeit eine beachtliche Sammlung antiker Vasen zusammen. Hamilton stand diesbezüglich in Korrespondenz mit Winckelmann, der großes Interesse an seiner Privatsammlung zeigte und den griechischen Ursprung der Vasen feststellte. Hamilton beauftragte ihn damit, diese zu katalogisieren.⁹ Jedoch führte

4 Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 2013 (Neuausgabe, Erstausgabe 1755), S. 26.

5 Brief von Johann Gottfried Herder an Caroline Herder, Rom, den 27. Februar/1. März 1789 und Brief der Herzogin Anna Amalia an Caroline Herder, Rom, den 1. März 1789; Herder, Johann G.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/itareise/chap002.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Besprechungen der widersprüchlichen Berichte Herders und der Herzogin Anna Amalia, Goethe und Tischbein in Richter, Dieter: Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung, in: Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–44, S. 37–38; sowie Richter, Dieter: Der Spaß ist einzig! Goethe und Emma Hart, in Kat. Ausst. Lady Hamilton 2015, S. 45–48, 45–47.

6 Winckelmann 2013, S. 24–27.

7 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Bd. 1 von 2, Dresden, 1764, S. 150, https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/winckelmann_kunstgeschichte01_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Ohne Zeichnung, ohne Makel, ohne Eigenheiten.

8 Winckelmann 2013, S. 10.

9 Cortjaens, Wolfgang: Der ‚Ganymede‘ als Connoisseur – eine gefährdete Spezies. Sammeln und Begehren zwischen Repräsentation und Attitüde, in: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology: Winckelmann and His Passionate Followers – Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 234–267, S. 253.

Pierre d'Hancarville diese Arbeit schlussendlich durch und veröffentlichte den Katalog als illustrierten Schmuckband mit einem Begleittext.¹⁰ Als Diplomat, Amateur-Vulkanologe und Antikenkenner war Hamilton ein wichtiger Anlaufpunkt für Reisende auf *Grand Tour*, die in Neapel und im nahen Herculaneum ihre Reise beendeten.

Dies sollte sich noch wesentlich steigern, als in seinem Hause die junge Emma Hart, später Lady Hamilton, mit ihren *Attitüden* den beinahe greifbaren Geist der Antike¹¹ neu verkörperte. Im Unterschied zu statischen *tableaux vivants*, die typischerweise Gruppendarbietungen waren, reihte sie in dieser neu geschaffenen Kunstform Haltungen zu Solo-Choreografien aneinander, so dass sich überraschende Dramaturgien ergaben. Als besonders spektakulär und eigen wurden die fließenden Übergänge zwischen den Attitüden beschrieben, sowie die Wandelbarkeit, die sie mit einfachsten Requisiten erzielte.¹² Ihr wichtigstes Mittel der Verwandlung waren Tücher, die sie einsetzte, um ihre Körpersprache zu betonen, aber auch als eine momentane Verschleierung, um darunter von einer Stellung in die nächste zu wechseln. Die Posen waren inspiriert von historischen und zeitgenössischen Kunstwerken, antiken Artefakten der nahen Ausgrabungsstätte sowie von mythologischen Erzählungen. Emma Hamilton ahmte ihre Vorbilder nicht lediglich nach, sondern erfand Posen, welche den Höhepunkt der Narration am besten vermittelten.¹³

Bewegtes It-Girl

Die Entstehung von Lady Hamiltons autodidaktisch entwickelter Ausprägung der Performance ist eng verknüpft mit ihrer Biografie. Geboren 1765 in einfachen Verhältnissen im ländlichen England als Amy Lyon, begann sie früh unter anderem als Hausmädchen und als Assistentin von Schauspielerinnen und Gesellschafterinnen zu arbeiten. Unter dem Namen Emma Hart wurde sie die Geliebte des englischen Adligen Charles Greville. Dieser brachte sie in Kontakt mit dem Maler George Romney. Ihre Schönheit, gepaart mit ihrer charismatischen Darstellung, machten sie über viele

10 Der zweite von vier Bänden war Winkelmann gewidmet, der in der Zwischenzeit in Triest ermordet worden war. Hancarville, Pierre d': Collection Of Etruscan, Greek, And Roman Antiquities From The Cabinet Of The Hon^{ble}. W^m. Hamilton His Britannick Maiesty's Envoy Extraordinary At The Court Of Naples, Neapel 1767 (Band I), 1770 (Band II) und 1776 (Band III und IV). Digitalisat des zweiten Bandes: <https://archive.org/details/collectionofetru02hami/page/n7/mode/2up> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

11 Vergl. „The Public Advertiser“, 29.4.1793, S. 3., zitiert als Fußnote 4 in: Ittershagen 1999, S. 46. Siehe auch in diesem Aufsatz Fußnote 25, Berichte von Goethe und Tischbein.

12 Goethe, Johann W. v.: Neapel. Ritter Hamilton. Caserta, den 16. März 1787, in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7190.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

13 Touchette, Lori-Ann: Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and Her Attitudes, in: Hornsby, Clare (Hrsg.): Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond, London 2000, S. 123–146, S. 128.

Jahre hinweg zur Inspirationsquelle des Künstlers.¹⁴ Bei ihrer Modelltätigkeit nahm Hart einfallreiche Haltungen ein, in denen sich ihre späteren Darbietungen andeuteten.¹⁵ Die entstandenen Gemälde machten sie zum wiedererkennbaren „It-Girl“ im London der 1780er Jahre. Ihr Geliebter verkuppelte sie schließlich als Mätresse mit seinem Onkel Sir William Hamilton, den britischen Botschafter in Neapel. Die Verbindung und schließlich Ehe mit dem dreißig Jahre älteren Diplomaten und Antikensammler Sir William Hamilton bedeutete nicht nur einen vorübergehenden sozialen Aufstieg – als Lady Hamilton wurde sie zur beliebten Gastgeberin –, sondern vor allem die Anerkennung als eigenständige Künstlerin. Die Verkörperung von Posen, die sie als Künstlermodell in Romneys Atelier praktiziert hatte, bildete sie zu einer Performance heraus – Attitüden genannt –, die sie vor illustren Gästen in Neapel und später in ganz Europa aufführte.¹⁶

Für die Präsentation der Attitüden hatte William Hamilton zunächst eine dunkle Box entworfen, die zur Zuschauer*innenseite offen war. In dieser wurde die Performerin wie ein Ausstellungsobjekt präsentiert. Der dunkle Hintergrund unterstrich die Ähnlichkeit der hell gewandeten Emma Hamilton mit den Silhouetten der griechischen Vasenmalerei, während der goldene Rahmen, der die offene Seite der Box einfasste, nicht nur den darin befindlichen Körper als Kunstwerk markierte, sondern auch an die Bildpaneele der römischen Wandgemälde in Pompeji und Herculaneum denken ließ. Goethe berichtete von der Existenz des Kastens, doch die Attitüden, denen er beiwohnte, fanden bereits ohne diese Rahmung statt.¹⁷ Diese findet sich in grafischen Einfassungen der 1794 von Friedrich Rehberg angefertigten Zeichnungsreihe wieder (Abb. 1). Die reduzierten Linienzeichnungen im klassizistischen Stil betonen die Faltenwürfe; jedoch wirken die einzelnen Tafeln individuell konzipiert und nicht wie Posen einer zusammenhängenden Darbietung. Von dem Radierer Tomasso Pirolli gestochen erlangten die Grafiken eine weite Verbreitung und machten Hamiltons Attitüden bekannt.¹⁸

14 Richter, Dieter: Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung, in: Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–27.

15 Ittershagen 1999, u.a. S. 132, 149, 190; Ittershagen analysierte in ihrer Dissertation die Vielfalt und Wiederkehr der Motive in Romneys Bildnissen von Emma Hart. Sie verweist auf die Parallele mit den später entstandenen Attitüden: „die Aufhebung der Zeitspanne zur Antike und die Verlebendigungen der mit ihr in Verbindung gebrachten Ideale.“

16 Richter 2015, S. 22–27.

17 Goethe, Johann W. v.: Neapel. Bekanntschaften. Neapel, den 27. Mai 1787., in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7234.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

18 Böttiger, Carl August: Kunst 1. Tischbein's Vasen. Lady Hamilton's Attitüden von Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden (Februar 1795), S. 77–90. https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00252575/JLM_1795_H002_008_a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00093557 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]: Diese Stiche und die Attitüden selbst wurden im „Journal des Luxus und der Moden“, der damals meist verbreiteten Zeitschrift



Abb. 1 Friedrich Rehberg: *Drawings Faithfully Copied from Nature at Naples*, Tafel VI, gestochen von Tomasso Pirolli, herausgegeben 1794, Druck auf Papier, 46 × 32 cm (26,4 × 20,5 cm) The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library; <https://digitalcollections.nypl.org/items/2b38cbb0-d788-0135-3402-05d439987b69> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.



Abb. 2 Pietro Antonio Novelli: *The Attitudes of Lady Hamilton*, ca. 1791, Tuschezeichnung mit brauner Tinte auf Papier, 19,7 × 32,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Ailsa Mellon Bruce Fund; <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70321.html> [zuletzt abgerufen am 14.01.2024], Public Domain.

Die Aufführung, von der Rahmung befreit und auf gleicher Ebene mit den Zuschauer*innen, entsprach der fließenden Formsprache, die von Emma Hamilton entwickelt wurde. Die Bedeutung der Gewänder und der Bewegungen werden in den Tuschezeichnungen von Pietro Antonio Novelli deutlich (Abb. 2). Eine Reihe einzelner Figuren zeigen Lady Hamilton als Ganzkörperporträt und sind auf dem Format so aufgereiht, dass die Sequenzierung einer Positur zur nächsten evoziert wird. Der Duktus von Novellis Linien entspricht dem Fluss von Hamiltons Performance: Die Faltenwürfe und das lange Haar hat er mit schnellen Strichen gesetzt, die Konturen offengelassen und die Silhouetten durch lockere Schraffuren zusammengefasst oder durch Schatten definiert. Jede Figur ist als eigenes Attitüden-Motiv mit einer eigenen textilen Choreografie erkennbar; die Zeichnung ermöglicht es, vor unserem inneren Auge, eine Haltung in die nächste überführen zu lassen.

Der Sibylle-Mänade-Komplex

Das dynamische Spiel mit dem Stoff innerhalb der Attitüden lässt an Aby Warburgs Konzept des „bewegten Beiwerks“¹⁹ denken. Warburg bezeich-

für Mode und Kultur im deutschsprachigen Raum, ausführlich besprochen. Emma Hamilton wurde als Künstlerin wie als modisches Vorbild gepriesen.

¹⁹ Aby Warburg: *Mnemosyne Bilderatlas/Warburgs Begriffe*, 2016, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, <https://zkm.de/de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-begriffe> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

nete damit die bewegten Haare und Gewänder, die als Attribute weiblicher Figuren in Werken von Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli und Leonardo da Vinci zu finden sind. In seinem Bilderatlas *Mnemosyne* untersuchte Warburg die Wiederkehr antiker Motive in Kunstwerken der Renaissance. Die bewegte weibliche Figur, die er darin immer wieder entdeckte, bezeichnete Didi-Hubermann später als *Ninfa fluida*, eine vom *dionysischen Wind* aufgewühlte und ambivalente Gestalt.²⁰ Obwohl sie in den untersuchten Bildwerken oftmals eine Randfigur und Außenseiterposition einnimmt, wurde die Ninfa zur Protagonistin in Warburgs Bilderatlas. Er hob das wallende Haar, die schwingenden Gewänder und die fließenden Gesten der in der klassischen Kunst dargestellten Nymphen hervor. Georges Didi-Huberman umschreibt das Warburgsche Motiv der Ninfa in vielerlei Facetten – als Kreatur der Bewegung, als dynamische Gestalt, als Formloses. In dieser Verwandlung stellt Didi-Huberman nicht nur eine formale Verbindung zwischen Sexualität und Tod her, sondern eröffnet in diesen bewegten Formen des Übergangs eine geschlechtlich fluide Lesart von Körpern und Faltenwürfen:

„In dieser Kasuistik ambivalenter Körper – geschlossen-offen, weiblich-männlich, schamhaft-erotisch, christlich-heidnisch – spielt der Faltenwurf eine bedeutsame Rolle: Er ist der Operator der Konversion, das subtile und manchmal neutrale Interface aller Widersprüche, zu welchen das Spektakel und der Fall der Körper gelangen. [...]“²¹

Didi-Hubermans Ausführung weist auf ein Potential zur Verwandlung hin, welches der Gestalt des Faltenwurfs implizit ist. In den Attitüden war Emma Hamiltons Einsatz von Tüchern essenziell. Die strukturelle Wandelbarkeit des Textils diente ihr als Mittel der Transition, in der „Gegensätzliches und Verwandtes [...] auf- und auseinander entwickelt oder miteinander konfrontiert“ wurde.²² Wenn Emma Hamilton verschiedenste Figuren animierte, so verkörperte sie in den Augen der Betrachtenden für flüchtige Momente all deren Eigenschaften. Dass sie in den Attitüden Geschlechterrollen bewusst transzendierte, ist nicht dokumentiert²³ – auch wenn sich dies in Goethes Beschreibung andeuten könnte:

20 Didi-Huberman, Georges: *Ninfa fluida*. Essay sur le drapé-désir, Paris 2015, S. 55.

21 Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna*. Über den Fall des Faltenwurfs, übersetzt von Michaela Ott, Zürich 2007, S. 46.

22 Ittershagen, Ulrike: Die Attitüde als lebendige Kunstgeschichte. Eine Rekonstruktion, in: Kat. Ausst. *Lady Hamilton. Eros und Attitüde*. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S.82–102, S. 99.

23 Contogouris, Ery: *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*. Agency, Performance, and Representation, New York 2018, S. 67–68.

„Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst.“²⁴

Waltraud Maierhofer stellte fest, dass die Nennung der römischen Statue eine Verbindung zwischen Emma Hamilton und Winckelmann herstellt, die Goethes idealisiertes Bild der Antike wesentlich beeinflusst hatte.²⁵ Winckelmann hatte den Apollo von Belvedere²⁶ als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“ definiert, als ein Werk von „unkörperlicher“ Schönheit,²⁷ jenseits von materiellen und menschlichen Unzulänglichkeiten. In seinem Text bemerkte Winckelmann, dass seine Beschreibung des Apolls die Skulptur belebt: „[...] denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.“²⁸ Was er nicht explizit beschrieb, ist, dass es seine Projektion sei, die diese Animation vollzieht. In Winckelmanns Texten wurde das sexuelle Begehren im jungen männlichen Körper sublimiert, verallgemeinert und dadurch auch versachlicht. Dies steht im Gegensatz zu Warburgs quasi-archäologischer Suche²⁹ nach der Pathosformel, die er in den biblischen Szenen des Renaissancemalers Ghirlandaio wie in antiken Darstellungen dionysischer Kultriten suchte, und meistens in der weiblichen Figur verortete. Eine Verbindung zur libidinösen Ekstase der menschlichen Mänaden war Warburg dabei nicht fern.³⁰

24 Goethe, Johann W. v.: Neapel. Ritter Hamilton. Caserta, den 16. März 1787, in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7190.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]. Auch Tischbein schreibt 1787: „Er ist durch dießes Mächgen der Glückliche Mensch auf der Welt, den er denkt das er den Apoll und die Venus lebendig bey sich im haus habe“; Zitiert nach Ittershagen 1999, S. 40, Fußnote 87.

25 Maierhofer, Waltraud: Goethe on Emma Hamilton's 'Attitudes'. *Can Classicist Art Be Fun?*, in: *Goethe Yearbook* 9 (1999), S. 222–252, S. 232.

26 Römische Kopie in Marmor, ca. 130–140 n. Chr., Vatikanische Museen, nach dem griechischen Original von Leochares in Bronze, um 330 v. Chr., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015_n5.jpg [zuletzt abgerufen am 14.01.2024].

27 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Bd. 2, Dresden, 1764, S. 392. https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte02_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

28 Winckelmann 1764, S. 393.

29 Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 245; Warburg in seinen Notizen zum Mnemosyne-Atlas: „Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläzierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und es Säftesteigen kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.“

30 Davis, Whitney: *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics From Winckelmann to Freud and Beyond*, New York 2010, S. 78.

Auch in Emma Hamiltons Darstellungen lag immer das Potential zur Beunruhigung³¹ der dargestellten Motive wie auch des Publikums. Der intellektuelle Kontext, in dem sie ihre Attitüden aufführte, und die inneren Bilder einer idealisierten Antike, die heraufbeschworen wurden, legitimierten jedoch die Schaulust an der extrovertierten Künstlerin mit nackten Füßen, offenen Haaren und schwebenden Gewändern im Heime des Gastgebers. Während sich die Grenze zwischen männlicher Homosexualität und der Begierde des Sammelns verwischten,³² wurden Vorstellungen antiker Ideale in bürgerliche Tugenden umgewandelt³³ und am Bildnis der Frau verhandelt. Hier gelang Emma Hamilton mit ihren dynamischen Faltenwurf-Inszenierungen ein Kunstgriff, indem sie durch den Faltenwurf eine geschlechtliche Ambivalenz implizierte, die Inszenierungen eines weiblichen Körpers mit einem intellektualisierten Begehren vereinigte.

Eine mehrschichtige Ambiguität gegenüber Hamiltons Performanz und ihren Attitüden ist in den Gemälden und Memoiren Élisabeth Vigée Le Brun auszumachen. Die Malerin, ehemals offizielle Porträtistin Marie Antoinettes, reiste nach der französischen Revolution durch Europa und finanzierte sich durch Auftragsarbeiten. Sie malte Emma Hamilton mehrfach, u.a. 1792 als *Sibylle* – das Werk, welches sie in ihren Erinnerungen am häufigsten erwähnt.³⁴ Das Brustbild von Emma Hamilton mit Turban und einem sie rahmenden Faltenwurf wirkt in seiner Komposition zwar statuesk – und doch könnte man sie hier bei einer ihrer Attitüden imaginieren. Der Gesichtsausdruck, mit dem Vigée Le Brun die Protagonistin abbildete, steht im Gegensatz zu klassizistischen Konventionen: Es ist der einer *Ingenue* – oder einer sinnlichen barocken Heiligen. Zwei Jahre zuvor malte Vigée Le Brun *Emma, Lady Hamilton als Ariadne* oder als *eine Bacchantin*. In dem Querformat ist Hamilton vor einer Höhlenlandschaft, die wie eine Kulisse wirkt, seitlich liegend abgebildet, ihre Arme, Kopf und Oberkörper sind auf einen bewachsenen Felsen gestützt, der von einem exotischen Tierfell bedeckt ist. Vigée Le Brun inszenierte sie in einem weißen, durchscheinend wirkenden Kleid, das ihren Oberkörper und ihre Schenkel betont; ihr Hals und eine Schulter sind entblößt und eine Brust wird kaum von ihrem Arm verdeckt.³⁵ Die brünette Haar-

31 Ich beziehe mich hier auf den von Donna Haraway geprägten Begriff *to trouble*, den sie in der Einleitung zu *Staying with the Trouble* (Originalausgabe 2016) wie folgt beschreibt: „*Trouble* ist ein interessantes Wort. Es lässt sich auf ein französisches Verb aus dem 13. Jahrhundert zurückführen, das ‚aufwirbeln‘, ‚wolkig machen‘ oder ‚stören‘ bedeutet. [...] Es ist unsere Aufgabe, Unruhe zu stiften [...]“; Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018, S. 9–18, S. 9.

