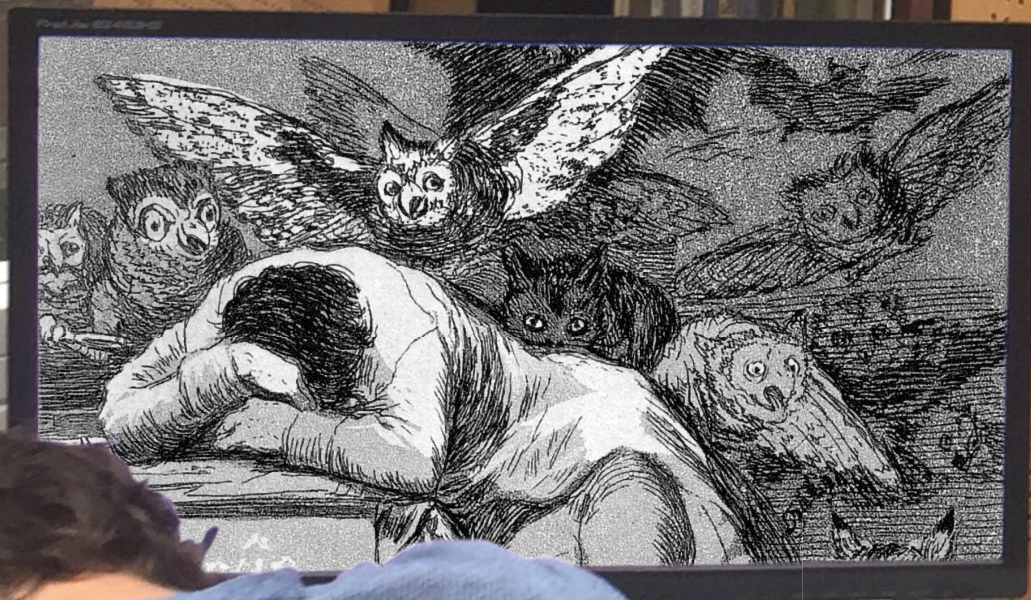


Festschrift für
Von analogen und digitalen
Hubertus Kohle
Zugängen zur Kunst
zum 60. Geburtstag



Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst

Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag



Foto: Heidrun Hertel, 2015

Hubertus Kohle

Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst

Festschrift für Hubertus Kohle
zum 60. Geburtstag

*Herausgegeben von
Maria Effinger, Stephan Hoppe, Harald Klinke, Bernd Krysmanski*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-NC 4.0) veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-493-2
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493>

Text © 2019. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasserinnen
und Verfassern.

Umschlagillustration: Heinrich Dilly

ISBN 978-3-947449-59-0 (Hardcover)
ISBN 978-3-947449-58-3 (Softcover)
ISBN 978-3-947449-57-6 (PDF)

Inhalt

- 1** **Vorwort**
- 3** *Holger Simon*
Renaissance und Innovationen
Fundstücke einer Spurensuche nach
Erfolgsprinzipien in Zeiten des Wandels
- 15** *Stephan Hoppe*
**Das Wolfegger Hausbuch, der Bellifortis des Konrad
Kyeser und der junge Maximilian von Habsburg**
Höfische Buchprojekte in einer Zeit des Wandels
- 51** *Thomas Kirchner*
**Vorschläge für eine andere Geschichte des Porträts
im Frankreich des 17. Jahrhunderts**
- 63** *Nils Büttner*
Performative Rezeption
Frühneuzeitliche Bilder als Präsenzmedien
- 71** *Alexis Joachimides*
**Edinburgh's First New Town from
a Transnational Perspective**
Continental Sources for Eighteenth-Century
Town Planning in Britain
- 83** *Bernd Krysmanski*
**Nur Hogarth zeigt den Alten Fritz
wahrheitsgemäß mit krummem „Zinken“**
Die uns vertrauten Bilder von Pesne
bis Menzel tun dies nicht
- 117** *Rolf Reichardt*
Le Serment des Horaces
Zur Rezeption einer Ikone in der politischen
Bildpublizistik
- 131** *Cornelia Logemann & Ulrich Pfisterer*
Kunst zum Gähnen!
Joseph Ducreux' Selbstporträts
- 141** *Oliver Jehle*
„Lord Elgin's Kalmuk“
Feodor Ivannoff und die Pluralisierung
der Vaterländer
- 151** *Hans Dickel*
Die Befreiung vom Pittoresken
Joseph William Turner in Oberfranken
- 161** *William Vaughan*
Samuel Palmer and German Art
- 173** *Christina Grummt*
Kompositfiguren
Zu einer wiederentdeckten Zeichnung
von Adolph Menzel
- 185** *Anna Marie Pfäfflin*
„Unverhofftes Wiedersehen“ nach 74 Jahren
Menzel im Berliner Kupferstichkabinett
- 193** *Margit Kern*
**Der Tatzelwurm auf der „Elektrotechnischen
Ausstellung“ in Frankfurt am Main 1891**
Eine Vorgeschichte der elektrischen Speicherung
und Fernübertragung von Bildern
aus der Perspektive der „ecocritical studies“
- 203** *Dorothee Haffner*
Babylonische Löwen
Rezeption und Wanderungen
- 215** *Angeli Janhsen*
Alles ist Windhauch
Künstlerische Handlungsanweisungen
für Bücher: Clegg und Gutman,
On Kawara, Sol LeWitt, Marcel Duchamp
- 225** *Carolin Meister*
Überfahrt
Marcel Broodthaers' Archäologie
der Vervielfältigung
- 241** *Werner Busch*
Utz und Oelze

- 249** *Katja Kwastek*
„Umweltkunst“ am Center for Advanced Visual Studies
 György Kepes' Vision einer technoökologischen Kunst
- 263** *Wolfgang Kemp*
Der Freiheitsturm in Teheran
 Ein Geschichtsknotenpunkt
- 275** *Kai-Uwe Hemken*
Realzeitsystem *Les Immatériaux*
 Notizen zur Aktualität der Kunst- und Wunderkammer im Zeitalter des Digitalen
- 283** *Richard Hoppe-Sailer*
Marcel Broodthaers – Ian Hamilton Finlay
 Ein Gedankenspiel
- 293** *Jürgen Müller*
***Das Schweigen der Lämmer* als Rede der Bilder**
- 303** *Wolfgang Brassat*
„Das Auge isst mit“
 Über Kochkunst, *Eat Art* und Kochbuchillustrationen der letzten 60 Jahre
- 319** *Henry Keazor*
„What is art? Art is an experience, isn't it?“
 Museen und Kunstsammlungen in Filmen
- 329** *Bettina Gockel*
Making a Digital Research Project in the History of Modern Art and Photography
 The Art and Photo Magazine *Camera Work*
- 337** *Regine Prange*
***Das Kapital* – digital**
 Materialistische Theorie als Kunst in Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*
- 363** *Ursula Frohne*
Art (as) In-Formation
 Das Paradigma der Informationsgesellschaft als Herausforderung für die Kunst der 1970er Jahre
- 375** *Steffi Roettgen*
Von der Zettelwirtschaft zum digitalen Katalog
 Ein Rückblick auf 55 Jahre Mengs-Monopol
- 391** *Burcu Dogramaci*
Prost! Eine Frage der Reinheit
 Bier und Migration bei Emeka Ogboh
- 399** *Ralph Knickmeier*
Touch-down in Wien
 Wie viele Zeichen, Farben und Bilder verträgt ein Flughafen?
- 409** *Christoph Zuschlag*
Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn?
 Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft
- 419** *Grischka Petri*
Privileg und fotografische Freibeuterei
 Momentaufnahmen aus der Geschichte des Reproduktionsrechts an gemeinfreien Werken
- 433** *François Bry / Bernd Krzysmanski*
Vier Gedanken zur digitalen Kunstgeschichte
- 445** *Lisa Dieckmann*
Zwischen Precision und Recall
 Information Retrieval in Bildersuchmaschinen am Beispiel von *prometheus*
- 455** *Harald Klink*
Der Weg nach vorn
 Die Kunstgeschichte am Scheideweg
- 463** **Autorinnen und Autoren**

Vorwort

Ein Buch, schrieb Jean Paul einmal, ist nichts weiter als ein umfangreicher („dicker“) Brief an Freunde. So ist auch diese Festschrift nichts weiter als eine Sammlung sehr langer Tweets an einen Freund.

Hubertus Kohle, Professor am Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München, feiert einen runden Geburtstag. Dies ist in akademischen Kreisen häufig Anlass zu einer Festschrift und einem Festakt. Doch die Ehrung muss zum Geehrten passen. Nur ein gedrucktes Buch in klassischer Form wäre wohl das Gegenteil von dem, was einen Kunsthistoriker erfreuen würde, der das elektronische Publizieren im Open Access bei *arthistoricum.net*, dem Internetportal für die Kunstgeschichte, von Beginn an aktiv unterstützt und mit *MAP (Modern Academic Publishing)* selbst eine Plattform für das digitale Publizieren geschaffen hat. Überhaupt ist für jemanden, der „publish first – filter later“ gerne als Motto ausgibt, eine Festschrift als experimentelle Online-Publikation wohl eher geeignet.

Beigetragen haben zu dieser Schrift Menschen, die Hubertus Kohle auf seinem akademischen Weg begleitet haben und heute immer noch begleiten, darunter ehemalige Schülerinnen und Schüler, Mitdoktoranden, Kolleginnen und Kollegen mehrerer Hochschulen sowie sein Doktorvater. Dass die Liste der beteiligten Fachwissenschaftler derart lang ist, zeigt, wie vielfältig er in verschiedensten Zusammenhängen Menschen in seine Tätigkeit eingebunden oder diese durch sein Wirken beeinflusst hat. Inhaltlich folgt diese Publikation den Schwerpunkten der akademischen Karriere von Hubertus Kohle: von der französischen Malerei und Kunsttheorie des Aufklärungszeitalters (der seine Dissertation gewidmet war) über Menzel und seine Darstellungen Friedrichs des Großen (dem Thema seiner Habilitationsschrift), bis zu aktuellen Aspekten der Kunsttheorie, des Museumsrechts und der „Digitalen Kunstgeschichte“. Die thematische Vielfalt der Beiträge spiegelt aber nicht nur die persönlichen Interessen, sondern auch den wissenschaftlichen Werdegang des Jubilars wider: seine Doktorandenzeit, die rund zehnjährige Assistententätigkeit an der Ruhr-Universität Bochum, seine Dozententätigkeit an der Universität zu Köln und schließlich seine fast zwanzig Jahre als Inhaber eines Lehrstuhls an der Ludwig-Maximilians-Universität München. So schlägt diese Schrift einen Bogen von

seiner frühesten Beschäftigung mit Kunstgeschichte bis hin zum nächsten großen Thema: dem DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“, das Ende 2019 mehrere fachspezifische Projekte vereinen und ihn über die nächsten sechs Jahre intensiv beschäftigen wird.

Mit der vorliegenden Festschrift soll der Jubilar auf dem Höhepunkt seines akademischen Wirkens geehrt werden: Es handelt sich mithin nicht um einen Rückblick auf sein Schaffen aus Anlass seiner Emeritierung. Im Gegenteil: Hubertus Kohle hat noch viel vor. Aspekte des „digitalen Bildes“ aus kunsthistorischem Blickwinkel heraus interdisziplinär zu verfolgen, wird viel zum „emerging field“ der digitalen Bildwissenschaft beitragen. Dies wird das Fach ebenso weiterentwickeln wie beispielsweise *Artigo.org*, *DHVLab (Digital Humanities Virtual Laboratory)*, *MAX (Museum Analytics)* und die vielen anderen Projekte, die Hubertus Kohle mit initiiert hat, um zu zeigen, was eine zeitgenössische Kunstgeschichte, die sich IT-gestützten Verfahren öffnet und sie für sich nutzbar macht, zu leisten imstande ist.

Dabei ging es Hubertus Kohle stets um wissenschaftliche Erkenntnis im Sinne der Aufklärung, in der die Kunstwissenschaft ebenfalls ihre Wurzeln hat. Denis Diderot wird der Satz zugeschrieben: „Die Kunst des Briefeschreibens ist nichts anderes als die Kunst, die Arme zu verlängern.“ So verstehen wir diese Publikation, diesen langen Brief an einen geschätzten Freund und Kollegen, als digitale Umarmung des Jubilars.

Warum aber nun eine experimentelle Online-Publikation? Wir haben aus der (Zeit)-Not eine Tugend gemacht, uns ganz bewusst von konventionellen Strukturen analoger, gedruckter Publikationen gelöst. Wollten Erfahrungen sammeln, wie es funktioniert, wenn die Festschriftbeiträge zunächst „on-the-fly“ veröffentlicht werden, so wie sie in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit bis zur „Übergabe“ der Festschrift fertiggestellt werden konnten. Zunächst nicht chronologisch geordnet, wie sonst bei Festschriften üblich, sondern erst einmal „nur“ alphabetisch nach den Namen der Autorinnen und Autoren. Und das alles „digital first“.

Überreicht wurde diese Festschrift zum Geburtstagstermin somit nicht als gedrucktes, komplettes Buch, verpackt in Geschenkpapier und geschmückt mit einer Schleife, sondern vorerst rein virtuell via Twitter in einem Tweet (#kohle60) – und das als „digital work

in progress“. Weitere Beiträge, die die Gratulantinnen und Gratulanten fest zugesagt hatten, wurden in den folgenden Monaten ergänzt und im Herbst 2019 – mit Seitenzahlen versehen – in die endgültige Reihenfolge gebracht.

Da die vorab online erschienenen Beiträge bereits redigiert und im fertigen Layout vorlagen, wurden sie unverändert in das finale E-Book übernommen. Bereits jeder Early-View-Artikel hatte einen eigenen, unverwechselbaren Digital Object Identifier (DOI) erhalten, einen Identifizierungscode für digitale Objekte, und war somit bereits von Beginn an zitierfähig (wenn auch vorerst noch ohne Seitenzahlen).

Last, but not least wird – für die Liebhaber traditioneller analoger Festschriften – dem im Internet als Open-Access-Publikation im PDF-Format bereitgestellten E-Book auch eine im Print-on-Demand-Verfahren gedruckte Buchversion zur Seite gestellt, die im internationalen Buchhandel erhältlich ist.

Diese Festschrift erscheint bei *ART-Books*, der E-Book-Plattform von *arthistoricum.net*, und nutzt damit ein neues, zeitgemäßes Publikationsmodell jenseits der etablierten Großverlage, welches auf weltweit kostenfreies „Open Access Gold“ setzt. All dies zu ermöglichen, war angesichts der jahrelangen aktiven Verbundenheit des Jubilars mit *arthistoricum.net*, und hier besonders seiner stets zukunftsweisenden Förderung der digitalen Publikationsaktivitäten, so etwas wie ein „Zurückgeben“, ein Dank des Heidelberger *arthistoricum.net*-Teams für all seine Unterstützung.

Die Covergestaltung des Bandes übernahm dankenswerterweise ebenfalls ein Weggefährte des Jubilars, der Kunsthistoriker, Maler und Grafiker Heinrich Dilly.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren, die zu dieser Publikation beigetragen haben, der Universitätsbibliothek Heidelberg für die Umsetzung des Projektes und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München für die Unterstützung der Feierlichkeiten.

Die Herausgeber

Renaissance und Innovationen

Fundstücke einer Spurensuche nach Erfolgsprinzipien in Zeiten des Wandels

Holger Simon

Abstract Künstler und Innovatoren sind keine Genies, die über eine spirituelle Eingebung oder ein besonderes Talent verfügen, das im Kant'schen Sinne der Kunst die Regel gibt. Vielmehr besitzen sie ein Wissen um Innovationsprozesse und treffen zugleich auf eine Zeit im Wandel, die offen ist für neue – manchmal disruptive – Wege und Perspektiven. In diesem Essay begeben sich auf eine Spurensuche in die Kunstgeschichte und spüren Erfolgsprinzipien bei Künstlern in der Renaissance auf, die auch heute noch an Aktualität nichts verloren haben und uns herausfordern.

Keywords Innovationen, Perspektive, Florenz, Multidisziplinarität, Kopie, Renaissance, Buchdruck, digitale Transformation

Was haben Elon Musk und Leonardo da Vinci gemeinsam? Beide sind unbestritten führende Innovatoren ihrer Zeit. Elon Musk, ein visionärer Unternehmer im Zeitalter der digitalen Transformation, und Leonardo da Vinci, ein herausragender Künstler und Erfinder der Renaissance. Beide schufen und schafften neue Realitäten und definieren die Grenzen des Machbaren neu. Elon Musk lässt Raketen rückwärts landen (SpaceX) und revolutioniert die Elektromobilität (Tesla). Leonardo da Vinci perfektionierte nicht nur eine Malerei, die in der Lage ist, neue Welten dem Betrachter glaubhaft vor Augen zu stellen, sondern er revolutionierte auch die städtischen Verteidigungsanlagen und entwickelte Ideen für Flugapparate. Beide sind Zeitzeugen und zugleich Protagonisten eines fundamentalen gesellschaftlichen Wandels in ihrer jeweiligen Zeit.

Die Renaissance beschreiben wir vielfach als die Epoche, in der auf vielen Ebenen die Fundamente unserer europäischen Gesellschaft geschaffen wurden und deren Auswirkungen bis in die heutige Zeit reichen.¹ Heute stehen wir wiederum mitten in einem tiefgreifenden Wandel, der durch unterschiedliche und vielfach disruptive Innovationen vorangetrieben wird. Auch wir schreiten in eine neue Gesellschaft, deren Konturen wir

zurzeit nur erahnen können.² Innovationen, also nachhaltige Erfindungen und radikal neue (Denk-)Wege, verbinden die Zeiten von Elon Musk und Leonardo da Vinci. Doch wie wurden in der Renaissance Innovationen entwickelt? Sind diese Neuerungen Ergebnisse von Universalgenies, wie uns die Künstlerhagiografie der Kunstgeschichtsschreibung gerne glauben lassen will und wie es im Selbstverständnis des autonomen Künstlers in der Moderne bis heute fortlebt?³

Innovationsprozesse und Innovationskultur

Die heutige Innovations- und Kreativitätsforschung räumt mit dieser Legende ziemlich auf.⁴ Der Begriff Innovation wird im Alltag und auch in der Wissenschaft vielfach sehr inflationär gebraucht, da alles und jedes sogleich das Attribut innovativ erhält. Es lohnt daher, einen Moment genau hinzuschauen. Innovationen sind umgesetzte Ideen, die zum Beispiel Prozesse, Produkte oder Dienstleistungen erneuern. Es reicht also nicht, eine Idee zu haben, sondern sie muss realisiert werden und eine Neuerung darstellen.⁵ Innovationen sind daher vor allem Ergebnisse eines erfolgreichen Weges des Scheiterns. „Fail fast, fail often“ ist nicht nur ein gern zitierter Satz aus dem Agile und Lean Management,

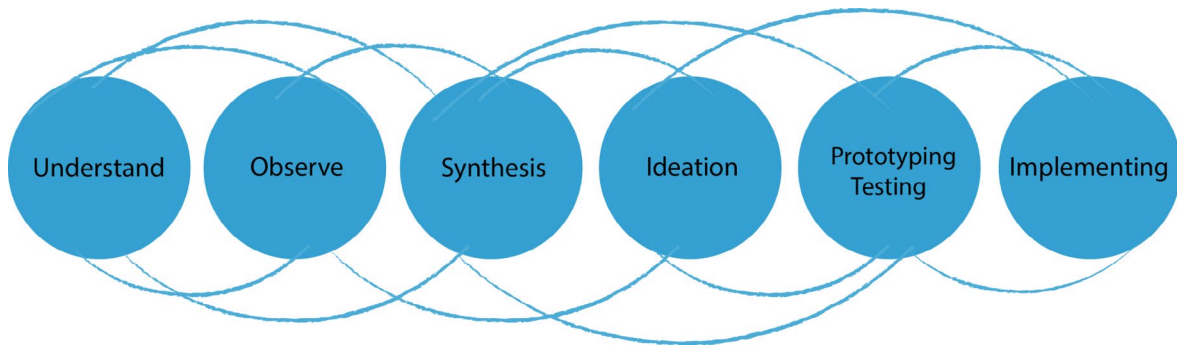


Abb. 1 Design Thinking Process.

vielmehr kommt hier eine Haltung zum Ausdruck, die sowohl dem konkreten Innovationsprozess als auch einer Innovationskultur inhärent ist.

Die Methode Design Thinking beschreibt einen solchen Innovationsprozess sehr präzise. Der Informatiker Terry Winograd und der Designprofessor David Kelley haben sich in den 80er/90er Jahren des 20. Jahrhunderts gefragt, wie Künstler, Erfinder und Designer Probleme lösen und neue Ideen entwickeln. Sie fanden heraus, dass jede Innovation die Phasen Understand, Observe, Synthesis, Ideation, Prototyping, Testing und Implementing (Abb. 1) durchläuft.⁶ Sprechen die einen Autoren von sechs Phasen und andere von bis zu zehn Phasen, so beschreiben sie alle das Prinzip der Innovationsprozesse stets in gleicher Weise.⁷ Die Phasen werden zum einen linear verstanden. Man beginnt immer mit der Verstehensphase, in der das Problem und die Aufgabe klar erfasst werden müssen, und schließt mit der Realisierung einer Idee ab, durch die eine Idee erst zur Innovation wird. Die Phasen werden aber nicht nacheinander, sondern stets sehr stark iterativ durchlaufen. Ganz im Sinne der Haltung „fail fast, fail often“ wird der vorherige Zustand häufig verworfen und an die neuen Erkenntnisse der nächsten Stufe angepasst. Dabei kann es auch sein, dass man wieder zur Ideenentwicklung zurückgeworfen wird oder sogar beim Verstehensprozess neu beginnen muss.

Apple hat über 10 Jahre am iPhone gearbeitet und häufig Teile der Entwicklung verworfen und neu begonnen. Am Ende wurde im Januar 2007 ein Produkt veröffentlicht, das die digitale Kommunikation revolutionieren sollte, indem es die Bedarfe des mobilen Telefonierens durch Internet, Foto und Musik erweiterte, ein Interface für einfache Gestenbedienung implementierte und über einen App-Store Dritten ermöglichte, Apps für das iPhone anzubieten. Das iPhone stellte alle vorherigen Versuche, ein Smartphone zu entwickeln, wie z. B. den Nokia 9000 Communicator von 1996, in den

Schatten, und die Wettbewerber orientierten sich in der Folge umgehend am Konzept des iPhones.

Picasso erging es da nicht anders. Mit seinem großformatigen Gemälde *Les Femmes d'Alger* schuf der junge Picasso 100 Jahre zuvor ein Werk, welches einen Wendepunkt in der Malerei einläuten sollte und die Prinzipien der neuzeitlichen Malerei neu definierte.⁸ Picasso wollte ein gegenständliches Bild schaffen, das einen Raum auch ohne Fluchtpunktperspektive erzeugt und ohne Lichtquelle seine Gegenstände inszeniert. Form und Farbe bekommen in seinem neuen Bildkonzept eine gänzlich neue Bedeutung und werden zentrale Elemente der Bildgestaltung. Diese Bildsprache ist keine Erfindung eines Genies, sie ist das Ergebnis eines langen künstlerischen Prozesses über einen Zeitraum von über neun Monaten. Die 809 erhaltenen Vorstudien sind ein eindrucksvolles Zeugnis eines iterativen Innovationsprozesses, den man mit den Phasen des Design Thinking sehr gut nachzeichnen und beschreiben kann.

Picasso und Apple reihen sich damit in eine große Anzahl von Innovatoren ein, denen wir schnell und gerne das Attribut Genie anheften. Sicherlich finden wir bei ihnen besondere Fähigkeiten in der einen oder anderen Phase des Innovationsprozesses. Die neuen Ideen sind aber keine spirituellen Zugaben von außen, sondern das Ergebnis eines iterativen Arbeitsprozesses, in dem die Künstler ganz unterschiedliche Methoden anwenden. Wir kennen heute eine Fülle dieser Methoden, die wir für die jeweiligen Phasen verwenden können.⁹ Und da wird ein Desiderat der Kunstgeschichtsschreibung offenbar, die bisher wenig Interesse zeigte, sich dem eigentlichen innovativen Schaffensprozess ihrer Künstler zuzuwenden. Das hat sicherlich seine Gründe in der Entwicklung eines auf Kant zurückgehenden Verständnisses des modernen Künstlers als Genie, nach dem das Genie „das Talent (ist), welches der Kunst die Regel gibt“¹⁰, sowie in der Etablierung der Kunstgeschichte als historisches Fach im Fahrwasser der Moderne. Die Genieästhetik hat die Frage nach

der Erforschung der Innovationsprozesse verhindert. Die Phasen des Design Thinking stellen daher ein sehr hilfreiches Konzept zur Verfügung, anhand dessen die kunsthistorische Forschung künstlerische Prozesse beschreiben und historische Differenzen herausarbeiten kann.

Zur Entwicklung und Durchsetzung von Innovationen benötigen die Innovatoren darüber hinaus noch ein Umfeld, das zum einen solche Innovationsprozesse fördert und zum anderen die Innovationen auch annimmt. In der Innovationsforschung spricht man hier von Innovationskulturen.¹¹ Darunter verstehen wir vor allem ein Umfeld, das die Autonomie der Innovatoren stärkt und durch eine starke Innovationsorientiertheit deren Proaktivität fördert. Eine hohe Risikoneigung ist einer solchen Kultur eigen, die nicht selten durch eine starke Wettbewerbsorientierung gestärkt wird.

Bereits ein erster Blick in die Geschichte stützt die These, dass Innovationen mehr benötigen als den kreativen Schaffensprozess von ausgezeichneten Innovatoren. So stoßen wir häufig auf zeitlich und örtlich begrenzte Zentren, in denen eine unglaubliche Innovationskraft zu kulminieren scheint. Von den Pyramiden der Ägypter über die Polis im antiken Athen und den Buchdruck in der europäischen Renaissance bis hin zur Dampfmaschine und Glühlampe im 19. Jahrhundert. Stets waren die Fragen und Herausforderungen der jeweiligen Zeit, die neue Ideen hervorbrachten, von ebenso großer Bedeutung wie eine Gesellschaft, die für die Umsetzung dieser Ideen offen war. Doch welche Erfolgsprinzipien waren und sind es, die in der jeweiligen Zeit den Innovationen zum Durchbruch verhelfen?

Heute stehen wir inmitten der digitalen Transformation. Der Autor teilt mit Hubertus Kohle, dem Jubilar dieser Publikation, eine große Offenheit und Neugier für die neuen Möglichkeiten der digitalen Transformation, die unser Fach sowohl auf der Ebene der Wissenschaftspublikation und -kommunikation verändern als auch neue Methoden hervorbringen wird. Wir sind mittendrin, sind Zeitzeugen und Protagonisten dieser Entwicklung. Auch wenn sich das Wissenschaftssystem sehr schwertut, Innovationen zu entwickeln, weil ihre Methoden auf die *inventio*, auf das Suchen und Finden der Wahrheit, ausgerichtet ist und nicht auf die *innovatio*, das Realisieren von Ideen und Verfolgen von Zwecken.¹² So vermute ich, dass der Jubilar mit mir die Forderung teilt, dass wir in der Wissenschaft eine stärkere Innovationskultur brauchen, die Innovationsprozesse auf allen Ebenen fördert, um den Wissenschaftsbetrieb für die zukünftige Gesellschaft anschlussfähig zu machen und deren Bedarf an freiem und offen zugänglichem Wissen auch in Zukunft zu sichern.

Legen wir nun den Hut des Innovators und Protagonisten in der heutigen digitalen Transformation für einen Moment bei Seite und wenden uns wieder der historischen Perspektive zu. Wir wollen uns auf eine Spurensuche begeben und nach Erfolgsprinzipien suchen, die in vergangenen Zeiten auf bahnbrechende Innovationen Einfluss genommen oder diese zumindest stark befördert haben. Wir fragen uns daher, ob und welche Erfolgsprinzipien es gibt, die möglicherweise auch heute noch an ihrer Gültigkeit und verändernden Kraft nichts verloren haben.

Wir wollen uns im Folgenden für eine erste Spurensuche auf die Renaissance konzentrieren. Die Renaissance ist im 15. und 16. Jahrhundert nicht über Europa hereingebrochen, sondern es gab Vorläufer und Haupt- und Nebenströme, die die so einheitlich postulierte Epoche sehr vielfältig und disparat erscheinen lässt.¹³ Die Innovationskraft dieser Epoche ist allerdings einzigartig. In dieser Zeit sind grundlegende Innovationen geschaffen worden, welche die Kultur und das Gedankengut Europas für mehrere Jahrhunderte grundlegend prägen sollten.¹⁴ Auf der Suche nach Erfolgsprinzipien für Innovationen sollten wir hier fündig werden.

Mut zu radikalen Problemstellungen

Wenden wir unseren ersten Blick auf Florenz, eines der Innovationszentren der europäischen Renaissance. Bereits auf dem Stadtprospekt der Schedel'schen Weltchronik von 1493 (Abb. 2) steht eine der frühen Innovationen sichtbar im Zentrum der Stadt: Die Kuppel der Kathedrale Santa Maria del Fiore.

Die Stadt am Arno entwickelte sich im ausgehenden Mittelalter zu einer der größten Handelsstädte. Die Medicis gründeten hier ihr einflussreiches Bankhaus mit den besten Verbindungen in die kirchliche und weltliche Politik Europas. Neben den erfolgreichen Handwerkern und Händlern wird Florenz zu einem Schmelztiegel der gelehrten Welt. Und das nicht erst in den Zeiten von Michelangelo, Leonardo und Raffael. Sondern bereits seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert strotzte die Stadt nur so von Selbstbewusstsein und der Neubau der Kathedrale Santa Maria del Fiore sollte dieses Selbstverständnis überzeugend repräsentieren. 1296 wurde mit dem Bau der Kirche nach den Plänen von Arnolfo di Cambio begonnen. Man holte die besten Künstler, wie Giotto di Bondone, Andrea Pisano und Francesco Talenti als Baumeister nach Florenz. Das Langhaus wurde nach einigen Bauunterbrechungen und einer Verlängerung des Gebäudes schließlich in den Jahren 1368–79 nach einem maßstabgetreuen Ziegelmodell von 1368 fertiggestellt. Die Kathedrale



Abb. 2 Schedel'sche Weltchronik, 1493.

von Florenz sollte zu dieser Zeit bereits die größte Kirche der Christenheit werden.

Damit aber nicht genug. Auch für den Ostabschluss hatte man sich etwas Besonderes überlegt: Ein Dreikönchenchor, der von einer mächtigen Kuppel überwölbt werden sollte. Die Idee entstand bereits im Jahre 1367. Mit einem Durchmesser von 42 Metern über einem Oktagon und einer Höhe von 83 Metern sollte die Kuppel des Florentiner Doms auch das antike Pantheon überstrahlen und die größte und höchste Kuppel einer Kirche werden. Nach Fertigstellung der Choranlage in den folgenden Jahren fügte man 1410–13 noch ein Tambourgeschoss ein und erschwerte die Bauaufgabe massiv, da die Kuppel damit erst in einer Höhe von 52 Metern begann. Das war höher als die gotischen Dächer in Frankreich. Als würde man die Problemstellung noch erschweren wollen, vernichtete man auch noch alle Dokumente zu den Ideen von vor 1367, um einen Rückschritt gänzlich zu verhindern. Im Jahre 1414 war schließlich Baustopp über dem Tambour und die Kuppel wartete auf ihre Fertigstellung. Doch es wusste keiner wie. Solch eine große Kuppel in einer solchen Höhe hatte es bis dahin noch nie gegeben. Und es gab keine Baugerüste, die vom Boden den Bau einer solchen Kuppel hätten ermöglichen können.¹⁵

Die Problemstellung musste den damaligen Zeitgenossen so herausfordernd und unlösbar erscheinen sein, wie die Zielsetzung von SpaceX, Raketen nach dem Start ins All wieder rückwärts auf der Erde landen zu lassen. Vasari berichtet, dass „die Schwierigkeiten so

groß waren, daß nach dem Tode von Arnolfo Lapi kein Baumeister Mut genug besessen hatte, sie anders als mit einem großen Gerüst von Holzwerk wölben zu wollen.“¹⁶ Braucht man in den heutigen Tagen dafür einen Innovator und Investor wie Elon Musk, so war in Florenz genügend Geld da und die verantwortliche Wollweberzunft suchte „nur“ den richtigen Innovator. Am 19. August 1418 schrieb sie dafür einen überregionalen Wettbewerb aus, um die besten Köpfe mit den innovativsten Ideen herauszufordern.