32 Contogouris 2018, S. 46–53; Cortjaens 2022, 234–267; Davis 2010, S. 51–82.

33 Ittershagen 1999, S. 190.

34 Contogouris 2018, S. 128.

35 Ittershagen weist darauf hin, dass das Gemälde auf Tizians *Venus von Urbino* (1538) Bezug nimmt, „ein Bild, das den Prototyp für die Kurtisanendarstellungen der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts stellen sollte“; Ittershagen 1999, S. 228; Die Inszenierung Hamiltons,

strähne, die sich bis zu ihrem Schoß schlängelt, erinnert an die langen blonden Locken vor dem Geschlecht von Botticellis Venus. Die doppelte Identifizierung des Gemäldes durch Vigée Le Brun als Hamilton in der Rolle der Ariadne, von Theseus zurückgelassen, und einer hedonistischen Bacchantin³⁶ vollzieht in den Augen der Betrachtenden eine Transformation von einer Attitüde zur nächsten. In dem Hochformat *Lady Hamilton als Bacchante* (1790–1791), scheint Hamilton vor einem rauchenden Vulkan eine Tarantella³⁷ aufzuführen. In ihrer Interpretation des Gemäldes deutet Ery Contogouris den Vulkan als Stellvertreter für das männliche Element, also William Hamilton und seine Forschung.³⁸ Die ähnliche Farbgebung zwischen Vulkan und Emma Hamilton ermöglicht jedoch ebenso die Lesart, dass der Vulkan als Sinnbild für ihre Ausstrahlung und Sexualität steht.

Hamiltons Erscheinung, von den offenen Haaren bis hin zu schwebenden Faltenwürfen, scheint einige von Vigée Le Bruns späteren Gemälden inspiriert zu haben. Beispielsweise lässt die Malerin in ihrem *Porträt der Prinzessin Karoline von Liechtenstein als Iris* (1793) die Figur, gerahmt von einem schwerelosen, langen Faltenwurf, über einer dunklen Fumarole mit Bergen im Hintergrund schweben. Obwohl sie sich in ihren Memoiren abfällig über ihr Modell äußerte, insbesondere über ihre fehlende Kultiviertheit,³⁹ hat Emma Hamilton einen nachhaltigen Eindruck auf ihr Werk hinterlassen. Umgekehrt schaffte es Vigée Le Brun, Hamiltons sexuelle Anziehungskraft, die Teil ihrer darstellerischen Fähigkeiten und ihrer Persona waren, in allegorische Porträts zu integrieren.

Queering der Attitüden

Es ist naheliegend, die Attitüden als eine Iteration von Weiblichkeitsbildern zu sehen, als eine Performance, die „sich mimetisch zu [...] gegebenen Ordnungsmodellen [verhält]“.⁴⁰ Dagmar von Hoff deutete sie als Mittel, den weiblichen Körper zu disziplinieren, indem eine angebliche

halb liegend und auf ein Leopardenfell gelehnt, lässt ebenso an Stummfilm-Diven wie Theda Bara denken, deren „Vamp“-Rollen auf Exotismus und den Eindruck von sexueller Handlungsmacht basierten – nicht unähnlich Hamiltons Performanz; Siehe z.B. Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbek 1999.

36 Contogouris 2018, S. 86.

37 Contogouris 2018, S. 106; Ein schneller, rhythmischer Volkstanz, der seine Ursprünge in Süditalien hatte. Der Tanz hatte so auch eine Nähe zum Aberglauben und wurde therapeutisch angewandt: Von der Apulischen Tarantel Gebissene sollten bis zur Erschöpfung tanzen, um das Gift aus dem Körper zu treiben.

38 Contogouris 2018, S. 105.

39 Contogouris 2018, S. 127.

40 Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989, S. 114.

weibliche Essenz inszeniert und am Körper der Frau reproduziert wird. Michel Foucault heranziehend, schrieb von Hoff, dass eine hegemoniale Disziplinarmacht „ein ‚leeres‘ weibliches Begehren“ konstituiere.⁴¹ Doch besonders im Falle Emma Hamiltons klappt die scheinbar reibungslose Wiedergabe von Konventionen einerseits und andererseits die Gestaltungskraft ihrer Darstellungen auseinander. Auch gehen ihre Attitüden über die Verkörperungen von kunsthistorischen Vorbildern hinaus, die sie anhand der Kunstsammlungen ihrer Gefährten Charles Greville und William Hamilton studiert haben könnte. Vielmehr führen ihre Inszenierungen den Zuschauenden die Fluidität von Rollenbildern und Narrativen vor Augen. Zeitgenössische Aussagen über die Diskrepanz zwischen der Kunstfertigkeit von Emma Hamiltons Performances und ihrer „vulgären“ Selbstpräsentation⁴² offenbaren nicht nur den Standesdünkel der Kritiker*innen. Sie zeigen auch, dass Hamilton, die ihr Publikum durch die Präzision ihres Ausdrucks berührte, die Attitüden nicht außerhalb des Aufführungsrahmens als Äußerung einer anscheinend „weiblichen Natur“⁴³ fortsetzte. Dies verdeutlicht, dass es sich bei der präsentierten Weiblichkeit um eine Maskerade⁴⁴ (in verschiedenen Rollen) handelt, die Hamilton sich vorübergehend aneignen aber auch ablegen konnte. Judith Butler beschrieb die Konstitution der Geschlechtsidentität als eine „stilisierte Wiederholung von Akten“.⁴⁵ In der „arbiträren“, zeitlich fragilen Beziehung zwischen diesen Akten läge die Möglichkeit einer Verwandlung: in deren Variation, „im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung“.⁴⁶ Hamiltons Attitüden sind also durch ihre klare iterative Performativität jenseits von patriarchal geprägten heteronormativen und binären Geschlechterbilder zu lesen.⁴⁷

41 Hoff 1989, S. 119–121.

42 Contogouris 2018, S. 81, 133.

43 Hoff 1989, S. 119.

44 Mary Ann Doane übertrug Joan Rivieres Theorie der Weiblichkeit als eine Maskerade (1929), die Frauen annehmen, um eine Identität zu verbergen, die über Konventionen von weiblichem Verhalten hinausgeht oder gar nicht heteronormativ ist, auf den Film und suggerierte, dass Schauspielerinnen („women film performers“, Carlson 2018, S. 160) traditionell weibliche Rollen und Maskeraden subvertieren können, indem sie ihre Femininität bewusst performativ herauskehren: „[...] produce as an excess of femininity, in other words, foreground the masquerade“; Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator, in: Screen (1982), vol. 23, S. 74–87, S. 81.

45 Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 301–320, 302.

46 Butler 2002, 302.

47 Das queere Potential von Winkelmanns Werk ist offenbar – schließlich war seine Homosexualität schon zu Lebzeiten bekannt – und wurde in den Jubiläumsjahren um seinen Geburts- und Todestag besonders im deutschsprachigen Raum noch einmal vertieft; Siehe: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology. Winkelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022; Kat. Ausst. Winkelmann. Moderne Antike, Weimar Neues Museum 2017,

Hamiltons Performanz irritierte konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und offenbarte die Fluidität zwischen den Geschlechtern. Als Muse nahm sie die männlich assoziierte kreative Rolle ein, „inseminating the artist – whether male or female – who gives birth to the work of art.“⁴⁸ Als Performerin erregte sie ihr Publikum: Es zeigte sich ästhetisch angezogen und emotional berührt, während es gleichermaßen ihr Talent und ihre Kompetenzen in Frage stellte – meist mit einem Hinweis auf ihre Herkunft. Emma Hamiltons Persona übertrat Vorstellungen von Weiblichkeit und Klasse, was die Möglichkeit weiterer Transgressionen eröffnete. Dies schürte Ängste bei einem Teil der kulturellen Akteur*innen, die entweder der aristokratisch-großbürgerlichen Elite angehörten oder sich an deren Werten orientierten.

Emma Hamilton etablierte eine performative Kunstform, die als Genre einerseits intrinsisch Geschlechtspräsentation thematisierte und andererseits von einer stets fluiden Form bestimmt war. Ihre Herkunft, ihr Geschlecht und ihre Sexualität wurden nicht verborgen, sondern waren für aufmerksame Betrachtende immer sichtbar – als selbstbewusster Teil ihrer Identität und ihrer Kunst. Auch wenn Emma Hamiltons Präsentation sich auf den ersten Blick in das Framework der geschlechtlichen Differenz einordnen lässt,⁴⁹ birgt sich in ihr auch eine Handlungsmacht, die Hierarchien von Geschlecht oder Klassen transzendiert und diese stört.⁵⁰ Die Wiederholung von statischen wie bewegten Bildern kann einerseits als Verfestigung dieser gelesen werden, jedoch bergen sie gleichermaßen deren Subversion, analytische Zerlegung oder gar Auflösung in sich. Der Kunsthistoriker David J. Getsy wendet unter dem Begriff der *capacity* (des Vermögens) Transgender-Theorie auf die Kunstgeschichte an. Nach Getsy beinhalten die Beschränkungen binärer Definitionen von Geschlecht und Sexualität immer auch Möglichkeit ihres Zerfalls oder ihrer Dekonstruktion;

hrsg. von Elisabeth Décultot et al., München 2017; Kat. Ausst. Winkelmann – das göttliche Geschlecht: Auswahlkatalog zur Ausstellung im Schwulen Museum* Berlin 16. Juni bis 9. Oktober 2017, hrsg. von Wolfgang Cortjaens. Petersberg 2017; Im Zusammenhang einer Re-Lektüre von Winkelmanns Forschung und angrenzender Felder wurden queer-feministische Ansätze der Kunstgeschichte jedoch nur gestreift, z.B. Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E.: Fluchtpunkt Antike. Gedanken zu einer ‚queeren‘ Geschichte der Archäologie nach Winkelmann, in: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg): Queer Archaeology. Winkelmann and His Passionate Followers – Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 27 und 42. Eine queer-feministische Re-Lektüre der Archäologie findet in den Sektionen D und E des oben genannten Tagungsbandes statt, basierend auf Barbara Voss’ Text; Siehe Voss, Barbara L.: Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities, in: World Archaeology, Vol. 32, No. 2, Queer Archaeologies (Oct. 2000), S. 180–192.

48 Contogouris 2018, S. 149. Ittershagen 2015, S. 99.

49 Butler, Judith: Undoing Gender, New York/London 2004, S. 213.

50 Contogouris 2018, S. 6. Contogouris benutzt hier das Verb *trouble*. In feministischen Diskursen rekurriert der Begriff meistens auf Donna Haraways *Staying with the Trouble* (2016). Siehe Fußnote 32.

transgender Kapazität bricht dann hervor, wenn reduktive Normen nicht mehr Stand halten.⁵¹ In seinem Aufsatz „How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies“ entfaltet Getsy am Beispiel des berühmten Aktbildes, wie wir selbstverständliche Lesarten und Annahmen über geschlechtliche Identifikationen infrage stellen können, um die epistemologische Wandlung von Geschlechterbegriffen in die Betrachtung von kunsthistorischen Werken zu integrieren.⁵² Die sozialen Konstruktionen von Identität werden in den Werken und Zeitzeugnissen, die Hamiltons Fluidität von Form und Persona nicht greifen konnten, enthüllt. Emma Hamilton aktivierte durch Verwandlungen scheinbar tradierte Bilder. Den Faltenwurf benutzte sie als kunsthistorisch aufgeladenes Requisit, um diese Motive zu formen und wieder aufzulösen. Ihre Attitüden begründeten ein künstlerisches Medium, in dem Geschlecht verkörpert, offenbart und schließlich dessen scheinbar klare Definition aufgebrochen wird.

51 Getsy, David J.: Capacity, in: TSQ Vol. 1 (May 2014), 1–2, S. 47–49, DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399569>.

52 Getsy, David J.: How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies, in: Art History 45.2 (April 2022), S. 342–369.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 301–320
- Butler, Judith: Undoing Gender, New York/London 2004
- Carlson, Marvin A.: Performance. A Critical Introduction, New York 2018³ (Erstausgabe 1996)
- Cortjaens, Wolfgang: Der ‚Ganymede‘ als Connoisseur – eine gefährdete Spezies. Sammeln und Begehren zwischen Repräsentation und Attitüde, in Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology: Winckelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 234–267
- Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E.: Fluchtpunkt Antike. Gedanken zu einer ‚queeren‘ Geschichte der Archäologie nach Winckelmann, in Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology. Winckelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 18–49
- Contogouris, Ersy: Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, Performance, and Representation, New York 2018
- Davis, Whitney: Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond, New York 2010
- D’Elia, Una Roman: What Allegories Wear In Sixteenth-Century Italy, in: Weddingen, Tristan (Hrsg.): Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature, Textile Studies 3, Emsdetten 2011, S. 65–80
- Didi-Huberman, Georges: Ninfa fluida. Essay sur le drapé-désir, Paris 2015
- Didi-Huberman, Georges: Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, übersetzt von Michaela Ott, Zürich 2007
- Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator, in: Screen (1982), vol. 23, S. 74–87
- Getsy, David J.: Capacity, in: TSQ Vol. 1 (May 2014), 1–2, S. 47–49. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399569>
- Getsy, David J.: How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies, in: Art History 45.2 (April 2022), S. 342–369

- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970
- Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018
- Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989
- Ittershagen, Ulrike: *Die Attitüde als lebendige Kunstgeschichte: eine Rekonstruktion*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 82–102
- Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999
- Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015
- Kat. Ausst. Winckelmann. Moderne Antike*, Weimar Neues Museum 2017, hrsg. von Elisabeth Décultot u. a., München 2017
- Maierhofer, Waltraud: *Goethe on Emma Hamilton's 'Attitudes': Can Classicist Art Be Fun?*, in: *Goethe Yearbook 9* (1999), S. 222–252
- Richter, Dieter: *Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–44
- Richter, Dieter: *Der Spaß ist einzig! Goethe und Emma Hart*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 45–48
- Touchette, Lori-Ann: *Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and Her Attitudes*, in: *Hornsby, Clare (Hrsg.): Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, London 2000, S. 123–146
- Warburg, Aby Moritz: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance; mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze*, in: *ders.: Gesammelte Schriften*, Bd. 1. 2 Bde. Leipzig 1932

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 2013 (Erstausgabe 1755)

Wismer, Beat: Faszination des Verborgenen, in: Kat. Ausst. Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2016–2017, hrsg. von Claudia Blümle und Beat Wismer, München 2016, S. 142

Online-Ressourcen

Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas/Warburgs Begriffe, 2016, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, <https://zkm.de/de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-begriffe> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Böttiger, Carl August: Kunst 1. Tischbein's Vasen. Lady Hamilton's Attitüden von Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden (Februar 1795), S. 77–90, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00252575/JLM_1795_H002_008_a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00093557 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise, 1813–1817, https://www.textlog.de/goethe_italien_reise.html [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Herder, Johann G.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/itareise/chap002.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, zwei Bände, Dresden, 1764, Bd. 1 von 2, https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte01_1764, und Bd. 2 von 2, https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte02_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Die visuelle Repräsentation der Frau im mittelalterlichen Ritual

Die Kindsgeburt als Symbol der Liminalität

Sophie Roßberg

Im Mittelalter begann und endete das Leben eines jeden Menschen mit einem Ritual. Die Forschung in diesem Bereich hat in den letzten Jahrzehnten viele Ritualisierungen eingehend besprochen. Jedoch betont sie immer wieder, dass die Quellenlage unterschiedliche Voraussetzungen zur Rekonstruktion ritueller Handlungen bietet. Darüber hinaus müssen Quellen kritisch gelesen werden, folgen sie oft einem propagandistischen Hintergrund und einzelne Schilderungen zeitgenössischer Schreiber können erst im Zuge der Historiographie als Rituale identifiziert werden.¹ Rituale entstehen also rückblickend. Als eines der eminentesten Kommunikationssysteme des Mittelalters zeigen ritualisierte Akte sozialen Status und überbrücken prekäre Situationen durch regulierte Handlungsnormen. Durch die Eigenschaft als Mediator über eine Phase gesellschaftlicher Instabilität, auch Liminalität² genannt, konstituieren sie eine Realität, in der die soziale Gemeinschaft mit kollektivem Wissen und Ordnung existieren und sich identifizieren kann:

„Soziale Gemeinschaften konstituieren sich durch verbale und non-verbale ritualisierte Formen der Interaktion und Kommunikation. Diese werden ständig auf einer ‚Bühne‘ aufgeführt; auf diesem performativen Weg werden Rollen, Zusammenhalt, Intimität, Solidarität und Integration der Gemeinschaft als Gemeinschaft erst möglich. Das heißt, Gemeinschaften zeichnen sich nicht nur durch ein kollektiv geteiltes symbolisches Wissen aus, sondern sie handeln auch, indem sie dieses Wissen durch Rituale inszenieren, die eine Selbstdarstellung und Reproduktion der sozialen Ordnung und Integrität bestätigen.“³

Sie sind der Kitt einer Gemeinschaft.⁴ Eine solche liminale Erfahrung durchlaufen die Mutter und ihr Neugeborenes beispielsweise während der Geburtsrituale. Die Mutter begibt sich in räumliche Isolierung, die

1 Buc, Philippe: *The Dangers of Ritual. Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory*, Princeton 2001, S. 249–253.

2 Turner, Victor: *Liminalität und Communitas*, in: Belliger, Andréa/Krieger, David (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden 2006, S. 247–249.

3 Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld 2005, S. 15.

4 Buc 2001, S. 1–12 und 248–261.

gleichzeitig eine soziale Exklusion impliziert. Ihr Status wird liminal und wird erst durch einen Initiationsritus wiederhergestellt. Sie erreicht jedoch keinen neuen Status, sondern fällt auf ihren vorherigen zurück. An diesem Beispiel lässt sich erkennen, dass das Turnersche Prinzip der Liminalität auf einer männlichen Teilnehmerschaft und auf deren Normen beruht. Turner beschreibt in seinen Ausführungen, die auf den Theorien Van Genneps *Les rites de passage* basieren, Rituale als soziales Drama, das aus einem dreistufigen Modell besteht. In der mittleren Phase, der sogenannten Schwellenphase oder auch Liminalität, verlieren die Teilnehmende ihren bisherigen Status quo innerhalb der *communitas*. Diese Periode provoziert die letzte Phase, in der eine Statusüberhöhung und anschließend eine Neueingliederung in die Gemeinschaft, stattfindet.⁵ Die Auswirkungen ritueller Handlungen und deren Folgen divergieren jedoch abhängig von Stand und vor allem Genderzugehörigkeit. Denn Frauen werden meist mitgedacht, aber mit ihnen als Teilnehmerinnen entsteht eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. Das Liminalitätsprinzip ignoriert die ontologischen Sozialparameter, die den Mann als normativ und die Frau als marginalisiert definieren. Das Narrativ mittelalterlicher Frauen impliziert keinen postliminalen Wendepunkt. Nach einer hermeneutischen Analyse visionärer Texte mittelalterlicher Mystikerinnen konstatiert Caroline Walker Bynum, dass die Erfahrung der Staturerhöhung während der Eucharistie für Frau und Mann disparat ausfällt. Zwar haben die Mystikerinnen Visionen, in denen sie die Hostie oder den Wein in ihren Händen darreichen und somit den Klerus entmachten oder darüber hinaus kritisieren können.⁶ Jedoch verfallen sie nach den Visionen in dieselbe liminale Stellung zurück, in der sie als *feminae* lediglich als Zuschauerinnen der Messe beiwohnen dürfen:

„Aber die Tatsache, daß die Mehrzahl der Visionen, die Frauen durch Bilderumkehr Macht verleihen [...] integriert schließlich die Frau nur umso mehr in die klerikal kontrollierten Strukturen. Um Visionen zu haben, muß sie an der Liturgie teilnehmen, die dem Klerus untersteht, der in ihren Visionen umgangen oder kritisiert wird.“⁷

Für Frauen realisiert sich laut Bynums These die Erhöhung oder Umkehr nicht. Vielmehr bestätigt dieser Umstand die Perpetuierung misogynen Konditionierung und die genderbezogene Inferiorität.⁸ Pointiert aus-

5 Turner 2006, S. 247–261; van Gennep, Arnold: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris 201, S. 21.

6 Bynum, Caroline Walker: *Fragmentierung und Erlösung, Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1996, S. 41–49.

7 Ebd., S. 44; sowie Kapitularien des Theodulf von Orléans, in: Orléans, Theodulf von/Brommer, Peter: *Monumenta Germaniae Historica, Capitula Episcoporum* (1), Hannover 1984, S. 107, Cap. 6, Z. 6–7.