Über diesen Ideenwettbewerb werden viele Geschichten und Anekdoten erzählt. So sollte in der Mitte eine Stütze gebaut und die Kuppel wie ein Zelt aufgespannt werden. Andere schlugen vor, als Fundament für das Baugerüst die Kirche bis zum Tambour mit Sand zu füllen. Für den Abtransport hatte man eine Idee: Dem Sand sollten Golddukaten untergemischt werden, um so die Florentiner Bürger zur Mithilfe zu gewinnen. Das unlösbare Problem war aber, dass man nicht wusste, woher man diese Mengen an Sand hätte nehmen und wie man sie bis nach Florenz hätte transportieren sollen. Es schien aussichtslos und keiner wollte sich ernsthaft dem Problem stellen.

Auch Filippo Brunelleschi (1377–1446) hatte Respekt vor dieser radikalen Problemstellung. „Es schreckt mich ebenso die Breite wie die Höhe des Gebäudes“, so zitiert ihn Vasari. Aber er stellt sich der Herausforderung, mit den Worten von Vasari: „Ich sage Euch frei: würde es mir übertragen, so würde ich sicherlich Mut genug besitzen, um die Mittel zu finden, daß man jene Kuppel ohne

solche Schwierigkeiten wölben könne.“¹⁷ Brunelleschi schlug ein Klettergerüst für den Kuppelbau vor. Ein solches Klettergerüst war bis dahin unbekannt und so war die Jury auch sehr skeptisch. Ihre Skepsis verstärkte die Tatsache, dass Brunelleschi nicht bei einem Baumeister in die Lehre gegangen war, sondern bei einem Goldschmied und dadurch nicht der Zunft der Steinmetze angehörte. Dennoch entschieden sie sich 1418 nach einigem Zögern und vermutlich aus Mangel an besseren Ideen für Brunelleschi. Sie stellten ihm aber den erfahrenen Baumeister Lorenz Ghiberti zur Seite. Das war Brunelleschi gar nicht Recht, zumal er Ghiberti bereits 1401 im Wettbewerb zu den Türen des Florentiner Baptisteriums unterlegen war. Er tat alles, um Ghiberti loszuwerden, um den Ruhm nicht teilen zu müssen, und setzte sich schließlich durch.

Brunelleschi studierte sehr ausführlich das technische Problem, bevor er mit dem Bau am 7. August 1420 begann. Von dem Innovationsprozess an sich wissen wir wenig. Wir wissen von Vasari, dass er sehr lange und intensiv die antiken Bauten in Rom studiert und nach Lösungen gesucht haben soll. Erhalten ist uns zudem ein Modell, das einen Prototyp der Kuppel darstellt. Wir können die iterative Suche an dem Modell (Abb. 3) und der heute erhaltenen Kuppel nur erahnen. Diese Suche führte zu mehreren Innovationen, die an der Kuppel erfolgreich kombiniert wurden. Brunelleschi verabschiedete sich von einem Lehrgerüst, das vom Kirchenboden die Kuppel stützen sollte, und entschied sich für ein selbsttragendes Rastergerüst, das in die Kuppel hineingehängt wird und mit der schrittweisen Fortentwicklung

3



Abb. 3 Holzmodell der Florentiner Domkuppel, um 1418.

im Bau nach oben „klettern“. Er erfand damit das Prinzip eines Klettergerüsts, das in seiner Nachfolge bis heute verwendet wird. Für die Statik der Kuppel kombinierte Brunelleschi sehr klug die Rippenkonstruktion aus der Gotik mit der Doppelschaligkeit persischer Moscheen aus der Antike. Und um die Last der Konstruktion zu mindern, entschied sich Brunelleschi nach dem ersten Drittel der Kuppel, statt Füllmauerwerk im Folgenden nun Ziegel zu verwenden und diese gemäß einer antiken Fischgrättechnik als Steinketten zu verlegen. Diese Steinketten wirken wie Zugringe aus Stein, die die Zugkräfte der Rippen aufnehmen konnten. Dies ist vermutlich einer der Gründe, weswegen die Kuppel bis heute standhält und auch die vielen Erdbeben in Florenz überlebt hat.¹⁸

Brunelleschi war mutig, aber nicht tollkühn. Er stellte sich der radikalen Problemstellung, analysierte sie genau und vertraute ganz auf den iterativen Zuwachs an Verstehen des Problems und an Ideen für Lösungen durch die Praxis. „Weil die Praxis beim Mauern lehrt, was man beachten muss“ („*perché nel murare la pratica insegna quello che s'ha a seguire*“), so begründet Brunelleschi in seinem *Dispositivo*, dass er zum Baubeginn hinterlegt hatte, seine Zuversicht in den Erfolg seiner Arbeit.¹⁹ Die intensive Recherche und Beobachtung war notwendig, aber erst in der Umsetzung dringt man zur Tiefe des Problems vor und findet dort die korrekte Lösung für das Problem. Ganz in diesem Sinne ist die Forderung heute von Hubertus Kohle an die Wissenschaftspublikation in der digitalen Transformation: „Publish first – filter later“.²⁰ War es damals das Misstrauen einiger Werkmeister, so ist es heute der Widerstand von den Hütern der Peer-Review-Publikationen und den Verlagen, der Innovationen verhindert. Es erfordert Mut, neue Wege zu beschreiten, ohne vorher sicher zu wissen, wie sie zum Ziel führen werden.

Im Jahre 1436 waren die Bauarbeiten an der Kuppel abgeschlossen und die damals größte Kirche der Christenheit wurde am 24. März 1436 von Papst Eugen IV. geweiht. Nur drei Jahre später sollte das Konzil in Florenz unter der riesigen Kuppel tagen. Ein Mega-Event, welches ganz dem Selbstverständnis dieser Kaufmannstadt entsprach. Cosimo de' Medici erkannte die Chance als in Ferrara die Pest ausbrach und rief umgehend das Konzil mit seinem gesamten Gefolge auf eigene Kosten nach Florenz. Es ging um kein geringeres Problem, als um die Union der Christenheit mit der orthodoxen Kirche. Eine weitere radikale Problemstellung, der man sich in Florenz stellte, auch wenn hier der Erfolg im Unterschied zur Florentiner Kuppel ausbleiben sollte.²¹

Multidisziplinarität

Bleiben wir in Florenz und auch bei Filippo Brunelleschi. Er war Goldschmied, Bildhauer und Architekt. Er optimierte den Baubetrieb durch vielfältige Erfindungen von Klettergerüsten bis zu Baukränen, die ohne Umspannen der Pferde schneller arbeiten konnten. Wir haben bereits erfahren, dass er oft in Rom war, um dort die antike Welt zu studieren und deren Prinzipien zu verstehen. Er war neugierig und stets interessiert an anderen Disziplinen, wie der Naturkunde, der Medizin und der Mathematik.²²

Zur Veranschaulichung von architektonischen Lösungen war es zu dieser Zeit üblich, dass man Prototypen, wie das Modell der Florentiner Kuppel, entwickelte. Ein Modell aus Holz war aber nicht die einzige Art, Prototypen herzustellen. So experimentierte Brunelleschi bereits einige Jahre zuvor mit Visualisierungen von Architektur, die das Gebäude illusionistisch vor dem Auge des Betrachters darstellen sollte (Abb. 4). Von dieser Versuchsanordnung ist uns von Brunelleschi aus dem Jahre 1410 eine Tafel erhalten, die das Florentiner Baptisterium seitenverkehrt darstellt. Zudem ist von der Rückseite ein kegelförmiges Loch genau auf der Höhe des Betrachterstandpunktes in die Tafel eingelassen. Schaut der Betrachter nun von hinten durch die Tafel und hält in seine Richtung zum Beispiel einen Handspiegel, dann erscheint vor seinen Augen das Baptisterium. Steht der Betrachter nun auch noch vor dem Baptisterium, so kann er das illusionistische Gemälde direkt über das Original der gebauten Architektur legen. Das ist Augmented Reality und zwar 600 Jahre vor ihrer digitalen Realisierung mit Smartphones.

Auf diese Lösung kam Brunelleschi über die Beschäftigung mit der Mathematik. Die Multidisziplinarität

4

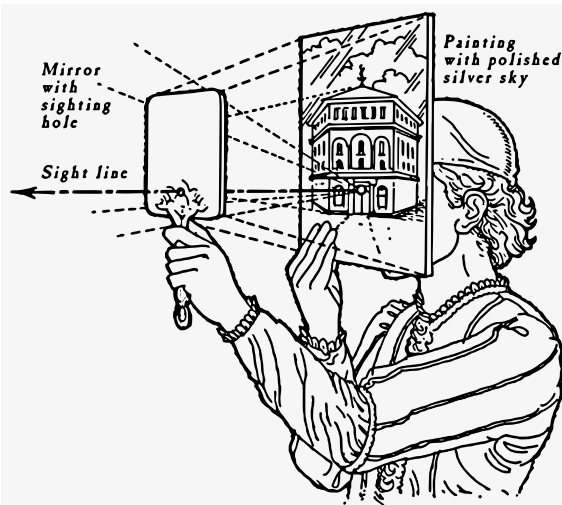


Abb. 4 Versuchsanordnung Brunelleschi.

erscheint auch hier als ein zentrales Erfolgsprinzip für Innovationen. Aus der Optik übernahm Brunelleschi das Konzept der Sehpyramide und nutzte es für die illusionistische Visualisierung von Architektur. Da nach diesem Konzept im Augpunkt der Sehpyramide alle Linien zusammentreffen, war Brunelleschi nun in der Lage, die Perspektive zu konstruieren und mit seiner Versuchsanordnung illusionistische Architekturen zu erzeugen. Sein Anliegen war eine Methode für das Prototyping, für die bestmögliche Visualisierung von Architektur zu finden, und dabei erfand er die Konstruktion der Perspektive. In dem Schmelztiegel Florenz wurde solch eine Erfindung natürlich dankbar aufgenommen.

Sein enger Freund, der Bildhauer Donatello (1386–1466), mit dem er in Rom die antike Architektur erforschte, setzte um 1417 in dem Relief vom Hl. Georg am Georgstabernakel, welches sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet, erstmalig die Perspektive in einer Erzählung um. Und der junge Maler Masaccio (1401–1428) schuf nur wenige Jahre später um 1425 mit der Dreifaltigkeit im Langhaus des Florentiner Doms das erste großformatige Fresko, welches streng nach den Regeln der Perspektive konstruiert ist. Schließlich ist es aber Leon Battista Alberti (1404–1472), der 1436 in seiner Schrift *De pictura* das Gemälde als einen Schnitt durch die Sehpyramide definierte. Auch er interessierte sich für andere Disziplinen und lebte Multidisziplinarität. Alberti übertrug die Lehre der Sehpyramide aus der Mathematik auf die Malerei und revolutionierte so das Gemälde. Als Schnitt durch die Sehpyramide bekommt der Maler mit dem Gemälde ein Werkzeug in die Hand, mit dem er in der Lage ist, neue Welten zu erschaffen und diese als Blick durch ein Fenster vor den Augen des Betrachters überzeugend zu illusionieren.²³ Dies ist einzigartig und macht den Maler zum Schöpfer von Welt. Diese gottähnliche Fähigkeit wird Leonardo da Vinci dazu veranlassen, die Malerei als eine Wissenschaft mit einem engen Verhältnis zur göttlichen Natur zu bezeichnen.²⁴ Hier in Florenz beginnt im 15. Jahrhundert die Erfolgsgeschichte des gerahmten Gemäldes, welches umgehend von Kirche und Hof als neuartiges Kommunikationsmedium für ihre eigenen Interessen massiv genutzt wurde.²⁵ Großartige Künstler und Innovatoren werden Motive erfinden und visuelle Lösungen für Geschichten schaffen, die bis in die Moderne das Bildgedächtnis Europas prägen werden. Und diese Erfolgsgeschichte ging so lange gut, bis ein junger Künstler in Paris sich anschickte, die Perspektive aus dem modernen Gemälde zu verbannen.

Kopiere! Kopiere! Kopiere!

War der Raum nun konstruiert, für den die Künstler neue Welten erschaffen sollten, brauchten die Figuren in ihrer Bewegung und Darstellung eine neue Überzeugungskraft. Die Figur des Johannes der Täufer (Abb. 5), den Lorenzo Ghiberti (1381–1455) in den Jahren 1412–1418 für Orsanmichele in Florenz schuf, steht ganz in der Tradition der einfigurigen Nischenfiguren des 14. Jahrhunderts. Die Figur steht in der Nische, sein Podest begrenzt den Aktionsraum. Das Gewand lässt den Körper nur erahnen und wird von seiner linken Hand zur Seite gerafft. Nur wenige Jahrzehnte später inszeniert Andrea del Verrocchio (1435–1488) den ungläubigen Thomas als eine spektakuläre Theaterszene vor der Nischenrahmung (Abb. 6). Ein Betrachter, der die Hauptstraße an der Ostfassade der Via della Calzaiuoli entlanggeht, wird von dieser Figurengruppe direkt in das Geschehen einbezogen und Augenzeuge dessen, was Thomas sehen und ertasten darf. Nur wenige Jahre nach Erfindung der Perspektive hat hier die „PR-Abteilung“ der christlichen Kommunikation alle Register der Kunst gezogen. Es ist aber nicht nur die Perspektive, die zu diesem neuen Bildverständnis führt. Sie ist das Werkzeug in der Hand des Künstlers. Das Vorbild ist die römische Antike. Das antike Rom wurde in der

Renaissance zur Vision einer neuen Welt. Sie war die Folie, vor der neue Wege beschritten wurden und die Haltung war eindeutig: Kopiere! Kopiere! Kopiere!

Bernd Roeck spricht gar von einer „Antikenromantik“, die den Umgang mit der alten Welt bestimmt.²⁶ Die Antike wurde zum Ort der Sehnsucht und förderte eine unglaubliche Wissbegierde. Die Humanisten schärften ihre Argumente an den antiken Schriftstellern. Einige lernten Griechisch und übersetzten – auch wieder in Florenz – die platonischen Werke ins Lateinische.²⁷

Bei den Architekten war es nicht anders. Bereits Brunelleschi studierte um die Jahrhundertwende die antike Architektur sehr intensiv in Rom. Schließlich war es der Florentiner Humanist Poggio Bracciolini (1380–1459), der 1416 eine der tradierten mittelalterlichen Handschriften zu Vitruvs *Zehn Büchern über Architektur* in der St. Galler Klosterbibliothek entdeckte. Leon Battista Alberti (1404–1472) schrieb nur drei Jahrzehnte später in den Jahren 1443 bis 1452 sein Architekturtraktat, *De re aedificatoria*, ebenfalls in zehn Büchern. Alberti orientiert sich stark an Vitruv und der römischen Architektur, um in seiner Theorie schließlich über sie hinauszugehen. Die Antike wurde kopiert und neu interpretiert. 1485 wurde das Architekturtraktat von Alberti und ein Jahr später 1486 das von Vitruv gedruckt. Damit lagen die

5



Abb. 5 Lorenzo Ghiberti, Johannes der Täufer, Orsanmichele Florenz.

6



Abb. 6 Andrea del Verrocchio, Ungläubiger Thomas, Orsanmichele Florenz.

Interpretationsfolien vor, die wie Kopierbeschleuniger der antiken Architektur wirken sollten.

Die Bildhauer schärften ihr Auge an den antiken Reliefs und Skulpturen, die eine neues Verständnis vom Körper zeigten. Der Kontrapost wurde kopiert und die antiken Skulpturen, wie zum Beispiel der Apollo von Belvedere oder der Doryphoros des Polyklet, die wiederum Kopien griechischer Werke waren, wurden gesammelt und gezeichnet und es wurden Abgüsse erstellt. Diese Körperlichkeit aus der Antike war Vorbild, sie wurde schließlich perfektioniert und gefördert durch anatomische Untersuchungen im 15. und 16. Jahrhundert. Kopieren war damit Ausdruck des Respekts und zugleich Ausgangspunkt, um das Kopierte neu zu interpretieren. Diese Unbefangenheit der Kopie als Erfolgsprinzip von Innovationen bekam im ausgehenden 18. Jahrhundert und beginnenden 19. Jahrhundert mit der Einführung des Urheberrechts einen ersten Dämpfer, als sich durch den Massendruck die Wertschöpfungskette veränderte. Der Aufwand bei der Herstellung von Kopien wurde im beginnenden Industriezeitalter immer geringer und die Gewinne blieben bei den Verlagen und nicht bei den Autoren. Um denen aber ein Auskommen und Anteil an den Gewinnen zu sichern, wurde das Urheberrecht eingeführt. Heute steht die Kopie für viele stellvertretend für die negative Seite der digitalen Transformation und manche fühlen sich ihres geistigen Eigentums beraubt. Der Blick auf das Erfolgsprinzip Renaissance sollte uns aufmerken und danach fragen lassen, ob Begriffe wie *geistiges Eigentum* in einer digitalen Welt, in der Original und Kopie nicht mehr zu unterscheiden sind, weil jede digitale Kopie identisch mit dem Original ist, überhaupt noch sinnvolle Begriffe sind. Möglicherweise stehen wir uns dabei gerade selbst im Weg, in dem wir an Begriffen festhalten, die in der alten Gesellschaft hilfreich waren, für die kommende „nächste Gesellschaft“ aber Weiterentwicklung und Innovationen verhindern.

Kombiniere neu

Wir bleiben im 15. Jahrhundert, verlassen aber nun den Nukleus Florenz und wenden uns zum Abschluss nach Norden über die Alpen einem Ort zu, der ebenfalls ein vitales Zentrum der Renaissance war: Mainz. Eine der Innovationen, die mit Mainz verbunden wird, ist der Buchdruck, den Johannes Gutenberg (1400–1468) dort um 1450 erfunden hat. Durch den Buchdruck wird das Buch zum zentralen Verbreitungsmedium der modernen Gesellschaft. Die Soziologen sprechen von der Gutenberg-Galaxis²⁸ und unterscheiden vier Mediengesellschaften. Das Buch löst die Sprache der segmentären

Stammesgesellschaft und die Schrift in der hierarchischen Gesellschaft der Antike und des Mittelalters als Verbreitungsmedium ab und bietet eine völlig neue Qualität der Organisation von Wissen. Das Wissen kann mit dem Buch nun massenhaft produziert und einer breiten Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Durch das Verbreitungsmedium Buch wird eine funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft in unterschiedliche Systeme wie zum Beispiel Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Kunst und Religion erst möglich. An der Systematik der modernen Bibliotheken kann man die sich ausdifferenzierenden Systeme beispielhaft ablesen.²⁹ Wir befinden uns heute mitten in einer ähnlich radikalen Änderung durch die Einführung der Computer als neues Verbreitungsmedium. Digitale Kommunikationssysteme lösen das Buch ab und wir bewegen uns sehr sicher und spürbar in die vierte Mediengesellschaft, die wir bisher nur als „nächste Gesellschaft“ benennen können und deren Strukturen wir selbst noch gestalten müssen.³⁰

Doch wie kam es zu der Innovation des Buchdrucks? Wie so häufig war auch hier eigentlich schon alles erfunden. Das Papier wurde bereits in China vermutlich im 2. bis 1. Jahrhundert vor Chr. erfunden. Es gelangte als neuer Beschreibungsstoff im 6. bis 8. Jahrhundert in die arabische Welt und im 11. Jahrhundert nach Byzanz. Erste Papiermühlen können wir in Italien im 13. Jahrhundert nachweisen und ab 1390 in Nürnberg und 1391 in Ravensburg. Auch Holztafeldrucke hat es in den islamischen Ländern schon im 10. Jahrhundert gegeben und erste Drucke sind in den 1420er Jahren in Europa nachzuweisen.³¹ Was fehlte damit noch zum Durchbruch des Buchdrucks und worin lag die Innovation von Gutenberg?

Johannes Gutenberg war Sohn einer wohlhabenden Patrizier- und Kaufmannsfamilie in Mainz. Er wird die Lateinschule besucht haben und ein Studium in Erfurt ist wahrscheinlich. Sicher wissen wir erst aus Straßburg, dass er dort in eine Lehre des Münz- und Goldschmiedehandwerks ging und später ein Unternehmen gründete zur Produktion von Wallfahrtsandenken. Er verkaufte Wallfahrtsspiegel aus Blei-Zinn-Legierungen und schuf Wallfahrtsstempel. In Mainz ist Gutenberg ab 1448 wieder nachzuweisen mit einem Kreditvertrag, den er vermutlich in seine erste Druckerwerkstatt investierte. Hier experimentierte er noch weitere zwei Jahre an dem Druckverfahren. Dafür entwickelte er eine stabile Metalllegierung, die das Gießen von einzelnen Buchstaben ermöglichte, und einen Winkelhaken, mit dem die Lettern in einem Blocksatz eingespannt werden konnten. Alles, was ihm fehlte, war eine ordentliche Presse. Auch da musste er nicht weit suchen. Mainz

war schon damals eine herausragende Weingegend. Für das Keltern werden Pressen genutzt, die einen sehr gleichmäßigen Druck auf die Weintrauben erzeugen. Damit waren alle Elemente vorhanden. Das Papier, die Metalllegierung für die Blocksatzerstellung und eine Kelterpresse (Abb. 7 und 8). Gutenberg kommt die Innovation zu, diese bereits vorhandenen Erfindungen zu kombinieren und auf diesem Weg eine Druckerpresse zu erfinden, die es ermöglicht, auf Papier mit beweglichen Lettern zu drucken. Das kommt uns sehr bekannt vor. Auch das erste iPhone war das Ergebnis von einer klugen Kombination bereits vieler erfundener Elemente. Aber genau diese Kombination ist Kern der Innovation. Gutenberg optimierte den Prozess und schaffte durch die Kombination einen Mehrwert für den Buchdruck, der bis ins 20. Jahrhundert hinein die Buchkultur unserer Gesellschaft prägte und mit den Verlagen einen eigenen Wirtschaftszweig herausbildete.³²

Der Buchdruck verbreitete sich mit dieser Erfindung nach 1450 in Deutschland und Europa sehr schnell. Bemerkenswert ist, dass auch damals die Wissenschaft sehr zögerlich mit der Erfindung des Buchdrucks war. Zwar gab es in Deutschland bereits im 15. Jahrhundert in jeder Universitätsstadt eine Druckerei. Wir wissen aber, dass zum Beispiel in Köln von den 240 Professoren der Artisten- und Theologischen Fakultät nur 12 Professoren etwas druckten. Von den 80 Juristen können wir dort lediglich drei nachweisen. In anderen Städten verhielten sich die Professoren ähnlich. Sie nutzten zwar Bücher, sie

produzierten aber keine. Das sollte sich im 16. Jahrhundert rasant ändern.³³

Ein Schelm, wer hier den Vergleich zum heutigen Widerstand in der Wissenschaft gegenüber der digitalen Transformation in der Wissenschaftspublikation ziehen wollte. Aber es sind exakt dieselben Prozesse einer Gesellschaft im Wandel. Protagonisten und Innovatoren wie Gutenberg treiben solche Innovationen voran und es ist schließlich die Gesellschaft, die die Innovationen annimmt und dafür neue Regeln finden muss. Das Wissenschaftssystem differenziert die Systematik der Bibliotheken bis ins 19. und 20. Jahrhundert weiter aus. Das Rechtssystem reagiert auf die Massenproduktion des Buchdrucks im 18. Jahrhundert mit dem Urheberrecht, um die Einnahmen der Autoren zu sichern. Beide Systeme, das Wissenschaftssystem und das Rechtssystem, stehen auch heute wieder unter massivem Druck und müssen neu erfunden bzw. in die nächste Gesellschaft und für deren Bedingungen neu transformiert werden. Im Unterschied zur Erfindung des Buchdrucks, mit dem sich eine Gesellschaft über 500 Jahre entwickeln und ihre sozialen Systeme ausdifferenzieren konnte, vollzieht sich der Wandel heute sehr viel schneller. Brauchte das Telefon noch 75 Jahre für 100 Millionen Nutzer, so schaffte das Instagram in 1,4 Jahren.³⁴ Diese Geschwindigkeit des Wandels macht heute den Unterschied aus und ist eine zusätzliche Herausforderung. Sie ist aber auch eine Chance. Denn wir sind nicht nur Zeitgenossen der Erfindungen, sondern auch die Akteure des Wandels und der Lösungen.

7



Abb. 7 Holzspindelkelter von 1702 aus Rhodt unter Rietburg in der Pfalz (Deutschland).

8



Abb. 8 Frühneuzeitliche Druckerpresse.

Hubertus Kohle gehört heute zu den Wissenschaftlern, die ganz ähnlich wie die wenigen Professoren, die zu Gutenbergs Zeit den Buchdruck nutzten, die Innovation digitaler Publikation erkannt haben, und der uns immer wieder mahnt, sie für eine neue Wissenschaftskommunikation zu nutzen. Und so liegt es auf der Hand und es zeugt von unserem Respekt, dass seine Festschrift als erstes living document bei arthistoricum.net erscheint, dem Vorreiter und Innovator für Digital Publishing in der Kunstgeschichte.

Epilog

Künstler und Innovatoren sind keine Genies. Ihre Lösungen sind keine Ergebnisse einer spirituellen Eingebung oder allein eines Talents, das der Erfindung die Regel gibt, sondern sie entstehen in einem Zusammenspiel von Erfolgsprinzipien einer Innovationskultur und Innovationsprozessen. Die Künstler, die wir in der Kunstgeschichte feiern, haben radikale Problemstellungen gelöst. Dieses Erfolgsprinzip führte sie an die Grenzen ihrer eigenen fachlichen Kompetenz. So waren sie oft gerade die Künstler, die offen waren für Erkenntnisse aus anderen Disziplinen und diese für ihre Lösungswege

nutzten. Eine Kultur der Multidisziplinarität ist ein weiteres Erfolgsprinzip für Innovationen. Schließlich ist die Kopie das zentrale Instrument und Erfolgsprinzip für Innovationen schlechthin, das Künstler und Innovatoren schon immer genutzt haben. So waren und sind auch sie es, die durch die Kopie Bekanntes zu Neuem kombinieren und damit neue Perspektiven und Mehrwert schaffen.

Diese Erfolgsprinzipien gehören zum Mind Set, zur Grundhaltung von erfolgreichen Innovatoren. Sie sind Voraussetzung dafür, dass Innovationsprozesse erfolgreich sind, wie wir sie heute in der Design Thinking Methode von der Ideenfindung über Verstehen und Prototyping bis hin zu Realisierung beschreiben und wie sie jedem künstlerischen Prozess unterliegen. Für erfolgreiche und disruptive Innovationen brauchen wir beides: Kenntnis von Innovationsprozessen und deren Methoden und eine Innovationskultur, die Innovationen auf allen Ebenen der sozialen Systeme einfordert und fördert. Nur dann können wir zuversichtlich sein, dass uns der Wandel in eine „nächste Gesellschaft“ mit ihren großen Herausforderungen gelingen wird.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Quelle: Wikimedia Deutschland e. V., 30.7.2014 (CC BY-SA 4.0); <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Design_Thinking_process_in_the_Chapters_Dialogue_project.png>.

Abb. 2 Quelle: Wikimedia.org, 21.12.2006 (PD) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_chronicles_f_086v087r_1.png>.

Abb. 3 Florenz, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: © Antonio Quattrone, 9.1.2013 <<https://www.archdaily.com/775809/florences-museum-of-the-opera-del-duomo-set-to-reopen-to-the-public/5627fdfbe58ece127a000289-florences-museum-of-the-opera-del-duomo-set-to-reopen-to-the-public-photo>>.

Abb. 4 Jim Anderson aus Atkins, Jim: Il Duomo: Brunelleschi, a Man of Many Talents. In: Adventures Architecture 15 (2008), Nr. 3.

Abb. 5 Foto: Samuel Maddox, 25.10.2006 (PD) <[https://en.wikipedia.org/wiki/St._John_the_Baptist_\(Ghiberti\)#/media/File:StJohntheBaptistGhiberti.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/St._John_the_Baptist_(Ghiberti)#/media/File:StJohntheBaptistGhiberti.JPG)>.

Abb. 6 Orsanmichele Florenz. Foto: Paolo da Reggio, 9.2006 (PD) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_e_tommaso_verrocchio_orsanmichele.jpg>.

Abb. 7 Historisches Museum der Pfalz in Speyer. Foto: Gun Powder Ma, 8.11.2008 (CC BY-SA 3.0) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holzspindelkelter_von_1702.jpg>.

Abb. 8 Foto: Svetlana Shapovalova; Regnum.ru, 30.9.2016 <<https://regnum.ru/pictures/2187217/28.html>>.

Anmerkungen

- 1 Bernd Roeck: *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance* (München: C. H. Beck 2017).
- 2 Christoph Kucklick: *Die granulare Gesellschaft. Wie das Digitale unsere Wirklichkeit auflöst* (Berlin: Ullstein 2014).
- 3 Michael Müller/Horst Bredekamp/Berthold Hinz/Franz-Joachim Verspohl/Jürgen Fredel/Ursula Apitzsch: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (Berlin: Suhrkamp 1974).
- 4 Tobias Müller-Prothmann/Nora Dörr: *Innovationsmanagement. Strategien, Methoden und Werkzeuge für systematische Innovationsprozesse*, 3. Aufl. (München: Hanser 2014).
- 5 Holger Simon: „Wandel durch Innovationen. Zur digitalen Transformation in den Kulturbetrieben“, in: Lorenz Pöllmann/Clara Hermann (Hrsg.): *Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements* (Wiesbaden: Springer Gabler 2019), 79–97.
- 6 David Kelley/Tom Kelley: *Kreativität & Selbstvertrauen: Der Schlüssel zu Ihrem Kreativitätsbewusstsein*, 2. Aufl. (Mainz: Verlag Hermann Schmidt 2014); Tom Kelley: *The Art Of Innovation: Lessons in Creativity from IDEO, America's Leading Design Firm by Tom Kelley* (London: Profile Books 2016).
- 7 Benno van Aerssen/Christian Buchholz (Hrsg.): *Das große Handbuch Innovation: 555 Methoden und Instrumente für mehr Kreativität und Innovation im Unternehmen* (München: Vahlen 2018).
- 8 Christopher Green (Hrsg.): *Picasso's „Les Femmes d'Alger“* (New York: Cambridge University Press 2001); Miles J. Unger: *Picasso and the Painting That Shocked the World* (New York: Simon & Schuster 2018).
- 9 van Aerssen/Buchholz (Hrsg.): *Das große Handbuch Innovation* [wie Anm. 7].
- 10 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), 20. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974).
- 11 Müller-Prothmann/Dörr: *Innovationsmanagement* [wie Anm. 4]; Simon: „Wandel durch Innovationen“ [wie Anm. 5].
- 12 Simon: „Wandel durch Innovationen“ [wie Anm. 5].
- 13 Jack Goody: *Renaissance. The One or Many?* (New York: Cambridge University Press 2010).
- 14 *Europa in der Renaissance: Metamorphosen 1400–1600*, hrsg. vom Schweizerischen Nationalmuseum (Berlin und Zürich: Hatje Cantz 2016); Roeck: *Der Morgen der Welt* [wie Anm. 1].
- 15 Ross King: *Das Wunder von Florenz*, 3. Aufl. (München: Pantheon 2001), 51; Giovanni Fanelli/Michele Fanelli: *Die Kuppel Brunelleschis. Geschichte und Zukunft eines Großen Bauwerks*. (Firenze: Mandragora 2004); Steffi Roettgen: *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, arthistoricum.net 2006 <<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/>>, abgerufen am 25.11.2019.
- 16 Vasari, Giorgio 1550/1948: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, übersetzt von Fritz Schillmann, *Projekt Gutenberg* <<https://gutenberg.spiegel.de/buch/kunstler-der-renaissance-110/10>>, abgerufen am 26.11.2019.
- 17 Vasari: „Lebensläufe“ [wie Anm. 15].
- 18 King: *Das Wunder von Florenz* [wie Anm. 15]; Roettgen: *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* [wie Anm. 15].
- 19 Antonio Manetti: „Vita di Filippo Brunelleschi“, in: Carlachiarra Perrone (Hrsg.): *Uomini singolari in Firenze dal MCCC innanzi* (verfasst 1494–1497) (Rom 1992), 88.; Roettgen: *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* [wie Anm. 15].
- 20 Hubertus Kohle: „Publish first – filter later. Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access“ in: *Open Access und Open Data, Archäologische Informationen Bd. 38* (2015), 109–112. <<https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154>>, abgerufen am 25.11.2019.
- 21 Richard David Precht: *Erkenne dich selbst: Geschichte der Philosophie*, Bd. 2 (München: Goldmann 2017).
- 22 Roettgen: *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* [wie Anm. 15]; Alexander Markschies: *Brunelleschi* (München: C. H. Beck 2011).
- 23 Holger Simon: *Morphologie des Bildes. Eine kunsthistorische Methode zur Kunstkommunikation* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2012).
- 24 Rudolf Kuhn: „Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 33 (1988), 215–246.
- 25 Hans Belting/Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei* (München: Hirmer 1994).
- 26 Roeck: *Der Morgen der Welt* [wie Anm. 21].
- 27 Precht: *Erkenne dich selbst* [wie Anm. 19].
- 28 Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis: Die Entstehung des typographischen Menschen* (Hamburg: Gingko Press Verlag 2011).
- 29 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987); Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, übersetzt von Martin Baltes und Rainer Höltzschl, 4. Aufl. (Stuttgart: Tropen 2016).
- 30 Dirk Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007); Kucklick: *Die granulare Gesellschaft* [wie Anm. 2].
- 31 Urs B. Leu: „Der Buchdruck in Europa“, in: *Europa in der Renaissance* [wie Anm. 14], 43–51.
- 32 Barbara Tiemann: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, 1. und 2. Halbband (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 1995).
- 33 Leu: „Der Buchdruck in Europa“ [wie Anm. 31].
- 34 Ranga Yogeshwar: *Nächste Ausfahrt Zukunft: Geschichten aus einer Welt im Wandel* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017).