8 Spreitzer, Brigitte: *Störfälle. Zur Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion von Geschlechtsdifferenzen(en) im Mittelalter*, in: Bennewitz, Ingrid/Tervooren, Helmut (Hrsg.):

gedrückt bleiben sie für die männlich-geprägte *communitas* liminal. Diese Marginalisierung von Frauen repliziert sich in der bildlichen Repräsentation ritualisierter Kindsgeburten. Der Partus und mit ihm assoziierte Rituale markieren darüber hinaus einen rein weiblich konnotierten Erfahrungsraum, in dem die mittelalterlichen Frauen als aktive Protagonistinnen auftreten. Der Text kann nur Schlaglichter auf die Darstellungen von Geburtsritualen wiedergeben, versucht aber auch die kulturhistorische Entwicklung der kunsthistorischen Wahrnehmung der Geburt innerhalb der Malerei zu skizzieren. Zunächst wird der Kontrast zwischen der Geburt Christi und der visuellen Umsetzung von Geburten außerhalb des neutestamentarischen Kreises herausgearbeitet. Die Gegenüberstellung der christlichen und weltlichen Geburtsvorstellungen manifestiert sich in ihren Darstellungen bereits im frühen Mittelalter und bestimmt das Bild maßgeblich. Anschließend steht die in der italienischen Renaissance aufkommende Verbreitung des Bildmotivs im Fokus, die auch zu einer Vielzahl von bildlichen Darstellungen in diverser Materialität führt. Dabei wird stets versucht die Rituale der Geburt des säkularen Bereichs zu decodieren, da Heiligenviteae ein Virginitätsideal inhärent ist, welches die Reproduktion als negativ konnotierte Notwendigkeit der menschlichen Art kontextualisiert. Besonders deutlichen Ausdruck dessen stellen bereits verheiratete Heilige dar, die ein keusches Leben anstreben wie zum Beispiel Ida von Boulogne. Der Schreiber ihrer Vita skizziert sie als liebende Mutter, die jedes ihrer Kinder mit der eigenen Brust nährte⁹, aber trotz allem eine sogenannte gute Ehe ohne Sinneslust führt und einem apostolischen Verhaltenscodex folgt: „Eine keusche Ehe einhaltend, wie es die die Lehre der Apostel vorschreibt, besaß sie ihren Mann so, als hätte sie keinen Mann, sie bekam drei Söhne, wie es ihr vor der Barmherzigkeit Gottes vorhergesagt worden war [...]“¹⁰ Nachdem ihr Mann verstirbt,

Manlīchiu wīp, wīplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. (Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997), Berlin 1999, S. 249–263.

9 „Factum est autem, cum tantorum venerabilis Ida mater esset filiorum, [singulos proprio lacte nutriti] adhuc illis in cunabulis jacentibus, non sinebat alienis sed propriis lac dari uberibus, timens ut pravis contaminarentur moribus.“ („Es geschah aber, als die heilige Ida Mutter von solch großartigen Söhnen war, dass sie nicht erlaubte, die Söhne von fremden Brüsten nähren zu lassen, sondern gab ihnen Milch ihrer eigenen Brust, weil sie Angst hatte, dass sie sonst durch verdorbene Moral verdorben würden.“), Übers. nach Autorin, Vita der heiligen Ida von Boulogne, Apr. II, Dies 13 (Vita Auctore monacho Wastensi coevo, Ex MS. Brugensi Societ. Iesv, B. Ida Vidua, Comitissa Boloniensis, in Gallo-Belgica), in: Acta Sanctorvm. Quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebrantur. Quæ ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, Notis illus- trauit Ioannes Bollandvs Societatis Iesv Theologvs, Seruata primigenia Scriptorum phrasi. operam et stvdium contvlt Godefridvs Henschenivs eivsdem societ. Theologvs. Prodit nunc duobus Tomis Ianvarivs, In quo MCLXX. nominatorum Sanctorum, & aliorum innumerabil- ium memoria, vel res gestæ illustrantur. Ceteri menses ex ordine subsequuntur, hrsg. von Society of Bollandists, 10. Bd., Antwerpen 1643, S. 142.

10 Übers. nach Autorin, „Servato nempe caste conjugio, juxta praeceptum Apostoli, utens viro

lebt sie als *vidua*, Witwe, im Kloster. Ihr Leben als Heilige kennzeichnet eine Ambiguität der Rolle der nährenden Mutter und der idealen *virgo*. Die Abkehr vom weltlichen Leben und der Negierung der physiologischen Funktion zur Fortpflanzung markiert die Katharsis der Geschichte. Der Schreiber spinnt ein Narrativ der Wiederherstellung oder Wiedergutmachung des sexuellen Geschlechtsaktes, den er als keusch und somit als christliche Integrität kategorisiert. Der Makel der verlorenen Virginität wird durch das freiwillige Leben als Nonne und ein Bild der *alma mater*, der nährenden Mutter, aufgewogen. Ein ähnliches Problem stellt sich den Theologen bei der Geburt Christi durch Maria, die als *Maria immaculata*, die unbefleckte Jungfrau, ein Kind gebärt. Die Nativitätsszenen des Mittelalters verklären den schmerzhaften Geburtsakt. Die Szenen der Geburt Christi visualisieren den heilsgeschichtlichen Moment wie im Sakramentar des Warmundus von Ivrea, nachdem das Kind das Licht der Welt erblickt hat. Die Buchmalerei, entstanden um 1000, gehört dabei zu einer ältesten Abbildung dieser Art im weströmischen Kulturkreis. Es verbindet das Bad des Heilands mit der Nativitätsszene – eine Ikonographie, die sich außerhalb des byzantinischen Raums nicht durchsetzen kann.¹¹ Im Ivreser Beispiel ruht Maria auf einem gepolsterten Kissen. Sie wird durch Größe und goldfarbene Applikationen prominent im Bildzentrum positioniert. Die Sonnenstrahlen verweisen auf die zukünftige Mission Marias und ihres Sohnes in der Heilsgeschichte. Neben ihr, aber dennoch separiert, liegt Jesus in einer Krippe. Die Mutter blickt auf ihr Kind, aber zeigt mit ihrer Hand eher auf die Badeszene zu ihren Füßen. Unterhalb Mariens und proportional verkleinert hockt Joseph auf einem Schemel. Am rechten Bildrand baden Frauen, womöglich die Hebammen Salome und Zelomi, Jesus, der nun den Körper eines Erwachsenen hat. Die biblischen Episoden der Geburt nennen weder ein Bad noch die Hilfe durch Hebammen. Vielmehr implantieren die Illuminatoren antike postnatale Elemente in die christlichen, postnatalen Riten:

„Das Thema der Nativität ist von einem außergewöhnlichen Interesse: es stammt aus der Kunst der Antike. Das Motiv des Kinderbadens ist antik und findet sich zahlreich in griechischer und römischer Kunst wieder. Es taucht insbesondere auf vielen Sarkophagen auf, auf denen die Szene Teil des Zyklus des Leben Christi ist [...].“¹²

debite, tamquam non habens virum, tres filios, sicut praeindicatum erat, coram Dei clementia genuit [...].“ Vita der heiligen Ida von Boulogne 1643, S. 142.

11 Winterer, Christoph: Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen. Benediktinische Observanz und römische Liturgie, Fulda 2009, S. 325–328.

12 “Le thème de la Nativité revêt un intérêt exceptionnel: c’est l’art de l’Antiquité. Le motif du bain de l’enfant est ancien et se retrouve fréquemment dans l’art grec et romain. Il apparaît notamment sur de multiples sarcophages, où la scène de la Nativité fait partie du cycle de la vie d’un enfant [...]“, Übers. nach Autorin, in: Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Iconographie de l’enfance de la Vierge dans l’empire byzantin et en occident (1), Brüssel 1964, S. 94.

Die Bibel führt noch weitere Handlungen auf, die nach der Niederkunft vollzogen werden: „et quando nata es in die ortus tui non est praecisus umbilicus tuus et in aqua non es lota in salutem nec sale salita nec involuta pannis [...]“.¹³ Solche Akte dienen dem apotropäischen Schutz und suggerieren den liminalen Status des Neugeborenen als eines noch nicht in die Gesellschaft eingegliederten Individuums, das es zu schützen gilt. All diese Ritualen, abgesehen vom Kindsbad, werden in den Darstellungen der Nativität ausgespart. Auch Schmerzen werden den Betrachtenden vorenthalten und Erschöpfung lediglich durch die Ruheposition auf dem Polster suggeriert. Realiter ist die Nativitätsszene keine Geburtssituation, sondern der Moment nach der Niederkunft. Die Exegeten negieren den Geburtsvorgang als profan und Strafe Evas für die Uründe. Guillaume le Breton ersetzt in einer Beschreibung des Geburtskleides in Chartres das Kind mit dem *Agnus Dei*. Marie gebiert kein Kind, sondern das Lamm: „This is also the place where everyone worships the tunic / Worn on the day of the birth of the lamb, by the Virgin as garment [...]“.¹⁴

Auch Skulpturen mit Maria und Jesus auf dem Schoß Mariens dehumanisieren die jungfräuliche Mutter. Steif thronend präsentiert Maria hier nicht die gebärende Frau, sondern erinnert an den byzantinischen Bildtyp der *Theotokos*, der Gottesgebälerin. Ihr Schoß wird zum *Sedes Sapientiae* („Sitz der Weisheit“); ihre Person selbst aber nicht. Mag die Platzierung auf dem Stuhl Frauen an ihre eigenen Geburtserfahrungen erinnern, besetzen die Theologen die Marienfigur mit einem anderen apodiktischen Inhalt:

„[T]he symmetry of her tall upper body and her widely placed knees may make her a throne [...] personified, but they also dehumanize her motherhood [...]. Only a woman’s reading that was innocent of theology might have seen evidence if a serene birthing in her seated posture, open legs, and healthy child because medieval women gave birth on a stool where they were aided by gravity (and by midwives).“¹⁵

Die Szenen von alttestamentarischen Figuren tendieren zu einer stärkeren Betonung der menschlichen Reproduktion und Drastik in den Geburtsleiden. Lassen die Evangelien eine Lücke bei der Geburt, bleibt die Geburt im Alten Testament ein wiederkehrendes Thema, das mit Schmerzen ver-

13 Ez. 16,4, zit. n. Biblia Sacra Vulgata; „Bei deiner Geburt war es so: Am Tag, als du geboren wurdest, wurde deine Nabelschnur nicht abgeschnitten; auch hat man dich nicht mit Wasser gebadet, damit du sauber würdest, dich nicht mit Salz abgerieben und nicht in Windeln gewickelt.“ Übers. nach Lutherbibel, 1983, Ez. 16, 4.

14 Willelmi Brittonis Philipis, II, vss. 391 ff. Oeuvre de Rigordeu de Guillaume le Breton, H.F. Delaborde (Hrsg.), Paris 1885, S. 55: „Cuius et interulam cuncti venerantur ibidem, Qua vestita fuit cum partu protulit agnum [...]“ Übers. nach Katzenellenbogen, Adolf: *The Sculptural Programs of the Chartres Cathedral*. Christ, Mary, Ecclesia, Baltimore 1959, S. V.

15 Caviness, Madeleine: *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, Philadelphia 2001, S. 8.

bunden ist.¹⁶ Auch im *Pentateuch* von *Ashburnham* hockt Rebekka auf einem Geburtsstuhl. Die Handschrift gehört zu den frühen illuminierten Vertretern der Bibeln. Sie stammt aus dem 6. oder 7. Jahrhundert und zeigt in den alttestamentarischen Szenen der Geburt den Zustand vor der Ankunft des Heilands Jesus Christus. Oberhalb Rebekkas verweist ein Titulus auf die Textstelle in der Genesis (Gen. 25, 24–26). Zwei Frauen halten sie an den Armen. Eine weitere Hebamme kniet vor ihr, nimmt das Baby entgegen und entbindet es. Eine Verklärung findet nicht statt. Die Abbildungen Tamars und Rebekkas kontrastieren die Geburt Jesu durch Maria. Die Szenen zeigen indes den wirklichen Geburtsvorgang, während Maria auf ihrem Lager ruht, das Kind schon entbunden. Das dargestellte Kindsbad der Nativitätsszene ist, wie bereits erwähnt, ein Zusatz, die sich aus den Apokryphen ableitet. Signifikant ist, dass all diesen alttestamentarischen Geburtsszenen kein heilgeschichtliches Momentum inhärent ist. Die Abfolge der Szenen im *Pentateuch* folgt nicht dem biblischen Narrativ, sondern dient, so Dorothy Hoogland Verkerk betont, vielmehr der Vermittlung einer moralischen Botschaft.¹⁷ Im *Pentateuch* wird den Christen die Bedeutung der Bibelgeschichten dargelegt.¹⁸ Die Geburtsszene referiert mit der Visualisierung von Schmerz und Anstrengung auf die Strafe Evas, sich unter körperlichen Leiden zu vermehren, die Maria als neue Eva überwunden hat:

„mulieri quoque dixit multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos in dolore paries filios et sub viri potestate eris et ipse dominabitur tui ad Adam vero dixit quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae.”

(„Und zur Frau sprach er: Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst; unter Mühen sollst du Kinder gebären. Und dein Verlangen soll nach deinem Mann sein, aber er soll dein Herr sein.

Und zum Mann sprach er: Weil du gehorcht hast der Stimme deiner Frau und gegessen von dem Baum, von dem ich dir gebot und sprach: Du sollst nicht davon essen –, verflucht sei der Acker um deinetwillen! Mit Mühsal sollst du dich von ihm nähren dein Leben lang.“)¹⁹

Die Miniatur von *Ashburnham* verbindet die Geschichte der Vertreibung mit weiblichen Erfahrungen des Partus. Darin konstituiert sich auch die Lebensrealität der mittelalterlichen Frauen und Männer. Die Betonung

¹⁶ Vgl. Jes. 37,3 und 1 Sam. 4, 19–22.

¹⁷ Verkerk, Dorothy Hoogland: *Moral Structure in the Ashburnham Pentateuch*, in: Hourihane, Colum (Hrsg.): *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton 1999, S. 71–81.

¹⁸ Verkerk 1999, S. 77.

¹⁹ Gen. 3,16–17, zit. n. *Biblia Sacra Vulgata*. Übers. Lutherbibel 1983, Gen. 3, 16–7.

der Begrenzung zwischen männlich-öffentlicher und weiblich-häuslicher Sphäre äußert sich auf Darstellungen der Ureltern. Auf einem Titelblatt zur Genesis der Bibel von Moutier-Grandval aus dem 9. Jahrhundert sitzt im untersten Register Eva in einer Laube. Mit ihrer Brust nährt sie Kain. Die Laube dient als räumliche Grenze zwischen außen und innen. Außerhalb der Laube, also in der Sphäre der Öffentlichkeit, bearbeitet Adam den Acker.²⁰ Die Strafen für die Ursünde bestimmen nicht nur das Strafmaß, sondern sie suggerieren zugleich die Aufteilung der Lebenswelten und -aufgaben, die jeweils den Mann zur auszehrenden Arbeit und die Frau an das Häusliche und zur Reproduktion unter Schmerzen zwingt. Besonders das Alte Testament definiert die Unfruchtbarkeit einer Frau als göttliche Strafe. Die Niederkunft eines Kindes trotz Unfruchtbarkeit gilt als göttliches Wunder und Lohn.²¹ Basierend auf dem theologischen Verständnis markiert die Reproduktion oberste Prämisse und gesellschaftlichen Funktion der Frau. Der menschliche Ursprung aus dem Samen des Mannes und dem Uterus der Frau ruft bei einigen exegetischen Autoren Ekel hervor: „Inter faeces et urinam nascimur.“ („Zwischen Fäkalien und Urin erblicken wir das Licht der Welt.“)²² Diese Abneigung resultiert ebenfalls aus der Idee der göttlichen Strafe Evas nach dem Sündenfall. Menstruation und Geburt als Resultat weiblicher Verführung und Willensschwäche substantzieren die Inferiorität des femininen Geschlechts. Diese Implikationen positionieren Frauen in die Liminalität. Die biologischen Prozesse gilt es, in einem separierten Raum zu isolieren und ergo aus der

20 Die Unterteilung der Sphären setzt sich im gesamten Mittelalter fort, wobei zu beachten ist, dass das moderne Verständnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre nicht ohne Weiteres auf die mittelalterlichen Begriffe transferiert werden können. Kim Phillips weist in einem Aufsatz darauf hin, dass das Gebot für Frauen, auf dem eigenen Hof zu verweilen, nicht gänzlich in die Praxis umgesetzt werden konnte. Frauen konnten sich zwar nicht ad libitum in der Öffentlichkeit bewegen, hatten aber durchaus die Möglichkeit in der Öffentlichkeit in bestimmten Bereichen, wie z.B. vor Gericht, auf dem Markt oder bei öffentlichen Ritualen als Zeuginnen, zu agieren. – Phillips, Kim M.: *Public and Private. Women in the Home, Women in the Streets*, in: Phillips, Kim M. (Hrsg.): *A Cultural History of Women in the Middle Ages*, London 2013, S. 105–126.

21 Zum Beispiel Gen. 25, 20–21.

22 Übers. nach Autorin. Dieses Zitat schreibt man heute dem lateinischen Kirchenvater Augustinus zu, zit. nach Dalarun, Jacques: *Die Sicht der Geistlichen*, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): *Geschichte der Frauen* (2), Frankfurt am Main/New York 1993, S. 35. – Über das Mittelalter hinaus behielt die Schimäre, die weibliche Blutung sei ein Abstoß toxischer Flüssigkeiten des Körpers, ihre Aktualität. Noch heute praktizieren einige Kulturen eine Isolierung der Frauen während ihrer Monatsblutung. In diesem Zeitraum ist nicht erlaubt, an kultischen Zeremonien teilzunehmen. In diesen Gesellschaften wie auch im Mittelalter werden diese physiologischen Vorgänge zudem mit Tabus belegt, sodass das Ausgrenzen desselben sowohl kulturell als auch sprachlich umgesetzt wird. Vgl. Douglas, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main 1994; und zum Mittelalter vgl. Kruse, Britta-Juliane: ‚Das ain fraw snell genes‘. *Frauenmedizin im Spätmittelalter*, in: Kuhn, Annette/Lundt, Beate (Hrsg.): *Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bamberg 1997, S. 130–153.

männlich-geprägten Öffentlichkeit zu verbannen sowie zu tabuisieren. Besonders signifikant ist die Isolierung bei der Niederkunft Jakobs und Esaus zu erkennen. In einer abgeschlossenen Architektur wohnt nur weibliches Personal dem Akt bei. Einen zusätzlichen Blickschutz suggeriert die hölzerne Tür, welche die Szene in ihrer Gänze von externen Blicken abschirmt. Die Isolation begründen die Theologen mit der Abwehr dämonischer Kräfte. Die Ammen oder Hebammen bestreichen das Kind als *Apotropaion*, ein zauberhaftes Mittel gegen Unheil, mit Schlamm, Ruß oder Salz.²³ Darüber hinaus verliert die Gebärende ihren Status als Getaufte. Die Periode der Unreinheit impliziert weitere Verbote: Wöchnerinnen durften nichts Heiliges berühren oder nicht von einem Mann berührt werden und nicht der Heiligen Messe beiwohnen. Diese rituellen Gebote provozieren Exklusion, aber keine Statusumkehrung. Diese findet auch nicht nach der Re-Inklusion der Frau nach 33 beziehungsweise 66 Tagen Wochenbett und der rituellen Reinigung, die um 1400 in Mainz als ‚*Ad introducendum mulieres de puerperio*‘ bezeichnet wird, statt. Durch die Ausgliederung der Frau aus der christlichen *communitas* evoziert die erneute Initiation eine Rückkehr zu dem vorherigen Status quo. Die Frau bewegt sich lediglich von der liminalen Entität der Wöchnerinnen zu ihrer anderen, aber ebenso liminalen Identität innerhalb der mittelalterlichen Standesgesellschaft. Auch die ausschließlich weibliche Fürsorge durch Hebammen, wie sich sie in der Rebekka-Szene beobachten lässt, kann als paternalistisches Regulativ interpretiert werden. Bei dem Partus dürfen nur Hebammen, Nachbarinnen oder weibliche Familienangehörige anwesend sein, die keine Jungfrauen sind.²⁴ Sie sind die Protagonistinnen; männliche Ärzte bleiben dem Geschehen meist fern und werden nur im Falle von Komplikationen herbeigerufen. Bei Geburten im herrschaftlichen Bereich sind indes Ärzte anwesend.²⁵ Als aktive Ausführende und darüber hinaus dem Wissen Mächtige treten die Hebammen und Ammen hervor. Die eminente Rolle von Hebammen während der Geburt impliziert ein gerichtlicher Konflikt des 17. Jahrhunderts. Der Streit zwischen einer stadtbekanntem Hebamme und einem Arzt belegt, dass Hebammen weitreichende Kompetenzen für medizinische Eingriffe und für die Für- und Vorsorge bei Schwangeren zugesprochen werden. Sie können Notfälle behandeln und haben zudem durch ihre Tätigkeit und ihren Wissensstand die Möglichkeit, einen Ein-

23 Binder, Gerhard: Geburt II (religionsgeschichtlich), in: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum (9), Stuttgart 1976, Sp. 161–162.