Das Wolfegger Hausbuch, der *Bellifortis* des Konrad Kyeser und der junge Maximilian von Habsburg

Höfische Buchprojekte in einer Zeit des Wandels

Stephan Hoppe

Abstract Das sogenannte Wolfegger Hausbuch gehört zu den bekanntesten profanen Werken der Kunst in Deutschland vor Albrecht Dürer. Oft wurde in ihm der Ausdruck eines neuen bürgerlichen Berufes, des Büchsenmeisters als Spezialisten für die neuen Feuerwaffen gesehen. Vor dem Hintergrund der jüngsten Forschung zu den höfischen und adeligen Bildkulturen am Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit nimmt der vorliegende Beitrag zum Charakter und den mutmaßlichen Entstehungsumständen der reich bebilderten Handschrift Stellung. Signifikante Parallelen zu einem älteren illustrierten Kriegsbuch aus dem römisch-deutschen Reich, dem um 1402 für König Wenzel IV. zusammengestellten *Bellifortis* des Konrad Kyeser, lassen das bis vor kurzem im Besitz des namensgebenden Hauses Waldburg-Wolfegg befindliche Werk als eine ebenso hochrangige höfische Bilderhandschrift erscheinen. Vermutlich wurde das Manuskript in einem Zuge im Umfeld des Hofes des Mainzer Erzbischofs, Kurfürsten und Erzkanzlers des Reiches Berthold von Henneberg begonnen, blieb aber unvollendet. Es wird gemutmaßt, ob nicht die Wahl des jungen Erzherzogs Maximilian von Habsburg zum römisch-deutschen König im Frühjahr 1486 der Anlass für dieses ungewöhnliche und ambitionierte Buchprojekt gewesen sein könnte. Die hier vorgetragene Hypothese verfolgt das Ziel, sowohl die künstlerischen Entstehungsbedingungen als auch den politisch-gesellschaftlichen Kontext der Handschrift erneut im Lichte der jüngsten Forschungen verschiedener Disziplinen zu diskutieren.

Keywords Buchmalerei, Malerei am Mittelrhein, Spätgotik, Frührenaissance, Maximilian von Habsburg, Bernhard von Breidenbach, Erhard Reuwich, Reichsreform, Turnier, Kriegsgeschichte, Kriegsliteratur

Im Folgenden soll ein scheinbar gut bekanntes Werk erneut in den Blick genommen werden, um vor dem Hintergrund neuerer Forschungen der letzten beiden Jahrzehnte zur Kunstgeschichte, höfischen Bildkultur und Politik der Zeit über die möglichen Entstehungsbedingungen Klarheit zu gewinnen, wobei eine neue, vielleicht überraschende Hypothese zu einem möglichen

Adressaten und zur politischen Grundaussage der Handschrift vorgestellt wird.

Das sogenannte Wolfegger Hausbuch¹ kann trotz der anhaltenden Schwierigkeiten einer konkreten Zuschreibung und genauen Datierung als eines der bedeutendsten Werke der Buchmalerei und grafischen Künste der Generation vor Albrecht Dürer gelten. Die



Abb. 1 Wolfegger Hausbuch: Deutsches Stechen (fol. 20v–21r), dem Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?).

am Mittelrhein entstandene, heute aus 63 Pergamentblättern bestehende, aber unvollendet gebliebene Handschrift gehört zu den schon früh und inzwischen auch mehrfach reproduzierten und schon im analogen Zeitalter omnipräsenten Werken der nordalpinen Kunst des späten 15. Jahrhunderts (Abb. 1).² Ein angemessenes Digitalisat liegt leider nicht vor, auch wenn viele Abbildungen im Internet zirkulieren. Die Forschungen zum Inhalt und vor allem zu den beteiligten Künstlern des Hausbuches sind mittlerweile in all ihren Verästelungen nur noch schwer zu überblicken.³

In letzter Zeit ist es etwas stiller um die Handschrift geworden, sodass die neueren Forschungen und Erträge zur nordalpinen Kunst des 15. Jahrhunderts und ihren immer mehr ins Bewusstsein tretenden europäischen Verflechtungen nicht mehr vollständig Eingang in die aktuellen Vorstellungen über dieses Werk finden konnten. Im unmittelbaren thematischen Umkreis der Handschrift des Hausbuches sind so beispielsweise die magistrale Studie von Dieter Blume zur Astrologie und Bildkultur der Epoche, die Habilitationsschrift von Rainer Leng zu den zuvor nur am Rande betrachteten kriegstechnischen Bilderhandschriften der Zeit, der von

Wolfgang Lefèvre herausgegebene Sammelband zur Kunst der frühen Maschinenzeichnungen, die monografische Studie von Regina Cermann zum *Bellifortis* als einem Gründungsdokument der Gattung des Kriegsbuches oder die Dissertation von Benjamin Spira zur Sozialgeschichte der zeitgenössischen Malerei am Mittelrhein bislang nicht oder wenig berücksichtigt worden.⁴

Zuletzt wurden die besonders auf Identifizierung der beteiligten Maler und Zeichner ausgerichteten Forschungen zum Hausbuch am ausführlichsten 1994 von Daniel Hess in seiner Dissertation gesichtet, diskutiert und gegeneinander abgewogen.⁵ Seine hauptsächliche Methode war dabei ganz ähnlich der in der Mehrzahl zuvor angewandten Zugriffe, die mit kunsthistorisch-kennerschaftlicher Analyse verschiedene Künstlerhände zu scheiden trachteten und das Für und Wider der Zuschreibungen diskutierten und systematisch ordneten.

Im Ergebnis hat Hess an bestimmte ältere Überlegungen angeknüpft und überzeugend zeigen können, dass von dem unter einem Notnamen zu großer Berühmtheit gelangten „Hausbuchmeister“ in der Zukunft eigentlich nur im Plural zu sprechen ist. Es dürften nach den Darlegungen von Hess nur noch geringe

Zweifel bestehen, dass auf den illustrierten Pergamentblättern des Hausbuches die Hände mehrerer Künstler überliefert sind.

Zuletzt ist die auf Hess zurückgehende, die künstlerische Autorenschaft maximal ausdifferenzierende Erkenntnisstufe 1997 einer systematischen Prüfung unterzogen worden. Damals ist Eberhard König in seiner nuancierten Ansprache des Zeichnungsbestandes des Hausbuches nicht überall der Dekonstruktion von Hess gefolgt, vor allem nicht dessen Aufteilung der berühmten sieben Planetenzeichnungen (Abb. 2), sodass dieser Bereich der Händescheidung von Hess nicht als den anderen Beobachtungen gleichwertig angesehen werden kann.⁶ Für den Künstler des Großteils der sieben Planetenkinderdarstellungen im Hausbuch kann also weiterhin der Notname „Hausbuchmeister“ oder „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ verwendet werden (hier im Folgenden Hausbuchmeister 1 genannt).

Als relativ gesichert kann damit heute gelten, dass im Hausbuch mindestens zwei weitere Zeichnerhände zu erkennen sind und vor allem die vielfigurigen Szenen aus dem adeligen Leben und dem Kriegswesen einer weiteren bedeutenden Zeichnerpersönlichkeit zugewiesen werden sollten, die Daniel Hess als „Meister der Genreszenen“ angesprochen hat und die im Folgenden als Hausbuchmeister 2 bezeichnet wird.

Das weitere Wirken dieses zweiten Hausbuchmeisters zeichnet sich zurzeit im Gegensatz zu dem Meister des Amsterdamer Kabinetts erst schemenhaft ab, und es ist erstaunlich, dass diesem offensichtlich hochtalentierten Künstler bislang kein größeres Werk zugeordnet werden konnte. Angesichts der ihm zugeschriebenen zwei bekannten Skizzen zur niederländischen Geschichte Maximilians von Habsburg in Berlin (Kupferstichkabinett Inv.-Nr. 4442) könnte er später im Umfeld dieses dann später so kunstinteressierten Fürsten gearbeitet haben.⁷

Wem zudem die zahlreichen technischen Abbildungen der Mühlen, Schmelzöfen, Geschütze und anderer Maschinen und Anlagen im Hausbuch zuzuweisen wären und wer das dafür notwendige Spezialwissen und hochqualifizierte zeichnerische Können besaß, hat Daniel Hess weitgehend offengelassen (Abb. 3).⁸ Elgin Vaassen hatte diesen Zeichnungsbestand 1973 jenem Zeichner zugewiesen, den sie für den eigentlichen Hausbuchmeister (Hand IV) hielt, und somit Hess' „Meister der Genreszenen“ (hier: Hausbuchmeister 2).⁹

Die Tendenz dieser Händescheidung im Hausbuch stimmt gut mit anderen einschlägigen Studien zu diesem Themenkomplex oder benachbarten Themen überein, so zum Beispiel mit der weit ausgreifenden

und leider bislang ohne Nachfolge gebliebenen Untersuchung der Zeichner und Buchmaler der sogenannten „Werkstatt der Mainzer Riesenbibel“, die die genannte Elgin Vaassen schon in den 1970er Jahren vorgelegt hatte.¹⁰

Es kann heute als weitgehend wahrscheinlich gelten, dass das Entstehen des Hausbuches auf die eine oder andere Weise mit der Arbeit dieser bedeutenden und über einen relativ langen Zeitraum am Mittelrhein aktiven Buchmalereiwerkstatt verbunden war.¹¹ Dieser Verbund (um eine vorsichtigeren Formulierung zu wählen)

2



Abb. 2 Wolfegger Hausbuch: Blatt mit dem Planeten Jupiter und seinen Kindern (fol. 12r), Hausbuchmeister 1 zugeschrieben (um 1486?).



Abb. 3 Wolfegger Hausbuch: Seigerhütte mit dem vornehmen Besuch des Kannenritters (fol. 36v), Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?).

an Zeichnern und Buchmalern umfasste – zumindest nach Vaassen – eine bemerkenswert hohe Anzahl an Künstlern unterschiedlicher Spezialisierungen und Talente und arbeitete häufig für kirchliche Auftraggeber in Mainz wie den dortigen Domdekan Volpert von Dersch (von Ders) (gest. 1478), den Mainzer Erzbischof Adolf II. von Nassau (1423–1475), aber auch für den Heidelberger Hof. Vaassen hat es 1973 deshalb offengelassen, ob die Werkstatt in Heidelberg oder in Mainz zu lokalisieren sei.¹² Nach den Forschungen von Lotte Hellinga und Eberhard König zur Zusammenarbeit einzelner dieser Buchmaler mit dem Druckhaus von Peter Schöffler (um 1425 – um 1503) in Mainz ab 1470 dürfte sich das Pendel aktuell zugunsten der Verortung in dieser mittelhessischen Metropole neigen.¹³

Zu Mainz liegt nun die aktuelle Arbeit von Spira zum sozialgeschichtlichen Hintergrund der damaligen Kunstausübung vor. Spira kann aufzeigen, wie stark reglementiert seit der neuen erzbischöflichen Stadtverfassung von 1469 die Arbeitsbedingungen in der nun dem erzbischöflichen Regiment unterworfenen Stadt waren und wie gering die Anzahl der in Mainz zu einer bestimmten Zeit parallel arbeitenden Werkstätten zu veranschlagen ist.¹⁴ Dieses sich auch schon zuvor abzeichnende Bild¹⁵ erlaubt weitere Annahmen über die Entstehungsbedingungen auch des Hausbuches. Ähnlich überschaubare Verhältnisse galten übrigens der Tendenz nach damals auch für die benachbarten Städte

wie Frankfurt, Worms oder Heidelberg, sodass sich mit einer möglichen Verlagerung der Entstehung des Hausbuches an einen dieser Orte keine grundsätzlich anderen Entstehungsbedingungen ergäben. In der erzbischöflichen Residenzstadt Mainz ist mit hofnahen Befreiungen von den strengen Zunftauflagen zu rechnen, aber sicherlich nicht in hoher Zahl.

Anders als die als belastbar anzusehende und wohl lediglich nur noch in Details nachzustellende Händescheidung von Hess können die damit verbundenen Datierungen aktuell als weitaus weniger gesichert gelten. Dies hat Konsequenzen für eine neuerliche Einordnung der Handschrift in eine konkrete historische Situation. Hess ging von einer sukzessiven Entstehung des Hausbuches ab etwa 1470 bis in die Zeit bald nach 1480 aus.¹⁶ Er rekonstruierte dabei einen Vorgang, in dem immer wieder an den Blättern gearbeitet wurde, Künstler wechselten und sogar verschiedene Besitzer jeweils wieder Kontakt mit einzelnen Künstlern aufnahmen und gewisse inhaltliche Komplexe sowohl malen, als auch mit entsprechenden Texten versorgen ließen. Dabei gäbe die heutige Blattfolge weitgehend die fortschreitende Chronologie wieder. Dieses zeitlich gestreckte Entstehungsmodell wurde noch in jüngster Zeit von Dieter Blume und Annett Klingner weitgehend übernommen. Schon August von Essenwein hatte bei der zweiten Auflage des Faksimiles 1887 Zweifel angemeldet, wie weiter unten näher ausgeführt.¹⁷

Den inneren Zusammenhang des Hausbuches hat demgegenüber zuletzt besonders Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg betont:

„Denkbar ist aber auch eine Abfolge von der Gedächtniskunst bis hinab zur mechanischen Kriegskunst, die schon Kyeser aus verständlichen Gründen in seine von den ‚artes liberales‘ ausgehende Reihe der Künste aufnimmt. Auch wenn das System nicht zur völligen Zufriedenheit aufgelöst werden kann und die ‚artes‘ als Schlüssel sich nur mit Widerstand im Schloß drehen, so bleibt jedenfalls die außergewöhnlich klare Struktur des Hausbuches offenbar – sowohl im Gesamten als auch innerhalb der einzelnen Kapitel und besonders in der ‚höfischen‘ Bildfolge, die ein äußerst kunstvolles und geistreiches Spiel von wechselseitigen Bezügen zeigt.“¹⁸

Da Graf Waldburg zugleich an der handschriftlichen Einheit des zeichnerischen Werkes im Hausbuch festgehalten hat und die seit Hess allgemein favorisierte Scheidung auf verschiedene Hände, vor allem auf die beiden Hauptmeister, nicht mitvollziehen wollte, ist diese wichtige Stimme für die konzeptionelle Einheit des geplanten Werkes vielleicht etwas zu sehr in den Hintergrund geraten.

Kriegsliteratur für einen Fürstenhof als Geste der Reform

Bevor jedoch aufbauend auf der jüngst erweiterten allgemeinen Forschungsliteratur der mutmaßliche Entstehungsprozess und die konkrete Intention des Hausbuches weiter erörtert werden, soll zunächst ein Perspektivwechsel vollzogen werden und danach gefragt werden, welcher Gattung und damit auch welcher Illustrationsaufgabe dieses „Hausbuch“ ursprünglich eigentlich angehörte. Robert Suckale hat in seiner Geschichte der fränkischen Malerei vor Dürer mit der Bezugnahme auf Jakob Burkhardt gerade für die Epoche des Hausbuches eine intensivere Kunstgeschichte nach Aufgaben angemahnt.¹⁹ Eine solche Mahnung ist unter den kunsthistorischen Studien über das Hausbuch allgemein zu wenig berücksichtigt worden, so auch nicht von Daniel Hess.

Schon August von Essenwein hat 1887 in seinem kurzen Kommentar einen grundlegenden Hinweis gegeben. Essenwein ging anders als Forscherkollegen damals davon aus, dass das Hausbuch in die Gattung der mit dem *Bellifortis* von Konrad Kyeser²⁰ um 1400 einsetzenden illustrierten Kriegsmanuale für einen hochadeligen bzw. höfischen Gebrauch gehörte:

„Wenn wir die Bedeutung der Handschrift würdigen wollen, müssen wir sie im Zusammenhange mit einer Reihe anderer betrachten; denn sie hatte ihre Vorgänger und Nachfolger. Die älteste zu dieser Gruppe gehörige Handschrift ist schon fast hundert Jahre älter. Es ist die als Cod. ms. phil. 63 in der Göttinger kgl. Universitätsbibliothek aufbewahrte Handschrift, ein im Jahre 1405 von Conrad Kieser aus Eichstätt, einem Edelmann, der damals als Verbannter in den böhmischen Wäldern lebte, geschriebenes Werk, welches alle einem praktisch gebildeten Techniker wissenswerthen Künste in zehn Kapiteln behandelt. Im Vorworte ist es der ganzen deutschen Nation, vor allem dem Oberhaupte derselben, König Ruprecht, als Noth- und Hilfsbuch gewidmet.“²¹

Der *Bellifortis* war um 1402 von seinem Autor zuerst dem grundsätzlich der Literatur und auch dem relativ neuen Medium des illustrierten Sachbuchs aufgeschlossenen römisch-deutschen König Wenzel IV. (1361–1419) und dann seinem Nachfolger König Ruprecht von der Pfalz aus dem Hause Wittelsbach (1352–1410) als Aufruf zur Reform des Kriegswesens gewidmet worden (Abb. 4).

Anlass dazu gab die verheerende Niederlage der christlichen Heere in der Schlacht von Nikopolis 1396. Vermutlich erhielten diese höchstrangigen Adressaten das Werk jedoch niemals. Konrad Kyeser erarbeitete vor seinem Tod um 1419 noch weitere, gestrafftere Fassungen, die dann vor allem am Oberrhein, in Straßburg und im Elsass, also im Südwesten Deutschlands, bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts auch unter rangniedrigeren Besitzern zirkulierten. In anderen Regionen des Reiches wie in Österreich wurde das Material für einzelne Handschriften noch stärker umgearbeitet.²² Über diese Gattung profaner Bildhandschriften zum Thema des Krieges wurde in jüngerer Zeit das Wissen durch die Historiker Volker Schmidtchen und Rainer Leng grundlegend vermehrt und ihre typologische Ausdifferenzierung im Prozess der Verbreitung rekonstruiert.²³ Grundlegend Neues zu Entstehungsumständen und Rezeption des *Bellifortis* bietet darüber hinaus eine jüngst erschienene umfangreiche Arbeit von Regina Cermann.²⁴

Der Großteil der kunsthistorischen Forschung zum Hausbuch, wie er in den 1990er Jahren kulminierte, hat diesen eigentlich naheliegenden gattungsmäßigen Kontext nur ungenügend berücksichtigt. Von grundlegender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die erst in jüngerer Zeit stärker ins Bewusstsein getretene Unterscheidung in fürstliche und eher dem Ursprungswerk nahe Versionen und verändernde Bearbeitungen des *Bellifortis*stoffes.²⁵ Viele der erfolgten Bearbeitungen richteten sich nun an Praktiker der neuartigen

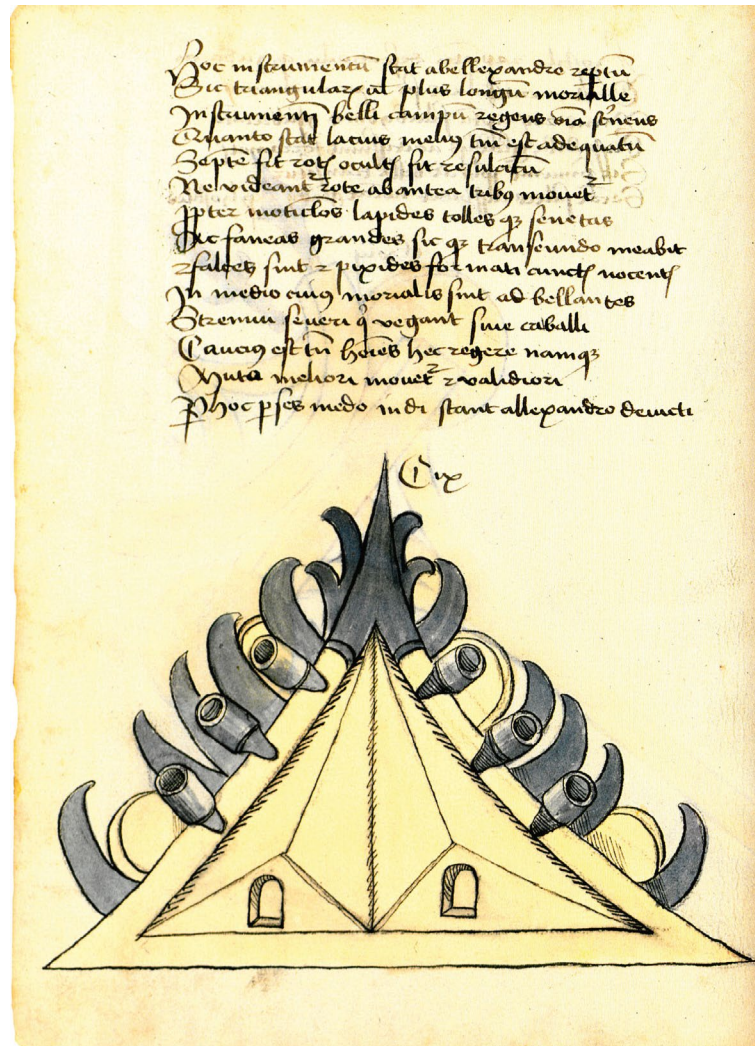


Abb. 4 Konrad Kyeser: *Bellifortis*. Zeichnung eines gepanzerten und mit Kanonen bestückten Kriegswagens. Hier Ausgabe München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30150, fol. 60v (um 1430).

Feuerwaffen und gehörten damit einem hoffernerem Milieu an als die ersten Adressaten von Konrad Kyeser. Damit verschob sich natürlich der an eine Führungsperson adressierte Reformanspruch hin zu den technischen Grundlagen in dem damit verbundenen Erneuerungsprozess. Das Werk an sich besaß also multiple Potentiale der politischen und sozialen Ansprache, die bei Ausstattung und Auswahl berücksichtigt werden konnten.

Die Sphäre der Künste an den zeitgenössischen fürstlichen Höfen in Mitteleuropa wurde von der deutschsprachigen Forschung erst ab den 1990er Jahren intensiver in ihrem sozialen wie kulturellen Eigensinn verstanden und gewürdigt. Den wegbereitenden Arbeiten des Kunsthistorikers Martin Warnke zu Künstlerrollen am Hof²⁶ und des Germanisten Jan-Dirk

Müller zu Literaturgattungen in diesem Umfeld²⁷ sind mittlerweile im Rahmen der sogenannten Residenzenkommission, des Palatium-Netzwerkes, des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur und weiterer, auf das Phänomen des mitteleuropäischen Königs- und Fürstenhofes bezogener interdisziplinärer Unternehmungen zahlreiche Einzeluntersuchungen gefolgt.²⁸ Auch dem mittelhessischen Raum benachbarte große Höfe und ihre Bildproduktion zur mutmaßlichen Entstehungszeit des Hausbuches wurden genauer als zuvor untersucht.²⁹ In diesem, also erst in letzter Zeit adäquater von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen erschlossenen sozialen und kulturellen Kontext ist nicht nur der ursprüngliche *Bellifortis* als Reformschrift, sondern dann später – so die weiter unten genauer

auszuführende Überzeugung des Verfassers – auch das Hausbuch entstanden.

Das in seiner Zeit hoch innovative Werk des *Bellifortis* war eine Literaturschöpfung, die auf die verstörenden und herausfordernden Veränderungen im zuvor umfassend durch das Rittertum geprägten Kriegswesen ab dem späten 14. Jahrhundert reagierte und dem Fürsten eine neue Rolle als Reformator in einem Bereich zuwies, in dem er schon immer die Führung beansprucht hatte. Ein Weg dahin war die Ordnung des Wissens und die gedankliche Untergliederung des Praxisfeldes.

Der *Bellifortis* stellte in ursprünglich 10 themenbezogenen Kapiteln entsprechendes Herrschaftswissen aus unterschiedlichen Quellen bereit.³⁰ Erst in jüngster Zeit sind bei diesem Werk zumindest in Andeutungen bemerkenswerte Transferprozesse des Wissens und vermutlich auch der Bildkultur zwischen Italien und Mitteleuropa sichtbar geworden. Die Bemühungen um eine zeichnerische Erfassung der Natur, wie sie damals besonders in der Universitäts- und Residenzstadt Padua gepflegt wurden, könnten dem Autor Konrad Kyeser, für den Cermann einen Aufenthalt dort um 1395 hat wahrscheinlich machen können, als Ausgangspunkt für seine Neuschöpfungen eines illustrierten Fachbuches gedient haben.³¹ Früher Humanismus und frühe Renaissanceimpulse, universitäre Wissensbestände und aktualisierte höfische Handlungsforderungen schlossen sich bei diesen Versuchen, neues „Wissen für den Hof“ (Jan-Dirk Müller) zu generieren, keineswegs aus.

Der *Bellifortis* gehörte – was mit diesem Impetus bislang zu wenig beachtet wurde – zu den frühen Bemühungen, die aus der Antike damals nur schemenhaft bekannte illustrierte Fachliteratur wieder neu zu beleben und als zeitgenössisches fürstliches Führungswissen zu reaktivieren. Es handelt sich also nicht nur um ein Phänomen der höfischen Repräsentation, sondern auch um einen Baustein einer neuen fürstlichen Wissenskultur mit durchaus pädagogischen Impulsen. Als Reformaufruf war der *Bellifortis* am Anfang eine politische Schrift, die im Prozess der Adaption oft später einen eher technologischen Charakter annahm. Regina Cermann hat ein neues, teilweise noch vorläufiges Stemma erarbeitet, in dem sich die späteren Metamorphosen ablesen lassen.³²

Dem gebildeten und auch in der Praxis des Krieges erfahrenen Konrad Kyeser stand dabei wahrscheinlich die alte Abschrift eines illustrierten, *De rebus bellicis* betitelten antiken Werkes über die Kriegskunst zur Verfügung.³³ Auch diese erst kürzlich deutlicher erkannten frühhumanistischen und transalpinen Wurzeln der als Nachvollzug (*imitatio*) antiker Vorlagen neugeschaffenen nordalpinen Kriegsliteratur betonen noch einmal

den elitären Charakter dieser Schöpfung und den intendierten Gebrauch des *Bellifortis*. Dies war auch durch die Verwendung der lateinischen Sprache sichergestellt.

Die Geste der Verwissenschaftlichung zählte sicherlich genauso viel wie die theoretische Durchdringung in Wort und Bild an sich und sollte für diese Epoche der sich ausbreitenden Renaissance nicht zu sehr auseinanderdividiert werden. Es ist gerade typisch für europäische Fürstenhöfe des 15. Jahrhunderts, dass neben das alte Ideal der Kriegstüchtigkeit nun auch das der Beherrschung der Künste und Wissenschaften als Regierungsgrundlage trat.³⁴

Der *Bellifortis* und das Hausbuch: fürstliche Blicke auf die Figurationen des Krieges

Das Besondere und weitgehend Neue an dem Werk des Konrad Kyeser war nicht so sehr seine Gliederung in bestimmte Themenkreise des Kriegswesens, die der Autor aus überlieferten antiken Schriften übernommen hatte, sondern die umfangreiche, für diesen Zweck weitgehend erst zu schaffende Illustration der angesprochenen Kriegsgeräte und teilweise recht ambitionierten und fantastischen Verfahren der Kriegsführung, die keine Überlieferung aus der Antike erfahren hatten. Auch die Referenz auf antikes wie aktuelles astrologisches Wissen als Einleitung regte zu ikonografischen Neuschöpfungen an.

Der *Bellifortis* breitete in Anlehnung an seine textlichen Vorbilder eine Abfolge einzelner grundlegender Handlungsszenarien der Kriegsführung aus: die Feldschlacht, den Belagerungskrieg, den Verteidigungskrieg und den Seekrieg. In der ersten Version des *Bellifortis* von 1402 ergab das die Sequenz folgender zehn Kapitel: (1) Feldschlacht, (2) Belagerung, (3) Wassertechnik, (4) Steigzeug, (5) mechanische Schusswaffen, (6) Verteidigung, (7) Leuchtfackeln, (8) Pyrotechnik, (9) Wärmetechnik und (10) natürliche Kampfmittel sowie verschiedene Nachträge.³⁵ Für diese Kriegsszenarien empfahl der Autor verschiedene Waffensysteme und Vorgehensweisen, von denen einige traditionell, andere wie der Kriegswagen oder frühe Handbüchsen innovativ waren.

Ergänzt werden diese Anwendungsbereiche durch Darstellungen von Maschinen und Anlagen wie Mühlen, Badehäusern und Brunnenanlagen. Dass auch diese Objekte ihren Platz in einem Kriegsbuch fanden, sollte nicht als Beleg für einen rein zivilen Charakter der Bilder und Gegenstände missverstanden werden. Die sich erst im Laufe des 15. Jahrhunderts zu wirklicher Praxistauglichkeit entwickelnde Artillerie als Feuerwaffe fehlte im ursprünglichen *Bellifortis* naturgemäß noch weitgehend.³⁶ Zur damaligen Artillerie, die sich noch an antiken

und mittelalterlichen Traditionen orientierte, gehörten vor allem Wurfaffen und Pfeilgeschütze. Noch zu Lebzeiten hat Kyeser den Inhalt seines Werks für eine Ausgabe in sieben Kapiteln umgearbeitet, sodass sich nun die Themenbereiche (1) Feldschlacht, (2) Belagerung, (3) Steigzeug, (4) Verteidigung, (5) Wassertechnik (mit Badetechnik), (6) Pyrotechnik und (7) Diverses ergaben.

Im Rahmen der jüngeren Forschung zu Maschinendarstellungen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit wurden die darstellerischen Prinzipien vieler solcher Illustrationen in den letzten Jahren systematisiert und können heute in ihrer piktoralen Entwicklungslogik des 15. Jahrhunderts recht gut nachvollzogen werden.³⁷ Es ist damit inzwischen recht gut einschätzbar, welcher Stufe sowohl der abgebildeten technischen Entwicklung als auch der Darstellungstechnik der Zeichnung ein entsprechendes Bild in einer der aufeinander aufbauenden Handschriftenversionen des *Bellifortis* angehört. Auch die sozialen Kontexte einzelner Bilddispositive werden deutlicher.

Vor dem Hintergrund, dass die im 15. Jahrhundert entstandene Gattung der Illustrierten Kriegsschriften eher fürstennahen Ursprungs war, aber als Derivat auch hofferter sein konnte, lässt sich das Wolfegger Hausbuch eindeutig dem fürstennahen Typus zuordnen. Durch bestimmte Adaptionen und vor allem Modernisierungen, wie sie unten genauer beschrieben werden, sind die Zusammenhänge allerdings etwas verwischt worden. Deshalb hat wohl auch Graf Waldburg bei Anerkennung der Wurzeln im *Bellifortis* die Unterschiede hervorgehoben.³⁸ Anpassung war aber an sich kein ungewöhnlicher Vorgang bei der Weiterentwicklung des *Bellifortis*.