24 Stollberg-Rilinger 2013, S. 61.

25 Ebd., Berichte über fehlgeschlagene Geburten sind häufig Gegenstand schriftlicher Zeugnisse. Ob es zwischen einer komplizierten Niederkunft, der Beteiligung eines männlichen Arztes und der gehäuften schriftlichen Auskunft über eben jene missglückten Geburten einen Zusammenhang gibt, bleibt spekulativ. Quantitativ belegt ist aber, dass die schriftlichen Quellen zu Geburten im Allgemeinen weitaus seltener sind. Die Gründe dafür liegen vor allem im verbreiteten Analphabetismus der Frauen. Vgl. Musacchio, Jacqueline Marie: *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven/London 1999, S. 22.

fluss auf die Mütter, deren Kinder und Männer auszuüben.²⁶ Auch Rebekkas Hebammen übernehmen jeweils eine Aufgabe: Eine kniet nieder, um den Säugling zu greifen, die anderen beiden halten Rebekka. Dies soll eine trostspendende Wirkung für die werdende Mutter haben und wird bereits in der Antike betont.²⁷

Eine neue Aufmerksamkeit erhält die Geburt in der italienischen Renaissance. Es scheint ein Aufbrechen der negativen Konnotation der Geburt als Folge der Ursünde zu geben und Geburtsszenen erfreuen sich großer Beliebtheit. Sie besetzen nun neue Bildmedien, die auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sind. Auf dem Altartriptychon mit der Geburt Mariens ist der linke Flügel als männlicher Raum reserviert. Die zwei verbleibenden Bildteile zeigen ein Interieur mit einer Szene, die auf eine beruhigende Wirkung abzielt. Anna wäscht sich soeben die Hände, während Maria gebadet wird. Der Impetus der Hygiene fusioniert hier mit einem rituellen Gestus der Reinigung. Die Szene verrät nichts von den Anstrengungen der Geburt, wie sie noch die Miniatur Rebekkas zeigen. Anna hingegen wirkt überaus beruhigt. In der Renaissance verschiebt sich der Fokus auf die Familie und damit einhergehende Aufgabe der Reproduktion. Dies zeugt von einer traumatisierten Gesellschaft, die unter den Pestwellen leidet. Die vermehrte Produktion und Ausschmückung von Objekten, die mit Schwangerschaft und Niederkunft in Verbindung stehen, effizieren eine Materialisierung des Geburtsaktes und funktionieren als beruhigende Annehmlichkeiten für die Frau.²⁸ Françoise Loux konstatiert, dass die männliche Abwesenheit während der Geburt mithilfe von Objekten, die mit dem Maskulinen assoziiert werden, zu einer symbolischen Präsenz des Mannes mutiert. Die Vergegenwärtigung und Anerkennung des Vaters können zum Beispiel über das Hemd des Vaters übermittlelt werden, das dem Säugling nach der Geburt angelegt wird.²⁹ Das Kind im unteren Bildfeld des mittleren Teils des Triptychons ist mit einem überdimensionierten Textil bedeckt. Der Maler könnte dies als eben jenes Indiz auf die Anerkennung des Kindes inkludiert haben. In diversen privaten Memoiren, sogenannten *ricordanza*, aus derselben Zeit geht hervor, dass der Mann nach der Geburt die Verantwortung für die nachfolgende Kinderversorgung übernimmt. Die Aufzeichnungen dokumentieren die Suche nach einer *balia* (Amme), die alleinig durch den Kindsvater ausgeführt wird. Er sucht eine adäquate Nährmutter und schließt mit dem *balio*, dem Ehemann der-

26 Pulz, Waltraud: Gewaltsame Hilfe? Die Arbeit der Hebamme im Spiegel eines Gerichtskonfliktes (1680–1685), in: Duden, Barbara et al. (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte, München 1998, S. 68–83.

27 Kudlien, Fridolf: Geburt I (medizinisch), in: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum (9), Stuttgart 1976, Sp. 40.

28 Musacchio 1999, S. 15–27.

29 Loux, Françoise: Frauen, Männer und Tod in den Ritualen um die Geburt, in: Duden, Barbara et al. (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte, München 1998, S. 13, Fn. 1.

selben, einen Vertrag. Er organisiert alles, von Bezahlung und Logie bis zur Dauer der Stillzeit. Es ist also abermals der Mann, der außerhalb der häuslichen Sphäre die Verantwortung und Organisation übernimmt. Dieser Umstand unterstreicht die Hypothese Bynums, dass die *feminae* entgegen des Modells Turners keine Statusumkehr durchlaufen. Sie verbleiben in einer Phase der Liminalität – markiert als ein Leben zu Hause und geprägt durch Geburten. Dieses Stigma wurde ihnen a priori in der mittelalterlichen Gesellschaft zugeschrieben und bleibt auch nach dem eminenten Erlebnis der Geburt sowie der darauffolgenden Rolle als Mutter *terminus postquem*. Den Ausweg aus dem Kreislauf sich aneinanderreihender Schwangerschaften offeriert das klösterliche Leben – ein Leben, das auch vom Klerus als besonders erstrebenswert proklamiert wird.³⁰ Der Geburtsvorgang und seine Riten werden aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein in eine Art weibliche Rekluse gedrängt. Zwar handeln dort nur Frauen, die aber wiederum von männlichen Normativen passiv gesteuert werden. Mit der sich entwickelnden Medikalisierung der Geburt verschwinden aber auch die Protagonistinnen als aktiv Handelnde. Im Spätmittelalter spezialisieren sich vermehrt männliche Ärzte auf die medizinisch-korrekte Entbindung und schränken sukzessiv die Handlungsspielräume der Hebammen ein.³¹ Die Schwangeren unterliegen durch Isolation und ritueller Re-Initiation dem kirchlichen Machtdispositiv, welche sowohl über illegitime und legitime Sexualpraktiken als auch Kinder entscheiden. Als christliches Ideal schwebt über allem die Muttergottes, deren physiologische Inferiorität visuell omittiert wird. Die profane Laiin bleibt indes ohne Statusüberhöhung marginalisiert. Bei dieser Betrachtung handelt es sich um einen sehr prägnanten Einblick in die komplexe Ikonographie der Geburt, die wiederum im Laufe des Mittelalters bis zur Frühen Neuzeit vielseitig adaptiert worden ist. Die Arbeit hat sich hierbei auf die Malerei begrenzt und kann am Ende als Forschungsausblick nur die Frage aufwerfen, welche unterschiedlichen bildlichen Konzepte der Liminalität in anderen Gattungen der mittelalterlichen Kunst evoziert werden.

30 Casagrande, Carla: Die beaufsichtigte Frau, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): Geschichte der Frauen (2), Frankfurt am Main/New York 1993, S. 94–95.

31 Kruse 1997, S. 150–51.

Quellenverzeichnis

- Vita der heiligen Ida von Boulogne, Apr. II, Dies 13 (Vita Auctore monacho Wastensi coævo, Ex MS. Brugensi Societ. Iesv, B. Ida Vidua, Comitissa Boloniensis, in Gallo-Belgica), in: Acta Sanctorvm. Quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebrantur. Quæ ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, Notis illustravit Ioannes Bollandvs Societatis Iesv Theologvs, Seruata primigenia Scriptorum phrasi. operam et studivm contvlit Godefridvs Henschenivs eivsdem societ. Theologvs. Prodit nunc duobus Tomis Ianvarivs, In quo MCLXX. nominatorum Sanctorum, & aliorum innumerabilium memoria, vel res gestæ illustrantur. Ceteri menses ex ordine subsequuntur, hrsg. von Society of Bollandists, 10. Bd., Antwerpen 1643, S. 139–145
- Hieronymus, Sophronius Eusebius/Andreas Beriger et al. Biblia Sacra vulgata, Berlin 2018
- Orléans, Theodulf von/Brommer, Peter: Monumenta Germaniae Historica, Capitula Episcoporum (1), Hannover 1984, S. 107, Cap. 6, Z. 6–7
- Luther, Martin/Mattheus Merian. Die Bibel. Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Wiesbaden 1983
- Willelmi Brittonis Philipip, II, vss. 391 ff. Oeuvre de Rigordeu de Guillaume le Breton, H.F. Delaborde (Hrsg.), Paris 1885

Literaturverzeichnis

- Binder, Gerhard: Geburt II (religionsgeschichtlich), in: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum (9), Stuttgart 1976, Sp. 43–171
- Buc, Phillipe: The Dangers of Ritual. Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory, Princeton 2001
- Bynum, Caroline Walker: Fragmentierung und Erlösung, Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters. Frankfurt am Main 1996
- Casagrande, Carla: Die beaufsichtigte Frau, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): Geschichte der Frauen (2), Frankfurt am Main/New York 1993, S. 85–117
- Caviness, Madeleine: Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy, Philadelphia 2001

- Dalarun, Jacques: Die Sicht der Geistlichen, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): Geschichte der Frauen (2), Frankfurt am Main/New York 1993, S. 29–54
- Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt am Main 1994
- Katzenellenbogen, Adolf: The Sculptural Programs of the Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia, Baltimore 1959, S. V
- Kruse, Britta-Juliane: ‚Das ain frau snell genes‘. Frauenmedizin im Spätmittelalter, in: Kuhn, Annette/Lundt, Beate (Hrsg.): Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bamberg 1997, S. 130–153
- Kudlien, Fridolf: Geburt I (medizinisch), in: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum (9), Stuttgart 1976, Sp. 36–43
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident (1), Brüssel 1964
- Loux, Françoise: Frauen, Männer und Tod in den Ritualen um die Geburt, in: Duden, Barbara et al. (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte, München 1998, S. 50–67
- Musacchio, Jacqueline Marie: The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy, New Haven/London 1999
- Phillips, Kim M.: Public and Private. Women in the Home, Women in the Streets, in: Phillips, Kim M. (Hrsg.): A Cultural History of Women in the Middle Ages, London 2013, S. 105–126
- Pulz, Waltraud: Gewaltsame Hilfe? Die Arbeit der Hebamme im Spiegel eines Gerichtskonfliktes (1680–1685), in: Duden, Barbara et al. (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte, München 1998, S. 68–83
- Spreitzer, Brigitte: Störfälle. Zur Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion von Geschlechtsdifferenzen(en) im Mittelalter, in: Bennewitz, Ingrid/Tervooren, Helmut (Hrsg.): Manlīchiu wīp, wīplīch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. (Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997), Berlin 1999, S. 249–263

- Stollberg-Rilinger, Barbara: *Rituale*, Frankfurt am Main/ New York 2013
- Turner, Victor: *Liminalität und Communitas*, in: Belliger, Andréa/Krieger, David (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden 2006, S. 247–261
- van Gennep, Arnold: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris 2011
- Verkerk, Dorothy Hoogland: *Moral Structure in the Ashburnham Pentateuch*, in: Hourihane, Colum (Hrsg.): *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton 1999, S. 71–81
- Winterer, Christoph: *Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen. Benediktinische Observanz und römische Liturgie*, Fulda 2009
- Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld 2005



Von guten Taschen und pünktlichen Paketen

Eine Glosse

Lavinia Hunder

Goodiebags sind stets ein Versprechen: Taschen, zumeist befüllt mit einem Potpourri an Informationsmaterial sowie allerlei Gebrauchsgegenständen des täglichen Bedarfs – Schreibutensilien, kleinen und großen, festen und fluiden Snacks, Aufklebern, Bügelbildern, Pflanzensamen, Rabattcoupons, Stadtplänen; möglicherweise aber auch Hygieneartikeln und so weiter und sofort. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen, der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt.

Letztlich ist der Inhalt abhängig vom Anlass, dem Event und den zu beschenkenden GästInnen beziehungsweise TeilnehmerInnen. Möglicherweise besteht also eine mittelbare Verwandtschaft der Goodiebags zu Schul- und Wundertüten. Sie sind jedoch nicht zu verwechseln mit den „Guttibags“ – auch besser bekannt als „gemischte Tüten“. Diese begegnen einem besonders häufig in ihrem natürlichen Habitat, zumeist auf Kindergeburtstagen, in Kiosken und weniger in Zahnarztpraxen.

Den InhaberInnen eine Freude bereiten und im besten Falle sogar (positiv) zu überraschen, ist wohl der nobelste Zweck all dieser Taschen und Tüten, getreu dem Motto: „Schön, dass du da(bei) bist!“. Dieser Prämisse folgte auch die Goodiebag des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) in München. Dem ging selbstverständlich ein umfassender kreativer Planungsprozess seitens des Organisationsteams voraus, was die Optik und Haptik der Präsenttüte betraf. Das Ergebnis lässt sich ausgesprochen gerne ansehen: Eine tolle Begleiterin aus 100 % Baumwolle, formvollendet mit beständigem und farbenfrohem Logo des 100. KSK, pflegeleicht bei 30 Grad auf links im Schonwaschgang zu reinigen und sogar bügelfest (der Selbsttest ist in dieser Angelegenheit über jeden Zweifel erhaben!). Zu guter Letzt nobilitierte der Inhalt das Behältnis vollständig zum nachhaltigen, schulterschonenden, anschiemgsamen, stillvollen und somit gern getragenen Accessoire – die VerWandlung zur Tasche war vollzogen.

***In the bag* – Der 100. KSK öffnet seine Goodiebag**

Der Berufshre als KunsthistorikerIn Rechnung tragend, wurde der Inhalt der Goodiebag des 100. KSK in München entsprechend sorgsam und liebevoll kuratiert (Abb. 1): Unter den wachsamen Augen des heiligen Yves luden Gutscheine und Ermäßigungskarten zum Besuch in Münchner Kunstinstitutionen, nebst einem Fahrplan des hiesigen ÖPNV zu zwingend notwendigen Orientierungszwecken. Den Wissensdurst befriedigte eine Ausgabe der *Kunstchronik* des *Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, samt zugehörigem Schreibstift. Auf kulinarische Weise lösten dieses Bedürfnis auch die eigens entwickelten Rezepte zum Mixen der ureigensten und illusionierenden Signature-Drinks (*Virgin Verwandlungen*, *Purple Panofsky* und *Skinny BA*) auf, mit zweierlei Zutaten in der Goodiebag vertreten. Abgerundet wurde das Ganze schließlich von einem Aufkleber mit KSK-Logo und zugehöriger Postkarte sowie hingebungsvoll zusammengestelltem Infomaterial verschiedener Institutionen aus dem Bereich der Kunst(geschichte).

Mit dem Verzicht auf sämtliche bavarischen Beigaben wie Brezen und Sauerkrautprobchen, wie es die EmpfängerInnen einer Münchner Goodiebag wohl zunächst erwarten würden, sollte sich ihr Überraschungsmoment beim Öffnen der Tasche endgültig erfüllen und die Vorfreude bei den TeilnehmerInnen des – ausschließlich digital stattfindenden KSK – maximal potenzieren.

Das Lied von Schweiß und Karton¹

So versammelten sich im ausgehenden Januar 2022 fleißige Hände in der Schwabinger Mitte, um oben aufgeführte Gaben gemeinsam zunächst in die Baumwolltasche und schließlich in einen Karton – entsprechend der Normmaße eines DHLschen Paket in Größe M – zu überführen (Abb. 2). Wer um den Münchner (Wohn-)Raummangel weiß, ist sich erstens des Umstandes bewusst, dass auch Bildungsinstitutionen davon nicht verschont bleiben und zweitens größte logistische Wunder auch auf kleinstem Raum vollbracht werden können – und müssen. Für einige Zeit verwandelten sich also genügsame 10 qm² im Institut für Kunstgeschichte der LMU München in die Kommando- und Versandzentrale des KSK-Organisationsteams: Ausgerüstet mit unzähligen Kilometern Paketklebeband und Rohkartonagen wurden so aus den Goodiebags Goodieparcels, die erwartungsvoll auf die Zustellung an ihre zugegedachten EmpfängerInnen hoffen durften.

¹ Zitat nach Blüml, Eva. Geäußert in einem Gespräch im Nachgang zu den Verpackungs- und damit einhergehenden Umgestaltungsarbeiten des Fachschaftszimmers im Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München.



Abb. 1 *In the bag:* Inhalt der Goodiebag des 100. KSK, Foto: Alexandra Avrutina, Februar 2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.



Abb. 2 Versandfertige Kartons im Fachschaftszimmer, Foto: Katharina Roßmy, 09.02.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Die zunehmende Menge an versandfertigen Paketen verlangte deren räumliche Umverteilung an die gegebenen architektonischen Strukturen in der Heimeligkeit des Kunsthistorischen Instituts. Diese fand objekt-künstlerischen Ausdruck in diversen Installationen (Abb. 3); freilich ohne denselben bedrohlichen Machtanspruch wie das cineastische Vorbild zu evozieren.²

KSK GoesGreen

In Zeiten digitaler Zusammen- und Übereinkünfte galt also: Wenn die EmpfängerInnen nicht zur Tasche kommen, muss die Tasche eben zu den EmpfängerInnen kommen. Nach dem erfolgreichen Abschluss sämtlicher Verpackungsarbeiten verlangte es schließlich danach, die logistische und emotionale Herausforderung zu bewältigen, die Pakete sorgsam und artgerecht zu frankieren. Die Konfrontationstherapie mit dem Versandsystem haushaltsunüblicher Paketmengen der Deutschen Post erforderte die dringende Zuhilfenahme digitaler Erleichterungsmodule. Nach dem ausführlichen Studium und tiefgehenden Auseinandersetzungen mit den Betriebsanweisungen der DHL Paket GmbH zur kundenfreundlichen Frankierung, wurde die Excel-Tabelle zur elaborierten und disziplinierten Software-Komplizin: Mehr oder weniger problemlos konnten auf diesem Weg die notwendigen digitalen Paketmarken erstellt werden. Zu guter Letzt blieb also nur noch das „Lebewohl“ am Schalter der Deutschen Post: Zu spätnachmittäglicher Stunde erfreuten sich die dem Kunsthistorischen Institut naheliegenden Paketannahmestellen über die Bereicherung durch eine Vielzahl von Paketen des 100. KSK. Diese hohe Versandmenge nicht-gewerblichen Ursprungs führte in der post-weihnachtlichen Versandzeit zu erstaunten Blicken und erforderte dort viel Verständnis und noch mehr Geduld auf allen Seiten der am Versand beteiligten AkteurInnen.

Per aspera ad astra gelangten so über 200 Goodiebags durch „klimafreundlichen Versand und Empfang mit DHL Group“³, wie es das Versandlabel zumindest versprach, in die Hände ihrer glücklichen EmpfängerInnen in fast aller Welt – zur großen Freude der AbsenderInnen. Ungeklärt blieb leider das Schicksal einzelner weniger Sendungen, die bis heute aufgrund ihrer Nichtzustellbarkeit als verschollen gelten müssen – Ersatzlieferungen wurden selbstredend nachgeschickt. Gleiches galt für einige wenige zurückgekehrte Pakete, deren deformierte Gestalt ihren unglücklichen Reiseverlauf nur erahnen ließen.

2 Diese Anspielung bezieht sich auf den sogenannten *Eisernen Thron* aus der Serie *Game of Thrones*, eine Verfilmung des Fantasy-Romanzyklus *Das Lied von Eis und Feuer* des US-amerikanischen Autors George R. R. Martin.

3 DHL, Privatkunden, GoGreen: <https://www.dhl.de/de/privatkunden/kampagnenseiten/gogreen.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].