In der Forschung zum Hausbuch hat sich trotz der frühen treffenden Ansprache durch von Essenwein relativ lange die irriige Vorstellung gehalten, es handle sich um eine Art bürgerliches „Handbuch“ (Bossert und Storck 1912), also letztendlich um einen Vertreter der Derivatgruppe des *Bellifortis*. Bereits vom Aufwand her als teure Pergamenthandschrift mit geplanter aufwändiger Illumination und auch von der Breite der aufgegriffenen Thematik her handelt es sich beim Hausbuch jedoch – wie im Falle der Urfassungen des älteren *Bellifortis* – um ein exklusives hochadeliges bzw. fürstliches Buchprojekt, dessen Inhalt und Intention über technisches Wissen weit hinausgeht.³⁹

Die Kennzeichen des fürstlichen Typus solcher Manuskripte hat Rainer Leng 2002 im Kontext seiner breit angelegten Synopse verschiedener Typen der Kriegsliteratur des 15. Jahrhunderts für den älteren *Bellifortis* hervorgehoben:

„Wer sich auf das Spiel einläßt, Abbildungen und Verse vor dem Hintergrund der vielfähigen Traditionen zu dechiffrieren, der kann der spezifischen Gebrauchssituation des ‚Bellifortis‘ leicht nachspüren. Das Kriegsbuch entfaltet sein volles Leben nicht im Feld, nicht einmal in der Vorbereitung hierzu. Dazu waren andere Tugenden und Fähigkeiten erforderlich. Sein Wirkungsbereich war das höfische Publikum, das einen seiner nicht unwesentlichen Lebensbereiche literarisch überformt, ästhetisch ansprechend und aufwendig gestaltet dargeboten erhielt.“⁴⁰

Der *Bellifortis* in seiner Gesamtheit war eben kein sich sachlich gebendes Handbuch für Artilleristen, auch wenn einzelne Abbildungen des *Bellifortis* gerade auch in diesem anderen Kontext Anklang fanden: „Im Vordergrund stand [im *Bellifortis*] nicht reine technische Wissensvermittlung, sondern eben, wie in der Widmung angekündigt *animosque auditorum mirabiliter delectare*.“⁴¹ Im Sinne der damals umfassend wiederentdeckten antiken Rhetorik schloss die Unterhaltung ernsthaftere Ziele dabei niemals aus.

Dass diese allgemeinen Schlussfolgerungen über das Hausbuch als Führungs- bzw. Regierungswissen in die richtige Richtung gehen, belegt zusätzlich die vertiefte Lektüre der im Hausbuch enthaltenen Textabschnitte zur Abwehr einer Belagerung eines festen Platzes. Was sich bei einer oberflächlichen Lektüre als technische Anweisungen an einen Büchsenmeister aus dem bürgerlichen Handwerk lesen ließe (wie es zum Beispiel Hess getan hat), ist in Wirklichkeit an die kommandierende und organisierende Funktionsebene einer solchen Burgverteidigung adressiert. Ganz klar wird hier mit einem Befehlshaber gerechnet, also in der Vorstellung der Zeit mit einem Adeligen. Technische Detaillösungen und umfassende Menschenführung sollten in einer solchen Rolle zusammenwirken.

Aktualisiertes Wissen im Hausbuch 1: Freie Künste

Wird die Spur der *Bellifortis*redaktion im Hausbuch aufgenommen, so ergibt sich ein recht schlüssiges Verhältnis zwischen einer quasi pädagogischen Grundkonzeption, der Orientierung an dem königlichen Reformbuch *Bellifortis* und der Ausbreitung der Anwendbarkeit der freien und angewandten Künste der Zeit. Die für heutige Leser und Betrachter im Hausbuch etwas eigenartige Mischung der Themen und Bilder erklärt sich dann zu weiten Teilen aus Themenspektrum und Gliederung, die bereits Konrad Kyeser für die aktuelle Meisterung des Kriegswesens durch einen Fürsten für sinnvoll gehalten hat. Im Hausbuch sind allerdings einzelne Lagen schon



Abb. 5 Konrad Kyeser: *Bellifortis*. Der Planet Saturn. Hier in der Ausgabe Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek JCS Ms. germ. qu. 15, fol. 7r (um 1460) und der reitende Planet Saturn im Hausbuch (um 1486?).

früh verloren gegangen, sodass das ursprüngliche Konzept nicht mehr vollständig rekonstruierbar ist. Ebenso ist die Herstellung des Hausbuches in unvollendetem Zustand abgebrochen worden. Dies muss stets mitbedacht werden und erschwert naturgemäß die Deutung.

Als nächster Schritt waren für das Buchprojekt des Hausbuches die einzelnen Praxisfelder der Kriegskunst des *Bellifortis* mit aktuellen und vielleicht auf einen speziellen Adressaten bezogenen Inhalten zu füllen. In Bezug auf das Hausbuch sind jene Fassungen des *Bellifortis* von besonderem Interesse, die das Thema des Krieges so wie das Hausbuch gleich von Anfang an unter den Einfluss der sieben Planetengötter stellten und damit dezidiert ein neues Interesse an der Astrologie als Herrschafts- und Handlungswissen aufgriffen (Abb. 5).⁴²

Dieser Einstieg über eine freie Kunst legitimierte das gesamte Buchprojekt als fürstliches Wissen und argumentierte ebenso für die grundsätzliche Anwendbarkeit dieser Kunst. Nach Cermann gehörten die so mit einer Referenz auf die Astrologie standesgemäß eingeleiteten Versionen des *Bellifortis* generell zu den getreueren Versionen der von Kyeser kurz vor 1419 redigierten Neuausgabe mit sieben Kapiteln. Schon früh ging nämlich bei vielen der nach dem Tod Kyesers vorgenommenen weiteren Neuredaktionen die erste Abteilung mit der der Astrologie gewidmeten Einleitung verloren, oder die Bilder der Planetengötter wurden sinnwidrig auf die Kapitel des Werkes aufgeteilt.

Eine solche Minderung des Anspruchsniveaus durch Minderung der Rolle der freien Kunst entspricht jedoch nicht, wie bekannt, der Anordnung im Wolfegger Hausbuch. Wie im frühen *Bellifortis* steht auch im Hausbuch

die Astrologie als eigener Komplex noch ganz vorne und wird nur durch einen neu aufgenommenen Text über die Gedächtniskunst überboten, der im vorliegenden Zusammenhang nicht diskutiert werden kann, aber ebenfalls dem angestrebten hohen Niveau der Einleitung entspricht. Somit waren nun im Hausbuch die zwei freien Künste Rhetorik und Astronomie/Astrologie vertreten, und dies wirkt geradezu so, als wären die beiden Hauptbereiche des Triviums und des Quadriviums mit Bedacht als sprachliches und mathematisches Feld ausgewählt worden.

Dass Kyeser sein Werk mit dem Reigen der sieben Planeten eröffnet und sich ihre Prominenz im jüngeren Hausbuch nochmals steigert, lag – wie erwähnt – einmal an ihrem prestigeträchtigen Status als freie Wissenschaft, aber auch an der zeitgenössischen Aufwertung der Astrologie als Handlungswissenschaft. Sie diente seit der Entstehungszeit des *Bellifortis* immer häufiger einem nach den damaligen Vorstellungen wissenschaftlich fundierten Umgang mit menschlichen Handlungsweisen und Charakteren, natürlich auch im Rahmen des Kriegs und der dort notwendigen Menschenkenntnis und Menschenführung. Die Astrologie gehörte nach damaligem Verständnis zu den Wissenschaften von der Natur und nahm nun unter humanistischen Vorzeichen generell teil an der neuen Bildproduktion in diesem Feld. Immer mehr trat demgegenüber die zuvor grundsätzlich kritische Haltung der Kirche in den Hintergrund.

Diese auch für das Hausbuch relevanten geistesgeschichtlichen Dynamiken hat Laura Ackermann Smoller 1994 anschaulich am Beispiel eines Zeitgenossen von Konrad Kyeser dargestellt, nämlich des Pariser Gelehrten

und Rates Pierre D'Ailly (1350–1420) und seines Wandels vom Kritiker zum Propagator der Astrologie gegen Ende seines Lebens.⁴³ Als ein weiterer Katalysator für neue Bilder astrologischer Zusammenhänge dürfte im deutschen Sprachraum das Zusammentreffen so vieler internationaler Protagonisten des Frühhumanismus auf dem Konzil von Basel 1431–1437 gewirkt haben, ein Treffen, das nach dem Tod Konrad Kyesers stattfand.⁴⁴

Dieter Blume hat hier einen weiteren auch für das Hausbuch relevanten Baustein herausarbeiten können. In Basel wurde zum Zeitpunkt des Konzils auf älteren Texten aufbauend ein neues Bildkonzept erarbeitet, das den Einfluss der in den Planetengottheiten verkörperten kosmischen Kräfte auf die Menschenwelt (und damit letztendlich auch auf das Feld des Krieges) besonders anschaulich machte: das Schema der Planetenkinder, das den einzelnen Himmelskörpern spezifische Temperamente, Schicksale, Berufe und Tätigkeiten und spezifische Wirkungen im Mikrokosmos zuordnet und durch eine Kombination von Texten und Bildern erläutert. Dieses um 1435 in Basel entwickelte multimodale

Bildschema ist als ältester materieller Zeuge heute in einem in Schweinfurt in der Bibliothek Otto Schäfer (OS 1033) aufbewahrten Exemplar eines Blockbuchs überliefert.⁴⁵

Die neue Kombination von Bildern der sieben Planetengötter und Bildern damit verbundener typischer menschlicher Tätigkeiten, die in der Reformatmosphäre von Basel entstanden war, wurde bekanntlich im Hausbuch direkt aufgegriffen. Sie hat hier die berühmten sieben seitenfüllenden Federzeichnungen hervorgebracht, die auch nach der Revision von Hess zumindest in wesentlichen Teilen dem „eigentlichen Hausbuchmeister“ und dem Meister des Amsterdamer Kabinetts (Hausbuchmeister 1) zugeschrieben bleiben. Die Forschung hat seit langer Zeit darauf hingewiesen, dass als Anregung für das Hausbuch eine wohl um 1460 in den Niederlanden entstandene Blockbuchausgabe oder Sequenz von Einblattholzschnitten (heute Berlin, Kupferstichkabinett Cim 10 a,b) mit den Planeten und ihren „Kindern“ als kombiniertes Bild vorgelegen haben muss. Diese baute auf den älteren, um 1435 entstandenen Vorlagen aus Basel auf und modernisierte sie bildlich (Abb. 6).⁴⁶

Allerdings hat der Zeichner der Planetenkinder, obwohl dies eigentlich nahegelegen hätte, im Hausbuch nicht die antikische Nacktheit der Planetenfiguren der niederländischen Holzschnitte oder der älteren deutschen Bilder übernommen, wie sie seit etwa 1435 zahlreich auch in abgewandelten Ausgaben kursierten, sondern sie genau wie im *Bellifortis* und nur dort als Reiter tradiert und mit typischen ritterlichen und höfischen Attributen quasi als echte Herrscher und Herrscherinnen in den Himmel über die irdische Welt gesetzt. Diese Abweichung vom verbreiteten Bildgebrauch und die Anlehnung der Darstellung der Planeten im Hausbuch an die Urfassung und an besonders getreue Varianten des *Bellifortis* und die dortige Bilderfindung ist schon früh aufgefallen.⁴⁷ Dies soll hier nicht als Zufall angesehen werden, sondern als weiteres Indiz für den intendierten fürstlichen Charakter des Hausbuches gewertet werden.

Aktualisiertes Wissen im Hausbuch 2: mechanische Künste

Nach mentalen Fähigkeiten und der Berücksichtigung kosmischer Wechselwirkungen als Anwendungsbereichen der Freien Künste Rhetorik und Astronomie/Astrologie folgen im Hausbuch, sofern das der unvollständige und unfertige heutige Zustand erkennen lässt, der Tendenz nach folgende inhaltlichen Bereiche der angewandten Künste aufeinander: kriegsertüchtigende Tätigkeiten im Frieden wie Jagd und Turnier einschließ-

6



Abb. 6 Der Planet Jupiter und seine Kinder in einer Blockbuchausgabe oder Sequenz von Einblattholzschnitten (um 1460).

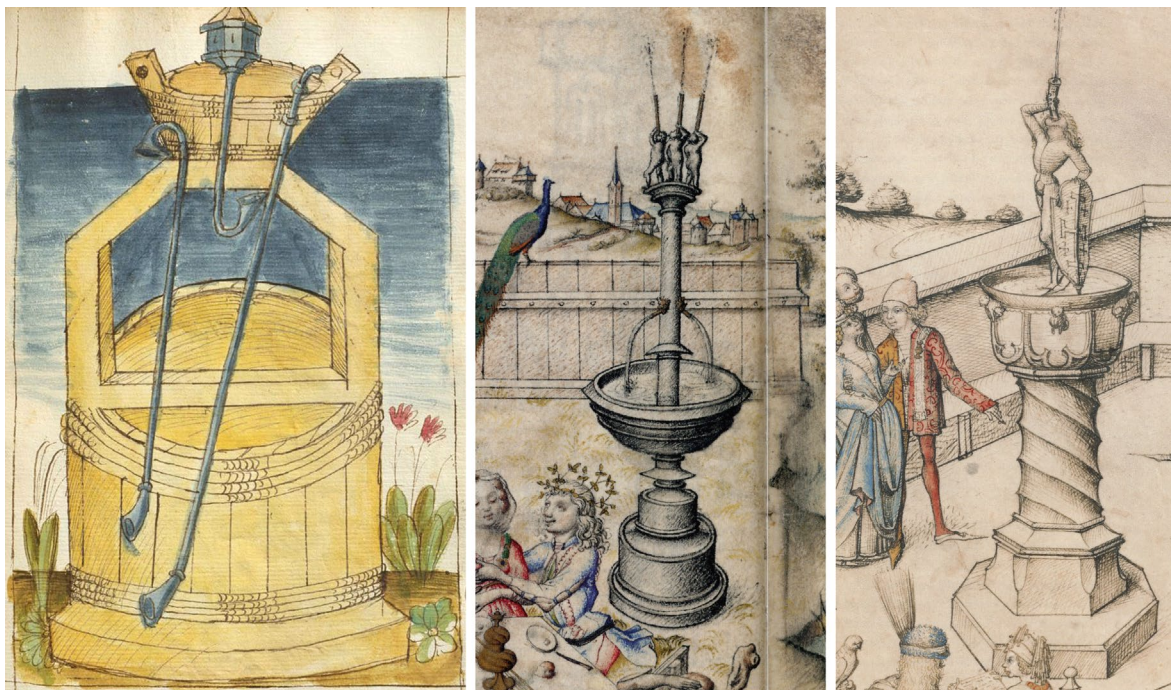


Abb. 7 Bilder von Heronsbrunnen im Vergleich. Von links nach rechts: Konrad Kyeser: *Bellifortis*, hier Ausgabe Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek JCS Ms. germ. qu. 15, fol. 132r (um 1460) sowie Hausbuch, Szene im Badehaus fol. 18v (Mitte) und Szene im Liebesgarten 24v (um 1486?) (Ausschnitte).

der „dualen“ Nutzung der Wasserkünste auch für Zierbrunnen, Badeanlagen und Lusthäuser, Aspekte der Metallurgie einschließlich Erzgewinnung und neuer Hütentechneiken, die Gegenüberstellung von modernster Belagerungs- und Verteidigungsartillerie, Belagerungswerkzeuge wie Wagenschirme und die schon bei Kyeser als Innovation gepriesenen Kriegswagen und die daraus zu bildenden Marschkolonnen und Wagenburgen. Am Ende folgt noch einmal die Gegenüberstellung von Belagerungs- und Verteidigungsartillerie. Ergänzt wird dieses Bildmanual mit Texten zur Organisation einer Burgverteidigung unter Einschluss vieler Aspekte, etwa der Menschenführung, medizinischer Rezepte oder Angaben zum Berg- und Hüttenwesen, zur Münzkunde usw.

Da es offensichtlich bei dem Hausbuch nicht um eine weitere Kopie des *Bellifortis* ging, sondern das ältere Projekt durchaus auch inhaltlich erweitert und künstlerisch überboten werden sollte, wurde in eindrucksvollem Umfang neues und aktuelles Bildmaterial entwickelt. Sehr direkt findet der Aemulatiogedanke im Hausbuch Ausdruck, denn nach der über zwei Generationen zurückliegenden Abfassung des *Bellifortis* werden nun unter den sich radikal gewandelten Bedingungen in Erweiterung des Typenspektrums Geräte für die Führung einer Feldschlacht präsentiert. Dargestellt werden etwa mit Feuerwaffen ausgerüstete

Kriegswagen, Wagenburgen, wie sie in den 1419–1436 geführten Hussitenkriegen populär geworden waren, langrohrige Bombarden (Steinbüchsen) und Legestücke, wie sie zur Unterstützung einer Belagerung ab der Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitet waren, und moderne Tarasbüchsen und Mehrfachgeschütze zur Abwehr einer Belagerung.

Dass der Initiator und intellektuelle Kopf (wenn hier der Singular erlaubt ist) hinter dem Hausbuchprojekt tatsächlich gut mit der Tradition des *Bellifortis* vertraut war, zeigen weitere Übernahmen bzw. Anspielungen auf den Wissensbestand des *Bellifortis*, die erst auf den zweiten Blick auffallen, da sie bis zum Hausbuch eine bildliche Metamorphose durchlaufen haben.

Besonders signifikant für einen inneren Zusammenhang von *Bellifortis* und Hausbuch ist das Auftreten der Vorrichtung eines sogenannten Heronsbrunnen in beiden Werken, im Hausbuch sogar zweimal (Abb. 7). Der Heronsbrunnen wurde von Heron von Alexandria im 1. Jahrhundert nach Christus in der Schrift *Pneumatika* beschrieben. Dabei handelt es sich um einen Aufbau von drei durch eine bestimmte Röhrenanordnung verbundenen Wasserbehältern, in denen ein durch Luftkompression erzielter Druck die Bildung eines nach oben gerichteten Wasserstrahles ohne Zuführung eines externen Wasserdruckes (etwa mittels Pumpwerk) ermöglicht.⁴⁸

Das Verfahren konnte zur scheinbaren Demonstration eines Perpetuum Mobile dienen und ist als Springbrunnen etwa in höfischen Gärten, Schlosshöfen oder in kleinerem Maßstab als Tischbrunnen ein potentielles und exquisites Schauobjekt. Auch im späten 15. Jahrhundert stellte die Kenntnis des Prinzips im Gegensatz zu späterer Zeit noch eine eher exklusive Besonderheit dar.

Als Zeugen aus dem 15. Jahrhundert werden in der Forschung vor allem das Werk des Konrad Kyeser um 1402 und das des um 1415/20 in Padua ausgebildeten und in Venedig arbeitenden italienischen Mediziners und Ingenieurs Giovanni Fontana (Johannes de Fontana, um 1395 – um 1455) angeführt.⁴⁹ Auf die in jüngster Zeit erkannten Bezüge Kysers zu Padua wurde schon hingewiesen.

1474, also noch vor der mutmaßlichen Entstehungszeit des Hausbuches, kündigte der Wiener Mathematiker und Astronom Johannes Müller genannt Regiomontanus (1436–1476) in Nürnberg die Herausgabe einer in seinem Besitz befindlichen Abschrift von Herons *Pneumatika* an. Wegen seines vorzeitigen Todes kam es allerdings nicht mehr dazu.⁵⁰ Regiomontanus gehörte den frühen Wiener Humanistenkreisen an und unterhielt enge Beziehungen zum Kaiserhof, zur Kurie in Rom, zum ungarischen König und zu anderen Höfen und hatte über Kardinal Bessarion auch Zugang zu griechischen Manuskripten. Später konnte Albrecht Dürer über entsprechende humanistische Netzwerke Kenntnis von dem Prinzip erlangt haben.⁵¹ In Italien lernte Leonardo da Vinci um 1490 durch ein Manuskript des Francesco di Giorgio Martini (Florenz, Codex Ashurnham 361, fol. 41r) das Prinzip kennen und stellte um 1500 auch Berechnungen dazu an. Die beiden Darstellungen einer entsprechenden Apparatur im Hausbuch sind also höchst erklärungsbedürftig, auch wenn hier eine vollständige Herleitung nicht geleistet werden kann.

Im Hausbuch taucht der Heronsbrunnen in unterschiedlicher kunstvoller Verkleidung zum einen im Garten des kombinierten Badehauses und Lustschlosses auf fol. 18v–19r und zum anderen im Rahmen des Liebesgartens auf fol. 24v–25r auf. In beiden Fällen ist also die Maschine in ein höfisches Ambiente integriert, wie es für Maschinenabbildungen in dem fürstlichen Typ von Kriegshandbüchern in der Tendenz üblich war.

Die Kunstgeschichte hat schon länger erkannt, dass der sogenannte Liebesgarten im Hausbuch (fol. 24v–25r) auf den älteren Kupferstich *Der große Liebesgarten* (L. 215) des Meisters E.S. aus der Zeit um 1460 zurückgeht, der in weiten Teilen recht getreu kopiert wurde.⁵² Die Verwendung von druckgrafischen Anregungen gerade dieses älteren Meisters war typisch für die Werkstatt, in der

das Hausbuch entstanden ist. Auf dieser Vorlage des Meisters E.S. fehlt allerdings der technisch anspruchsvolle Brunnen, der aber mit einigem Aufwand und Spezialwissen von dem Zeichner im Hausbuch in die Szene integriert wurde.

Es handelt sich bei dem Brunnen im Hausbuch um einen Aufbau aus Metall, in dem die drei Wasserbehälter Platz haben und der Mechanismus im Ergebnis einen dreiteiligen Druckwasserstrahl nach oben erzeugt. Die Düsenröhren werden hier von drei nackten Kindern gehalten, die angesichts der allgemein bekannten antiken Wurzel des technischen Prinzips als bewusste Antikenrezeptionen und kennerschaftliche Hinweise auf das Thema der idealen antiken Nacktheit verstanden werden können. Ob es damals entsprechende Gartenbrunnen am Mittelrhein gegeben hat, ist zurzeit völlig unbekannt, aber angesichts der Exklusivität des zugrundeliegenden Wissens eher unwahrscheinlich.

Ob es sich um eine Bilderfindung des Zeichners oder die Übernahme einer geeigneten Vorlage gehandelt hat: In jedem Fall beweist die Brunnendarstellung im Hausbuch wegen ihrer auffällig spezialisierten und genauen technischen Kenntnisse die Nähe zu typisch frühhumanistischen Wissensbeständen und Ideen, wodurch wiederum die elitäre Anlage des Hausbuches bestätigt wird.

Eine gewisse Nähe zur frühhumanistischen Gelehrtheit kann auch für die zweite Darstellung eines Heronsbrunnens auf den Blättern 18v und 19r im Hausbuch angenommen werden. Auch hier handelt es sich um eine Gartenanlage mit höfischem Personal, in der Wasser eine zweifache tragende Rolle spielt. In dieser Szene ist ein Springbrunnen mit einem Badehaus kombiniert, also einer weiteren Spielart der Beherrschung der Naturelemente, die auch schon im *Bellifortis* von Anfang an vorkam. Der Brunnen ist anders als der zuerst beschriebene im Hausbuch gebildet; auf den ersten Blick scheint er weniger antikisch gestaltet und besitzt gotisches Maßwerk. Es könnte sich um ein Steinobjekt handeln. Man erkennt die nach oben gerichtete Sprühdüse des durch das Heronsprinzip erzeugten Druckwasserstrahls, dann das obere Becken für das druckerzeugende Wasservolumen sowie den massiven Sockel, in dem weitere Gefäße für das hydraulische System angenommen werden können.

Auch bei diesem zweiten Gartenbrunnen findet sich eine stilistische Anspielung auf die Antike. Denn es hat sich gezeigt, dass die schraubenförmige Bildung des Schaftes auf frühe nordalpine Antikenstudien im Umkreis des burgundischen Hofes durch den Maler Rogier van der Weyden zurückgeht, der um 1435 Schmuckschäfte der Romanik studierte. Das Motiv wurde zuerst

in der niederländischen und ab den 1460er Jahren auch in der deutschen Malerei häufig für die gemalte Imagination antiker Bauten verwendet, um dann in den 1460er Jahren auch in die reale Architektur aufgenommen zu werden. Es erfuhr eine solche Verbreitung, dass es von der älteren Kunstgeschichte als typisches gotisches Motiv angesehen wurde; der frühhumanistische Kontext dagegen trat erst in jüngerer Zeit deutlicher zutage.⁵³

Auch an anderen Stellen zeigt sich, dass die Zeichner des Hausbuches mit zeitgenössischen frühhumanistischen Theorien über die Gestalt vorgotischer Architektur vertraut waren, etwa wenn sie in den Darstellungen der Planetenkinder Architektur mit romanischen Motiven wie den Kreuzgratgewölben verwendeten (z. B. auf dem Blatt des Planeten Mars, fol 13r, also einer Arbeit des Hausbuchmeisters 1).⁵⁴ Solche Beobachtungen liefern Indizien für eine auch intellektuelle Verbindung der beiden Hauptmeister des Hausbuches, die über die offensichtlichen stilistischen Gemeinsamkeiten hinaus ging.

Aktualisiertes Wissen im Hausbuch 3: Artillerie als Feuerwaffe

Bislang ist die Wissensgeschichte der Bilder des Hausbuches nur in Ansätzen geschrieben worden. Andere Blätter dort betreffen weitere Felder aktualisierten Wissens für die Kriegsführung.

Der Militärhistoriker Max Jähns hat schon vor längerer Zeit darauf hingewiesen, dass im Hausbuch bis in Details hinein aktuelle Organisationsformen und funktionale Gliederungen militärischer Einheiten im Deutschen Reich am Übergang der Herrschaft von Kaiser Friedrich III. auf seinen am Kriegswesen stark interessierten Sohn Maximilian I. wiedergegeben sind.⁵⁵ Etwa auf dem Bild der Ordnung eines Wagenzuges im Hausbuch (fol. 51v), wo die Organisation der kleinsten berittenen Kampf Einheit der neuartigen viergliedrigen Gleve, bestehend aus einem voll gerüsteten Lanzenreiter, einem Schützen, einem Schwertkämpfer und einem Knaben, nachzuvollziehen ist (z. B. unten rechts, dort ohne Knabe). Die Gleve als vierteiliger Verband ersetzte in Deutschland nach den Burgunderkriegen eine ältere dreiteilige Gruppe aus zwei Hauptkämpfern und ist nach Jähns in deutschen Dienstbriefen ab 1480 nachweisbar.⁵⁶

Mit guten Argumenten ist weiterhin geschlossen worden, dass das Lagerbild auf Blatt 63 des Hausbuches (vgl. Abb. 1) in idealisierter Form auf das Reichsheer anspielt, das 1474/75 unter der Führung Kaiser Friedrichs III. und des Mainzer Erzbischofs und Erzkanzlers des Reiches Adolf II. von Nassau die von dem Burgunderherzog Karl den Kühnen belagerte kurkölnische Stadt Neuss entsetzte und damit zu einer entscheidenden

militärischen wie politischen Niederlage des Burgunderherzogs beitrug.⁵⁷ Über diese entscheidende Niederlage waren im Reich zahlreiche Berichte und chronikale Aufzeichnungen im Umlauf.

Die abgewehrte Belagerung von Neuss kann als Wendepunkt im Verhältnis des Reiches zu seinem Vassallen und dem nach einer Königswürde strebenden Burgunderherzog Karl dem Kühnen gelten. Eine Vielzahl deutscher Adelliger war hier vor Ort gewesen, unter anderem die Landgrafen von Hessen, die Grafen von Nassau, die Grafen von Hanau und vermutlich auch verschiedene Ingenieure, Baumeister und Künstler. Der junge Erzherzog Maximilian, der hier gerne erste Kriegserfahrungen gesammelt hätte, musste allerdings auf Wunsch seines Vaters bereits in Frankfurt wieder umkehren.⁵⁸

Nicht nur politisch erregte dieses Ereignis große Aufmerksamkeit, sondern auch auf der Ebene der Kriegsführung und spezieller noch im Bereich der Kriegstechnologie. Es ist bekannt und inzwischen auch durch neuere Arbeiten gut erforscht, dass die Artillerie Karls des Kühnen, die er auch vor Neuss einsetzte und die allerdings dort die Erwartungen nicht erfüllen konnte, technisch und organisatorisch zu den modernsten im damaligen Europa gehörte.⁵⁹ Hier waren kurz zuvor grundlegende Innovationen wie die Verlängerung des Kanonenrohres, die Einführung tauglicher Feldgeschütze in Gestalt der Feldschlangen mit mittlerem Kaliber umgesetzt worden, und auch ein sehr zukunftsträchtiges technisches Detail wie die Erfindung des beidseitigen Schildzapfens an den Kanonenrohren ist hier zu verorten.

Die lang geführte Belagerung von Neuss bot den dort zahlreich anwesenden Militärs aus dem römisch-deutschen Reich wichtige Einblicke in das aktualisierte Zusammenspiel von Belagerung und Verteidigungswaffen und Schutzbauwerken.⁶⁰ Spätestens hier muss klargestellt worden sein, dass ein fester Platz mit neuen baulichen Maßnahmen gegen die nun vollständig als Feuerwaffe modernisierte Artillerie zu armieren und zu befestigen war, und es ist bekannt, wie in der Folge entsprechende Ausbauten im deutschen Reich an Anzahl zunahm und die Gestalt und Verteidigungskonzeption von Burgen und Städten in Mitteleuropa auf Dauer grundlegend veränderten. Es sei hier für diese Zeit vor allen Dingen das neue Prinzip der Aufstellung eigener geeigneter Feuerwaffen von mittlerem Kaliber (Tarrasbüchsen/Frösche) genannt, die in gemauerten Kanonentürmen von großem Durchmesser und mit dicken Wandungen eingesetzt wurden, und ebenso der Einsatz von Erdkörpern als Wällen vor oder hinter den oft älteren Mauern, die die Geschossenergie der Belagerungs-Kanonen absorbieren sollten.⁶¹

Die sogenannten Burgunderkriege allgemein und speziell die Belagerung von Neuss als Zusammentreffen der teilweise noch nach älteren Vorstellungen ausgerüsteten Heere der deutschen Reichsfürsten und der modernisierten Armeen des Burgunderherzogs boten also geradezu einen idealen Anlass, die nun schon mehrere Generationen alten Ideen und Konzepte eines *Bellifortis* zu überdenken und quasi eine modernisierte Redaktion herzustellen.

In einem überarbeiteten *Bellifortis* würde man zwar Details aus dem benachbarten Feld der technischen Manuale der Büchsenmeisterhandbücher aufgreifen, sich von deren prosaischer Sachorientiertheit aber trotzdem durch geeignete Kontextualisierung absetzen können. Das galt zunächst weniger für die psychologischen und astrologischen Aspekte, die zum Beispiel mit dem Planetenzyklus verbunden waren, dies galt aber ganz grundlegend für die Behandlung der Belagerungsführung und Verteidigung sowie für die Waffen und die einzelnen Technologien, die damit verbunden waren.

Die Neuerungen der burgundischen Artillerie waren erst möglich geworden, als man durch neue metallverarbeitende Verfahren die alten, aus geschmiedeten Eisenstäben zusammengesetzten Geschütze durch in hoher Qualität gegossene Rohre ersetzen konnte, die anstelle der Steinkugeln nun die wirkungsvolleren Kugeln aus Gusseisen mit ihrem etwa dreimal höheren spezifischen Gewicht verschießen konnten.⁶² Diese zweite artilleristische Revolution der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die eine schon länger bekannte Waffengattung nun quasi erst zur Praxistauglichkeit führte, war also ein echter systemischer Umbruch, zu dem nicht nur die Waffentypen und Waffenkonzepte selbst, sondern auch aufwändige Infrastruktureinheiten wie Hüttenwerke, Waffenschmieden und Zeughäuser gehörten.⁶³

Es kann nun als weiteres Indiz für die Richtigkeit der *Bellifortis*-Zuordnung des Hausbuches und den angestrebten Gestus der Überbietung gelten, dass in der Handschrift des Hausbuches die neuesten Feuerwaffen jener Zeit die älteren Positionen der Wurf- und Pfeilartillerie zur Zeit Keyzers einnehmen. Zunächst gehören dazu die modernen Abwehrgeschütze auf Seiten der Belagerten, die nun immer häufiger auf den Mauern oder auf den Plattformen der neuen Erdwälle eingesetzt wurden.⁶⁴ Um 1480 waren schon einzelne besonders massive Artillerietürme bekannt, die neben den Vorrichtungen für die älteren Hakenbüchsen mit kleinem Kaliber auch Schießscharten und -kammern für mittelschwereres Geschütz aufwiesen. Auch wenn eine einheitliche Terminologie damals nicht existierte, so fallen

die mittleren Verteidigungsgeschütze doch unter den Oberbegriff der Tarrasbüchsen.