Abb. 3 *Der Kartonerne Thron*, Foto: Katharina Roßmy, 09.02.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

Eine kurze Geschichte der Goodiebag: Vom 100. KSK bis zur Gegenwart

Über 200 Paketsendungen Größe M und vier Tage digitalen Studierendenkongresses später ist neben schönen Erinnerungen, guten Gedanken und dem produktiven Austausch vielleicht die Goodiebag des 100. KSK die heimliche analoge Gewinnerin; die sich hinter ihrer Münchner Konkurrenz – das Hugendubel „Leinensackerl“ wurde von der *New York Times* unlängst zum modischen It-Piece befördert⁴ – keineswegs verstecken muss. Bis heute bringt sie die frohe Kunde über die Verwandlungen anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongress in München am Arm ihrer TrägerInnen zum Ausdruck. Sie bleibt also tief im Herzen ihres Daseins, sei es mit oder ohne Inhalt, eine Goodiebag – eine gute Tasche.

4 Clement, Mikaella: Unpacking Berlin's Mysterious, Ubiquitous Tote Bag, in: The New York Times, 03.09.2019, <https://www.nytimes.com/2019/09/03/style/berlin-tote-hugendubel.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Literaturverzeichnis

Martin, George R. R.: Das Lied von Eis und Feuer. 11 Bde., München 1997.

Online-Ressourcen

Clement, Mikaella: Unpacking Berlin's Mysterious, Ubiquitous Tote Bag, in: The New York Times, 03.09.2019, <https://www.nytimes.com/2019/09/03/style/berlin-tote-hugendubel.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

DHL, Privatkunden, GoGreen: <https://www.dhl.de/de/privatkunden/kampagnenseiten/gogreen.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

(Ungefähr) 100 Kunsthistorische Studierendenkongresse 50 Jahre – eine Geschichte in Objekten

Eva Blüml

Plakate, Postkarten, Bleistifte, Baumwollbeutel – das sind die Gegenstände, die denjenigen, die am 100. Kunsthistorischen Studierendenkongress (KSK) mit dem Thema VERWANDLUNGEN in München teilgenommen haben, wohl nach Februar 2022 als greifbare Erinnerungstücke bleiben werden. Diese Dinge mögen alltäglich erscheinen, sind jedoch Zeugnisse der vielfältigen Geschichte des KSK. Denn in jeder Stadt ist die Erinnerung an den/die KSK unterschiedlich, je nachdem welche Artefakte erhalten sind, und das macht diese Objekte und Schriftstücke so interessant.

Solche Objekte fanden auch wir, das Organisationsteam des 100. KSK, in der Vorbereitung des Kongresses im Zimmer der Fachschaft Kunstgeschichte in München und in unseren Haushalten. Die Fundstücke ergänzten wir mit KSK-Konferenzschriften aus der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und ausgewählten Scans, die wir vom KSK-Archiv in Hamburg zur Verfügung gestellt bekamen. Mit 66 Objekten aus 23 Jahren gestalteten wir eine Vitrinenausstellung im nördlichen Lichthof unseres Über- beziehungsweise Austragungsortes, des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, um einen Ausschnitt der Geschichte des KSK, und zwar aus unserer Münchner Perspektive zu beleuchten.

Verwandlungen und Materialitäten

Die ausgestellten Publikationen und Schriftstücke erzählten auszugsweise die Geschichte des KSK und seiner VERWANDLUNGEN in den vergangenen 50 Jahren. Dabei wurde sichtbar, wie sich über die Jahre hinweg auch die Materialität der uns zugänglichen erhaltenen Objekte gewandelt hatte. So waren es bis Beginn der 2000er-Jahre hauptsächlich Textdokumente und Plakate, die wir zeigen konnten (Abb. 1), ab diesem Zeitpunkt befanden sich in der chronologisch aufgebauten Ausstellung vermehrt Baumwollbeutel und Sticker in den Vitrinen (Abb. 2). Der KSK wurde seit seiner Gründung nicht regelmäßig, beispielsweise jedes Semester oder zweimal im Jahr, wie dies im Moment der Fall ist, ausgetragen. Möglicherweise hängen längere Zeiten ohne Exponate auch damit zusammen, dass diese KSK sehr weit zurückliegen und die personelle Zusammensetzung von Fachschaften häufig

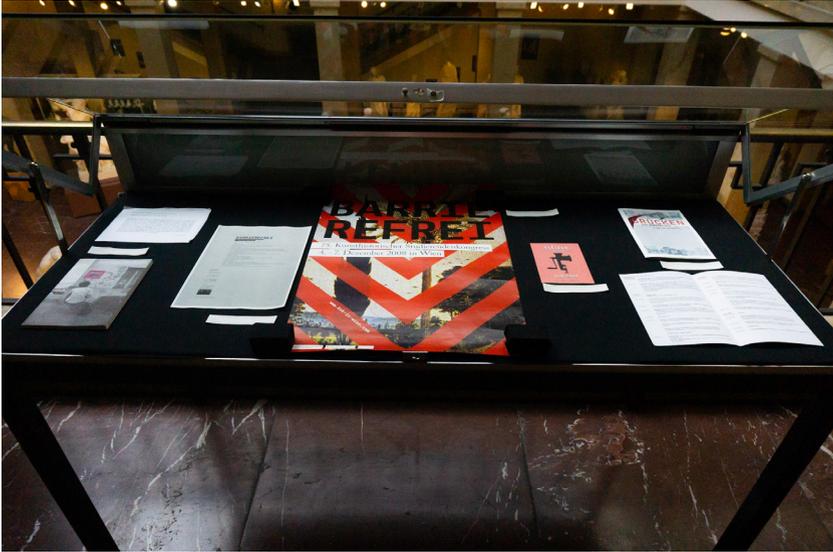


Abb. 1 Ansicht einer der im Rahmen der Ausstellung anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses kuratierten Vitrinen im nördlichen Lichthof des Zentralinstituts für Kunstgeschichte mit Exponaten aus den Jahren 2007 bis 2012, 75., 82. und 83. KSK, Foto: Eva Blüml, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

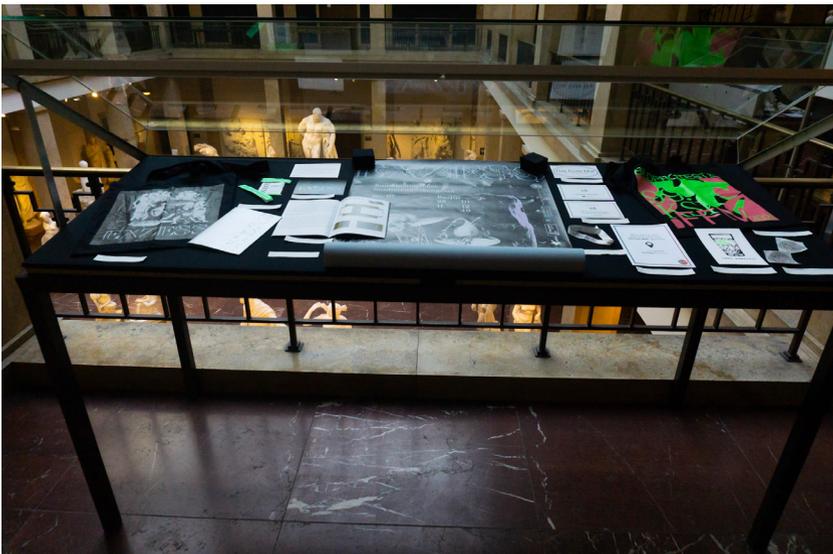


Abb. 2 Ansicht einer der im Rahmen der Ausstellung anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses kuratierten Vitrinen im nördlichen Lichthof des Zentralinstituts für Kunstgeschichte mit Exponaten aus den Jahren 2019 bis 2021, 97., 98. und 99. KSK, Foto: Eva Blüml, Lizenz: CC BY-SA 4.0.

wechselt sowie dass die aktuelle Generation Fachschaft nur zu wenigen ehemaligen Fachschafts-Aktiven aus früheren Generationen Kontakt hat.¹ Möglicherweise scheinen Erinnerungsstücke, Protokolle und Notizen von studentischen Kongressen auch zunächst als nicht besonders archivierungswürdig und werden nach den Kongressen oftmals entsorgt. Aus diesem Grund gibt es seit 2010 das KSK-Archiv in Hamburg, das Materialien zur Geschichte des KSK sammelt, dokumentiert und archiviert.²

KSK und keiner da? Der KSK lebt durch seine Teilnehmenden

Die ausgestellten Objekte zeugen von der wechselvollen Geschichte des KSK, der aus dem politischen Klima der 1968er-Bewegung entstand: um ihre eigenen Interessen zu vertreten, schlossen sich Studierende der Kunstgeschichte 1969 in Bonn zur *Kunsthistorischen Studentenkonzferenz* zusammen.³

Dieser politische Geist zieht sich durch die frühen KSK, was auch anhand der Ausstellungsstücke nachzuvollziehen war. Weniger die kunsthistorischen Inhalte standen im Vordergrund, vielmehr waren es (hochschul- und gesellschafts-) politische Themen, die auf den KSK dominierten.

Der KSK war schon immer sowohl hochschulpolitisch als auch inhaltlich ausgerichtet und formte politische und fachliche Debatten mit.⁴ Diese waren nie voneinander zu trennen, wie die Kritik an der „reaktionären Lage innerhalb der Kunstgeschichte“ zeigt.⁵ Die Studierenden forderten Mitbestimmung an den Universitäten in Verbindung mit der Gründung einer „Studenten-Gewerkschaft“, um die „systemkonforme Fixierung“ der Kunstgeschichte als Wissenschaft zu verändern.⁶ Gleichzeitig sollten inhaltliche Reformen der „Funktionsbestimmung der Kunstgeschichte in der Gesellschaft“, eine „(g)rundlegende Neuorientierung auf eine

1 Hinrichsen, Birte/Hubrich, Ann-Kathrin: Macht KSK(-Archiv)! Die Kunstgeschichte sammelt sich selbst, in: Avrutina, Alexandra et al. (Hrsg.): *VerWandlungEn*. Tagungsband anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses in München, Heidelberg 2024, S. 71–88.

2 KSK-Archiv, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ks/einrichtungen/ksk-archiv.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; siehe Hinrichsen/Hubrich 2024.

3 Geschichte, Kunsthistorischer Studierendenkongress, <https://www.derksk.org/geschichte> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], sowie ausführlicher: Kaap, Henry/Reineke, Anika: Ist das Geschichte oder kann das weg? Der Kunsthistorische Studierendenkongress und sein Archiv, in: Andert, Ludwig/Röhl, Anne (Hrsg.): *Peripherie*, 81. Kunsthistorischer Studierendenkongress, Siegen, [24.–27.11.2011], Emsdetten, Berlin 2013, S. 11–20.

4 Hammer-Schenk, Harold/Waskönig, Dagmar (Hrsg.): *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978*, Geschichte in Dokumenten, Marburg 1997.

5 Ohne Autor:in: Beschluß der „Konferenz der Studenten der Kunstgeschichte“ (KSK) am 17.2.1970 in Münster, in: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst* 11 (1970) Nr. 65, o.S.

6 Ebd.; Redaktion *Tendenzen*: Zu diesem Heft, in: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst* 11 (1970) Nr. 65, o.S.

gesellschaftliche Praxis‘ sowie die ‚Ausweitung auf allgemeinste visuelle Kommunikationsformen‘“ stattfinden.⁷

Dabei gab es stets unterschiedliche Abstufungen, wie stark das politische im Vordergrund der KSK stand. So beklagte das Organisationsteam des 57. KSK 1997 in Leipzig:

„Die seit einiger Zeit wieder stärker eingeforderte und in Leipzig auch vermißte Rückbesinnung auf die ursprüngliche politische Intention der KSK stieß hier auf weitgehendes Desinteresse. Das wenige, was man in Leipzig von der KSK wusste, machte eher skeptisch und eine kritiklose Übernahme der bisherigen Veranstaltungsprofile unmöglich.“⁸

Solche selbstkritischen Überlegungen zum Status des KSK wurden während den nun 50 Jahren seit seiner Gründung immer wieder angestellt. Zudem änderten sich neben seinem Namen und seiner Satzung auch Motivation und Engagement der Studierenden. Denn der KSK wird von Freiwilligen ehrenamtlich organisiert, die heute oft neben ihrem Studium arbeiten, um sich das Leben in den Universitätsstädten leisten zu können. Dazu kommt bei den Studierenden, die im KSK-Sprecher*innenrat engagiert sind oder KSK organisieren, dass sie oftmals in ihren Fachschaften aktiv sind und dort mit der Einführung von Erstsemestern und der Organisation von Festen beschäftigt sind. Die Prioritäten werden anders gesetzt, für hochschulpolitische Inhalte oder Projekte im Rahmen des Sprecher*innenrates bleibt dabei oftmals keine Zeit. Auch kann es sein, dass die Studierenden und Fachschaftsvertretungen keine Möglichkeit haben den KSK zu besuchen, da die Anreise und Unterkunft während eines KSK aus finanziellen Gründen oft eine Hürde sind. Das bemerkte schon das Organisationsteam des 57. KSK in Leipzig 1997, als sie in ihrem Vorwort bemerkten, dass

„die KSK Gefahr [laufe], mehr und mehr an Bedeutung zu verlieren. Deutlichstes Symptom dafür ist die spärliche Mitarbeit der einzelnen Fachschaften, insbesondere im süddeutschen Raum. Auf Dauer alarmierend ist das Ausbleiben der Münchener Studenten, denn dies heißt nichts anderes, als daß [sic] eines der wichtigsten deutschsprachigen Institute offensichtlich ohne die KSK auskommt.“⁹

7 Schneider, Norbert: Hinter den Kulissen. Die Akte „Warnke“, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 12 (2010), S. 53; Bredekamp, Horst: Resolution der Studenten auf dem 12. Deutschen Kunsthistorikerkongress Köln, 6.4.1970, in: Kunstchronik 23 (1970) Nr. 10, S. 272.

8 Böhlitz, Michael/Wetzel, Valentin (Hrsg.): Vorwort, in: Ich sehe was, was du nicht siehst. Texte zur Kunsthistorischen Studierenden Konferenz; 57. KSK, Leipzig 1997, o.S.

9 Böhlitz/Wetzel 1997, o.S.

Der Wechsel und das Fernbleiben der Studierenden, welche die unterschiedlichen Institute auf den KSK vertreten, gehören auch heute noch zu den Gesprächen bei den Plena. Allerdings werden diese Fluktuationen heute weniger vorwurfsvoll kommentiert, da sich mit der Bologna-Reform die Studiendauer verkürzt hat und der generelle ökonomische Druck auf Studierende auch die Bereitschaft zum ehrenamtlichen Engagement in Fachschaften oder dem KSK-Sprecher*innenrat gemindert hat.

Jeder KSK ermöglicht seine eigene Form

Als Organisationsteam eine Form für den KSK zu finden, ist eine weitere Herausforderung des Vorbereitungsprozesses, die einige Zeit in Anspruch nimmt. Möglicherweise um Zeit zu sparen, setzen sich die KSK seit einigen Jahren aus ähnlichen Bausteinen zusammen. KSK bestehen derzeit aus Vortragsblöcken, Workshops, Stadt- und Museumsführungen, gemeinsamen Frühstückten und Partys sowie dem (wohl) wichtigsten Gremium des KSK: dem Plenum. Studierende der Kunstgeschichte kommen dort zusammen, um sich über Entwicklungen an ihren Instituten auszutauschen und den Sprecher*innenrat sowie den nächsten Austragungsort des KSK zu wählen. Dieser Aufbau geht auf das Jahr 2005 zurück. Nachdem der KSK Ende der 1990er-Jahre bis in die frühen 2000er-Jahre ausgesetzt hatte, wie Henry Kaap und Anika Reineke zusammenfassen,

„entschloss sich der damals neu konstituierte Vorstand des Ulmer Vereins 2005 dazu, neue Impulse zu geben und den lange Zeit vergessenen Aspekt des KSKs als eine wissenschaftliche Tagung wieder verstärkt in den Mittelpunkt zu stellen“.¹⁰

„Ist das Geschichte oder kann das weg?“¹¹

Der KSK hat allerdings nicht nur in seiner Form Verwandlungen erlebt. Er wechselt seit 2005 jedes Semester seinen Ort und durch sein Wesen als Zusammenschluss von Studierenden auch sehr häufig die Besetzung – sowohl im Sprecher*innenrat als auch bei den Studierenden, die ihn besuchen. Das ließ sich auch an den in München ausgestellten Exponaten nachvollziehen. Vor dem Jahr 2014 waren kaum Objekte und Schriftstücke in München vorhanden. Womöglich, weil zu dieser Zeit das Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität von der Georgenstraße in die Zentnerstraße umgezogen war, und dabei vermutlich ein großer Teil des Fachschaftsarchivs entsorgt wurde. Ein weiterer Grund für das Fehlen von

¹⁰ Kaap/Reineke 2013, S. 18.

¹¹ Kaap/Reineke 2013.

Objekten könnte sein, dass die aktuelle Generation der Fachschaft keinen persönlichen Kontakt zu früheren Fachschaftsgenerationen vor 2014 hat, weshalb Objekte prä-2014 nicht über private Bestände zur Verfügung gestellt werden konnten. Trotzdem war vom 87. KSK, der im Sommer 2014 in München stattgefunden hatte, nur ein auf wenigen Seiten beschriebenes Gästebuch des Kongresses vorhanden. Die einzigen Exponate von KSK vor 2014 aus privat- oder Fachschaftsbesitz waren ein Dia mit dem Werbeplakat für den 67. KSK 2002 in Trier mit dem sprechenden Titel *Portal Epochal*, eine Publikation des 71. KSK 2006 mit dem Thema *Grenzgänge*, eine Broschüre des 73. KSK 2007 in Berlin, sowie ein Programmheft des 82. KSK 2012 in Bamberg mit dem Thema *Brücken*.

Der KSK zum Mitnehmen

Die erhalten gebliebenen Realien lassen durch ihre Materialität auch auf einen gewissen Trend in der Gestaltung der KSK schließen. Ab 2016 waren vermehrt Plakate, Sticker, Namensschilder und Baumwollbeutel mit Logodruck Teil des Ausstellungsdisplays. Die letzteren, auch Goodiebag genannten Kongress Taschen dürften bei den KSK der vergangenen Pandemiejahre dem ein- oder anderen Organisationsteam eine Auseinandersetzung mit dem Großversand von Päckchen und der Deutschen Post beschert haben.¹² Die Goodiebags, für die man sich aufgrund ihrer Beliebtheit bei den vergangenen KSK vorab anmelden musste, waren ab dem Jahr 2016 in jeder Vitrine zu finden. Viele wissenschaftliche Tagungen geben solche Taschen an die Teilnehmenden aus. Zumeist mit dem Logo der Gastgeber-Institution oder im eigenen Design der Tagung gestaltet, beinhaltet eine solche Tasche allerhand nützliches, allem voran Flyer (deren Anzahl die letzten KSK aus Gründen der Nachhaltigkeit zu reduzieren versuchten) und andere kleine Geschenke, die während der Tagung praktisch und ein gutes Andenken an die Veranstaltung sind, wie beispielsweise Stifte und Blöcke. Diese Inhalte verschwinden nach den Tagungen erfahrungsgemäß in verschiedenen Taschen, Schubladen und Büros der Teilnehmenden und zuletzt ganz, da es sich zumeist um Gebrauchsgegenstände handelt. Die Taschen hingegen sind Ausdruck des „Ich war dabei“ und werden, besonders von Studierenden, gerne als vielseitig einsetzbares Gepäckstück im Alltag benutzt. Je ansprechender das Design und je hochwertiger das Trägermaterial, desto mehr wird aus dem kleinen Werbeprodukt ein Fashionstatement.¹³

¹² Hunder, Lavinia: Von guten Taschen und pünktlichen Paketen. Eine Glosse, in: Avrutina, Alexandra et al. (Hrsg.): *VerWandlungEn*. Tagungsband anlässlich des 100. Kunsthistorischen Studierendenkongresses in München, Heidelberg 2024, S. 197–204.