Diese Verteidigungsgeschütze waren um 1480 nicht mehr völlig neu. Auch ihre Bilder waren damals an sich nicht mehr ganz neu. Sie waren bereits um 1465 in einem der ersten berufsständisch orientierten Manuale der Büchsenmeisterkunst von dem Nürnberger Büchsenmeister Johannes Formschneider (vor 1420 – nach 1470) in Bilder gefasst worden. In einer bebilderten Handschrift hatte Formschneider am Ende einer relativ langjährigen Karriere für den Nürnberger Rat sein Wissen niedergelegt, darunter komplexe mathematische Verfahren für das Richten von Geschützen und eben auch Abbildungen der einzelnen Geschütztypen.⁶⁵ Die hohe Kunst der fast korrekten räumlichen Wiedergabe dieser Waffen deutet auf die Mitarbeit eines modern ausgebildeten Künstlers vor Ort hin. Vielleicht handelt es sich sogar um den bekannten Maler Hans Pleydenwurf (um 1420–1472), der 1457 aus Bamberg nach Nürnberg übersiedelt war und über damals in Deutschland noch seltene Kenntnisse der niederländischen *Ars Nova* und ihrer illusionistischen Darstellungstechniken verfügte.

Die Handschrift des Nürnberger Spezialisten Formschneider wurde in der Folgezeit ähnlich wie der ältere *Bellifortis* mehrfach kopiert und auch erweitert und abgewandelt. Es soll dabei betont werden, dass mit Formschniders Manual in der Gesamtheit wirklich ein Buch für die „bürgerlichen“ Praktiker des Artilleriewesens vorlag, also eine ganz anders adressierte Gattung als ursprünglich beim *Bellifortis* und dem Wolfegger Hausbuch.⁶⁶ Bald nach der für beide Seiten lehrreichen Belagerung von Neuss 1474/75 führte der berühmte kurpfälzische Büchsenmeister Martin Merz bereits modernere Varianten von Geschützen mit deutlichen Übernahmen burgundischer Innovationen in einem eigenen Bildtraktat vor.⁶⁷

Der Vergleich der älteren, um 1465 von Formschneider Illustrierten Tarrasgeschütze mittlerer Kaliber („Halber Frosch“), der neueren Versionen bei Merz aus den Jahren um 1475/80 (z. B. fol. 8 recto und verso) und der noch etwas jüngeren Verteidigungswaffen, die im Hausbuch (fol. 49v, 50v, 54v, 54av und 56v) gezeichnet sind, zeigt deutlich, dass man im Hausbuch fast penibel um technologische Aktualität bemüht war. Bei einem Großteil der Verteidigungsgeschütze im Hausbuch wurden nun die modernisierten Versionen mit den gerade in Burgund eingeführten Schildzapfen vorgeführt, die zwar auch Merz grundsätzlich schon kannte, aber bei Verteidigungswaffen dieses Typs noch nicht abbildete.⁶⁸

Auch die auf fol. 52v im Hausbuch abgebildete Karrenbüchse besitzt diese jüngste Erfindung des Schildzapfens. Bei diesem Geschütz handelt es sich zudem

um einen von Karl dem Kühnen unter der Bezeichnung „Couteau/Courtau“ (Kartaune) gerade eingeführten modernen Typus eines mittleren Belagerungsgeschützes aus Bronze und mit Räderlafette, der den alten schweren Legstücken der langrohrigen Bombarden zur Seite gestellt wurde und nun erheblich besser zu manövrieren war.⁶⁹ Ein solches innovatives, für Karl den Kühnen in Mechelen 1474 gegossenes Geschütz ist noch heute aus der sogenannten Burgunderbeute im Museum von Basel (Inv.-Nr. 1874.95) erhalten.⁷⁰ Auch etwas jüngere Versionen der Traktate von Formschneider (BSB Cgm 734, fol. 64r, um 1470) oder Merz kannten schon den neuen Geschütztyp des Couteau, zeigten ihn aber noch ohne Schildzapfen. Der technischen Innovation des Schildzapfens (wie auch dem Bronzeguss) sollte ab etwa 1500, z. B. für Mitteleuropa im Rahmen der maximilianischen Artilleriereform, einer fürstlichen Reform- und Ordnungsanstrengung, dann bekanntlich exklusiv die Zukunft gehören.

Aktualisiertes Wissen im Hausbuch 4: Zeichenkunst

Das Hausbuch und die für seine Entstehung verantwortlichen Personen besaßen also Zugriff auf Wissen über hochmoderne technologische Details in der Waffentechnik und waren in der Lage, dieses Wissen auch zeichnerisch umzusetzen. Der Zeichner der Geschütze des Hausbuches (d. h. vermutlich Hausbuchmeister 2) hat sich also ausgiebig mit den modernsten Waffenversionen beschäftigt, dürfte eigene Skizzen angefertigt und so die Darstellung im Hausbuch aufwändig vorbereitet haben. Ob er dabei auch hochmoderne Zeichnungen kopieren konnte oder alle Geschütze selbst nach der Natur studiert hat, ist nicht mehr auszumachen. Eigentlich ist aber ein Anteil des Naturstudiums anzunehmen und die grundsätzliche Fähigkeit des Zeichners zum eigenständigen Naturstudium zu betonen. In jedem Fall ist die ausschließliche kopiale Benutzung eines schon lange und breit zirkulierenden Bildvorrates aus dem Formschneiderkomplex fast sicher auszuschließen. Offen bleibt vorerst die Frage, wo der Zeichner die entsprechenden Geschütze hat studieren können.

Das Hausbuch zeigt auch auf diesen Bildseiten, die auf den ersten Blick vielleicht kunsthistorisch weniger interessant und attraktiv erscheinen, eine Orientierung an höchsten Qualitätsmaßstäben und innovativen Kunstfertigkeiten. Auch das kann als Hinweis auf einen ambitionierten Auftraggeber gelten, der zudem Zugriff auf entsprechende Künstler hatte. Tatsächlich gehören die Darstellungen im Hausbuch zu den ältesten oder sind wohl, wenn die allgemein akzeptierte Datierung

dieser Blätter in die frühen 1480er Jahre zutreffend sein sollte, die ersten bildlichen und technisch orientierten Darstellungen dieser wichtigen militärtechnologischen Innovationen.

Die bei den Zeichnern der Maschinen im Hausbuch erkennbare Vertrautheit mit modernsten technischen Entwicklungen wird begleitet durch ein anderes sehr signifikantes Detail. Der Historiker Rainer Leng hat darauf hingewiesen, dass in der oben angedeuteten Entwicklungslinie der Maschinenzeichnungen im 15. Jahrhundert das Hausbuch auch unter einem anderen Aspekt einen innovativen und avancierten Charakter besitzt. Im Hausbuch werden nämlich zwar einzelne Waffentypen aus den *Bellifortis*-Handschriften übernommen, aber nicht nur technologisch aktualisiert, sondern auch in neuer zeichnerischer Weise dargestellt. Am spektakulärsten in ihrer zeichnerischen Avanciertheit ist dabei die Darstellung eines Schutzwagens für Belagerer, der sowohl im Typus einer Explosionszeichnung in seine Einzelteile zerlegt als auch im Status der Zusammenfügung gezeigt wird (Hausbuch fol. 51) (Abb. 8).

Rainer Leng hat dieses neue Dispositiv charakterisiert: „In some sketches the author went beyond the segmentation of mechanisms to something like a modern exploded view, dismantling the machines into all single parts.“⁷¹ Dieses aus der modernen Darstellung von Maschinen gut bekannte und didaktisch brauchbare Bildformular wird hier vielleicht zum ersten Mal in dieser Konsequenz in der deutschen Maschinenzeichnung eingesetzt und sticht deswegen recht früh auch in einem europäischen Maßstab heraus.

So bediente sich der junge Leonardo da Vinci ab etwa 1478 einer vergleichbaren zeichnerischen Analyse, als er verschiedene Maschinen im Umkreis der Florentiner Dombauhütte in seiner Vorstellung und auf dem Zeichenpapier zerlegt, unter anderem eine Winde zum Heben von Lasten (Mailand, Codex Atlanticus fol. 30v). Dies geschah hier für seinen Eigengebrauch.

Zuvor hatte der bekannte Militäringenieur Roberto Valturio (1405–1475) das zeichnerische Prinzip um 1450 gerade zwei Mal zur Erläuterung seines modular aufgebauten Unterwasserbootes und für das aus einzelnen Pontons zusammengesetzte Kriegsboot genutzt – insgesamt eine kaum auffällige Neuerung und ohne die zeichnerische Brillanz bei Leonardo. Der ursprünglich Sigismondo Pandolfo Malatesta, dem Herrn von Rimini, gewidmete illustrierte Traktat von Valturio wurde 1472 in Verona mit eng an den ursprünglichen Zeichnungen orientierten Holzschnitten gedruckt, und diese Tafeln wurden wiederum einer 1476 in Köln gedruckten Vegetius-Ausgabe beigegeben.⁷²

Grundsätzlich war die grafische Zerlegung von kompositen Mechanismen in ihre Einzelteile oder die entgegengesetzt wirkende Bildsequenz zerlegter Apparate hin zu dem vollständigen Kompositum zur Entstehungszeit des Hausbuches in der gesamten europäischen Bildkultur noch nicht weit verbreitet und besaß auch nur selten die Prägnanz wie bei Leonardo oder auch im Hausbuch. Es scheint so, dass das Dispositiv vor allem für ein interessiertes Laienpublikum entwickelt worden ist. Die wirklichen Praktiker benötigten andere Typen von Zeichnungen bzw. kamen mit ihnen aus.⁷³ Hier fehlen noch Untersuchungen zu möglichen kunstrelevanten Verbindungen zwischen dem Mittelrhein und Italien in den 1480er Jahren. Gut bekannt ist zumindest, dass der Mainzer Hofmaler Erhard Reuwich, als er 1483 und 1484 seinen Herren Bernhard von Breidenbach auf der Reise in das Heilige Land begleitete, sich zweimal im Hause des deutschen Verlegers, Buchhändlers und Kunstliebhabers Peter Ugelheimer (um 1442 – um 1488) in Venedig aufhielt.⁷⁴ Weniger bekannt ist dagegen die mögliche Rolle, die der ursprünglich aus Frankreich stammende Typograf Nicolas Jenson (1420–1480) als Brückenfigur zwischen Mainz und Venedig gespielt haben könnte, wie neuere Forschungen andeuten, zumal er als Geschäftspartner seinen Nachlass an Ugelheimer weitergab.⁷⁵

Ein etwas älteres, in eine ähnliche Richtung weisendes Beispiel einer zeichnerischen Zerlegung einer mehrteiligen Apparatur enthält das berühmte, um 1462–1465 von Barthélemy d'Eyck illustrierte Turnierbuch (*Traicté de la forme et devis comme on fait un tournoi*, kurz „Livre des tournois“ BNF Ms. fr. 2695) für König René von Anjou. Dort wandelt sich auf fol. 23v auf einer ganzen Seite in einer höchst naturgetreuen Darstellungsweise piktoral ein Turnierhelm in Leserichtung von links nach rechts aus einem partiellen, um sein Zubehör entblößten Zustand zum fertig montierten Gegenstand (Abb. 9).⁷⁶

Auch hier fehlt noch eine genauere Untersuchung der auch in anderen Motiven und Stileigenheiten – etwa der Personenschilderung, der gruppenbildenden Gestik oder der doppelseitigen Anlage der Bildtableaus – schemenhaft erkennbaren Zusammenhänge zwischen dem französischen Werk und dem Hausbuch, besonders in den von Hausbuchmeister 2 gezeichneten Partien. Die Zeichnungen des Turnierbuches des René von Anjou wurden in der Folge kurz vor 1488 mehrfach in den Niederlanden kopiert. Es ist zur Zeit unklar, ob die in Angers entstandene Urschrift bereits ab der Mitte der 1470er Jahre in Brügge zu sehen war, wie Bodo Brinkmann aufgrund der Übernahme von Bildmotiven in andere Handschriften vermutet.⁷⁷ In jedem Fall gab der in Brügge residierende flämische Adelige und bedeutende

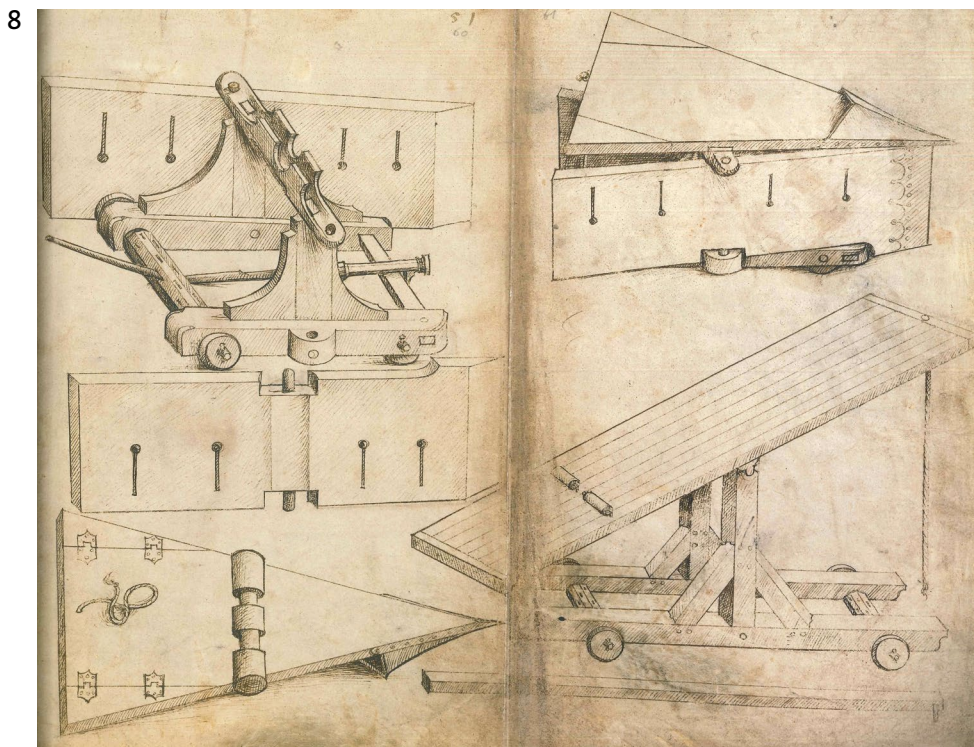


Abb. 8 Wolfegger Hausbuch: Zwei Zustände eines Belagerungswagens als perspektivische Gesamtansicht (oben rechts) und perspektivisches Zerlegungsmodell (links) (fol. 51r) (um 1486?).

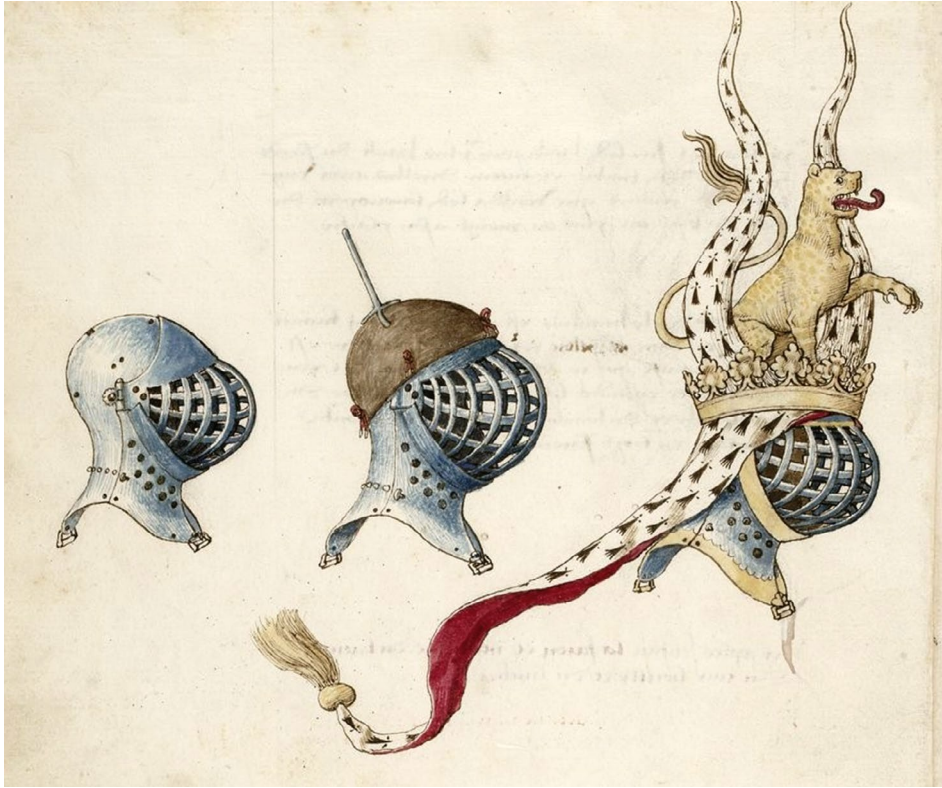


Abb. 9 Barthélemy d'Eyck: Livre des tournois (Paris BNF Ms. fr. 2695) für König René von Anjou. Ein Helm für das Kolbenturnier in zerlegtem und montiertem Zustand (fol. 23v) (um 1462/65).

Kunstmäzen Lodewijk van Gruuthuse vor 1488 mehrere noch erhaltene Kopien in Auftrag.⁷⁸

Nach und nach ist die Forschung auch auf Einflüsse durch das Frühwerk des Giovanni Bellini aufmerksam geworden, besonders was die Figurenbildung betrifft, die in ihrer Gruppenbildung auf das Hausbuch vorauszuweisen scheint:

„De même explique-t-on plus facilement les échos entre les compositions et postures de certains courtisans des premières scènes (fol. 3v, II) avec la dédicace du Strabon offert à René en 1459 (cat. 6, fol. 4) en admettant que Barthélemy avait vu cette oeuvre qu'en supposant une influence de Barthélemy sur Giovanni Bellini.“⁷⁹

Wenn also dieses niederländisch-französische Werk in einem gewissen Zusammenhang mit den Zeichnungen des Hausbuches stehen sollte, so würden in der mittelhheinischen Handschrift bislang noch wenig beachtete Errungenschaften der niederländischen Ars Nova und der italienischen Frührenaissance weiterwirken. Die Forschung sollte diesen möglichen weiträumigen Zusammenhängen und Hinweisen auf das Anspruchsniveau weiter nachgehen und dabei auch nach dem Publikum

fragen, das solche Zusammenhänge möglicherweise erkennen und schätzen konnte.

Wenn der im Hausbuch präsente Inhalt, der auf ein spezielles Interesse an herausragender zeichnerischer Kompetenz schließen lässt, mit einem Auftraggeber in Verbindung gebracht werden soll, dann spielt auch ein bislang weniger beachteter Bereich im Hausbuch eine größere Rolle. Gemeint sind die montantechnischen Darstellungen in Text und Bild (fol. 35r–36v), die zuletzt der Technikhistoriker Karl-Heinz Ludwig in ihrer Einzigartigkeit und Innovativität für die Entstehungszeit ausführlich kommentiert hat.⁸⁰ Wieder demonstriert hier der Zeichner (wohl der Hausbuchmeister 2) erstaunliches Insiderwissen, das eigentlich nur auf Beobachtung vor der Natur und minutiöse Anleitung durch Experten gegründet haben kann. Der Mittelrhein gehörte nicht zu den großen Bergbaurevieren in Mitteleuropa wie Tirol, der Harz oder das Erzgebirge. Trotzdem gab es aber einige Erzvorkommen, deren Ausbeutung sich die zahlreichen Territorialherren, darunter unter anderem Nassau, im 15. Jahrhundert verbrieft ließen.

Im Hausbuch ist gleich auf mehreren Seiten aus unterschiedlicher Perspektive eine Technologie dargestellt, die dem Bergbau und der darauf aufbauenden

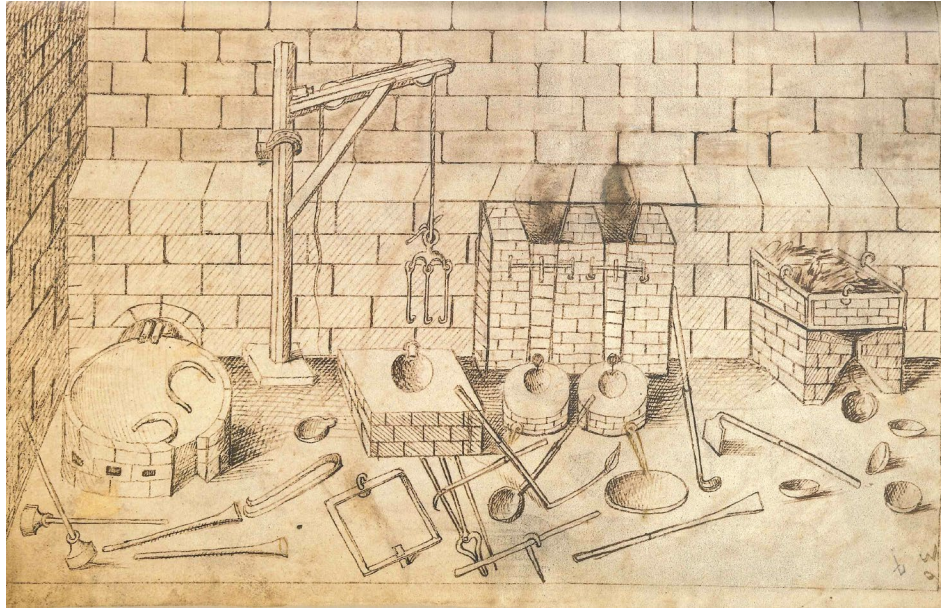


Abb. 10 Wolfegger Hausbuch: Seigerhütte mit zerlegtem Ofen (links) und Werkzeugausstattung. Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?).

Metallverarbeitung zugehört (fol. 35r–38v). Vieles ist hier hoch innovativ und gehört, wenn man einen europäischen Maßstab ansetzt, zu den ersten bildlichen Darstellungen der Thematik überhaupt. Immer wieder wurde von der Forschung das eindrucksvolle Bild des Bergwerkes (fol. 35r) hervorgehoben, in dem auf eine sehr selbstständige Art der Zugriff des Menschen auf die natürlichen Ressourcen dargestellt wird. Mit dem Seigerverfahren stand ab dem frühen 15. Jahrhunderts eine im größeren Maßstab zu betreibende Technologie zur Verfügung, aus Kupfervorkommen auch den gegebenenfalls geringen Silbergehalt zu erschließen.⁸¹ Bekannt sind die Unternehmungen in dieser Richtung von Bürgern der Reichsstadt Nürnberg seit dem frühen 15. Jahrhundert oder der Fugger. Der Technikhistoriker Ludwig hat bereits angeregt „im Blick auf die Montana zunächst die naheliegende Frage zu stellen, ob nicht die auffällige Wiedergabe seinerzeit aktueller technischer Gegenständlichkeit grundsätzlich auf neue Erkenntnisse und danach persönliche Anliegen einer Auftraggeberseite zurückgeführt werden muß.“⁸²

Innovativ ist auch die zeichnerische Darstellung auf den folgenden beiden Seiten, wo zum ersten Mal wiedererkennbare Details eines damals neuen Verfahrens ins Bild gesetzt werden, nämlich der deutlich erkennbare Treibofen des Seigerverfahrens der Silbergewinnung aus der Kupferschmelze (fol. 35v und fol. 36r in geöffnetem Zustand) (Abb. 10). Ganz ähnlich wurde der Ofen später im 16. Jahrhundert im Grundlagenwerk zum Bergbau

von Agricola abgebildet. Auch hier hat Rainer Leng den hoch innovativen Charakter und die kreative Lösung bei der Darstellung hervorgehoben:

„Here the pictorial segmentation serves the depiction of various combined technical processes in a large smelting hut, which could no longer be described instructively in one drawing. With the Medieval Housebook the segmentation of a pictorial ‘sentence’ about a single device was enlarged and transformed into the segmentation of a complete plant, out of which a pictorial ‘text’ arises.“⁸³

Im Rahmen einer fiktiven Grammatik der zeitgenössischen Maschinenzzeichnung würde eine von Leng formulierte Regel die avancierteste Stufe des 15. Jahrhunderts bilden: „Make a series of new ‘main clauses.’ Show all parts separately and connect them again by adding a general view in order to enable the beholder to discern their relationship.“⁸⁴

Im Hausbuch, so ist als Fazit dieser Beobachtungen festzuhalten, wurde einiger Aufwand getrieben, um eine zuerst im *Bellifortis* um 1402 für einen Fürsten visualisierte Ordnung der Kriegswissenschaften sowohl technisch als auch künstlerisch auf den aktuellen Stand zu bringen und damit das Ausgangswerk nicht nur nachzuahmen, sondern es sogar in Hinblick auf die Breite der Themen, der Kenntnisse im Detail und auch in Bezug auf die Modernität und Kunstfertigkeit der Darstellung zu übertreffen. Ebenso ist festzuhalten, dass der Zeichner

der Waffen und Maschinen des Hausbuches (hier vermutlich Hausbuchmeister 2) zu den innovativsten und im Naturstudium von Apparaten überraschend umfassend gebildeten Zeichnern seiner Zeit gehörte. Dies gilt sogar dann noch, wenn europäische Maßstäbe angelegt werden. Das Hausbuch war offensichtlich als hochrangiges Kunstwerk geplant, in dem nicht nur die Neugierde und der ästhetische Sinn des Betrachters angesprochen, sondern auch die Nützlichkeit von Wissen und Organisationstalent aufgezeigt werden sollte.

Zur Datierung des Hausbuches

Kann es vor diesem Hintergrund eines mehrfach erkennbaren Gesamtkonzeptes des Hausbuches noch als wahrscheinlich gelten, hier von einer sukzessiven und sich über ein Jahrzehnt erstreckenden Entstehungsgeschichte des Manuskriptes auszugehen, so wie es zuletzt Hess versucht hat zu rekonstruieren?⁸⁵ Sind die schon die Referenzschrift des *Bellifortis* an dieser Stelle einleitenden und im Hausbuch aufgegriffenen Planetendarstellungen wirklich den anderen Bildern zeitlich deutlich vorausgegangen? Auch wenn ein langer Entstehungsprozess für illuminierte Handschriften durchaus immer wieder vorgekommen ist, so erscheint doch der alternative Fall wahrscheinlicher, dass eine Anzahl unterschiedlich spezialisierter Künstler parallel an den noch ungebundenen Blättern arbeitete und so die Fertigstellung beschleunigte. In der Regel folgte übrigens die Ausmalung auf die Arbeit der Schreiber.

Sollte sich der von Hess angenommene Entstehungszeitraum des Hausbuches von über zehn Jahren in der Realität drastisch verkürzen, so stellt sich mit neuer Dringlichkeit die Frage, wo er quasi punktuell in dem traditionellen, von der Kunstgeschichte bislang postulierten größeren Zeitfenster anzusiedeln wäre. Bei der Betrachtung und Abwägung aller von Hess zusammengetragenen Argumente bedarf die Frühdatierung der Planetenbilder und ihre Verortung als erstes Werkstück der Handschrift am ehesten einer Revision.

Hess selbst hat mit überzeugenden Argumenten den Großteil des Hausbuches, d. h. die Blätter ab fol. 18, mit den genannten höfischen und militärischen Szenen in die Zeit kurz nach 1480 datiert. Als Argumente dienten ihm sowohl die Bezugnahme auf die 1474 bis 1475 erfolgte Belagerung von Neuss als auch weitere Arbeiten des nach seiner Ansicht hauptsächlich mit diesen Bildern betrauten „Meisters der Genreszenen“ (Hausbuchmeister 2), etwa in dem in Berlin aufbewahrten Missale des Hauses Pfalz-Simmern (Berlin, Kupferstichkabinett Hs 78 B 4), dessen entsprechende, inschriftlich mit 1481 und 1482 datierte Teile der bereits oben genannten Buchmalereiwerkstatt

der Mainzer Riesenbibel zugewiesen werden (Abb. 11).⁸⁶ Auch der begonnene Rankenschmuck im Hausbuch findet hier seine Parallelen (Abb. 12). Vaassen wiederum sah enge stilistische Bezüge zwischen den Planetenbildern Saturn, Jupiter und Merkur sowie des Bergwerkes



11



12

Abb. 11 Eine Seite aus dem Simmern-Missale, dat. 1481/82 (Berlin, Kupferstichkabinett Hs 78 B 4). Mutmaßlich vollendet in einer Mainzer Buchmalereiwerkstatt, in der auch das Hausbuch entstanden ist. **Abb. 12** Wolfegger Hausbuch: Buchschmuck der Verse zum Planeten Jupiter (um 1486?) (Ausschnitt).

im Hausbuch zu den datierten Mainzer Teilen des Simmern-Missale.

Jedenfalls scheint das hintere Ende des Datierungskorridors des Hausbuches auch im Hinblick auf die Maschinen- und Waffenzzeichnungen mit einem Datum um oder bald nach 1480 relativ stabil zu sein. Auch die Vergleiche mit den etwas älteren und waffentechnisch wie zeichnungstechnisch altmodischeren Darstellungen bei Formschnyder und Merz deuten in diese Richtung.

Ganz anders steht es mit der bisherigen Datierung der anfänglichen Arbeiten im Hausbuch. Hauptargument ist hier, wie bereits von Hess und Vaassen vorgebracht wurde, die Übereinstimmung gewisser Motive in den Planetenkinderbildern mit Darstellungen in einem von der „Werkstatt der Mainzer Riesenbibel“ illuminierten Pontifikale für den Mainzer Erzbischof Adolf II. von Nassau (Aschaffenburg, Schlossbibliothek Ms. 12).⁸⁷ Anders als das Simmern-Missale ist diese Handschrift leider nicht explizit datiert. Da der Erzbischof Ende 1475, bald nach seiner Teilnahme an dem kaiserlichen Entsatz vor Neuss verstorben ist, kann dieses Jahr als relativ sicherer Terminus ante quem für die Entstehung der Bilder in dem Aschaffener Pontifikale gelten.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Urbild und Abbild im Fall von Hausbuch und Pontifikale. Am auffälligsten ist die Szene eines Kirchengebäudes mit Messe feierndem Priester, das sowohl in dem Planetenblatt des Sol (Abb. 13) auftaucht, als auch auf Folio 84v im Pontifikale. Im Pontifikale wird die Zeichnung von Vaassen einer „Hand III“ zugeschrieben,⁸⁸ im Hausbuch ist das Motiv Teil eines Blattes, das weitgehend übereinstimmend dem Hausbuchmeister im engeren Sinne bzw. Meister des Amsterdamer Kabinetts (Hausbuchmeister 1) zugeschrieben wird. Tatsächlich ist die Übereinstimmung frappierend. Vaassen und Hess gehen nun davon aus, dass das Hausbuch als Vorlage für die Miniatur im Pontifikale gedient habe und dass sich so für dieses Blatt im Hausbuch somit ein Terminus ante quem von spätestens 1475, eher sogar um 1470 ergebe. Vor allem durch die in dieser Weise vorgenommene Frühdatierung des Planetenbildes Sol entsteht die Notwendigkeit, den Entstehungsprozess des Hausbuches in die Länge zu ziehen.

Tatsächlich ist aber dieses Argument nicht so zwingend, wie es auf den ersten Blick scheint. Sowohl in den bekannten Arbeiten der Werkstatt der Mainzer Riesenbibel als auch in den Planetenbildern und anderen szenischen Darstellungen des Hausbuches wurden von verschiedenen Künstlern zahlreiche grafische Vorlagen verwendet, bei denen es sich wohl um die Grundaussstattung einer Werkstatt gehandelt hat. Die Forschung hat sowohl Stiche des Meisters E.S., als auch das bereits

genannte niederländische Blockbuch mit einer Version der Planetenkinderdarstellungen und weiterhin Spielkarten oder verwandte Vorlagentypen identifiziert. Was im Hausbuch als lebendig nach der Natur beobachtete Szenen aus dem täglichen Leben von Adel und Bevölkerung erscheint, ist in gewissen Teilen eine geschickt komponierte Collage aus geeigneten Vorlagen. Es wird mit Sicherheit in der Werkstatt etliche weitere zeichnerische Muster gegeben haben, die die Zeitläufte nicht überdauert haben und auch sonst nirgendwo nachweisbar sind.

Es ist deshalb ohne weiteres möglich, ja angesichts der stilistischen Nähe sogar wahrscheinlich, dass sowohl im Pontifikale als auch im Hausbuch auf dieselbe zeichnerische Mustervorlage zurückgegriffen wurde, die angesichts der weiteren Gemeinsamkeiten der beiden Handschriften und zum Arbeitsbestand der Buchmalereiwerkstatt der Mainzer Riesenbibel gehörte.⁸⁹ Eberhard König hat auf das typische Hochkantformat solcher für die Buchmalerei einsetzbarer Motivvorgaben hingewiesen. Der Gebrauch der heute verlorenen Vorlage für Pontifikale und Hausbuch muss weder in der bislang vorgeschlagenen zeitlichen Reihenfolge geschehen sein, noch überhaupt chronologisch näher zusammenfallen. Man fragt sich nämlich, wie diese nach Hess fast millimetergetreue Übereinstimmung der beiden Szenen praktisch zu erklären sei, wenn nicht sowieso ein vermittelndes zeichnerisches Medium, eben die Werkstattzeichnung, anzunehmen ist. Insofern ist die frühe Datierung der Planetendarstellungen in die Zeit um 1470 oder 1475 gar nicht so zwingend, wie es bei der Lektüre von Vaassens und Hess' ausführlicher Argumentation den Anschein hat.

Wenn sich nun das Hauptargument für einen längeren Entstehungszeitraum des Hausbuches so stark relativiert, sollte die Relevanz zweier weiterer Aspekte für die Datierung neu bedacht werden. Zum einen erhält die 1997 publizierte Beobachtung der maltechnologischen Homogenität wesentlicher Teile des Hausbuches neues Gewicht.⁹⁰

Damals haben Robert Fuchs und Doris Oltrogge die Ergebnisse der Untersuchungen der Farbpigmente dahingehend interpretiert, dass sich an mehreren Stellen im Hausbuch seltene Farbpigmente und Farbwerte finden:

„Charakteristisch sind daher vor allem die selteneren Farbmittel wie auch die Mischungen, die auf mehrere Arten erzeugt werden konnten. Im Hausbuch ist das vor allem eine graublau bzw. mauvefarbene Mischung, die in den Initialen und Bordüren der Planeten-Lage, im Gauklerbild



Abb. 13 Hausbuch, Planet Sol und seine Kinder. Unten links ist das Kapellengebäude im Typus einer hochrechteckigen Buchminiatur zu sehen, das fast identisch auch im Pontifikale Adolfs II. von Nassau auftaucht (fol. 84v).

und auch in den ritterlichen Szenen und dem Heerlager völlig gleichartig hergestellt ist. Das spricht dafür, daß zumindest diese beiden Künstler in einer gemeinsamen Werkstatt arbeiteten. Eines der dominierenden Farbmittel im letzten Minnegarten ist das leuchtende Violett. Dieses ist mit einem Farbstoff aus der Crozophora tinctoria erzeugt, der zu den eher ungewöhnlichen Materialien gehört. Um so auffälliger ist, daß sich genau dasselbe seltene Farbmittel bei dem Treiben um die Wasserburg (fol. 19v–20r) wiederfindet. Da es dort notwendig zur Darstellung gehört, kann es kaum von späterer Hand nachgetragen sein. So sehr sich also die zarte Farbigkeit der vorangegangenen ritterlichen Szenen von dem grellen Kolorit des letzten Liebesgartens unterscheidet, dürften doch beide Künstler Seite an Seite gearbeitet haben. [...] Die Ergebnisse der maltechnischen Analysen unterstreichen also den einheitlichen Charakter des Hausbuches. Sicher waren mehrere Künstler an diesem Werk beteiligt, doch arbeiteten sie gleichzeitig in einer zumindest temporären Atelieregemeinschaft zusammen. Einzig der Kolorist des Bergwerkbildes könnte zu einem späteren Zeitpunkt die bereits vorhandene Zeichnung farbig ausgeführt haben.“⁹¹

Soweit erkennbar ist, wurden die Konsequenzen aus diesen Beobachtungen in der Forschungsliteratur bislang nicht diskutiert. Die Beobachtungen werden zwar bei Klingner 2017 referiert, der daraus entstehende Widerspruch zu der Entstehungshypothese von Hess bleibt aber erstaunlicherweise unaufgelöst: „Die restauratorische Analyse unterstreicht den einheitlichen Charakter des Werkes“.⁹² Sicherlich sollten naturwissenschaftliche Beobachtungen stets in einem kunsthistorischen Kontext interpretiert werden, aber dem Verfasser scheint doch hier eine recht belastbare, parallel zu den inhaltlichen Argumenten anwendbare Argumentationslinie für einen punktuellen Entstehungsprozess des Hausbuches vorzuliegen. Im Sinne der oben angeführten Argumente wäre dieses nun drastisch zu verkürzende Zeitfenster für fast alle Arbeiten am Hausbuch dann am ehesten am Ende des bisherigen langen Entstehungskorridors anzusiedeln.

Diese Schlussfolgerung sollte dazu ermuntern, ein schon langes bekanntes Detail für die konkrete Feindatierung der Kampagne am Hausbuch stärker zu gewichten. In dem Text zu medizinischen Rezepten ist eine Behandlung gegen ein Krebsleiden beschrieben (fol. 29v: „Vor dem kreps ...“), die dem Herzog René II. von Lothringen (1451–1508), einem Enkel von René von Anjou, geholfen haben soll. Diese Erkrankung und die erfolgte Genesung fiel in den Winter 1481/1482.⁹³

Geht man davon aus, dass der Text im besten Fall zeitlich nicht weit entfernt von der Herstellung der Bilder

des Hausbuches niedergeschrieben wurde bzw. sogar nach üblicher Praxis in der Buchmalerei der Ausmalung voranging, so hätte man hier einen relativ belastbaren Terminus post quem 1482 für die gesamte Bilderwelt des Hausbuches, und zwar vermutlich einschließlich der bislang eher früh datierten Planetenbilder.

Eine neue Hypothese zur Auftragslage und über den intendierten Empfänger des Hausbuches: Maximilian von Habsburg

Auch wenn es nicht als besonders originell oder neu gelten kann, dem Hausbuch eine herausragende Position innerhalb der deutschen Handschriftenproduktion seiner Zeit zuzuweisen, so könnten doch vielleicht die bis hier ausgebreiteten Argumente als Ausgangspunkt für die Formulierung einer neuen Hypothese zur konkreten historischen Verortung dieses Buchprojektes nutzbar gemacht werden. Es konnten gewichtige, teilweise auch schon von anderer Seite vorgebrachte Gründe für eine einheitliche Konzeption des Werkes neu gewichtet werden, die auch Anlass dazu geben sollten, die Aufgabe der Handschrift im Rahmen der Realwelt genauer zu beschreiben.

Mit der ebenfalls durch neue Argumente unterstützten Referenz auf die ältere höfische Reformschrift des *Bellifortis* und auf andeutungsweise erkennbare Bezüge zu weiteren illustrierten höfischen Handschriften wie dem berühmten Turnierbuch des Königs René konnte der elitäre und höchst anspruchsvolle Charakter der Hausbuchhandschrift weiterhin wahrscheinlich gemacht werden. Ihre Singularität liegt darüber hinaus in der deutlich erkennbaren eigenständigen und originellen Adaption des Stoffes im Sinne einer *Aemulatio*. Die nun auf einen Zeitraum von bald nach 1482 eingeschränkte Datierung könnte weitere Hinweise auf den konkreten Entstehungszusammenhang liefern.

Das den Bildern des Hausbuches zugrundeliegende Spezialwissen aus verschiedenen Wissensfeldern lässt eine Konstellation erkennen, in der eine mit modernen Bilddispositiven (Explosionszeichnung) vertraute Werkstatt der Buchmalerei (Mustervorlagen!) mit damals sicherlich nicht zahlreich und umstandslos zur Verfügung stehenden Experten der mechanischen Künste (Hydraulik, Heronsbrunnen, Hüttenwesen) in Verbindung stand und hier vielleicht nicht zum ersten Mal an dem Projekt einer illustrierten Handschrift oder eines illustrierten Buches zusammengearbeitet hat. Für den erschlossenen höfischen Charakter des Hausbuches war eine solche Verbindung damals am Mittelrhein eher ungewöhnlich und die darin zum Ausdruck kommende neuartige Verflechtung der Künste könnte auch an anderer

Stelle Spuren hinterlassen haben. In jeden Fall liefen in dem Hausbuchprojekt in den 1480er Jahren auf direkte und indirekte Weise Fäden aus entfernten Regionen zusammen, wie sie nur wenig später in größerem Maßstab das frühhumanistische Netzwerk um das Nürnberger Projekt der Weltchronik zusammenspinnen sollte. Das Hausbuch ist aber mit Sicherheit nicht in Nürnberg entstanden, sondern in einem anderen Zentrum der nordalpinen Frührenaissance.

Grundsätzlich erschwerend wirkt bei erneuten Versuchen, das Hausbuch lebensweltlich konkret zu verorten, die Tatsache, dass das Buchprojekt nicht vollendet wurde und seine am Ende intendierte Gesamtgestalt im Dunkeln bleiben muss. Ob die Gründe dafür auf der künstlerischen Seite, auf Seiten des unbekanntes Auftraggebers oder im Bereich der geplanten Verwendung lagen, ist aus dem Werk selbst nicht abzuleiten. Erkennbar sind aber der Einsatz von teurem Pergament und die ersten Ansätze, die Textseiten und Bilder mit ebenfalls teuren und prestigeträchtigen Farben auszuarbeiten. Ob die heute in einem Teil der Zeichnungen vorhandenen partiellen Lavierungen bereits eine Reaktion auf sich verminderte Mittel oder Zeitkontingente darstellen, kann schwer entschieden werden. Ebenso ist unklar, ob die fehlenden Lagen je angefertigt wurden und welcher Inhalt ihnen zugeordnet war.

Die oben herausgestellten Zusammenhänge sollten Anlass dafür sein, bei der Suche nach Auftraggeber und Publikum der Handschrift des Hausbuches eine neue Richtung einzuschlagen. Angesichts der zahlreichen und allesamt unbefriedigend erscheinenden bisherigen Versuche, die beiden seitenfüllenden Baum- oder Astwappen der Handschrift als Hinweise auf konkrete wappenführende Auftraggeber zu deuten, liegt es nahe, diese Deutungsstrategie vorerst aufzugeben. Hier lief die Identifizierung angesichts der Fremdheit des Wappenbildes fast naturgemäß auf bislang wenig bekannte und nicht hervorgetretene Protagonisten hinaus, was im direkten Widerspruch mit dem formal und inhaltlich hochelitären Charakter des Buchprojektes steht.⁹⁴ Am ehesten ist bei dem Astwappen an die Verbilligung einer unbekanntes Devise oder an eines jener Scherzwappen zu denken, wie es der Meister des Amsterdamer Kabinetts, der ja auch am Hausbuch beteiligt war, in unterschiedlichen Varianten gezeichnet hat.

Auch die innerhalb der Bilder des Hausbuches verstreut angeordneten weiteren Wappen, unter denen sogar das Astwappen wiederaufgenommen wird, ließen sich bislang nur sehr unbefriedigend realen, zumeist gräflichen Familien zuweisen. Sie zeigen eigenartige

Verwechslungen und eine Vertauschung von Tinkturen und Figuren. Teilweise sind die Flächen sogar leer geblieben, wie auf dem Weiherhaus des einen Jagdbildes (fol. 19v–20r).⁹⁵

Vielleicht gibt es aber trotzdem eine Möglichkeit, die heraldischen Zeichen der Handschrift in ihrer Gesamtheit mit einem gewissen Ertrag zu deuten. Schon früh hat sich die Erkenntnis herauskristallisiert, dass in einzelnen Bildern eine Referenz auf Begebenheiten der 1470er Jahre im Rheinland, an der Berührungsfläche von politischen Interessen des Reichs, Habsburgischer Familienpolitik und burgundischer Expansion aufscheint. Antagonisten, aber auch Interaktionspartner waren hier Kaiser Friedrich III. aus dem Hause Habsburg, Herzog Karl der Kühne von Burgund und einzelne deutsche Fürsten, darunter mit neuen politischen Ansprüchen auftretende Kurfürsten des römisch-deutschen Reiches.

Das Hausbuch lässt dabei eine gewisse Betonung einer habsburgischen Position erkennen, wie auch zuletzt Dieter Blume festgestellt hat.⁹⁶ So wird in dem Bild der Wagenburg im Zentrum von der Forschung recht übereinstimmend die gravitatische Figur Kaiser Friedrichs III. gesehen, der tatsächlich 1475 den Kriegszug bis vor die belagerte Stadt Neuss mitgemacht hat (fol. 53r–53r).⁹⁷ Über ihm flattert das Banner des Reiches mit dem schwarzen doppelköpfigen Adler auf Gold. Kaiser Friedrichs persönliche und bekannte Devise „A E [I] O [U]“ ist auch im Bild des Wagenzuges zu erkennen (fol. 51v–52r). Die beiden Darstellungen zweier typisch deutscher Turnierarten (Gesteck im Hohenzeug und Rennen) wurden mit dem Fürstentag in Trier 1473 in Verbindung gebracht, auf dem Friedrich III. und Karl von Burgund weitgehend erfolglos verhandelten, dem Zusammentreffen aber dabei mit Turnieren und Waffenschauen einen prächtigen höfischen wie militärischen Rahmen gaben.

Verschiedene Bilder im Hausbuch können also der Tendenz nach als habsburgfreundlich charakterisiert werden. Deshalb kann – zunächst ganz hypothetisch – eine erste Frage formuliert werden: ob es um die Mitte der 1480er Jahre im Umfeld der Habsburger einen Kandidaten als Adressaten für ein solches Buchprojekt gegeben haben könnte, der besonders intensiv an Fragen der modernen Kriegsführung interessiert war, dessen hoher Rang den Ausstattungsaufwand der Handschrift gerechtfertigt hätte und dessen Biografie vielleicht sogar auch auf Probleme der Fertigstellung des Projektes hindeutete.

Auch wenn das Hausbuch in seinem Wappenschmuck nicht zweifelsfrei auf eine konkrete Person verweist, so gibt es doch in einer Anzahl von Bildern ein weiteres Verweismotiv, das ebenfalls schon Anlass für intensive



Abb. 14 Wolfegger Hausbuch: Die Figur des jungen Ritters mit der Stola des Kannenordens, dem Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?) (Ausschnitte).

Überlegungen geboten hat. Es handelt sich um die Figur des sogenannten Kannenritters. Es fällt in einzelnen Bildern die wiedererkennbare Figur eines Jünglings auf, der in einzelnen Handlungsfeldern wie der Hochwildjagd aktiv beteiligt ist, in der Mehrzahl aber eher die Rolle eines Beobachters spielt, so zum Beispiel in der Szene des Bergwerkes und in jener der Kupferschmelze (Abb. 14). Es handelt sich um einen Jüngling, der teilweise der neuesten Mode frönt, oft in ein schaubenartiges und damit in den 1480er Jahren hochmodernes Oberkleid gekleidet ist, aber andererseits noch die damals langsam aus dem Gebrauch kommenden spitzen Schuhe des deutschen Adels trägt. Manchmal agiert er alleine, manchmal bevölkert er zusammen mit einer Dame die Szenerien. Der gesellschaftliche Unterschied zwischen Betrachter und Ort der Schwerarbeit ist gerade in der Bergwerkszene und der Schmelzhütte so groß, dass die Rolle des Jünglings in diesen Umfeldern Fragen aufwirft. Vergleichbare

Beobachterfiguren sind nicht eben zahlreich in der zeitgenössischen Buchmalerei zu finden.

Unwillkürlich kommt im Vergleich dazu eine Bildserie in den Sinn, in der einige Zeit nach dem Hausbuch ganz ähnliche hochfiktionale Erfahrungsszenarien ins Bild gesetzt wurden: die zwischen 1514 und 1516 von Hans Burgkmair (1473–1531) und Leonhard Beck (um 1480–1542) geschaffenen Holzschnittillustrationen zum kaiserlichen Propagandabuch des Weißkunigs.⁹⁸ Es war das Neuartige dieser Selbstdarstellung im kombinierten Modus von Biografie und Fürstenspiegel, dass ein Fürstensohn als idealisierte Rolle hier nicht nur die üblichen adeligen Tugenden und Handlungsfelder kennenlernt, sondern eben auch die neuen und technisch anspruchsvollen mechanischen *artes* (Abb. 15). Der mittlere Teil des Weißkunigs ist angefüllt mit Themen aus der Praxis sowohl der freien und als auch der angewandten Künste und die entsprechenden Bilderfindungen führen in der



Abb. 15 Weißkunig: Der junge Weißkunig in der Werkstatt des Harnischmachers (1514/16) (spätere Druckausgabe).

Gesamtheit die „Lernung“ des jungen Weißkunigs bzw. seines Alter Egos Maximilian I. von Habsburg vor Augen.

Jan-Dirk Müller hat das quasi modulare Konzept einzelner „Rubriken erlernbarer Fertigkeiten“ schon vor Jahren in dem Kontext einer sich erneuernden höfischen Kultur erläutert: „*Lernung* ist die Perspektive, in der die Regierungstätigkeit erscheint, soweit sie nicht in Kriegen und Staatsakten aufgeht, *lernung* nicht als übergreifender Erziehungsprozess, sondern als Abfolge erlernbarer Disziplinen“⁹⁹ Der Anspruch an sich, in den Worten des Weißkunigs, war nicht neu: „Wiewol ain jeder kunig ist wie ain ander mensch, so muessen doch die kunig, die selbs regieren, mer wissen dann die fursten und das volk, damit das ir regierung bey inen beleibt.“ Neu in der Zeit Maximilians war aber immer noch die Breite der hier für einen Fürsten vorgesehenen Disziplinen:

„Loci communes der Fürstenlehre, Anweisungen, Dispositionsschemata der Traktate werden als durch lernung erworbene Erkenntnisse des Königs erzählt und bezeugen somit sein außergewöhnliches Ingenium. [...] Aber nicht nur in gelehrten Disziplinen, deren Extrakt in auslegungsbedürftigen, dem Laien verschlossenen Rätselreden verschlüsselt sind, brilliert der Held, sondern auch im

*Handwerk und praktischen Fertigkeiten: im Kanzleiwesen, Geschütztechnik, Architektur usw.“*¹⁰⁰

Sogar die Wagenburg besitzt Weißkunig (Abb. 16) wie zuvor schon im Hausbuch (Abb. 17) eine eigene Bildtafel und wird im Weißkunig als fürstliches Wissensfeld aufgeführt. Die Darstellung im Weißkunig ist viel schematischer als im Hausbuch. Ist es also nur ein Zufall, dass eine ähnliche Breite der unter dem Dach der fürstlichen Kriegskunst vereinten *artes* bereits 30 Jahre zuvor im Hausbuch erscheint; eine Breite der Wissensfelder, die die modernen Interpretatoren der Handschrift schon immer überrascht und irritiert hat?

Bislang ist von der Forschung noch kein Zusammenhang zwischen der Breite und Zusammenstellung der Wissensbestände der Freien und Angewandten Künste im Hausbuch und dem breiten Konzept der „Lernung“ im Weißkunig hergestellt worden. Ebenso ist noch kein Zusammenhang zwischen der Beobachterfigur des jungen Kannenritters im Hausbuch und der Figur des lernenden Königssohns im Weißkunig gesehen worden. Auch im Hausbuch handelt es sich doch eher um eine Idealrolle denn eine biografische Reminiszenz, wie wiederum einige Interpreten angenommen haben.

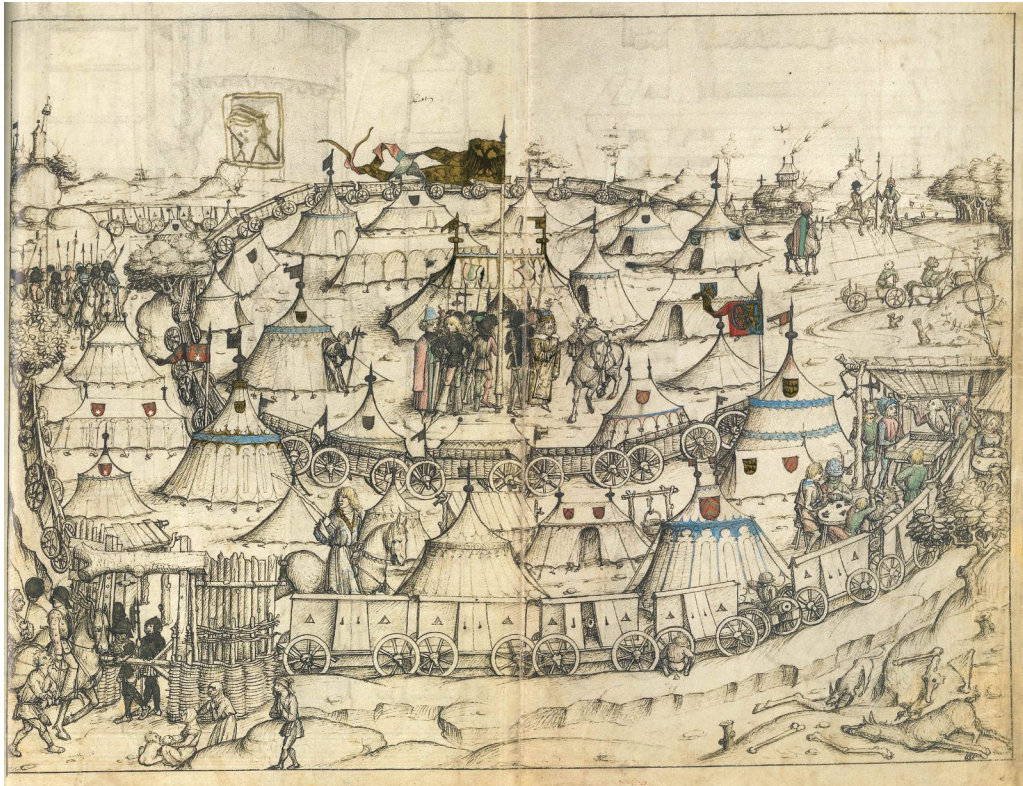
16



Abb. 16 Weiskunig: Der junge Weiskunig lernt die Geschicklichkeit, eine Wagenburg aufzustellen (1514/16) (spätere Druckausgabe).

Abb. 17 Wolfegger Hausbuch: Heerlager in Form einer doppelten Wagenburg mit den kanonenbestückten Kampf Wagen als äußerem Ring und den Transportwagen im Inneren (fol. 53r–53r1). Dem Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?).

17



Wie wären solche Zusammenhänge vorstellbar? Es gibt bislang nur wenige verstreute Hinweise auf indirekte Beziehungen: So hat der zweite Hausbuchmeister die beiden bereits erwähnten Skizzen hinterlassen, die von der Forschung auf niederländischen Aktivitäten Maximilians I. bezogen werden, und das Hausbuch befand sich Anfang des 16. Jahrhunderts wohl in Innsbruck im Besitz einer Familie Hof (Ludwig Hof der Junge, Joachim Hof, Leonhard Hofen), die bislang nicht sicher zu identifizieren ist.¹⁰¹ Ob damit eine Beziehung zu der auch im persönlichen Umfeld Kaiser Maximilians I. nachweisbaren Innsbrucker Familie Hofer anklängt, konnte bisher nicht geklärt werden.¹⁰²

Könnte trotz des weiten zeitlichen und produktionslogischen Abstandes des Hausbuches zum Weißkunig diese spätere Selbstdarstellung Maximilians I. von Habsburg, der inzwischen zum Kaiser aufgestiegen war, der Ausgangspunkt für eine mögliche Deutung des jungen Zuschauers im Hausbuch sein? Sollte die Figur des jungen Adligen im Hausbuch eine hinreichend verklausulierte Anspielung auf den jungen, 1459 geborenen Maximilian von Habsburg darstellen und käme dieser überhaupt als ursprünglicher Adressat des Buchprojektes in eine engere Wahl?

Die Figur ist auf vielen Bildern durch eine weiße Stola mit Vase (Kanne) über der Schulter konstant als Träger des sogenannten Kannenordens charakterisiert, der damals im Umfeld der Habsburger auch als Orden der Mäßigkeit bezeichnet wurde. Dieser Orden war ursprünglich um 1403 in Spanien als *Orden de la Jarra y el Grifo* gegründet worden und ist von Maximilians Vater Friedrich III. vor 1459 erneuert worden.¹⁰³ Es gibt keine vollständige Liste der Träger im 15. Jahrhundert und die ständische Zuordnung reicht von Königen und Fürsten bis hin zu Patriziern. In jedem Fall aber waren Kaiser Friedrich III. und sein Sohn selbst Mitglieder dieses Ordens. Friedrich III. soll das Ordensemblem, eine Vase (Kanne) mit Lilien, 1473 auf dem Fürstentag in Trier getragen haben und über Maximilian wird berichtet, dass er das Emblem trug, als er 1478 zum Großmeister des Ordens zum Goldenen Vlies ernannt wurde.¹⁰⁴ Die frühe Mitgliedschaft Maximilians belegt ebenso ein Schwert aus der Zeit um 1480, heute in der Hofjagd- und Rüstkammer (Inv.-Nr. A 139), das mit den Buchstaben „HMI-ADM“ auf den personalisierten Ordenswahlspruch „Halt Maß in allen Dingen, Maximilian“ verweist, und später wird Maximilian die Ordenskette des Kannenordens auf der Ehrenpforte platzieren.¹⁰⁵

Kann es also sein, dass die Handschrift, die heute als „Mittelalterliches Hausbuch“ bezeichnet wird, ursprünglich als fürstliches Geschenk für den in den 1480er

Jahren noch jungen Maximilian von Habsburg gedacht war, der sich nachweislich schon früh und aktiv mit Fragen der innovativen Kriegsführung wie auch mit dem Turnierwesen auseinandersetzte? Bereits 1479 hatte er in der Schlacht von Guinegate sein Geschick als Neuerer in jenem Bereich bewiesen¹⁰⁶ und in der Folgezeit trat er nicht nur als exzellenter Turnierkämpfer auf, sondern verfolgte auch in diesem Feld eigene Ideen. So förderte Maximilian besonders den sportlichen Zweikampf des Rennens (Scharfrennen), der aufgrund der feldmäßigen Ausrüstung der Wettkämpfer gerade für mittellose junge Adelige attraktiv war. Ein solches Turnier in Kriegsmontur ist auf dem einem der beiden Turnierbilder im Hausbuch (fol. 21v und 22r) in seinem improvisierten Charakter sehr gut getroffen (Abb. 18).¹⁰⁷

Maximilian wurde 16. Februar 1486 in Frankfurt zum römischen Kaiser gewählt und anschließend am 9. April in Aachen gekrönt.¹⁰⁸ Ab dieser Zeit wäre eine Darstellung seiner Person ohne königliche Attribute nur noch als dezidiert retrospektiv zu verstehen. Dies ist zwar grundsätzlich möglich, wie die Darstellung des jungen Fürstensohnes später in den Bildern des Weißkunig zeigt. Trotzdem wäre wohl ein Zeitpunkt vor der Krönung Maximilians für die Bildsprache des Hausbuches, wenn es denn für ihn intendiert war, plausibler.

Wir kennen ein offizielles und in elitären höfischen Kreisen schon früh zugängliches Porträt Maximilians aus der Zeit vor seiner Königskrönung, das den jungen Erzherzog durch sein langes (blondes) Haar charakterisiert. Es handelt sich um die Bronzemedaille, die zu seiner Hochzeit 1477 nach einem Entwurf des Hofsekretärs Giovanni Filangieri di Candida gefertigt wurde (Abb. 19).¹⁰⁹ Die Haartracht konnte sicherlich schon damals als Erkennungszeichen Maximilians gelten. Auf der Hochzeitsmedaille trägt er einen Haarkranz ähnlich dem, der in erweiterter Form auch zweimal den idealisierten Jüngling im Hausbuch schmückt. Auch diese Ähnlichkeit ist kein zwingender Beweis, zeigt aber, dass die ideale Effigie des Jünglings, der der Habsburger Partei so nahestand, im Hausbuch dem offiziellen Porträt des Thronfolgers zumindest deutlich glich.

Maximilian hat vor seiner Krönung zum König die Jahre zwischen 1477 und 1486 in den Niederlanden verbracht und war dort nach der Schlacht von Guinegate fast pausenlos mit Kriegszügen gegen seinen Hauptwidersacher, den französischen König, beschäftigt. Im Frühjahr 1485 kamen Pläne auf, durch die Krönung Maximilians zum römischen König zu Lebzeiten des Vaters die militärischen Ressourcen des jungen Habsburgers auch zur Verteidigung gegen die Ungarn und die Osmanen einzusetzen.¹¹⁰ Man erhoffte sich also dezidiert

18



19



Abb. 18 Wolfegger Hausbuch: Sportlicher Zweikampf des Rennens in kriegsmäßiger Ausrüstung (fol. 21v–22r). Dem Hausbuchmeister 2 zugeschrieben (um 1486?).

Abb. 19 Giovanni Filangieri di Candida: Hochzeitsmedaille, hier das Porträt des Erzherzogs Maximilian von Habsburg 1477.

auch auf Seiten der Reichsfürsten eine Rolle als Heerführer von ihm. In dieser Situation könnte man sich nun ein höfisches Buchprojekt vorstellen, das Regierungs- und Feldherrenwissen auf eine neue und an der technologischen Wirklichkeit orientierten Weise zusammenführte. Es wäre nicht nur als Modernisierungsimpuls gedacht gewesen, sondern könnte vielleicht auch als subtile Anregung gedient haben, einen Zug gegen die Feinde des Reiches zu führen, und hätte wohl auch die tatsächlichen Sachinteressen Maximilians der Tendenz nach ausgezeichnet getroffen.

Wer hätte ein solches Projekt befördern können, sowohl mit den nötigen Mitteln, als auch mit den vielfältigen Kompetenzen und in der entsprechenden politischen Position? Entsprechende Kompetenzen und Erfahrungen in der Produktion von neuartig illustrierten Fach- und Sachbüchern bündelten sich in den 1480er Jahre im Rheinland um den sehr wohlhabenden Mainzer Domdekan Bernhard von Breidenbach (um 1440–1497), der wie bekannt eine enge Zusammenarbeit mit dem aus Utrecht stammenden Maler Erhard Reuwich (um 1445 – um 1500) pflegte und in medientechnologischer und ökonomischer Hinsicht auf die Ideen und das Organisationstalent von Peter Schöffer zurückgreifen konnte.¹¹¹ Breidenbach kann sowohl als Politiker und Verwaltungsexperte als auch als Liebhaber der Wissenschaften und Künste charakterisiert werden. Berühmtestes Werk des um ihn in den 1480er Jahren versammelten Zirkels von Experten unterschiedlicher Gebiete ist die gedruckte und innovativ nach der Natur illustrierte Reisebeschreibung ins Heilige Land, die im Februar 1486 rechtzeitig vor der Wahl Maximilians erschien. Jüngst konnte diesem Zirkel als weiteres innovatives und ebenfalls wirkmächtiges Buchprojekt der im März 1485 bei Peter Schöffer veröffentlichte *Cart der Gesundheit* zugewiesen werden.¹¹² Es ist hier nicht der Raum, und es fehlen auch noch geeignete wissenschaftliche Studien, um die ganze Breite dieser Aktivitäten und die politischen Potentiale zu diskutieren.

Gerade erst hat der niederländische Kunsthistoriker und Archivar Boudewijn Bakker die neuartige Wertschätzung der visuellen Anschauung und des Bildes nach der Natur im Rahmen des Wissenserwerbs betont, die Breidenbach in seinen beiden Druckwerken umsetzte, und die ihn von vielen Intellektuellen seiner Generation abhob: „Breydenbach was fascinated by the intellectual and emotional powers of the eye.“¹¹³

„In Breydenbach's view, a description without a color illustration was useless. In the first few paragraphs of his text he repeats the phrase 'in their correct shapes and

colors' four times. As he puts it, the image is no longer a surrogate for the verbal description for the benefit of the illiterate or a decorative addition to the text. In his book, images are presented – for the first time in the history of printing – as independent sources of information for use in addition to, and in this case even instead of, a verbal description.“¹¹⁴

Der um 1440 geborene Breidenbach war noch nicht in der ganzen Breite als Humanist sozialisiert worden, er hatte ab 1456 nur eine deutsche Universität besucht im Gegensatz zu den Italienerfahrungen deutscher Frühhumanisten, aber in seiner Faszination für das Bild als Wissensmedium finden sich deutlich Parallelen zu diesbezüglichen Auffassungen von zeitgleich aktiven Vertretern des deutschen Frühhumanismus in seinem Umfeld. Bakker unterschätzt deren Interesse am Bild vermutlich sogar:

„Like Nicolaus Cusanus, Rudolf Agricola and the Rhineland humanists, Breydenbach was concerned with the pursuit of objective truth and authenticity. In his work, however, this ambition expressed itself not in a quest for original classical texts, but in a fascination for visible reality and for everything that the world had to offer the curious eye. Furthermore, he believed fervently that text and image were equal in value.“¹¹⁵

Bernhard von Breidenbach agierte spätestens seit der Wahl Bertholds von Henneberg 1484 zum Mainzer Erzbischof als Domdekan im engsten Umfeld des geistlichen und weltlichen Oberhauptes von Mainz und damit auch als Helfer und Vertrauter eines Kurfürsten und des Erzkanzlers des römisch-deutschen Reiches. Berthold von Henneberg ist vor allem in den 1490er Jahren als Opponent von Kaiser Maximilian I. im Ringen um eine Reform des Reiches hervorgetreten, indem er die Interessen der Reichsfürsten zu bündeln und ihre Mitwirkung auch institutionell festzuschreiben versuchte.¹¹⁶ Auch schon vorher gehörte er einer Bewegung einiger deutscher Reichsfürsten an, besonders einzelner Kurfürsten, die eine aktivere Rolle in der Reichspolitik einforderten. Einer gingen damit in der Regel intendierte wie realisierte Reformen und Neuerungen auch auf der niedrigeren Ebene der fürstlichen Herrschaft, die auch neue Impulse für die Rolle der literarischen und bildenden Künste an einzelnen deutschen Höfen brachte und die Blicke von dort intensiver auf die entfalten Hofkulturen in Burgund und Italien lenkte. Der Mainzer Zirkel bzw. konkret wohl der Erzbischof hatte eigentlich keinen Grund, dem Nachwuchs des Hauses Habsburg ein aufwändiges Geschenk zu machen.