¹³ Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Schere, Stein, Politik – der Jutebeutel, 13.10.2022, Spotify-Podcast, 23 Min., <https://www.bpb.de/mediathek/podcasts/schere-stein-politik/514298/schere-stein-politik-der-jutebeutel/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Beutel und Zugehörigkeiten

Zwischen der Neuausrichtung des KSK im Jahr 2005 und der Zunahme an Jutebeuteln im Ausstellungsdisplay der Münchener Ausstellung könnte durchaus ein Zusammenhang hergestellt werden. Zuvor noch ein Zusammentreffen von Studierenden der Kunstgeschichte unter (hochschul-) politischen Aspekten, wandelte sich der KSK zu einer wissenschaftlichen Tagung für die nachrückende Generation von Forschenden. Vorträge, die nach einem Call for Papers ausgewählt werden, sind etwa ab dem Zeitpunkt Bestandteil der KSK wie die Beutel; beides Elemente, die bei den meisten wissenschaftlichen Tagungen ebenfalls vertreten sind.

Diese Beutel kennzeichnen mit ihrem Aufdruck den Personenkreis, der diese Tagung besucht hat, signalisieren also eine Gruppenzugehörigkeit. Gleichzeitig machen sie Werbung für die gastgebende Institution, die Veranstaltungsreihe oder die Tagung. Und in dieses Schema passt auch ein KSK-Beutel: „Ich bin Teil dieser Gruppe“ – interessiert am Fach, engagiert und offen für Gespräche und Austausch.

In Zeiten, in denen Debatten wie die um das Wissenschaftszeitvertragsgesetz und die Reform des Bayerischen Hochschulgesetzes geführt werden, ist genau dieser Austausch unter Studierenden besonders wichtig.¹⁴ Auf dem KSK trifft man stets auf viele Personen von anderen Universitäten im deutschsprachigen Raum mit derselben Leidenschaft, die in keinen Beutel passen.

KSK ist, was ihr draus macht

Die Neuausrichtung des KSK, mit welcher der Ulmer Verein einen wichtigen Impuls gegeben hat, um den KSK durch eine Anpassung seiner Form zukunftsfähig zu machen, hat den KSK in den vergangenen nun fast 20 Jahren maßgeblich geprägt. Trotzdem ist der KSK letztendlich immer das, was das jeweilige Organisationsteam daraus macht. Nicht jedes Team muss Vorträge im Programm einplanen, nicht jeder KSK muss einen eigenen Baumwollbeutel produzieren lassen, wenn es sich nicht ergibt oder die Ressourcen (des Teams) zu stark beansprucht. Die bereits zitierten Gedanken über die Form des KSK aus dem Tagungsband 57. KSK sind auch heute noch gültig.¹⁵ Der KSK bietet die Möglichkeit, unter dem konzeptuellen Dach der Vollversammlung

¹⁴ Scholz, Anna-Lena: Da kippt was, in: Die Zeit, 30.03.2023, S. 33–34, <https://www.zeit.de/2023/14/wissenschaft-arbeitsbedingungen-hochschule-forschung> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Ohne Autor:in: Landtag beschließt Hochschulreform, in: Süddeutsche Zeitung, 21.07.2022, <https://www.sueddeutsche.de/bayern/bayerischer-landtag-hochschulreform-beschluss-1.5625131> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

¹⁵ Böhlitz/Wetzel 1997, o.S. siehe Fußnote 8.

der Studierenden der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum kreativ tätig zu werden und den KSK nach den eigenen und aktuellen Anforderungen zu gestalten. Denn der KSK hat sich in den vergangenen 50 Jahren verwandelt und darf und muss sich weiter verwandeln, um seine Relevanz nicht zu verlieren.

Literaturverzeichnis

- Ohne Autor:in: Beschluß der „Konferenz der Studenten der Kunstgeschichte“ (KSK) am 17.2.1970 in Münster, in: Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst 11 (1970) Nr. 65, o.S.
- Bredenkamp, Horst: Resolution der Studenten auf dem 12. Deutschen Kunsthistorikerkongress Köln, 6.4.1970, in: Kunstchronik 23 (1970) Nr. 10, S. 272
- Böhlitz, Michael/Wetzel, Valentin (Hrsg.): Vorwort, in: Ich sehe was, was du nicht siehst. Texte zur Kunsthistorischen Studierenden Konferenz; 57. KSK, Leipzig 1997, o.S.
- Hammer-Schenk, Harold/Waskönig, Dagmar (Hrsg.): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978, Geschichte in Dokumenten, Marburg 1997
- Kaap, Henry/Reineke, Anika: Ist das Geschichte oder kann das weg? Der Kunsthistorische Studierendenkongress und sein Archiv, in: Andert, Ludwig/Röhl, Anne (Hrsg.): Peripherie, 81. Kunsthistorischer Studierendenkongress, Siegen, [24.–27.11.2011], Emsdetten, Berlin 2013, S. 11–20
- Redaktion Tendenzen: Zu diesem Heft, in: Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst 11 (1970) Nr. 65, o.S.
- Schneider, Norbert: Hinter den Kulissen. Die Akte „Warnke“, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 12 (2010), S. 53–61

Online-Ressourcen

- Ohne Autor:in: Landtag beschließt Hochschulreform, in: Süddeutsche Zeitung, 21.07.2022, <https://www.sueddeutsche.de/bayern/bayerischer-landtag-hochschulreform-beschluss-1.5625131> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Schere, Stein, Politik – der Jutebeutel, 13.10.2022, Spotify-Podcast, 23 Min., <https://www.bpb.de/mediathek/podcasts/schere-stein-politik/514298/schere-stein-politik-der-jutebeutel/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Geschichte, Kunsthistorischer Studierendenkongress, <https://www.derksk.org/geschichte> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Hammer-Schenk, Harold/Waskönig, Dagmar (Hrsg.): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978, Geschichte in Dokumenten, Marburg 1997

KSK-Archiv, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ks/einrichtungen/ksk-archiv.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Scholz, Anna-Lena: Da kippt was, in: Die Zeit, 30.03.2023, S. 33–34, <https://www.zeit.de/2023/14/wissenschaft-arbeitsbedingungen-hochschule-forschung> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Ver * Handlung * End



Studierende vor Paradoxa

Revision eines nicht beendeten Positionspapiers

Alexandra Avrutina

Anlehnung an Positionspapier beim 100. KSK

In den vergangenen Jahren produzierte der KSK-Sprecher*innenrat im Nachgang von Diskussionen in den Plena Texte wie die *Stellungnahme des KSK-Sprecher*innenrates zur aktuellen Diskussion über den Postkolonialismus*¹ und das *Manifest für gendergerechte Sprache*². Aus eigener Initiative der beteiligten Studierenden wurde sich in Gruppen getroffen, jeweils ein Konzept entwickelt und schließlich der Text verfasst, dessen Veröffentlichung dann vom Sprecher*innenrat beschlossen wurde. Auch wir als Organisationsteam hatten beim 100. KSK die Idee, uns einem weiteren Positionspapier zuzuwenden, welches den Fokus auf die Strukturen von Studium und universitärem System richten sollte.

Das KSK-Plenum als Gemeinschaft

Uns als Team war es ein wichtiges Anliegen gewesen, zu vermitteln, dass wir alle im selben Boot sitzen und als Studierende andere Erfahrungen und Bedürfnisse haben als die in der Wissenschaft bereits etablierten Statusgruppen. Es ging uns darum, die eigenen Schwierigkeiten und Unklarheiten einander preiszugeben und sich darüber als Gemeinschaft auszutauschen, weil erst durch diesen Austausch ein weiteres strukturiertes Vorgehen zur Veränderung möglich ist.

Die Erfahrung des offenen Austauschs war es bei meinem eigenen ersten KSK im November 2018 in Köln gewesen, die mich dazu bewog, gleich in den KSK-Sprecher*innenrat einzutreten und sich für stärkeren Austausch zwischen den Studierenden einzusetzen. Hier, beim Plenum, wurde mir eine Stimme gegeben, wurde nach meiner Meinung gefragt. Hier wurden Themen besprochen, die für die einzelnen Institute von Bedeutung sein

1 Stellungnahme des KSK-Sprecher*innenrates zur aktuellen Diskussion über den Postkolonialismus, der KSK, <https://www.derksk.org/kopie-von-manifest-f%C3%BCr-gendergerechte> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

2 Manifest des Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) zur Verwendung von gendergerechter Sprache an kunsthistorischen Instituten im deutschsprachigen Raum, der KSK, <https://www.derksk.org/manifestf%C3%BCrgendergerechtesprache> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

konnten – oder für alle. Ich hatte das erste Mal das Gefühl, nicht allein zu sein mit meinen Zweifeln an den bestehenden Verhältnissen in meinem Studium, konnte sie besser einordnen, lokalisieren, verstehen, dass es systemische Probleme sind. Und es gab Menschen, die sagten: ja, das ist ein Problem, tauschen wir uns aus, kümmern wir uns darum, machen wir das.

Verwandlungen, Paradoxien, Überforderung, Angst

Eine Rohfassung des geplanten Positionspapiers wurde daher beim Plenum des 100. KSK vorgetragen und diskutiert. Nach der ersten Vorstellung im Plenum Mitte Februar 2022 geriet das Paper jedoch vorerst in den Hintergrund. Nach einer langen Zeit, in der ich das Dokument mit der beim Plenum vorgetragenen Rohfassung erfolgreich gemieden hatte, ließ sich bei einer erneuten Lektüre feststellen: es liest sich wie eine Ansammlung wunder Stellen, welche nicht immer im Kontext miteinander stehen und teilweise gegensätzlich sind.

Diese Gegensätzlichkeiten – unserer eigenen Forderungen, unserer eigenen Beobachtungen, also auch die Gegensätzlichkeiten der Anforderungen des Systems *an uns* als Studierende, sind es, denen ein besonderes Augenmerk zukommen sollte. Die strukturellen Probleme, mit denen wir konfrontiert sind, präzise zu erkennen, kann schwierig sein, wenn man sich gleichzeitig im Prozess, im System selbst befindet – es erfordert einen Schritt zurück, um in die Position der Beobachter*in zweiter Ordnung zu treten.

Im folgenden Artikel geht es darum, diesem Double Bind, also der lähmenden Doppelbindung an paradoxe Botschaften,³ in die wir als Studierende verstrickt sind, stärker nachzuspüren. Zu diesem Zweck werden einzelne Aspekte des Positionspapiers schlaglichtartig herausgegriffen und beleuchtet. Es ist eine Bemühung, die unterschiedlichen Ängste und Verwirrungen von Studierenden zu benennen und zu beschreiben. Obwohl eine umfassende Abhandlung des Themas an dieser Stelle nicht möglich ist, bleibt die Hoffnung, dass das Skizzieren der Umstände in Zukunft eine vertiefte Auseinandersetzung mit den angesprochenen Problemen erleichtert.

Kunstgeschichte – keine gemeinsame Basis?

Das erste Problem besteht bereits in dem Umstand, dass wir als KSK (in Form von seinem Rat oder dem jeweiligen austragenden Team) einen Anspruch haben, alle „Studierenden der Kunstgeschichte und Kunst-

3 Doppelbotschaften, Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Doppelbotschaften> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

wissenschaften des deutschsprachigen Raumes“⁴ zu vertreten. Obwohl die KSK stets gut besucht sind, entspricht unser Anspruch weitaus nicht der Realität – nicht alle Institute sind bei den KSK vertreten, oft trifft man am eigenen Institut auf Studierende, die noch nie etwas vom KSK gehört haben. Studierende aus Österreich und der Schweiz sind selten auf den Kongressen anzutreffen, obwohl der KSK in seiner Selbstbeschreibung diese explizit miteinschließt.

Antworten auf die Frage, aus welchem Grund Studierende zum KSK kommen, würden wohl genauso divers ausfallen, wie auf die Frage, warum man sich für das Studium der Kunstgeschichte entschlossen hat: jemand wurde nicht an der Akademie genommen, jemand will den Kunstmarkt erobern, jemand möchte sich nach einer abgeschlossenen Ausbildung nun fortbilden, jemand möchte im Rentenalter Kulturkenntnisse vertiefen, jemand interessiert sich seit Jahren für *das eine* Thema...

Eine gemeinsame Basis ist eigentlich nicht mehr vorhanden. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts unterliegt die Kunstgeschichte mit ihren Themen, Methoden und Selbstauffassung einem starken Wandel. Trotzdem scheinen bestimmte Theorien, die bereits Jahrzehnte alt sind, an manchen Instituten immer noch keinen Eingang gefunden zu haben.

Die Publikation *A History of the University in Europe, Volume IV*, welche als die umfassendste Analyse der europäischen Universität gilt, werden Geisteswissenschaften gar nicht erst analysiert – mit dem Argument, dass sie im Verlaufe des 20. Jahrhunderts großen Veränderungen unterlegen sind, welche sich nach der vorrangigen Stellung von Wissenschaft (*science*), Maschinenbau und Business richten. Somit sei es im Moment schwierig, die Geisteswissenschaften einer Analyse zu unterziehen.⁵

Dies hängt nicht nur mit den besprochenen methodischen und inhaltlichen Fragen zusammen: das konkrete Kursangebot hängt oft damit zusammen, welche Personen an dem Institut angestellt wurden – und dies wiederum hängt zunehmend von solchen Aspekten ab wie Menge an Publikationen und eingeworbenen DFG-Projekten. Die Kürzung der staatlichen Mittel für Bildung, die mit einer Neoliberalisierung der Universitäten zugenommen hat⁶, wirkt sich konkret auf Studium, Lehre und die Außenwahrnehmung der Institute aus.

4 Was ist der KSK?, der KSK, <https://www.derksk.org/derksk> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

5 Walter Rüegg (Hrsg.): *A History of the University in Europe. Volume IV. Universities since 1945*, Cambridge 2011, S. XXII.

6 Kira Kosnick: *Studieren in Zeiten Neoliberaler Hochschulpolitik*, Vortrag im Rahmen der Reihe 100 Jahre Soziologie, Goethe-Universität Frankfurt, 2019, <https://hundertjahressoziologie.uni-frankfurt.de/files/2019/06/Vortrag-Reihe-100-Jahre-Soziologie-Kosnick.pdf> [25.06.2024].

Universitäres System – Prekäre Flexibilität

Die strukturelle Entwicklung der Universität ist in letzter Zeit wieder zunehmend in die Kritik geraten. Während Universitäten mit solchen Begriffen wie Flexibilität und Nachwuchsförderung werben (ein Begriff, der an sich bereits problematisch ist⁷), wird dadurch genau Gegenteiliges erreicht, nämlich eine Prekarisierung des wissenschaftlichen Personals. Befristungen und Vertretungen sind mittlerweile keine Ausnahme, sondern die Norm.⁸ Darüber hinaus sind die existenten Stellen wegen lange andauernder Auswahlverfahren nicht immer besetzt. Eine Verlässlichkeit oder das Gefühl, am eigenen Institut angekommen zu sein, wird dadurch für Studierende, die selber nur wenige Jahre an den Universitäten verbringen, erschwert.

Die Notwendigkeit, als dauerbefristetes wissenschaftliches Personal stets eine neue Stelle zu suchen, sowie die hohe Fluktuation von Studierenden, welche der reduzierten Studienzeit zu verdanken ist, tragen dazu bei, dass der Austausch zwischen Lehrenden und Studierenden immer unpersönlicher wird und nur unregelmäßig stattfindet. Nachhaltiger persönlicher Austausch und Bindung und Kooperationen an einem festen Ort werden rar. Der digitale Austausch kann den persönlichen Austausch an einer Institution nur bedingt ersetzen – davon zeugen die vielen Forderungen nach der Wiedereinführung von Präsenzlehre in Zeiten von Corona.⁹ Der Lehre wird von offizieller Seite nur eine geringe Bedeutung beigemessen – im Vergleich zur Forschung findet sie bei Berufungsverfahren viel weniger Beachtung, Möglichkeiten zur Auszeichnung sind stark ausbaubar.

Hier mag entgegengehalten werden, dass man sich als Studierende um solche neuen Möglichkeiten bemühen könnte. Den Ermutigungen seitens der Institute, sich in den Studienalltag einzubinden, folgt allerdings nicht selten kritische Ablehnung seitens der Entscheidungsträger*innen, wenn der studentische Vorschlag nicht gefällt – manchmal aus Gründen, die eher persönlich sind, als durch objektive Erschwernisse oder echte Hinderungsgründe herbeigeführt. Eine gleichwertige demokratische Einbindung haben Studierende dadurch nicht, sowohl am eigenen Institut, als auch darüber hinaus in der gesamten Universität.¹⁰

Ein anderer Umstand, weshalb Studierende ihre Forderungen nicht genügend verfolgen können: Bereits zu Beginn dieses Beitrags habe ich die Schwierigkeit erwähnt, gleichzeitig das eigene Studium zu bestreiten und

7 Bahr, Amrei/Eichhorn, Kristin/Kubon, Sebastian: #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland, Berlin 2022, S. 20.

8 Ebd., S. 25.

9 Präsent bleiben. Ein Brief an die Bildungspolitiker*innen in Ländern und Bund, <https://web.archive.org/web/20240222082625/https://praesentbleiben.de/> [25.06.2024].

10 Ein Mangel an Transparenz seitens der Hochschulleitungen wurde auch in der Causa Bayerisches Hochschulgesetz deutlich. Dass der direkte Draht zu höhergestellten Gremien, darunter auch zur Politik, nicht vorhanden ist, wurde in der Publikation #IchBinHanna bemängelt.

sich präzise mit den strukturellen Problempunkten des eigenen Instituts oder des universitären Systems zu beschäftigen. Durch die reduzierte Studienzeit und die Notwendigkeit, mit undurchsichtigen universitären Prozessen umzugehen, während Bestnoten bei den Studienleistungen erbracht werden sollen und die Lebenshaltungskosten in deutschen Universitätsstädten weiter steigen, ist ein Interesse an den eigenen strukturellen Umständen bei den wenigsten Studierenden Priorität.

Kommunikation und Medien – Vernetzung und Echokammer?

Das Studium der Kunstgeschichte an Universitäten ist darauf ausgerichtet, Studierenden ein bestimmtes Set an Kenntnissen und Fähigkeiten beizubringen, die ihnen im weiteren Verlaufe ihres beruflichen Lebens in dem gewählten Bereich hilfreich sein können und sollen. Die Kommunikation über bestimmte Entscheidungen an den Instituten bezieht Studierende allerdings nicht automatisch mit ein. Entscheidungsträger*innen warten oft darauf, dass sich interessierte Studierende bei ihnen melden. Oft brauchen Studierende allerdings lange Zeit, um herauszufinden, dass man sich überhaupt hätte beteiligen können, weil die Kommunikation nicht oder stark verlangsamt stattfindet.¹¹

Die Arten der Kommunikation und der Informationsbeschaffung haben sich darüber hinaus in den letzten Jahren stark verändert. Während viele der offiziellen universitären Mitteilungen über Websites und E-Mails erfolgen, ist eine der Hauptbezugsquellen für Informationen vieler, vor allem jüngerer Studierender die Sozialen Medien. Diesen Umstand gilt es durchaus kritisch zu sehen – er muss allerdings gekennzeichnet werden. Auch bei der Organisation des KSK in Rat und einzelnen Organisationsteams ist die erste Anlaufstelle wohl auch eher Instagram, da der Weg direkter und kürzer ist. Der Instagram-Auftritt ist mit der offiziellen Website verlinkt. Da Soziale Medien von einem großen Teil der Studierenden im Alltag genutzt werden, ist die Wahrscheinlichkeit, dass relevante Informationen wahrgenommen werden, hier höher, als wenn diese nur auf einer Website kenntlich gemacht werden.

Die Verwandlung der Medienlandschaft in den letzten Jahren hat unsere Kommunikation sowohl privat als auch institutionell stark geprägt. Dazu kann man schon die Einführung von Computern in der Kunstgeschichte zählen, in letzter Zeit die zunehmende Fixierung auf Smartphones und den damit einhergehenden Boom von Sozialen Medien, sowie die Verlagerung vieler Formate ins Digitale aufgrund der Corona-Pandemie.

¹¹ Dieser Umstand erscheint besonders paradox, wenn man bedenkt, dass wir in einer Zeit der ständigen Erreichbarkeit und rapider Kommunikationsmöglichkeit leben.

Die digitalen Formate bieten (für uns als KSK) einige Vorteile: unsere Arbeit kann aus der Ferne mit angesehen und für eine größere Menge an interessierten Studierenden transparenter gestaltet werden.¹² Dadurch können wir eine größere, besser vernetzte Community¹³ aufbauen. Diese Veränderung der Medienlandschaft schafft einerseits neue Möglichkeiten des Austausches – führt allerdings auch zu einer Echokammer. Bei den KSK materialisiert sich diese Echokammer insofern, als Menschen an diesem Kongress teilnehmen, wenn sie sowieso schon hochschulpolitisch interessiert beziehungsweise mit den Meinungen, die über die Website und Instagram des KSK geäußert werden, wenigstens teilweise einverstanden sind. Trotz der weiter oben angeführten Pluralität der Interessen an Kunstgeschichte gibt es also Grenzen bei der Erreichbarkeit von Studierenden.

Ehrenamtliches Engagement – Veranstaltungen gewollt, aber nicht gekonnt

Es ist schwierig, abzuschätzen, wie viele Personen wir als KSK in einer Zeit, in der wir in digitaler Information zu ertrinken drohen, erreichen.¹⁴ Ebenso ist es schwierig abzuschätzen, inwiefern unsere Posts ästhetisch mit einer Menge an Werbung und professionalisiertem Influencer-Content konkurrieren können, von denen solche Plattformen wie Instagram gefüllt sind. Es braucht also auch eine bedachte Vorbereitung des Inhalts der Posts sowie design-affine Personen aus unseren Kreisen, die sich dessen annehmen können.

Ein Gegensatz, mit dem wohl viele Personen konfrontiert sind, die sich im universitären Bereich ehrenamtlich betätigen, ist der Umstand, dass Einzelpersonen, die auf einen zukommen, sich mehr Veranstaltungen und Aktivitäten (vom KSK, von der Fachschaft) wünschen – allerdings an den Veranstaltungen nicht teilnehmen: sei es, weil ihnen die Werbung dafür nicht ins Auge gefallen ist, sie arbeiten müssen, weil sie privat Freunde treffen oder weil sie Zeit für sich brauchen.¹⁵ Personen, die ehrenamtliche Arbeit im universitären Kontext (und auch darüber hinaus) verrichten, befinden sich in einer paradoxen Situation: einerseits wird Ehrenamt als Konzept immer wieder gelobt und herausgestellt – andererseits bekommen konkrete Leistungen und Versuche, ein Angebot zu schaffen, zum Teil wenig Wertschätzung oder Aufmerksamkeit, keine Förderung oder sogar Kritik.

¹² How Has Social Media Affected Communication. Facts that Surprise, University of People, <https://www.uopeople.edu/blog/how-social-media-affected-communication/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Interessant wäre zukünftig, die Veränderungen im studentischen Alltag und deren Beziehungen zum universitären System näher zu beleuchten.

Unauflösbarkeit

Wenn wir nach der Beendigung unseres Studiums in der Wissenschaft bleiben wollen, müssen wir uns auf die strukturellen Bedingungen einlassen (können und wollen), von denen sie geprägt ist. Schwierig wird es allerdings dann, wenn unser kritisches Denken (das uns das Studium in einer Zeit, in der die Parameter des Faches stark im Wandel sind, hauptsächlich lehren möchte und soll) uns sagt, dass die Zustände, in denen wir uns befinden, nicht gerecht, sinnvoll oder nachhaltig sind.

Aus einem Heranwachsen in ständiger Passivität an Schulen sollen wir als Studierende in einen Modus ständiger Bereitschaft an den Universitäten wechseln. Gleichzeitig fühlt sich diese Institution allerdings nicht dafür verantwortlich, diesen Übergang zu thematisieren, zu ermutigen und zu begleiten.

Verwandlungen und Standfestigkeit

Wie aus diesem Artikel deutlich wurde, leben wir in einer Zeit, in der sich die Gesellschaft in großem Wandel befindet. Dieser Wandel ist gerade möglicherweise an einem Punkt angelangt, an dem diese Veränderungen beziehungsweise die Diskontinuitäten evident werden. Es sind nationale Veränderungen, klassistische Veränderungen, Veränderungen in Geschlechterrollen und generationellen Verpflichtungen oder Erwartungen, die nicht nur in den diversen Medien thematisiert werden, sondern die uns in vielen Fällen auch persönlich betreffen.

Das universitäre System ist, genauso wie die Gesellschaft, in einem Prozess des Wandels begriffen. Dieser Transformationsprozess kann für uns sehr überfordernd sein, da wir mit unterschiedlichen, sehr gegensätzlichen Meinungen konfrontiert sind. Dieser Prozess bringt allerdings auch die Fähigkeit mit sich, selbstständig zu denken, kritisch zu denken, zu hinterfragen und sich an diesem Wandel des universitären Systems zu beteiligen. Unser Bewusstsein, unsere Selbstständigkeit, Reflexionsfähigkeit sollten wir nicht nur auf unsere Lerninhalte beziehen, sondern darüber hinaus auch auf das System, aus dem wir diese Inhalte beziehen. Der KSK und sein Plenum sind Möglichkeiten, um sich damit auseinanderzusetzen und diese Fähigkeiten weiterzuentwickeln.

Es ist die Bewusstwerdung der eigenen Umstände, die dazu führte, dass der KSK 1969 gegründet wurde. Die Bewusstwerdung der eigenen Umstände – und dessen, dass sie nicht richtig, nicht gerecht sind, dass es Logikfehler gibt, dass man das mitteilen möchte, sich mit anderen darüber austauschen möchte, von anderen gehört werden möchte. Dass man gemeinschaftlich die Zustände verbessern möchte – und kann. Das Plenum ist ein Ort der Ankunft. Der Auseinandersetzung. Der Vulnerabilität. Der Erkenntnis. Des Impulses zur Handlung. Wie diese Handlung letzten

Endes aussieht, kann genauso wenig in einem Satz zusammengefasst werden, wie die Gründe, aus denen wir Studierende uns für die Kunstgeschichte entschieden haben.

Um mit den besprochenen Gegensätzlichkeiten umgehen zu können, und weiter im wissenschaftlichen System bleiben zu können, müssen wir eine dritte, eigene Position einnehmen: in einem kritischen Dazwischen. Diese Position ist meines Erachtens nach arbeitsintensiv, aber konstruktiver als ein unkritischer Umgang mit den Gegebenheiten auf der einen oder eine grundsätzlich ablehnende Haltung auf der anderen Seite – sei es von Seiten des wissenschaftlichen Personals oder der Studierenden.

Ich plädiere also für den Versuch einer gegenseitigen Annäherung. Dies erscheint mir besonders wertvoll in einer Zeit, in welcher das Bilden ideologischer Lager und duales Denken wieder an Popularität gewinnen. Der Wille, im ersten Schritt die jeweilige Position zu verstehen, ohne sie zu kritisieren, oder der Unwille, sich konkret zu positionieren, bevor man sich ein umfassendes Bild von den Geschehnissen gemacht hat, scheinen mir wichtige Werkzeuge zu sein.

Literaturverzeichnis

Bahr, Amrei/Eichhorn, Kristin/Kubon, Sebastian: #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland, Berlin 2022

Walter Rüegg (Hrsg.): A History of the University in Europe. Volume IV. Universities since 1945, Cambridge 2011, S. XXII

Online-Ressourcen

Kosnick, Kira: Studieren in Zeiten Neoliberaler Hochschulpolitik, Vortrag im Rahmen der Reihe 100 Jahre Soziologie, Goethe-Universität Frankfurt, 2019, <https://hundertjahresoziologie.uni-frankfurt.de/files/2019/06/Vortrag-Reihe-100-Jahre-Soziologie-Kosnick.pdf> [25.06.2024]

Sprecher*innenrat des Kunsthistorischen Studierendenkongresses: Manifest des Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) zur Verwendung von gendergerechter Sprache an kunsthistorischen Instituten im deutschsprachigen Raum, <https://www.derksk.org/manifest%C3%BCrgendergerechtesprache> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Sprecher*innenrat des Kunsthistorischen Studierendenkongresses: Stellungnahme des KSK-Sprecher*innenrates zur aktuellen Diskussion über den Postkolonialismus, <https://www.derksk.org/kopie-von-manifest-f%C3%BCr-gendergerechte> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Sprecher*innenrat des Kunsthistorischen Studierendenkongresses: Was ist der KSK?, <https://www.derksk.org/derksk> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Unbekannte Autor:in: Doppelbotschaften, Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Doppelbotschaften> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Unbekannte Autor:in: How Has Social Media Affected Communication. Facts that Surprise, University of the People, <https://www.uopeople.edu/blog/how-social-media-affected-communication/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Unbekannte Autor:in: Präsent bleiben. Ein Brief an die Bildungspolitiker*innen in Ländern und Bund, <https://web.archive.org/web/20240222082625/https://praesentbleiben.de/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]



Im Wandel der Zeit

Retrospektive und Schlusswort zum Tagungsband

Daniel Bucher

Von der Planung, über die Organisation bis zur Veröffentlichung unserer gemeinsamen Publikation sind insgesamt über drei Jahre vergangen. Zu Beginn waren wir aufgrund einer globalen Pandemie mit Veränderungen und Eingriffen in unsere Art und Weisen zu leben konfrontiert und auch heute befinden wir uns in einer Zeit prägender Ereignisse. Im kunsthistorischen Studium lernen wir den Zeitgeist unserer Objekte kennen, und diesen kritisch zu untersuchen – sowohl Kunst- und Kulturgüter als auch die wissenschaftliche Literatur, die mit diesen in Verbindung steht. Dies ist auch unser Anspruch für das vorliegenden Tagungsband. Der folgende Beitrag wird sich daher den äußeren Einflüssen unseres Kongresses widmen. Was hat uns in dieser Zeit beschäftigt? Wie haben wir gelebt und was haben wir erlebt? Mit welchen Problemen sahen wir uns konfrontiert? Und wieso haben wir in einer solchen Zeit einen Sinn darin gesehen, einen kunsthistorischen Studierendenkongress zu organisieren?

Der 98. Kunsthistorische Studierendenkongress in Stuttgart wurde erstmals in seiner Geschichte digital veranstaltet. Veranstaltungen in dieser Form abzuhalten war nicht unbedingt eine freiwillige Entscheidung. Es war kein Pioniergeist, der die Wichtigkeit und Möglichkeiten der Digitalisierung ausschöpfen und aufzeigen wollte. Es war die Gefahr. Ein Infektionsgeschehen. Eine Pandemie.

Die Zeit Anfang 2022 war von vielen Diskussionen zum Status und Umgang mit Sars-Covid-19 geprägt. Wir erlebten Lockdowns, Isolation, Abstandsregelungen, damit auch den fehlenden Zugang zu unserem sozialen und kulturellen Umfeld. Wir mussten uns im Alltag neu orientieren. Wollen wir wirklich zu Stoßzeiten einkaufen? Sollen wir die recht belebte Passage der Innenstadt überqueren? Ist es sicher, meine Freund*innen zu treffen? Wäre es unverantwortlich von mir, dem Museum einen Besuch abzustatten? Diese Fragen mögen banal erscheinen, doch mussten wir je nach aktuellem Infektionsgeschehen unsere Optionen und Risiken abwägen. Leser*innen in einer entfernter Zukunft, die in ihrer Zeit kaum oder auch gar nicht davon betroffen waren, mag diese Gegenwart möglicherweise als eine erscheinen, in der Stillstand herrschte. Doch dem war nicht überall so.

Die Bewegung wurde verlagert, vorwiegend ins Internet. Wir mussten viel improvisieren, um das Verlorene auszugleichen. Wir veranstalteten

digitale Barabende mit Freund*innen und Kommiliton*innen, gemeinsame Lernrunden oder verabredeten uns zum Coworking, um im Studium nicht auf der Strecke zu bleiben oder um sich über Ideen, Gedanken oder Befürchtungen austauschen zu können. Wir besuchten Workshops, Tagungen, Kulturveranstaltungen, weil sie so schön zugänglich waren. Wir nutzten alles, um die zwangsweise neu gewonnene Zeit gewinnbringend zu gestalten, aber auch um funktional zu bleiben und sich zu beschäftigen, statt in der Prokrastination zu versinken. Auch vor dem bewusst werden über unsere eigene Identität machten die Veränderungen keinen Halt. Wir suchten uns einen passenden Hintergrund, um in Online-Konferenzen unliebsame Ecken in unserem Zuhause zu verbergen, oder wir schmückten unsere Arbeitsecke aus, die im Video zu sehen war – eine Pflanze, ein Bild, Bücher, manche sogar mit einem Ausblick in ein sonnendurchflutendes Ausland.¹ Einige machten auch von virtuellen Hintergründen Gebrauch, um sich selbst, aber nicht ihre Umgebung, zu zeigen, um ihre Zugehörigkeit zu einer Institution oder ihre Interessen widerzuspiegeln, oder um ihre Umgebung einfach humorvoll auszugestalten. Wieder andere versteckten sich auch einfach hinter dunklen Kacheln. Hin und wieder verabschiedete sich jemand kurz, um Abstand zu halten und in sich zu gehen.² Was noch 2013 von Bundeskanzlerin Merkel als „Neuland“ bezeichnet wurde, war damit kaum ein Jahrzehnt später sowohl unser Workspace, unser Seminarraum, unsere Party als auch unsere Bar.³

Die Idee hinter dem Münchener Kongress

Es war daher nicht abwegig, den kunsthistorischen Studierendenkongress zu dieser Zeit weiterhin mit Interesse und Organisationsfreude fortzuführen, um die Möglichkeiten unseres neuen Lebensraumes zu erschließen und andere daran teilhaben zu lassen. Auch unser Organisationsteam verschloss sich nicht vor der Möglichkeit, den 100. KSK online zu veranstalten. Die Zeit, Energie und Motivation waren da, um gemeinsam in

-
- 1 Einzelne, die es sich leisten konnten, haben von der digitalen Lehre insofern profitiert, dass sie aus Urlaubsorten im Ausland an Online-Veranstaltungen teilnahmen.
 - 2 Ein recht entmutigendes Bild. Software für Videokonferenzen bot Nutzer*innen die Möglichkeit an, ihre Kameras auszuschalten. Je nach Anwendung wurden statt dem Kamerabild dunkle Kacheln mit dem Nutzer*innennamen angezeigt oder sie verschwanden gänzlich in die Teilnehmer*innenliste.
 - 3 Der Satz „Das Internet ist für uns alle Neuland“, welcher eigentlich nur bedeuten sollte, dass „das schwierige Verhältnis von Freiheit und Sicherheit im Internet erst noch austariert werden muss“, führte schon bereits in diesen Jahren über Social-Media zu einiger Kritik und Gespött. Diese Aussage zählt wohl mitunter zu den bekanntesten der Bundeskanzlerin Merkel und wird heute noch in Bezug auf die langsame und fehlerhafte Digitalisierung in Deutschland verwendet; siehe Waleczek, Torben: Die Kanzlerin und das Internet. Merkels „Neuland“ wird zur Lachnummer im Netz, Tagesspiegel, 19.06.2023, <https://www.tagesspiegel.de/politik/merkels-neuland-wird-zur-lachnummer-im-netz-4403470.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

ein großes Projekt zu investieren. Das Jubiläum in München auszutragen, machte uns die Idee umso schmackhafter – anfangs noch mit der großen Hoffnung, den KSK in Präsenz stattfinden zu lassen.

Wir bewarben uns schließlich beim 98. KSK in Stuttgart. Nach einem engen Tauziehen mit den Bewerber*innen aus Göttingen lag die Ausrichtung des 100. KSK in den Händen unseres Teams. Nun galt es, ein Thema für unseren Kongress finden, welches der Jubiläumsausgabe gerecht würde. Dass die laufende Pandemie Einfluss auf die Themenfindung nahm, liegt auf der Hand, allerdings standen verschiedene Anknüpfungspunkte im Raum: die Stadt München, die 100. Ausgabe, gegenwärtige Problemen, die Kunstwissenschaften und viele weitere Themen, die irgendwie dazwischen lagen. Letztlich orientierten wir uns am Thema Zukunft und Veränderung. Doch welcher Begriff könnte unseren Zeitgeist für den Kongress am besten einfangen? Metamorphose? Veränderungen? Transition oder Transformation? Wir hatten einige Überlegungen, fanden in den Details thematische Gemeinsamkeiten, aber keinen Konsens, wie und inwieweit wir verändernde Prozesse und einen neuen status quo in einen einzelnen Begriff fassen könnten – dafür aber als Derivat.⁴

Die Zeiten wandeln sich. Etwas in unserem Leben verwandelt sich. Und wir sind von einer Vielzahl an Wandlungen in unserem Umfeld konfrontiert. VERWANDLUNGEN war entstanden. Im Hinblick auf die Zeit, während und auch nach dem Kongress, in der wir an dieser Publikation arbeiteten, hätten wir den Beginn der 2020er Jahre nicht akkurater einfangen können.

On-and-off-Organisation

Die Vorbereitung einer Veranstaltung inmitten einer Pandemie hatte zufolge, dass der persönliche sowie präsenste Austausch weitestgehend in den digitalen Raum verlagert werden musste. Das hatte Vor- und Nachteile, verlief im Großen und Ganzen allerdings unproblematisch. Das hatte unter anderem den Grund, dass durch die Verbindung von Engagement zur Sache und das effektivere Zeitmanagement, das mit digitalen Meetings einherging, die Ziele der Organisation schneller besprochen werden konnten. Ebenfalls konnten durch das Entfallen der Fahrten von einem Ort zum anderen Meetings besser in den Tagesablauf integriert werden.

Jedoch litten darunter andere Aspekte. Prägante Kommunikation vermittelt gut Aufgaben und Ziele, verringert jedoch den Einwurf weitreichenderer Ideen oder tieferer Gedanken. Das stationäre Arbeiten im

⁴ Derivate bzw. die Derivation wird vom Duden als ein Prozess definiert, bei dem „ein neues, komplexes Wort durch die Verbindung eines Affixes mit einem einfachen oder komplexen Stamm [entsteht]“. Durch das hinzufügen des Präfixes *ver-* und der Suffixe *-ung* und *-en* zum Stamm *Wandel*, erhielten wir einen guten Begriff, um unser Dilemma zu lösen – *Wandel*, *Wandlung*, *Wandlungen*, *Verwandlung*, *Verwandlungen*; Wöllstein, Angelika/Dudenredaktion: Duden. Die Grammatik, Berlin 2022, S. 631–632.

Home-Office verhinderte den spontanen, persönlichen Austausch, der während des Studiums durch zufälliges Aufeinandertreffen entstehen kann. Die gemeinsame Organisation fand zumeist in Meetings statt. Unter diesen Gesichtspunkten waren wir darauf angewiesen im gemeinsamen Plenum Zeit dem Monitoring unserer Aufgaben und dazugehöriger Problemlösung zu widmen sowie uns gegenseitig in der Arbeit zu vertrauen. Dass der 100. KSK stattfand, ist der beste Beweis, dass die Organisation unter diesen Umständen möglich war – wenn auch nicht ohne Probleme.

Größere Sorgen bereitete uns hingegen die Planungssicherheit. Die Pandemie war nur schwer berechenbar, da viele Faktoren den Verlauf beeinflussten – politische Maßnahmen, Mutationen, Krankheitswellen durch die Jahreszeiten – die Liste ist lang. Zusätzlich konnte sich die Lage der Inzidenzwerte lokal in den jeweiligen Ländern und Landkreisen binnen kürzester Zeit hochgradig verändern. Mit Blick auf den Kongress erlebten wir zwischen Neujahr und dem Beginn der Veranstaltung am 17. Februar innerhalb der Inzidenzwerte einen Zuwachs von über 2000 Neuinfektionen in der Stadt München. Mitte Februar 2022 erreichte dieser Wert in der bayerischen Landeshauptstadt den historischen Höchstpunkt.⁵ In dieser Zeit verdoppelten sich die bestätigten Krankheitsfälle mit Sars-Covid-19 in München von rund 150.000 auf 300.000 gemeldete Fälle.⁶ Auch wenn es unser Wunsch war die Veranstaltung nach den digitalen Kongressen in Stuttgart (Das Erste Mal – 2020) und Frankfurt am Main (Bildproteste – 2021) in Präsenzform abzuhalten, konnten wir die Gefährdung unserer Teilnehmer*innen bei diesen Werten nicht verantworten. Da die Organisation für ein digitales oder ein präsentisches Format sehr unterschiedlich ist, hätte ein kurzfristiger Kurswechsel viele Probleme bedeutet – insbesondere in der Verpflegung, im Rahmenprogramm und der Unterbringung unserer Referent*innen. Letztendlich hatte die frühzeitige Änderung auf das digitale Format den Vorteil, dass es die Arbeitsbelastung zwar nicht allen, aber vielen Bereichen reduzierte.

Rückblickend raubte das Hin und Her zwischen dem Wunsch nach Präsenz und der Sicherheit durch das digitale Format viel Energie, welche die Organisation an anderer Stelle hätte stärken können. Jede Veränderung der Inzidenzwerte und Infektionsschutzverordnungen, jede Mutation des Virus sowie der Fortschritt des Impfeschehens wurde genau beobachtet und in die Planung einkalkuliert. Schlussendlich gab uns das digitale Format planungstechnische und kommunikative Vorteile, jedoch stehen sie dem persönlichen und spontanen Austausch nicht gleichwertig gegenüber.

5 Siekmann, Manuel: Corona-Zahlen für Kreisfreie Stadt München, 19. August 2023, <https://www.corona-in-zahlen.de/landkreise/sk%20münchen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Der Inzidenzwert ergibt sich aus den Neuinfektionen pro 100.000 Einwohner*innen binnen 7 Tagen.

6 Keller, Sarah: Entwicklung der bestätigten Fallzahl des Coronavirus (COVID-19) in München 2022, Statista, 01.02.2023, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1106031/umfrage/entwicklung-der-fallzahl-des-coronavirus-in-muenchen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Studium und Wissenschaft bleiben nicht im Stillstand

Inmitten eines solchen Ereignisses wäre es nicht verwunderlich gewesen, die Umstände für deren Erforschung zu nutzen. Doch waren wir auch froh, dass unser KSK nicht gänzlich unter den Themen *Covid* oder *Digital* stand. VERWANDLUNGEN sollte ein Ort sein, der vielen Themen Raum bietet, ob persönliche Interessen, unterrepräsentierte Forschungsgegenstände oder kritische Stimmen. Die Beiträge umfassten eine große Themenvielfalt der Kunstgeschichte, was uns in die glückliche Position versetzte, viele dieser spannenden Beiträge in vorliegenden Tagungsband publizieren zu können.⁷ Die verschiedenen Vorträge des KSK konnten wir in vier Panels aufteilen.

In *Stadt-Räume* präsentierten uns:

Bettina Löwen: Paris im Wandel – Zu den Schaufensterfotografien von Eugène Atget

Katharina Marschall: ‚Barock ist besser als Moderne?!‘ Die Problematik der Objektivität: Zwischen architekturhistorischen Bewertungsstrategien und sich stetig wandelnden gesellschaftlichen Wertvorstellungen

Emma Jerkovic: Vacancy, Loss and Art Interruption. Spaces of Possibilities for Citizens through Art and Action

Im zweiten Panel *Sichtbar/Wandelbar* referierten:

Nina Kim Bartnitzek: „We hide faces so we may be seen.“ Queere (Un)Lesbarkeit im Zeitalter biometrischer Identifikationsregime

Jonas Andreas Grahl: Möbius’ Gendermetamorphosen. Sichtbarmachung von Geschlecht im Comic

Sophie Ramm: Fluide Begrifflichkeit. Gedanken zur Transformation der Sprache im Zeichen der digitalen Bilderwelt

Folgende Beiträge konnten wir ebenfalls im Panel *Ex_hibition* hören:

Romy Kayser: Die „digitale Ausstellung“. Bedeutung und Wandel der Onlinepräsenzen von Kulturinstitutionen in Coronazeiten

Antonia Rittgeroth: Verwandeltes ausstellen, Verwandeltes betrachten? Überlegungen zu „Le Modèle Noir – Das schwarze Modell von Gericault bis Matisse“

Alessia Tardivo: „Classic Nudes“ – Pornhub und Museen in Zwie-tracht. Über die umstrittene Frage, ob Kunst pornografisch sein kann

⁷ Eine detaillierte Auflistung der Vorträge, Workshops sowie weiterer Veranstaltungen des Kongresses sind im Programmheft aufzufinden: 100. Kunsthistorischer Studierendenkongress München: Programmheft, München 2022; Zugriff über die Website des KSK <https://www.derksk.org/100-muenchen> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

Zu guter Letzt wurden wir in *ÜberTragen* in diese Themen eingeführt:

Xenia Mura Fink: Der Faltenwurf als ambivalentes Objekt zwischen Abstraktion, Figur und Gender

Nina Günther: Reproduktion als Verwandlung. Diana Scultoris Druckgrafik zwischen Kopie und Innovation

Sophie Roßberg: Die Frau im mittelalterlichen Ritual. Eine gendertheoretische Einordnung in der Miniaturmalerei

Einen hier noch unerwähnten, aber ebenfalls bedeutenden Beitrag haben unsere Workshopleitungen geleistet. An verschiedenen Tagen konnten die Teilnehmer*innen des Kongresses anhand folgender Workshops ihr Wissen oder auch Fähigkeiten erweitern:

Magdalena Becker, Mascha Salgado de Matos und Nora Reitelshöfer: Colophon – Perspektiven einer Kooperation/wissenschaftliches und künstlerisches Publizieren

Franziska Weber: Von der digitalen Datei zur gebundenen Ausgabe: Programmheft DIY Buchbinde

Dr. Astrid Fendt: Verwandlungen durch Restaurierung, Ent-Restaurierung und Re-Restaurierung

Laura König und Balthazar Bender: Queering Kunstgeschichte – Queer Theory als Werkzeug

Dr. Luisa Sepp und Camilla Langnickel: Heidi Bucher: Metamorphose als Aneignungs- und Überwindungsprozess

Ann-Kathrin Hubrich, Birte Hinrichsen und Alexandra Avrutina: KSK-Archiv: Geschichte des Kunsthistorischen Studierendenkongresses

Sophie Eisenried: Integrierte Kunstwissenschaft

Dunja Münch: Ist das Mode oder schon Kunst? Wandlungen und Wahrnehmungen in der Vergangenheit bis Heute

Julia Wittmann: re:working archives – Fragen rund um's Ausstellungsmachen und Volontariat

Maria Rüegg: Zwischen den (Toiletten-)Stühlen. Zwei römische Toilettenstühle zwischen antiker Nutzung, modernem Blick und den Grenzen des Fachs

Sofia Avestopoulos & The ARTicle: Geisteswissenschaftliches Bloggen

Wir sind überaus dankbar, dass die Referent*innen, wie auch alle Personen, die einen Beitrag zu unserem Call for Papers eingereicht haben, den Kongress während dieser Zeit bereichern konnten.

Aus der Zeitgeschichte

Sowohl während der Vorbereitung des Kongresses als auch bei der Erarbeitung unserer Publikation waren wir neben der Pandemie vielen weiteren Zäsuren, Veränderungen und Wandlungen ausgesetzt. Einige dieser Ereignisse möchte ich als Autor für die Leser*innen als eine Art *Zeitkapsel* zusammentragen:

Nach den Bundestagswahlen 2021 kam es zu einer großen politischen Veränderung, als nach 16 Jahren Regierungsauftrag der ‚Union‘, sich diese in den Wahlen nicht gegen ihre Opposition durchsetzen konnten. Die Regierung bildete nun eine dreifache Koalition aus der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), Bündnis 90/Die Grünen und der Freien Demokratischen Partei (FDP) – die sogenannte „Ampelkoalition/Ampelregierung“. Mit dem Koalitionsvertrag gaben die Parteien gemeinsam eine Vielzahl politischer Versprechen bekannt, insbesondere in den Bereichen der Mobilität/Verkehrswende, Klimaschutz, Gleichstellung und Bildungsgerechtigkeit sowie Digitalisierung.⁸

Wir erlebten aber auch Angriffe auf die Demokratie, wie etwa den Sturm auf das US-Kapitol durch Anhänger*innen des 45. US-Präsidenten Donald J. Trump am 6. Januar 2021,⁹ den versuchten Sturm auf das Reichstagsgebäude in Berlin im Jahr 2020 in Zuge von Demonstrationen gegen die damalige Corona-Politik, unter anderem auch durch rechtsextreme Personen und Vereinigungen,¹⁰ oder auch den im Jahr 2022 geplanten, aber vereitelten Staatsstreich unter Beteiligung von Reichsbürger*innen, Rechtsextremen, ehemaligen Soldat*innen und sogar einer ehemaligen Bundestagsabgeordneten.¹¹

Nichts besser könnte die aktuelle Lage unserer klimatischen Verhältnisse beziehungsweise des Klimawandels schildern als der 6. Sachstandsbericht des *Intergovernmental Panel on Climate Change* (IPCC) vom 20. März 2023. Darin heißt es, dass das im Pariser Abkommen von 2015 beschlossene 1,5-Grad-Ziel für den weltweiten Temperaturanstieg nicht ohne sofortige und große Unterfangen zu erreichen sei. Nicht nur seien

8 Bündnis 90/Die Grünen, Freie Demokratische Partei (FDP), Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) (Hrsg.): Mehr Fortschritt wagen. Bündnis für Freiheit, Gerechtigkeit und Nachhaltigkeit. Koalitionsvertrag 2021–2025 zwischen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), Bündnis 90/Die Grünen und den Freien Demokraten (FDP), 2021 Berlin, <https://www.spd.de/koalitionsvertrag2021/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

9 Davis, C. Aaron: The attack. The Jan. 6 siege of the U.S. Capitol was neither a spontaneous act nor an isolated event, *Washington Post*, 31. Oktober 2023, <https://www.washingtonpost.com/politics/interactive/2021/jan-6-insurrection-capitol/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

10 Deutsche Presse Agentur, Krawall vor Reichstag – Scharfe Kritik aus der Politik, *Die Zeit*, 30. August 2020, <https://www.zeit.de/news/2020-08/30/politiker-bestuerzt-ueber-ereignisse-am-berliner-reichstag> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

11 Götschenberg, M./Schmidt, H.: Bewaffnete Reichbürger. Razzia wegen geplanten Staatsstreichs, *Die Tagesschau*, 07.12.2023, <https://www.tagesschau.de/investigativ/razzia-reichsbuerger-staatsstreich-101.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

die nächsten Jahre für das Einhalten dieses Zieles entscheidend, bereits heute kommt es „zu immer häufigeren und intensiveren Extremwetterereignissen, die immer gefährlichere Auswirkungen auf die Natur und den Menschen in allen Regionen der Welt haben.“¹²

Zum wahrscheinlich prägendsten Ereignis dieser Jahre gehört der Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine am 24. Februar 2022. Dieser Krieg bewirkte unter anderem Umbrüche im außenpolitischen Handeln der Bundesrepublik, eine Wende in der Energiepolitik, ein Wiederaufleben der NATO und ein 100 Milliarden schweres Sondervermögen für die Bundeswehr.¹³ Besonders dieser militärische Konflikt wurde (beziehungsweise wird) uns durch die ständige Dokumentation im Internet, durch Videos, Bilder, Aufnahmen und Nachrichten vor Augen gehalten, darunter auch Dokumentationen von Zerstörung, Kriegsverbrechen und zivilen sowie kulturellen Verlusten. Nicht umsonst bezeichnete Bundeskanzler Olaf Scholz in seiner Regierungserklärung insbesondere diese Zeit als „Zeitwende“.¹⁴

Ebenfalls einschneidend war die zunehmende Zugänglichkeit zu Anwendungen mit künstlicher Intelligenz. Insbesondere dem durch OpenAI entwickelten Chatbot „ChatGPT“ gelang ein erfolgreicher Transfer in die Gesellschaft.¹⁵ Nach dessen Release am 30. November 2022 stellten viele Menschen das Können des Chatbots auf die Probe. Schnell wurde über die Vereinbarkeit von künstlicher Intelligenz in Schule, Universität und Arbeit sowie über die ethischen Bedenken diskutiert – und ebenfalls schnell wurden auch dessen Grenzen und Fehler erkundet.¹⁶

12 Dieser umfassende Bericht wurde von der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württembergs in einer Form zusammengefasst, die auch für diesen Beitrag geeignet ist: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (LpB BW): Weltklimabericht 2023. Sachstandsberichte der IPCC, LpB BW, zuletzt aktualisiert März 2023, <https://www.lpb-bw.de/ipcc#c68882> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Der gesamte 6. Sachstandsbericht: Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC): AR6 Synthesis Report: Climate Change 2023, IPCC, 20. März 2023, <https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-cycle/> [abgerufen am 25.06.2024]; Informationen zum Pariser Abkommen: Bundeszentrale für politische Bildung (bpb): Fünf Jahre Pariser Klimaabkommen, bpb, 11. Dezember 2020, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/322749/fuenf-jahre-pariser-klimaabkommen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

13 Die Bundesregierung: 100 Milliarden Euro für eine leistungsstarke Bundeswehr, Die Bundesregierung, 10. Juni 2022, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/sicherheit-und-verteidigung/sondervermoegen-bundeswehr-2047518> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

14 Scholz, Olaf: Regierungserklärung von Bundeskanzler Olaf Scholz am 27. Februar 2022, in: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): Reden zur Zeitwende. Bundeskanzler Olaf Scholz, Berlin 2022, S.7–19.

15 Marr, Bernard: A Short History of ChatGPT. How We Got To Where We Are Today, Forbes, 19. Mai 2023, <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2023/05/19/a-short-history-of-chatgpt-how-we-got-to-where-we-are-today/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

16 Dieser Beitrag wurde tatsächlich ohne Verwendung von KI gestützten Chatbots verfasst.

Es wäre sicherlich auch interessant gewesen, einige der Einflüsse dieser Zeit auf die Kunstgeschichte unter dem Thema VERWANDLUNGEN zu erforschen. Doch wäre es in Konfrontation mit aktuellen Problemen und Belastungen, die aus diesen Entwicklungen hervorgehen, bestimmt auch anstrengend gewesen. In unserer Themenfindung waren wir uns einig, dass die Pandemie, welche so sehr in unser Leben einschneidet, nicht noch mehr Einfluss auf unserem Kongress nehmen sollte als nötig. Wir wollten mit unserem Kongress einen Raum zur eigenen oder öffentlichen Entfaltung schaffen, der durch die Pandemie eingeschränkt war. Auch die Ablenkung durch die Planung des KSK war uns wichtig, denn dadurch konnten wir etwas Abstand zu allen Ereignissen gewinnen. Wie mit jenen zeitgenössischen Ereignissen umgegangen wird, wird jeder Kunst-historische Studierendenkongress für sich selbst entscheiden müssen. Wo der Fokus liegt gibt immerhin auch den wandelnden Zeitgeist wieder.¹⁷

17 Nachtrag: Der Beitrag wurde am 01. Oktober 2023 fertiggestellt und seitdem nicht inhaltlich verändert. Ereignisse die zwischen der Fertigstellung des Beitrags und der Veröffentlichung der Publikation geschahen und deren Relevanz für die ‚Zeitkapsel‘ zur Zeit der Bearbeitung unbestreitbar gewesen wären, wurden daher nicht aufgenommen.

Literaturverzeichnis

Scholz, Olaf: Regierungserklärung von Bundeskanzler Olaf Scholz am 27. Februar 2022, in: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): Reden zur Zeitwende. Bundeskanzler Olaf Scholz, Berlin 2022

Wöllstein, Angelika/Dudenredaktion: Duden. Die Grammatik, Berlin 2022

Online-Ressourcen

100. Kunsthistorischer Studierendenkongress München: Programmheft, München 2022, der KSK, <https://www.derksk.org/100-muenchen> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Bundeszentrale für politische Bildung (bpb): Fünf Jahre Pariser Klimaabkommen, bpb, 11. Dezember 2020, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/322749/fuenf-jahre-pariser-klimaabkommen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Bündnis 90/Die Grünen, Freie Demokratische Partei (FDP), Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) (Hrsg.): Mehr Fortschritt wagen. Bündnis für Freiheit, Gerechtigkeit und Nachhaltigkeit. Koalitionsvertrag 2021–2025 zwischen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), Bündnis 90/Die Grünen und den Freien Demokraten (FDP), 2021 Berlin, <https://www.spd.de/koalitionsvertrag2021/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Davis, C. Aaron: The Attack. The Jan. 6 Siege of the U.S. Capitol was Neither a Spontaneous Act nor an Isolated Event, Washington Post, 31. Oktober 2023, <https://www.washingtonpost.com/politics/interactive/2021/jan-6-insurrection-capitol/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Deutsche Presse Agentur, Krawall vor Reichstag – Scharfe Kritik aus der Politik, Die Zeit, 30. August 2020, <https://www.zeit.de/news/2020-08/30/politiker-bestuerzt-ueber-ereignisse-am-berliner-reichstag> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Die Bundesregierung: 100 Milliarden Euro für eine leistungsstarke Bundeswehr, Die Bundesregierung, 10. Juni 2022, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/sicherheit-und-verteidigung/sondervermoegen-bundeswehr-2047518> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

- Götschenberg, M./Schmidt, H.: Bewaffnete Reichbürger. Razzia wegen geplanten Staatsstreichs, Die Tagesschau, 07.12.2023, <https://www.tagesschau.de/investigativ/razzia-reichsbuerger-staatsstreich-101.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC): AR6 Synthesis Report: Climate Change 2023, IPCC, 20. März 2023, <https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-cycle/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Keller, Sarah: Entwicklung der bestätigten Fallzahl des Coronavirus (COVID-19) in München 2022, Statista, 01.02.2023, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1106031/umfrage/entwicklung-der-fallzahl-des-coronavirus-in-muenchen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (LpB BW): Weltklimabericht 2023. Sachstandsberichte der IPCC, LpB BW, zuletzt aktualisiert März 2023, <https://www.lpb-bw.de/ipcc#c68882> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Marr, Bernard: A Short History of ChatGPT. How We Got To Where We Are Today, Forbes, 19. Mai 2023, <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2023/05/19/a-short-history-of-chatgpt-how-we-got-to-where-we-are-today/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Siekman, Manuel: Corona-Zahlen für Kreisfreie Stadt München, 19. August 2023, <https://www.corona-in-zahlen.de/landkreise/sk%20muenchen/> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Waleczek, Torben: Die Kanzlerin und das Internet. Merkels „Neuland“ wird zur Lachnummer im Netz, Tagesspiegel, 19.06.2023, <https://www.tagesspiegel.de/politik/merkels-neuland-wird-zur-lachnummer-im-netz-4403470.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]



Abgebildet sind die Frames unseres *glitchenden* Logos, welches am Kopf unseres Webauftritts den Besucher*innen einen unerwarteten, aber überzeugenden ersten Eindruck verleihen sollte. Das Thema des KSK war durch den *Glitch-Effekt* repräsentiert, mittels welchen unser Logo in einen dauerhaften Zustand der Verwandlung ausgesetzt wurde.



Logo: Alexandra Avrutina

Glitch & Animation: Daniel Bucher

Für die Animation siehe: 100. KSK München, der KSK, <https://www.derksk.org/100-muenchen>
[zuletzt abgerufen am 25.06.2024]



In welcher Weise erfolgen Wandlungen und Verwandlungen in der Kunst und der Kunstgeschichte? Der Tagungsband zum 100. Kunsthistorischen Studierendenkongress mit dem Thema VERWANDLUNGEN dokumentiert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Frage. Beiträge zu Metamorphosen und Transformationen anhand diverser künstlerischer Sujets, Medien, Strukturen sowie Institutionen der Kunstgeschichte und angrenzender Disziplinen wollen Wandelbarkeit und Entwicklung des Faches behandeln. Neben der Skizzierung von spezifischen Themen werden auch grundlegende Fragen zum Studierendenkongress selbst erörtert.