Es gab nur ein Zeitfenster, in dem eine andere Konstellation herrschte. Ohne die Zustimmung Berthold von Hennebergs war eine Krönung Maximilians noch zu Lebzeiten seines Vaters praktisch ohne Verwirklichungschance. Durch geschickte Verhandlungen und wohl auch große Versprechungen und Geldzahlungen konnte Berthold um die Jahreswende 1485/86 für das Krönungsprojekt gewonnen werden.¹¹⁷ Er nahm an der Wahl am 16. Februar 1486 in Frankfurt, dem anschließenden Reichstag dort und an der Krönung am 9. April in Aachen teil. Bernhard von Breidenbach begleitete ihn bei diesen Gelegenheiten. Der Erzkanzler und sein Domdekan hatten zu diesem Zeitpunkt gute Gründe, Maximilian zumindest als aufgeschlossen für politische Reformen im Reich einzuschätzen. Auch der Historiker Wiesflecker betont Maximilians Bereitschaft für Reformen in dieser Situation: „Dabei trat Maximilian das erste Mal als König hervor und wollte sich dem Reich offenbar als Reformfreund vorstellen.“¹¹⁸

Überlegenswert ist, ob es in dieser konkreten Situation Pläne für das „Hausbuch“ als fürstliches Geschenk für Maximilian gab, dessen neuartige Bilderwelt das Auge des Adressaten hätten fesseln und auch im Sinn der Schenker hätte lenken sollen. Das Projekt wurde vielleicht durch die schnelle Abreise des neuen Königs nach der Krönung in die Niederlande vorzeitig beendet. Es ist nicht bekannt, wer die unvollendeten Pergamentblätter dann übernahm. Es sollte aber zu denken geben, dass in dem etwa ab den Jahren um 1505 in die Tat umgesetzten Konzept des Weißkunigs nicht nur ein Großteil der freien und angewandten Wissenschaften und Wissensfelder wiederauftauchen sollte, die schon im Hausbuch als bedeutsam für einen Fürsten angesehen wurden, sondern auch das ungewöhnliche Bildmotiv des zuschauenden und die Werkstätten besuchenden, lernenden jungen Prinzen.

Vor dem Hintergrund dieses neuen potentiellen Szenarios sollte auch noch einmal über die Verbindung des Mainzer Hofmalers Erhard Reuwich zum Wolfegger Hausbuch nachgedacht werden, der ja auch bei den anderen beiden, zuletzt von Bakker interpretierten Buchprojekten Breidenbachs eine so zentrale Rolle spielte. Verschiedene kunsthistorische Argumente sind in der Vergangenheit für eine Mitwirkung Reuwichs bzw. ganz konkret für die Identifikation mit dem meistens damals als eine Person gedachten Hausbuchmeister vorgebracht worden.¹¹⁹ Sie wurden von anderer Seite, besonders von Hess, immer wieder zurückgewiesen.¹²⁰ In der Regel gab es auf beiden Seiten stilkritische Argumente mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung.

Nachdem die Entstehung des Hausbuches in einer Werkstatt der Buchmalerei und die Mitarbeit mehrerer Hände immer deutlicher zutage getreten ist, sollten die alten Argumente für eine wie immer geartete Rolle Reuwichs noch einmal überdacht werden. Der Verfasser tendiert dabei zu einer Identifikation Reuwichs mit dem hier als Hausbuchmeister 1 bezeichneten Zeichner der Planeten. Theoretisch stellt aber auch der zweite Hauptmeister mit seinen hochinnovativen Maschinenbildern eine attraktive Option dar. Hier wären die urkundlich gesicherten Verbindungen Reuwichs zur Utrechter Malerei genauer als bisher geschehen auszuwerten.¹²¹ Allen diesen Gedanken kann an dieser Stelle leider nicht ausführlich nachgegangen werden.

Fazit

Die vorangegangenen Ausführungen stellen einen noch unvollkommenen Versuch dar, die trotz einer langen Forschungstradition in vielen Aspekten immer noch rätselhaft gebliebene Bildhandschrift des Wolfegger Hausbuches mit einzelnen neuen Erträgen der Forschung der letzten zwei Jahrzehnte in Verbindung zu bringen. Dazu gehört vor allem ein aktuell besseres Verständnis für die Indienstnahme der bildenden Künste in der höfischen Welt an der Wende vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, als es noch vor etwa 20 Jahren der Fall war, zur Zeit der letzten großen Forschungsarbeiten zum Hausbuch. Ältere Arbeiten haben diese Zeit oft zu einseitig betrachtet und die Breite, die Ambivalenzen und die innovativen Impulse dieser höfischen Kultur unterschätzt. Der Prozess der Erforschung der höfischen Welt in einer europäischen Perspektive ist sicherlich noch nicht abgeschlossen. Trotzdem ist heute besser als vor 20 Jahren erkennbar, dass das Hausbuch stärker als bisher aus dieser Perspektive heraus gedeutet werden sollte.

Mit gebührender Vorsicht können die hier vorgebrachten Argumente wie folgt zusammengefasst werden: Das Wolfegger Hausbuch wurde bald nach 1482, vielleicht um die Jahreswende 1485/86 in einer renommierten mittelrheinischen Werkstatt für Buchmalerei in Auftrag gegeben, die damals auch für andere hohe adelige und kirchliche Besteller arbeitete und die bereits eindrucksvolle Ergebnisse vorzuweisen hatte. Sie verfügte für ihre Aufgaben über einen soliden Bestand an Vorlagenmaterial, aber gleichzeitig auch über mindestens zwei überdurchschnittlich talentierte und erfahrene Maler. Nach den zurzeit bekannten Indizien ist anzunehmen, dass sich diese Werkstatt in Mainz befand und bereits ab etwa 1470 mit dem Druckhaus von Peter Schöffer zusammengearbeitet hatte. Allen Hinweisen nach war sie von den 1469 erlassenen Zunftregeln des Erzbischofs

als Stadtherrn befreit und konnte deshalb eine ungewöhnlich große Anzahl von Mitarbeitern beschäftigen.

Ob das Projekt des Hausbuches im Umkreis des damals auch mit anderen Buch- und Kunstprojekten beschäftigten Domdekans Bernhard von Breidenbach entstanden ist, muss zurzeit als Spekulation gelten. In jedem Fall hat es sich beim sogenannten Hausbuch um ein hoch anspruchsvolles höfisches Projekt gehandelt, für das nur ein kleiner Kreis von Auftraggebern und Publikum infrage kommt und für das auch keine direkten Parallelen bekannt sind. Den Erwartungshorizont gaben die höfischen Büchersammlungen und Bibliotheken ab, wie sie damals vor allem in Frankreich, Burgund und Italien aufgebaut wurden und neues „Wissen für den Hof“ (Jan-Dirk Müller) sammelten und bereitstellten. Hier konnte sich die Gattung des reich ausgestatteten profanen Sachbuches entfalten, und ein solches Anspruchsniveau sollte auch mit dem „Hausbuch“ erreicht werden, dessen moderner Name aus dem 19. Jahrhundert hier etwas unpassend erscheint.

Aus unbekanntem Gründen wurde das Projekt vorzeitig abgebrochen und ist heute nur als Torso überliefert. Der Grund dafür ist zurzeit nicht deutlich zu erkennen. Es könnte sich um eine anderweitige Schwerpunktsetzung des Auftraggebers handeln, aber auch eine Verhinderung innerhalb der ausführenden Werkstatt wäre denkbar.

Ob das illustrierte Manuskript des Hausbuches als höfisches Geschenk für den jungen Erzherzog Maximilian von Habsburg im Vorfeld seiner Aachener Krönung 1486 zum römisch-deutschen König gedacht war, kann zurzeit lediglich als Hypothese formuliert werden. Die auffälligen Parallelen zu späteren Teilen seines *gedechtnus*-Projektes sollten jedenfalls weiter untersucht werden. Ebenso sollte über eine Mitwirkung des damals in den Kreisen des Mainzer Hofes wirkenden Utrechter Malers Erhard Reuwich nachgedacht werden.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 2 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 3 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 4 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30150, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 5 Montage Hoppe unter Verwendung von Ausschnitten (Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek JCS Ms. germ. qu. 15 und Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997), gemeinfreie Vorlagen.

Abb. 6 Berlin, Kupferstichkabinett C1m 10 a,b, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 7 Montage Hoppe unter Verwendung von Ausschnitten (Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek JCS Ms. germ. qu. 15 und Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997), gemeinfreie Vorlagen.

Abb. 8 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 9 Paris BNF Ms. fr. 2695, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 10 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 11 Berlin, Kupferstichkabinett Hs 78 B 4, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 12 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 13 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 14 Montage Hoppe unter Verwendung von Ausschnitten aus Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 15 Archiv Hoppe, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 16 Archiv Hoppe, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 17 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 18 Privatbesitz, Hausbuch, Faksimile 1997, gemeinfreie Vorlage.

Abb. 19 Wien, Kunsthistorisches Museum, Abbildung aus: Friedrich Bernhard Polleroß: „Tradition und Innovation: Kaiser Maximilian I. im Porträt“, in: Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hrsg.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (München: Prestel 2012), 101–115.

Anmerkungen

- 1 Den aktuellen Forschungsstand repräsentieren am besten drei ausführliche Publikationen mit ausführlichen Nachweisen und Diskussionen der älteren Literatur: J. P. Filedt Kok (Hrsg.): *Vom Leben im späten Mittelalter: Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, 14. März – 9. Juni 1985; Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5. September – 3. November 1985 (Amsterdam: Rijksmuseum; Frankfurt am Main: Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut 1985); Daniel Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“: Studien zur Hausbuchmeisterfrage* (Mainz: Philipp von Zabern 1994), hier Kat.-Nr. 1 et passim; Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch/The Medieval Housebook*, Band 2: Kommentarband (München und New York: Prestel 1997). Vgl. zur Handschrift <<http://www.handschriftencensus.de/24990>>. Der Verfasser dankt Esther Münzberg ganz herzlich für anregende Diskussionen. Er hatte darüber hinaus das Privileg, durch großzügige Dauerleihe von Christa Syrer ausgiebig mit einem Exemplar des modernen Faksimiles von 1997 der Handschrift arbeiten zu können. Auch dafür sei ganz herzlich gedankt.
- 2 Vorliegende gedruckte Reproduktionen bzw. Editionen des Hausbuches (eine digitale Edition ist nicht verfügbar): *Mittelalterliches Hausbuch: Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen*, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Leipzig: F. A. Brockhaus 1866), 2. Auflage mit einem Vorwort von August Essenwein (Frankfurt am Main: Heinrich Keller 1887); Helmuth Th. Bossert/Willy F. Storck (Hrsg.): *Das mittelalterliche Hausbuch nach dem Original im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee im Auftrage des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (Leipzig: Seemann 1912); Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch/The Medieval Housebook*, Band 1: Faksimile (München und New York: Prestel 1997). Aus dieser Ausgabe wurden die meisten der Abbildungen im vorliegenden Aufsatz entnommen. Das Hausbuch selbst wurde 2008 vom Haus Waldburg-Wolfegg-Waldsee an einen nicht genannten Käufer in Deutschland verkauft.
- 3 Die ältere Forschung kann in dem vorliegenden knappen Aufsatz nicht umfassend gewürdigt werden. Siehe neben den in Anm. 1 genannten Werken speziell auch den Überblick über den Gang der Forschung bei Jane Campbell Hutchison: „Ex ungue Leonem: Die Geschichte der Hausbuchmeister-Frage“, in: Filedt Kok (Hrsg.): *Vom Leben im späten Mittelalter* [wie Anm. 1], 11–29.
- 4 Dieter Blume: *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (Berlin: Akademie Verlag 2000); Rainer Leng: *Ars belli: Deutsche taktische und kriegstechnische Bilderhandschriften und Traktate im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 Bände (Wiesbaden: Ludwig Reichert 2002); Wolfgang Lefèvre (Hrsg.): *Picturing machines 1400–1700 (Transformations)* (Cambridge, MA: MIT Press 2004); Regina Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyeser* (Purkersdorf: Hollinek 2013); Benjamin D. Spira: *Mainzer Maler – Maler in Mainz: Lebenswelten zwischen Stadt und Hof*, Diss. Universität Mainz 2015.
- 5 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], passim. Auch die jüngere Arbeit von Klingner widmet sich mit Kapitel III,7 ausführlich dem Hausbuch. Hier wird aber ein Großteil des Forschungsstandes der 1990er Jahre bezüglich Händescheidung, Datierung und Auftraggeberschaft ohne größere Kritik übernommen und referiert. Die Arbeit besitzt bei allem Materialreichtum eine Anzahl argumentativer und sprachlicher Problemstellen, die ihre Rezeption nicht immer leicht macht: Annett Klingner: *Die Macht der Sterne: Planetenkinder. Ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance* (Berlin: Arte Verlag 2017), zum Hausbuch dort 117–139.
- 6 Eberhard König: „Der Hausbuchmeister“, in: Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 163–223, hier besonders 179–181.
- 7 Vgl. z. B. Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 50–52.
- 8 Hess hat den traditionell mit dem Notnamen „Hausbuchmeister“ bezeichneten Werkkomplex noch weiter aufgeteilt, in dem er z. B. auch fast alle bislang zugeschriebenen Tafelgemälde abgetrennt und unter dem Notnamen „Meister des Speyrer Altars“ gruppiert hat (Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 69–102). Gegen diese Trennung ist in der Folgezeit Protest eingelegt worden und verschiedene Autoren, darunter Stephan Kemperdick und Uwe Gast, sehen in wichtigen Gemälden der Gruppe wie dem „Speyrer Altar“ und den Mainzer Tafeln des Marienlebens weiterhin oder wieder Werke des „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“ (im folgenden Hausbuchmeister 1). Dazu nun ausführlich: Michaela Schedl: *Tafelmalerie der Spätgotik am südlichen Mittelrhein* (Mainz: Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte 2016), hier 157–240.
- 9 Elgin Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“, *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 13 (1972/1973), Spalten 1121–1428. Siehe Sp. 1275–1277, bes. Anm. 354.
- 10 Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Spalten 1121–1428.
- 11 Beispielsweise *ibid.*, Sp. 1272–1281; Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 22–24; König: „Der Hausbuchmeister“ [wie Anm. 6], 200–219.
- 12 Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Sp. 1285.
- 13 Lotte Hellinga: „Peter Schoeffer and his organization: A bibliographical investigation of the ways an early printer worked“, *Biblis* 1995/96 [1997], 67–106; Eberhard König: „Buchmalerei in Mainz zur Zeit von Gutenberg, Fust und Schöffer“, in: Wolfgang Dobras (Hrsg.): *Gutenberg: aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution* (Mainz: Hermann Schmidt 2000), 572–583; Uwe Gast: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen* [Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Band III, 1] (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2011), 64.
- 14 Spira: *Mainzer Maler – Maler in Mainz* [wie Anm. 4], 80–86 und 203–213. In der kunsthistorischen Forschung wird oft auch ein eher abstrakter Meisterbegriff verwendet, der die juristischen und sozialen Verhältnisse nicht reflektiert.
- 15 Auf das Faktum der geringen Zahl der in Mainz gleichzeitig tätigen Meister hat schon Heinzelmann 1987 hingewiesen: „Wenn dieser Teil der Liste, wie ich annehme, einen Querschnitt zu einem festen Zeitpunkt bildet und (eine Edition aller Namen, auch der Goldschmiede, Gurtler, Kantengießer, Spengler und der der anderen Zünfte wird die genaue Datierung ermöglichen) etwa 1468 angelegt wurde, dürften schwerlich mehr als 4 Maler gleichzeitig in Mainz eingebürgert und zünftig gewesen sein.“ Siehe Josef Heinzelmann: „Genealogische Randnotizen zur Mainzer Kunstgeschichte: 16. und 17. Jahrhundert“, *Mainzer Zeitschrift* 82 (1987), 39–69, hier 44.
- 16 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 19–24, 41–45.
- 17 *Mittelalterliches Hausbuch: Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen*, 2. Aufl. [wie Anm. 2], VI.
- 18 Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 65–112, hier 103.
- 19 Robert Suckale: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer* (Petersberg: Michael Imhof 2009), Band 1, 13.

- 20 Grundlegend zum Bellifortis: Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4], Band 1, 109–149; Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser* [wie Anm. 4].
- 21 *Mittelalterliches Hausbuch: Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen*, Ausgabe 1866 [wie Anm. 2], Vorwort, IX. Auch Annett Klingner hat jüngst in ihrer Arbeit zu der Bildgattung der Planetenkinder das sogenannte Wolfeggische Hausbuch wieder speziell mit dem Bellifortis in engere Verbindung gebracht (Klingner: *Die Macht der Sterne* [wie Anm. 5], 126–127). Leider kennt aber Klingner nicht die Arbeit von Regina Cermann zum Bellifortis und hat auch die Forschungen zur höfischen Kultur des späten 15. Jahrhunderts wenig rezipiert (Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser* [wie Anm. 4]). Klingners Erörterungen des Auftraggeberumfeldes bleiben deshalb ohne starke Belege und zeigen verschiedene Widersprüche.
- 22 Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser* [wie Anm. 4], vor allem 94–95 zum provisorischen Stemma.
- 23 Volker Schmidtchen: *Kriegswesen im späten Mittelalter: Technik, Taktik, Theorie* (Weinheim: VCH 1990); Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4].
- 24 Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser* [wie Anm. 4]. Vgl. ead.: „Astantes stolidos sic immutabo stultos – Von nachlässigen Schreibern und verständigen Buchmalern: Zum Zusammenspiel von Text und Bild in Konrad Kyasers Bellifortis“, in: Christine Beier/Evelyn Theresia Kubina (Hrsg.): *Wege zum illuminierten Buch: Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit* (Wien: Böhlau 2014), 148–176; Theresia Berg/Udo Friedrich: „Wissenstradierung in spätmittelalterlichen Schriften zur Kriegskunst: Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser und das anonyme ‚Feuerwerksbuch‘“, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Wissen für den Hof: Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozess am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert* (München: Wilhelm Fink 1994), 169–232.
- 25 Diese Unterscheidung explizit bei David McGee: „The Origins of early modern Machine Design“, und Rainer Leng: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“, in: Wolfgang Lefèvre (Hrsg.): *Picturing machines 1400–1700* (Cambridge, MA: MIT Press 2004), 53–84 und 85–111.
- 26 Martin Warnke: *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* [konzipiert um 1965], 2. Aufl. (Köln: DuMont 1996).
- 27 Jan-Dirk Müller: *Gedechtnus: Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* (München: Wilhelm Fink 1982).
- 28 Als Beispiele für ein differenzierteres Bild höfischer Kultur am Übergang von Spätmittelalter und früher Neuzeit seien genannt: Müller (Hrsg.): *Wissen für den Hof* [wie Anm. 24]; Karl-Heinz Spiess: *Familie und Verwandtschaft im deutschen Hochadel des Spätmittelalters, 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner 1993; 2., korrigierte und mit einer Einführung versehene Auflage: 2015); Werner Paravicini (Hrsg.): *Alltag bei Hofe* (Sigmaringen: Thorbecke 1995); id. (Hrsg.): *Zeremoniell und Raum* (Sigmaringen: Thorbecke 1997); Karl-Heinz Spiess/Cordula Nolte/Gunnar Werlich (Hrsg.): *Principes: Dynastien und Höfe im späten Mittelalter* (Stuttgart: Thorbecke 2002). Auch die Forschungen zum frühen deutschen Humanismus und den frühen königlichen und fürstlichen Reformbemühungen im römisch-deutschen Reich haben neue Akzente gesetzt. Beispielsweise: Johannes Helmrauth/Ulrich Muhlack/Gerrit Walther (Hrsg.): *Diffusion des Humanismus: Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten* (Göttingen: Wallstein 2002); Thomas A. Brady: *German Histories in the Age of Reformations, 1400–1650* (Cambridge: Cambridge University Press 2009).
- 29 Als Beispiel seien die Ausstellungsprojekte zu Karl dem Kühnen und René von Anjou genannt, die detailliert auf die höfische Bildproduktion und -kultur eingehen: Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck (Hrsg.): *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst Krieg und Hofkultur*, Ausst.-Kat., Historisches Museum Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggmuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009 (Stuttgart: Belsler 2008); Marc-Édouard Gautier: *Splendeur de l'enluminure: Le roi René et les livres* (Ville d'Angers: Actes Sud 2009).
- 30 Cermann: *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyaser* [wie Anm. 4], 30.
- 31 *Ibid.*, passim.
- 32 *Ibid.*, 94–95.
- 33 *Ibid.*, 31–32.
- 34 Das gilt nicht nur für italienische Höfe des 15. Jahrhundert, sondern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch für immer mehr deutsche Fürstenhöfe. Vgl. z. B. Claudia Brink: *Arte et Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001); Müller (Hrsg.): *Wissen für den Hof* [wie Anm. 24].
- 35 Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4], Band 1, 113–114.
- 36 Vgl. Volker Schmidtchen: *Bombarden, Befestigungen, Büchsenmacher: Von den ersten Mauerbrechern des Spätmittelalters zur Belagerungsartillerie der Renaissance. Eine Studie zur Entwicklung der Militärtechnik* (Düsseldorf: Droste 1977).
- 37 Lefèvre (Hrsg.): *Picturing machines 1400–1700* [wie Anm. 25]. Hier vor allem die Aufsätze von McGee und Leng, die auch den Bellifortis und das Hausbuch mit einbeziehen.
- 38 Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1].
- 39 Vgl. diese grundsätzliche typologische Unterscheidung bei McGee: „The Origins of early modern Machine Design“ [wie Anm. 25], und Leng: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“ [wie Anm. 25].
- 40 Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4], Band 1, 122.
- 41 *Ibid.*
- 42 Zu diesem Thema einer neuen Wahrnehmung der Astrologie besonders unter den gesellschaftlichen Eliten um 1400 siehe z. B. Blume: *Regenten des Himmels* [wie Anm. 4], hier 149–157; id.: „Children of the Planets: The Popularization of Astrology in the 15th Century“, *Micrologus, Natura, Scienze e Società Medievali* XII (2004), 549–563.
- 43 Laura Ackerman Smoller: *History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre D'Ailly, 1350–1420* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1994).
- 44 Vgl. als neueren Einstieg in das Thema Zusammenhang von Konzil und bildender Kunst, der aber leider viele Fragen offenlässt: Jana Lucas: *Europa in Basel: Das Konzil von Basel 1431–1449 als Laboratorium der Kunst* (Basel: Schwabe 2017).
- 45 Blume: *Regenten des Himmels* [wie Anm. 4] (hier die ältere Literatur), 160 und zur Datierung speziell der Exkurs, 207–209. Diese Datierung konnte von Klingner noch genauer auf die Jahre um 1435/40 eingegrenzt werden. Siehe Klingner: *Die Macht der Sterne* [wie Anm. 5], hier 103–106 („Edition 1“).
- 46 Das Blockbuch bzw. die Serie von Einblattholzchnitten wurde 1895 von Lippmann vorgestellt: Friedrich Lippmann: *Die sieben Planeten* (Berlin: Internationale Chalkographische Gesellschaft 1895). Siehe dazu in jüngerer Zeit Klingner: *Die Macht der Sterne* [wie Anm. 5], 108–111 („Edition 4“).
- 47 So auch Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 19.
- 48 Das Prinzip des Heronsbrunnens und die Geschichte der Umsetzung wird ausführlich behandelt bei Hildegard Wiewelhove: *Tischbrunnen: Forschungen zur europäischen Tafelkultur* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002).
- 49 *Ibid.* Fontanas Traktat mit einer Abbildung des Heronsbrunnens *Bellicorum instrumentorum liber, cum figuris et fictiis litoris*

- conscriptus (BSB Cod.icon. 242) wird auf die Zeit um 1420/30 datiert. Siehe Horst Kranz (Hrsg.): Johannes Fontana: *Liber instrumentorum iconographicus: Ein illustriertes Maschinenbuch* (Stuttgart: Franz Steiner 2014); Horst Kranz/Walter Oberschelp (Hrsg.): *Mechanisches Memorieren und Chiffrieren um 1430: Johannes Fontanas Tractatus de instrumentis artis memorie* (Stuttgart: Franz Steiner 2009).
- 50 Ferdinand Geldner: *Die deutschen Inkunabeldrucker, ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des 15. Jahrhunderts nach Druckorten*, 2 Bände (Stuttgart: Anton Hiersemann 1968–1970), hier Band 1, 170–171.
- 51 Wiewelhove: *Tischbrunnen* [wie Anm. 48].
- 52 Zum Meister E.S. nun: Janez Höfler: *Der Meister E.S.: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, 2 Bände (Regensburg: Schnell und Steiner 2007).
- 53 Stephan Hoppe: *Die imaginierte Antike: Bild- und Baukonstruktionen architektonischer Vergangenheit im Zeitalter Jan van Eycks und Albrecht Dürers*, Unveröffentlichte Habilitationsschrift Universität Köln 2009; id.: „Translating the Past: Local Romanesque Architecture in Germany and Its Fifteenth-Century Reinterpretation“, in: Konrad Ottenheim/Karl Enekel (Hrsg.): *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture* (Leiden und Boston: Brill 2018), 511–585.
- 54 Hoppe: „Translating the Past“ [wie Anm. 53].
- 55 Max Jähns: *Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, Band 1: *Altertum, Mittelalter, XV. und XVI. Jahrhundert* (München und Leipzig: R. Oldenbourg 1889), hier 269–270. Vgl. auch zu dieser Übergangszeit, in der dann bald ab der zweiten Hälfte der 1480er Jahre der neue Typ des zu Fuß kämpfenden Landsknechts mit dem langen Speiß eine so große Rolle spielte: Hans Delbrück: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*, Band 4: *Neuzeit*, Nachdruck (Berlin: De Gruyter 2000), 4–14.
- 56 Jähns: *Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, Band 1 [wie Anm. 55], 270.
- 57 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 43–44. Zu dem Kriegszug: Gerhard Kallen: *Die Belagerung von Neuss durch Karl den Kühnen 29. Juli 1474 bis 5. Juni 1475* (Neuss 1925; Neudrucke Neuss 1987 und Paderborn 2012); Karl Lyncker: „Die Belagerung von Neuß in den Jahren 1474 und 1475: Eine Episode zur hessischen Geschichte“, *Zeitschrift für Hessische Geschichte und Landeskunde* 6 (1854), 1–56; Carl Pause: „Waffen und Ausrüstungsgegenstände aus der Belagerung von Neuss 1474/75: Drei Hakenbüchsen aus dem Clemens Sels Museum Neuss“, *Novaesium* 2016, 44–52.
- 58 Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 36.
- 59 John Norris: *Early Gunpowder Artillery c.1300–1600* (Ramsbury: The Crowood Press 2003); Robert Douglas Smith: „Artillery and the Hundred Years War: Myth and interpretation“, in: *Arms, Armies and Fortifications in the Hundred Years War* (Woodbridge: Boydell Press 1994), 151–160; Robert Douglas Smith/Kelly de Vries: *The Artillery of the Dukes of Burgundy 1363–1477 (= Armour and Weapons)* (Woodbridge: Boydell Press 2005); Marino Viganò (Hrsg.): *L'architettura militare nell'età di Leonardo: Guerre milanesi e diffusione del bastione in Italia e Europa*, Atti del convegno internazionale di studi, Locarno, Scuola magistrale, 2 – 3 giugno 2007 (Itinerari) (Bellinzona: Casagrande 2008).
- 60 Stephan Hoppe: „Baumeister von Adel: Ulrich Pesnitzer und Hans Jakob von Ettligen als Vertreter einer neuartigen Berufskonstellation im späten 15. Jahrhundert“, in: Astrid Lang/Julian Jachmann (Hrsg.): *Aufmaß und Diskurs: Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag* (Berlin: Lukas Verlag 2013), 151–186, hier 178.
- 61 Reinhard Gutbier: *Der landgräfliche Hofbaumeister Hans Jakob von Ettligen: Eine Studie zum herrschaftlichen Wehr- und Wohnbau des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, 2 Bände (Darmstadt und Marburg: Selbstverlag der Hessischen Historischen Kommission 1973); Stephan Hoppe: „Die nichtmathematische Festung und ihr medialer Untergang: Eine pluralistische Sicht auf die Geschichte der renaissancezeitlichen Militärarchitektur in Mitteleuropa“, in: Bettina Marten/Ulrich Reinisch/Michael Korey (Hrsg.): *Festungsbau: Geometrie, Technologie, Sublimierung* (Berlin: Lukas Verlag 2012), 86–104; Olaf Wagener/Thomas Kühtreiber: „Taktik und Raum: Vorwerke als Elemente des Burgenbaus im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Die Burg zur Zeit der Renaissance* (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2010), 111–126.
- 62 Schmidtchen: *Bombarden, Befestigungen, Büchsenmacher* [wie Anm. 36], hier 49–62.
- 63 *Ibid.*, 102–119.
- 64 Hoppe: „Die nichtmathematische Festung und ihr medialer Untergang“ [wie Anm. 61], 86–104.
- 65 Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4], Band 1, 239–249; id.: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“ [wie Anm. 25], 96–97. Von besonderem Interesse sind hier die frühen Versionen von Formschneiders Werk GNM Nürnberg Hs. 719 (angefertigt gegen 1465/70, Digitalisat vorhanden), BSB München Cgm 734 (angefertigt gegen 1470 mit Nachträgen, Digitalisat vorhanden) und Archiv des Deutschen Museums, München, Hs. 1949-258 (angefertigt gegen 1480).
- 66 Ein Beispiel für einen zweifelsfrei adeligen Ingenieur, Baumeister und Zeugmeister ist Ulrich Pesnitzer. Siehe Hoppe: „Baumeister von Adel“ [wie Anm. 60], 151–186.
- 67 Martin Merz: *Büchsenmeisterbuch*, fol. 36 (BSB München Cgm 599, dort auch Digitalisat). Zur Handschrift: Leng: *Ars belli* [wie Anm. 4], hier Band 2, 201–204, dort die Datierung nach den Wasserzeichen.
- 68 Schmidtchen: *Bombarden, Befestigungen, Büchsenmacher* [wie Anm. 36], hier 51–59.
- 69 Zur burgundischen Artillerie allgemein die ausgezeichnete Studie: Smith/De Vries: *The Artillery of the Dukes of Burgundy* [wie Anm. 59]. Merz zeigt den neuen Geschütztyp auf fol. 14.
- 70 Schmidtchen: *Bombarden, Befestigungen, Büchsenmacher* [wie Anm. 36], 79–80; Franz Egger: Katalog-Nr. 142: Geschützrohr, in: Marti/Borchert/Keck (Hrsg.): *Karl der Kühne (1433–1477)* [wie Anm. 29], 327; Smith/De Vries: *The Artillery of the Dukes of Burgundy* [wie Anm. 59], Kat.-Nr. 6.
- 71 Leng: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“ [wie Anm. 25], 101.
- 72 Vgl. Paola Delbianco (Hrsg.): *Roberto Valturio: De re militari: Saggi critici* (Rimini: Y Press 2006). Noch die Druckausgabe von Valurios Traktat (Paris 1535) folgt recht getreu dem Bildbestand der 1460er Jahre. Die zeichnerisch zerlegten Boote sind hier auf den Seiten 314 und 315 zu finden.
- 73 Leng: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“ [wie Anm. 25], 85–111.
- 74 Frederike Timm: *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs: Die „Peregrinatio in terram sanctam“ (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift* (Stuttgart: Hauswedell 2006), besonders 66–67, 70 und 308–312; Elizabeth Ross: *Picturing Experience in the Early Printed Book: Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem* (University Park: Penn State University Press 2014). Zum Umfeld des Gastgebers in Venedig liegt nun ein umfangreicher Sammelband vor:

- Christoph Winterer (Hrsg.): *Hinter dem Pergament: Die Welt: Der Frankfurter Kaufmann Peter Ugelheimer und die Kunst der Buchmalerei im Venedig der Renaissance* (München: Hirmer 2018).
- 75 Lotte Hellinga stellt zur Diskussion, ob Jenson nicht ab 1458 bei Peter Schöffer das Buchdruckerhandwerk gelernt hat und sogar für die Erstellung einer dauerhafteren Punze verantwortlich war. Siehe Lotte Hellinga: „Nicolas Jenson & Peter Ugelheimer: Freunde und Geschäftspartner“, in: Winterer (Hrsg.): *Hinter dem Pergament: Die Welt* [wie Anm. 74], 152–162.
- 76 Zuletzt: Justin Sturgeon: *Text & Image in René d'Anjou's "Livre des tournois", c.1460: Constructing Authority and Identity in Fifteenth-Century Court Culture, Presented with a Critical Edition of BnF, ms. français 2695*, Diss. University of York 2015. Vgl. Marc-Édouard Gautier: „René d'Anjou, Le Livre des tournois“, in: Marc-Édouard Gautier (Hrsg.): *Splendeur de l'enluminure: Le roi René et les livres* (Ville d'Angers: Actes Sud 2009), 276–283.
- 77 Bodo Brinkmann: *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs: Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit*, 2 Bände (Turnhout: Brepols 1997), hier Band 1, 291–292.
- 78 M.P.J. Martens (Hrsg.): *Lodewijk van Gruuthuse: Maecenas en Europees diplomaat* (Brügge: Stichting Kunstboek 1992).
- 79 Gautier: *Splendeur de l'enluminure* [wie Anm. 76], Kat.-Nr. 6 und 23 mit den Angaben zur älteren Literatur; das Zitat von Marc-Édouard Gautier: 279.
- 80 Karl-Heinz Ludwig: „Geschichtliche und montantechnische Bemerkungen zum Mittelalterlichen Hausbuch“, in: Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 127–143.
- 81 Lothar Suhling: *Der Seigerhüttenprozess: Die Technologie des Kupferseigerns nach dem frühen metallurgischen Schrifttum* (Stuttgart: Dr. Riederer 1976).
- 82 Ludwig: „Geschichtliche und montantechnische Bemerkungen zum Mittelalterlichen Hausbuch“ [wie Anm. 80], 130.
- 83 Leng: „Social character, pictorial style, and the grammar of technical illustration in craftsmen's manuscripts in the late Middle Ages“ [wie Anm. 25], 103.
- 84 *Ibid.*, 104.
- 85 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 22–24 und 42–45.
- 86 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 42–45. Vgl. Vaassen zu den Bezügen ihrer Hand 3 im Hausbuch zum Simmern-Missale: Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Sp. 1277–1279 und 1347–1353.
- 87 Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Sp. 1209–1212; Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 22–23.
- 88 Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Sp. 1310 und 1345. Diese „Hände“ bei Vaassen sollten nicht als endgültige Händescheidung betrachtet werden, sondern eher als Tendenzen unterschiedlicher zeichnerischer Handschriften. Die Zahl der Hände ist nämlich bei Vaassen so groß, dass eine lebenspraktische direkte Umsetzung in allen potentiellen Stadorten der Werkstatt und eines Arbeitsmilieus am ganzen Mittelrhein unwahrscheinlich erscheint.
- 89 Vaassen sieht Parallelen in der Gestaltung der farbigen Initialen in Hausbuch und Pontifikale. Sie geht weiterhin davon aus, dass der von Hess sogenannte Meister der Genreszenen des Hausbuches mit Hand I im Pontifikale identisch sei und sich Hand III des Pontifikale in den farbigen Initialen und Ranken des Hausbuches wiederfinden lasse (Vaassen: „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis“ [wie Anm. 9], Sp. 1308–1309 und 1407–1408).
- 90 Robert Fuchs/Doris Oltrogge: „Die Farbe im Hausbuch/Colour in the Housebook“, in: Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 58–61.
- 91 Fuchs/Oltrogge: „Die Farbe im Hausbuch“ [wie Anm. 90], 60–61.
- 92 Klingner: *Die Macht der Sterne* [wie Anm. 5], 120.
- 93 Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 65–112, hier 67–68; Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 138, gibt als Datum der Erkrankung wohl irrtümlich das späte Jahr 1482 an.
- 94 Versuche finden sich beispielsweise bei: Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 19–20; Maria Lanckorońska: *Das mittelalterliche Hausbuch der fürstlich Waldburgschen Sammlung: Auftraggeber, Entstehungsgrund und Zeichner* (Darmstadt: Koerner 1975); Klingner: *Die Macht der Sterne* [wie Anm. 5], hier 120–123.
- 95 Mögliche Deutungen bei Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 21–22.
- 96 Blume: *Regenten des Himmels* [wie Anm. 4], 177.
- 97 Unter anderen: Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 21; Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 43–44; Graf zu Waldburg Wolfegg (Hrsg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 1], Kommentarband, 49.
- 98 Larry Silver: *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor* (Princeton, NJ und Oxford 2008), hier 147–168. Vgl. auch Anja Eisenbeiß: *Einprägsamkeit en gros: Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt*, Diss. Heidelberg 2005, Veröffentlichung Konstanz 2017 (DOI: 10.11588/artdok.00005046), hier besonders 71–76.
- 99 Müller: *Gedechnus: Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* [wie Anm. 27], 144.
- 100 *Ibid.*, 145.
- 101 Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 16–17.
- 102 Bossert/Storck: *Das mittelalterliche Hausbuch* [wie Anm. 2], 17, nennen einen Leonhardt Hofer, der 1521 als ehemaliger Leib-Garderobemeister erwähnt wird.
- 103 Anna Coreth: „Der ‚Orden von der Stola und den Kanneln und dem Greifen‘ (Aragonesischer Kannennorden)“, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* (1952), 34–62; Franz-Heinz von Hye: „Testimonios sobre órdenes de caballería españolas en Austria y estados vecinos (Bohemia, Alemania, Suiza y Hungría)“, *En la Espana Medieval* 16 (1993), 169–187.
- 104 Coreth: „Der ‚Orden von der Stola und den Kanneln und dem Greifen‘“ [wie Anm. 103], 34; von Hye: „Testimonios sobre órdenes de caballería españolas en Austria y estados vecinos“ [wie Anm. 103], 169–187.
- 105 *Maximilian I.: Der Aufstieg eines Kaisers: Von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459–1493*, Ausst.-Kat. Wiener Neustadt, 25. März – 2. Juli 2000 (Wiener Neustadt: Grasl Druck 2000), hier zum Schwert Maximilians Kat.-Nr. 85 (Matthias Pfaffenbichler). Zur Ehrenpforte: Coreth: „Der ‚Orden von der Stola und den Kanneln und dem Greifen‘“ [wie Anm. 103], 47. Vgl. Thomas Schauerer: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altendorfer im Dienst des Herrschers* [Kunstwissenschaftliche Studien] (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001).
- 106 Hermann Wiesflecker: *Maximilian I.: Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Band 1 (Wien: Böhlau 1971), 144–154.
- 107 Matthias Pfaffenbichler: „Das Turnier zur Zeit Maximilians I.“, in: *Maximilian I.: Der Aufstieg eines Kaisers* [wie Anm. 105], 81–89, hier 84.
- 108 Wiesflecker: *Maximilian I.* [wie Anm. 106], 182–199.
- 109 Friedrich Bernhard Polleroß: „Tradition und Innovation: Kaiser Maximilian I. im Porträt“, in: Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hrsg.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (München: Prestel 2012), 101–115, hier 103; Erich Egg: *Die Münzen Kaiser*

- Maximilians I. (Innsbruck: Hofmann o. J. [1977]). Vgl. jüngst zum Thema: Eisenbeiß: *Einprägbarkeit en gros* [wie Anm. 98].
- 110 Erste Sondierungen gab es schon Anfang 1484 mit den Wettinern, die aber noch nicht die anderen Kurfürsten mit einbezogen (Wiesflecker: *Maximilian I.* [wie Anm. 106], 183).
- 111 Am ausführlichsten wird auf die Zusammenarbeit von Breidenbach und Reuwich von Frederike Timm eingegangen. Siehe Timm: *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs* [wie Anm. 74]. Einzelne Einschätzungen der Rolle Reuwichs durch Timm wurden von Elisabeth Ross einer Neubewertung unterzogen. Siehe Elizabeth Ross: *Picturing Experience in the Early Printed Book: Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem* (University Park: Penn State University Press 2014). Zu Schöffers lässt die Forschungsliteratur manches zu wünschen übrig. Siehe Hellmut Lehmann-Haupt: *Peter Schöffers aus Gernsheim und Mainz*, Übersetzung der Ausgabe Rochester, NY 1950 (Wiesbaden: Reichert 2002); Lotte Hellinga: „Peter Schoeffer and his organization: A bibliographical investigation of the ways an early printer worked“, in: *Biblis* 1995/96 (1997), 67–106; König: „Buchmalerei in Mainz zur Zeit von Gutenberg, Fust und Schöffers“ [wie Anm. 13], 572–583; Carola Schneider: *Peter Schöffers: Bücher für Europa*, Ausst.-Kat. Gutenberg-Gesellschaft (Mainz: Stadt Mainz Gutenberg-Museum 2003).
- 112 Die entsprechende Münchener Dissertation von Pia Rudolph ist abgeschlossen, aber noch nicht veröffentlicht. Der Verfasser dankt der Kollegin für die Möglichkeit zur Einsichtnahme vorab (Pia Rudolph: *Im Garten der Gesundheit – Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen im gedruckten Kräuterbuch des 15. Jahrhunderts*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2016).
- 113 Boudewijn Bakker: „Bernhard von Breydenbach and Erhard Reuwich of Utrecht: Pioneers in the theory and practice of the lifelike printed image“, *Simiolus* 40, Nr. 4 (2018), 231–257, hier 255.
- 114 *Ibid.*, 256.
- 115 *Ibid.*, 257. Vgl. Michael Baxandall: „Rudolf Agricola and the visual arts“, in: Peter Bloch/Tilmann Buddensieg (Hrsg.): *Intuition und Kunstwissenschaft* (Berlin: Gebr. Mann 1973), 409–418.
- 116 Karl-Friedrich Krieger: *König, Reich und Reichsreform im Spätmittelalter*, 2. durchgesehene Auflage (München: De Gruyter Oldenbourg 2005); Peter Moraw: „Fürstentum, Königtum und ‚Reichsreform‘ im deutschen Spätmittelalter“, in: Walter Heinemeyer (Hrsg.): *Vom Reichsfürstenstande* (Köln und Ulm: Selbstverlag des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 1987), 117–136. Reinhard Seybold: „Reichsreform und Reichstag unter Maximilian I.“, in: Johannes Helmtrath/Ursula Kocher/Andrea Sieber (Hrsg.): *Maximilians Welt: Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition* (Göttingen: V & R unipress 2018), 227–258, hier zu Berthold von Henneberg 228–230.
- 117 Wiesflecker: *Maximilian I.* [wie Anm. 106], 188.
- 118 *Ibid.*, 193.
- 119 Besonders: Ernstotto Graf zu Solms-Laubach: „Der Hausbuchmeister“, *Städel-Jahrbuch* IX (1935/36), 13–96; id.: „Nachtrag zu Erhard Reuwich“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 10 (1956), 187–192; Lottlisa Behling: „Der Hausbuchmeister – Erhard Reuwich“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 5 (1951), 179–190.
- 120 Hess: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“* [wie Anm. 1], 35–37.
- 121 Ausgangspunkt wären die Überlegungen von Frederike Timm zum Leben und Werk Erhard Reuwichs (Timm: *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs* [wie Anm. 74], 287–307). Die Utrechter Malerei des 15. Jahrhunderts ist inzwischen besser aufgearbeitet, als das noch zur Zeit der großen Ausstellung 1985 zum Hausbuchmeister der Fall war. Siehe z. B. *Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei*, Ausst.-Kat. Utrecht Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 10. Dezember 1989–11. Februar 1990, und (als *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*) The Pierpoint Morgan Library, New York, 1. März 1990–6. Mai 1990 (Stuttgart: Belsler 1990).

Vorschläge für eine andere Geschichte des Porträts im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Thomas Kirchner

Abstract Die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture entwickelte bald nach ihrer Gründung im Jahre 1648 umfangreiche Aktivitäten zur Formulierung einer allgemein verbindlichen Kunsttheorie. Erstaunlicherweise finden sich aber keine Dokumente, in denen die Gattung des Porträts diskutiert wird, und dies, obwohl ein großer Teil ihrer Mitglieder insbesondere in der Porträtmalerei tätig war. Bedeutet dies, dass diese Diskussionen nicht stattgefunden haben? Im Unterschied dazu gibt es zahlreiche Quellen und Aussagen außerhalb der Kunstakademie, die es erlauben, eine lebhaftere Diskussion um das Porträt zu rekonstruieren. Wie erklärt sich dann das Schweigen der Kunstakademie?

Keywords Porträt in Literatur und bildender Kunst, Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Porträttheorie, Kunsttheorie, Frankreich, 17. Jahrhundert, Jansenismus

Das Porträt war die erste künstlerische Gattung, die im 15. Jahrhundert ihre Autonomie erlangte, lange vor der Historienmalerei. Die neuzeitliche Vorstellung vom Menschen und seiner Individualität kann gerade im Porträt seinen überzeugenden Ausdruck finden. Wenn wir Plinius glauben, so stand das Porträt sogar am Anfang der Künste. Die Porträtmalerei war die fruchtbarste, die erfolgreichste und populärste Form der Kunst. Zwar liegen uns keine belastbaren Zahlen zu der künstlerischen Produktion der Neuzeit vor, aber sicherlich wurde die Hälfte der künstlerischen Produktion in der Neuzeit, möglicherweise sogar mehr, vom Porträt abgedeckt. Die meisten Künstler bestritten ihren Lebensunterhalt mit der Gattung. In einem seltsamen Kontrast zu dieser Situation verfügen wir aber über nur wenige Quellen, die den künstlerischen Wert der Gattung betonen würden, insbesondere auch Quellen zu theoretischen Diskussionen um das Porträt. Haben wir diesen Mangel so zu verstehen, dass solche Diskussionen nicht stattgefunden haben? Dies würde bedeuten, dass das Porträt eine einfache Arbeit ist, lediglich eine Kopie der Natur, die keiner weiteren theoretischen Reflexion bedarf. Und in der Tat war dies das Argument bereits zu Beginn

der neuzeitlichen Kunsttheorie. Deren Begründer Leon Battista Alberti nimmt in seiner grundlegenden Schrift *Della pittura* (1435/36) die Gattung nicht wahr, obwohl sie ihm doch hätte helfen können, eine Verbindung zwischen der zeitgenössischen Kunst und der Antike herzustellen. Für ihn war die Historienmalerei die prominenteste künstlerische Arbeit, d.h. die Übertragung einer Erzählung in ein Bild, und nicht die Wiedergabe eines menschlichen Individuums. Die moderne Porträtmalerei wurde – kaum war sie geboren – bereits in die Schranken verwiesen. Sie sollte sich davon nie erholen.

Die 1648 gegründete Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture folgte den Ideen Albertis. Selbst wenn eine steigende Anzahl ihrer Mitglieder Porträtmaler waren, finden sich keine Zeugnisse zu Diskussionen über die Gattung.¹ Die Diskussionen konzentrierten sich auf die Historienmalerei. Auch hier stellt sich die Frage, ob Diskussionen über das Porträt nicht stattgefunden haben. Oder verschriftlichte die Institution lediglich diese Diskussionen nicht, um ihnen keine offizielle Form zu verleihen und der Nachwelt zu vermitteln, dass die Historienmalerei, zu der zahlreiche Quellen überliefert sind, ihre alleinige Aufgabe sei? Wollte die Akademie

damit den Blick der späteren Jahrhunderte auf ihre Arbeit vorherbestimmen? Dieser Verdacht wird durch die Tatsache genährt, dass zu Beginn ihrer Geschichte Porträtmaler dieselben Rechte wie die Vertreter der übrigen Gattungen besaßen, sie aber mit den neuen Statuten von 1663 davon ausgeschlossen wurden, Professuren oder andere Positionen innerhalb der Institution einzunehmen.² Von nun an waren alle höheren Positionen Historienmalern vorbehalten. Diese Entwicklung wurde nur wenige Jahre später durch André Félibiens Verdikt über die Porträtmalerei in seiner berühmten Hierarchie der künstlerischen Gattungen theoretisch untermauert:

„Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. [...] Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire et la fable.“³

Die Strategie der Akademie ist deutlich. Je mehr die Porträtmalerei an Bedeutung gewann, umso mehr bemühte sich die Institution, die Gattung als eine niedere Kunst auszugrenzen, als eine Brotkunst, die höherer Ziele entbehrt. Denn im Kontrast zu dem Schweigen der Akademie war die Gattung im 17. Jahrhundert äußerst fruchtbar. In einem Jahrhundert bedeutender politischer Veränderungen und einer bis dahin unbekanntenen sozialen Mobilität bot sie eine äußerst gute Möglichkeit, den Anspruch auf eine neue gesellschaftliche Stellung zu formulieren oder aber auch auf einer überkommenen Stellung, die es zu verteidigen galt, zu beharren. Diese Situation macht es in Frankreich, mehr noch als in den benachbarten Ländern, notwendig, unterschiedliche Konzepte der Porträtmalerei auszuprobieren. Und diese unterschiedlichen Konzepte umfassten soziale, politische, intellektuelle, wissenschaftliche, religiöse und künstlerische Aspekte.

Der vorliegende Beitrag verfolgt nicht das Ziel, einen Überblick zu liefern oder eine klassische Geschichte der französischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts zu skizzieren. Es soll vielmehr versucht werden, die Diskussionen um die Porträtkunst zu rekonstruieren und einzelne Aspekte herauszuarbeiten, die für die Anfertigung von Porträts zu dieser Zeit von zentraler Bedeutung waren. Beginnen wir mit der Frage, was der Begriff „Porträt“ bedeuten kann. Antoine Furetière kennt am Ende des Jahrhunderts in seinem *Dictionnaire universelle* (1690)

wenigstens zwei Formen von Porträts. Ganz allgemein umfasst der Begriff die Wiedergabe einer Person, wie sie in der Wirklichkeit existiert. Die Wiedergabe kann in Form einer Beschreibung oder in Form einer bildlichen Darstellung erfolgen.⁴

Eine besonders prominente Form des geschriebenen Porträts steht in Verbindung mit der Historiografie. Entsprechend des humanistischen Konzepts der Historiografie bestand die Geschichte aus dem Porträt oder der Summe der Porträts ihrer Akteure. Diese historiografischen Porträts beschreiben nicht nur den Charakter einer Person, sondern auch deren Fähigkeiten und Aktivitäten, etwa politische Entscheidungen, Teilnahme an Schlachten etc.⁵ Das humanistische Konzept von Geschichte in Form von Porträts wurde in den vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts zugunsten einer Ereignisgeschichte aufgegeben, zu einem Zeitpunkt, als die zweite Form des geschriebenen Porträts, das literarische Porträt, seine Erfolgsgeschichte begann. Furetière verweist auf die Romane von Madeleine de Scudéry *Cyrus* und *Clélie*, in die die Autorin Porträts ihrer Freunde eingefügt hatte. Die Anfertigung von literarischen Porträts war eine Mode in den Pariser Salons des 17. Jahrhunderts, am berühmtesten ist das von der Cousine von Ludwig XIV. Mademoiselle de Montpensier herausgegebene Werk *Recueil des portraits et eloges en vers, et en prose* (1659). Die meisten Porträts der Zeitgenossen, Freunde der Autoren, beschreiben nicht das äußere Erscheinungsbild der Personen, sondern ihre inneren Werte, ihren Charakter. Diese literarischen Porträts scheinen in einer Art von Opposition gegen die Kultur am königlichen Hofe entstanden zu sein wie auch gegen die von der Académie Française repräsentierte offizielle Kultur.

Und schließlich gibt es das Porträt in den Bildkünsten. Unterschiedliche Formen wurden diskutiert, auch in Verbindung mit den beiden Formen des schriftlichen Porträts. Diese Diskussionen sind mit den Begriffen „Realismus“ und „Idealismus“ nicht hinreichend beschrieben, die wir in den wenigen zeitgenössischen kunsttheoretischen Stellungnahmen zur Porträtkunst finden können. Es gilt vielmehr, auch die Erwartungen an die Gattung zu beschreiben, etwas auszudrücken, was über die einfache Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit eines Gesichts oder einer Person hinausgeht.

„Un tableau au lieu d'un portrait“

Die Gattung des Porträts war äußerst erfolgreich, aber befand sich dessen ungeachtet in einer permanenten Krise. Ihr Erfolg mag ein Grund für die Krise gewesen sein, ihre Popularität ließ an ihrer Seriosität zweifeln. Das wesentliche Argument gegen das Porträt war, dass

es die Natur sklavisch nachahme. Und dies galt nicht als eine beachtenswerte künstlerische Leistung. Wie ein Affe nach der Natur zu arbeiten, war nicht wert, Kunst genannt zu werden, es war lediglich Handwerk. Oder mit den Worten von Bernard Dupuy du Grez am Ende des Jahrhunderts: „[...] le portrait est plutôt une exacte imitation qu'une véritable composition [...]“⁶ Um dieser Negativbewertung zu entgehen, entfernte sich die Porträtmalerei von ihrer Aufgabe, lediglich der sichtbaren Natur zu folgen, und begann, ihre Modelle zu idealisieren, sei es, indem sie deren Gesichtszüge einem ästhetischen Ideal annäherte oder indem sie die Figur in eine Komposition oder gar in eine Erzählung einband. Damit folgte die Porträtmalerei Regeln, die für die Historienmalerei entwickelt worden waren.

Um die Wende zum 17. Jahrhundert stand die Porträtmalerei im Zentrum des künstlerischen Lebens. Besonders am Hofe (aber nicht nur dort) wurde eine Form geschätzt, die den Porträtierten mit einer mythologischen oder historischen Figur in Verbindung brachte.⁷ Seit den Porträts von Diane de Poitiers, der Geliebten von Heinrich II., als Diana, liebten es Frauen, mit dem Motiv der Göttin der Jagd überblendet zu werden. Männer bevorzugten Figuren, die auf Heldentum und kriegerische Aktivitäten verwiesen. Ludwig XIII. und sein Bruder Gaston d'Orléans ließen sich als Mars darstellen, Herkules war ebenfalls sehr beliebt. Die Wahl war frei. Lediglich einige Figuren waren dem Herrscher vorbehalten, wie Zeus und Apollon. Die Auswahl an historischen Figuren war ebenfalls recht breit. Heinrich IV. bevorzugte Caesar, hohe militärische Funktionsträger ließen sich gerne als römische Soldaten zeigen. Gläubige Menschen konnten ebenfalls Heilige bemühen. So ließ sich Anne d'Autriche, die Witwe von Ludwig XIII., als hl. Helena malen.

Diese Form der Porträtkunst hatte einen beachtlichen Erfolg, sie stieß aber auch auf heftige Kritik. Der Kardinal und Bischof von Bologna Gabriele Paleotti, der in seinem *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) die Beschlüsse der Konzils von Trient zu künstlerischen Fragen in Regeln zu übertragen versuchte, war entsetzt von der Idee, dass Menschen Heilige für ihre Selbstdarstellung benutzten. In seinen Augen war dies eine Beschmutzung des Heiligen durch das Weltliche.⁸ In Frankreich stammte die prominenteste Kritik von dem bekannten Literaten Charles Sorel. Er kritisierte grundsätzlich die Parallelisierung von Zeitgenossen mit mythologischen oder historischen Figuren. In seinem Buch *La description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits* (1659) beschreibt er den Besuch eines Reisenden auf der Insel des Porträts, in deren Hauptstadt, die unschwer als Paris zu identifizieren ist, eine wahre Porträtmanie herrschte.

Die einzelnen Untergattungen des Porträts haben jeweils ihre eigene Straße. Sorel beginnt seinen Besuch in der Straße der Porträtmaler, die mit historischen Accessoires arbeiten.

„La plus grande [rue], et la plus belle, estoit celle des peintres heroïques, où quantité de personnes entroient à dessein de se faire peindre; car la plupart de ceux qui avoient entrepris un si grand voyage, pour avoir le bonheur de se trouver dans l'isle de Portraiture, l'avoient fait par un excès de vanité et d'ambition, et par la croyance qu'ils avoient de meriter que leur memoire fust conservée eternellement aussi bien que celle des plus grands heros de l'Antiquité: mais ces messieurs les peintres heroïques faisoient fort les rencheries; ils demandoient tant d'argent d'un portrait, qu'à peine l'original valoit-il autant.“⁹

In einer anderen Straße beobachtet unser Reisender, dass die meisten der Menschen, die die Ateliers der Maler betraten, verkleidet waren.

„Ce qui me surprit le plus, fut d'y trouver encore quantité de personnes masquées. Je ne sçavois si c'estoit en ce lieu là le temps du Carnaval, ou s'il y duroit toute l'année; [...] mais j'appris bientost que tous ces gens là ne masquoient point par galanterie, et pour aller porter des momons quelque part, ny pour danser balet; qu'au contraire tout leur soin estoit de faire croire qu'ils n'estoient point masquez.“¹⁰

Die Gemälde zeigen die Personen so, wie sie erscheinen möchten, nicht aber so, wie sie sind. Die reichen und vornehmen Auftraggeber lassen sich als Helden oder Halbgötter darstellen, ohne aber über die entsprechenden moralischen Qualitäten und Charaktereigenschaften zu verfügen. So hätten diese historisierenden und mythologischen Porträts nichts mit der Wirklichkeit zu tun, sie könnten nur als trügerisch und verlogen beschrieben werden.¹¹

Sorels Text könnte mit zahlreichen zeitgenössischen Porträts illustriert werden. Die Porträtkunst des 17. Jahrhunderts befand sich an einem Wendepunkt. Auftraggeber und Künstler besaßen eine deutliche Vorliebe für Porträts in historischer oder mythologischer Verkleidung. Auftraggeber wünschten, eine Verbindung zwischen sich und einer historischen Figur oder einem Gott herzustellen, während Künstler begierig waren, über eine einfache Wiedergabe der Wirklichkeit hinauszugehen und ihre Werke der Historienmalerei anzunähern. Sorel war sich dessen bewusst. Er schuf eine Hierarchie der Porträts, an höchster Stelle finden wir die historisierenden und mythologischen Bildnisse. Wegen

der inflationären Verbreitung dieser Art von Porträts, die jedermann zugänglich und deren Verweise auf Geschichte und Mythologie willkürlich sind, sind diese Bildnisse indes ohne Bedeutung.

„Les portraits heroïques qui donnent des loüanges excessives à ceux qui n'en méritent aucune, font tort par ce moyen à tous les gens de vertu.“¹²

Mit anderen Worten: Wenn jedermann sich als Herkules darstellen lassen kann und seine Frau als Diana, verlieren die Verweise jegliche Aussagekraft.

Glauben wir Sorel, so befand sich die Porträtmalerei in einer tiefen Krise. Und in der Tat hatte die Gattung einen großen Teil ihrer Autorität verloren, nicht allein wegen des von Sorel kritisierten exzessiven Gebrauchs historischer oder mythologischer Verweise, sondern auch wegen des nicht lösbaren Konfliktes zwischen einer Verpflichtung auf die Wahrheit und den Interessen der Auftraggeber und Künstler. Das Problem betraf nicht allein die kritisierten Porträts, die wir auch in der zweiten Jahrhunderthälfte finden, sondern auch das Grundverständnis von Porträts. Um dem Verdikt zu entgehen, dass das Porträt lediglich die Natur nachahmte und nicht eine wahre Komposition sei – wie es Dupuy du Grez formulierte –, suchten die Maler nach anderen Formen, ihre Werke zu veredeln. Die Maler schenken – auch in den kleineren Formaten – der Umgebung der Personen eine immer größere Aufmerksamkeit, dem Reichtum der Kleidung, der Eleganz der Perücke, kurz dem ‚apparat‘ (Abb. 1).

Dabei war es nicht selten, dass die Maler nicht mit dem Gesicht begannen, sondern mit der Komposition oder der Draperie. Eine Zeichnung aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigt eine solche Vorgehensweise (Abb. 2).

Der anonyme Künstler studiert die Kleidung im Detail, widmet sich indes nicht dem Gesicht, es bleibt offen. Jean Jouvenet verfährt in derselben Weise (Abb. 3). Er schenkt dem Umriss der Figur ebenso wie der Perücke große Aufmerksamkeit, das Gesicht kann ganz nach Wunsch eingefügt werden.

„Les portraits du siècle passé ne consistoient qu'en barbe, à présent ils sont tous en perruques plutost qu'en visages“,¹³ bemerkt Nicolas Catherinot 1687 zu dieser Vorgehensweise. Ganz ähnlich unterscheidet Blaise Pascal in seinen *Pensées* (1658) zwischen einem einfachen Porträt und einer wirklichen Komposition: *„L'éloquence est une peinture de la pensée; et ainsi, ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait.“¹⁴*

Erfundene Bildnisse und physiognomische Studien

In einem von Giorgio Vasari zitierten Brief aus dem Jahr 1544 berichtet Niccolò Martelli von einer Kontroverse über Michelangelos *Medici-Gräber* in San Lorenzo in Florenz:

„[Michelangelo] nella libreria di S. Lorenzo della città di Firenze, avendo in quella a scolpire i signori illustri della felicissima casa de' Medici, non tolse dal Duca Lorenzo né dal Sig. Giuliano il modello appunto come la natura gli aveva effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proporzione, un decoro, una grazia, uno splendore, qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognizione che fossero altrimenti, di modo che le genti in loro stessi, mirandoli, ne rimarrebbero stupefatti.“¹⁵

Selbst wenn es sich hier um eine der zahlreichen Mythen handeln sollte, die um Michelangelo bereits zu seinen Lebzeiten rankten, informiert uns doch die Geschichte über zwei wichtige Punkte. Der eine Punkt betrifft das Vorgehen eines hoch geschätzten Künstlers, der auf der Befolgung vorrangig künstlerischer Gesichtspunkte beharrt, wie man es auch bei dem nahezu zeitgleichen Skandal um das *Jüngste Gericht* in der Sixtinischen Kapelle beobachten konnte. Ein zweiter Punkt scheint noch wichtiger. Wenn wir der Geschichte glauben dürfen, hatten Porträts in den Augen Michelangelos nicht die vorrangige Aufgabe, das äußere Erscheinungsbild einer Person wiederzugeben, sondern deren wahren oder vorgegebenen Charakter zu veranschaulichen. Der Künstler suchte somit nach Möglichkeiten, die Qualitäten auszudrücken, die wir in den literarischen Porträts beschrieben finden können. Damit griff Michelangelo eine Frage auf, die bereits die Antike beschäftigte: das Verhältnis von dem Charakter einer Person und ihrer Physiognomie, oder allgemeiner: das Verhältnis von Leib und Seele. Offensichtlich war Michelangelo überzeugt, dass die Qualitäten eines menschlichen Wesens, insbesondere auch eines Herrschers, in dessen Gesicht ausgedrückt werden können. Und seine vorrangige Aufgabe war es, den kommenden Generationen diese Qualitäten zu zeigen und nicht das wahre äußere Erscheinungsbild.

Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts beschäftigte sich mit derselben Frage. Wir finden die Diskussionen, in die Michelangelo verwickelt war, auch in Paris, ihr Gegenstand war die Ausstattung der 1637 fertiggestellten Galerie des *Hommes Illustres* in Richelieus nahe dem Louvre gelegenen Palast. Lassen wir die politische Dimension der Galerie beiseite und konzentrieren uns



Abb. 1 Hyacinthe Rigaud: *Porträt des Comte Jan Andrzej Morsztyn und seiner Tochter* (1693).

Abb. 2 Anonyme Porträtstudie (ca. 1680–1690).

Abb. 3 Jean Jouvenet: Porträtstudie.

auf die künstlerische Vorgehensweise der beiden ausführenden Maler Philippe de Champaigne und Simon Vouet, die völlig unterschiedliche Konzepte verfolgten.¹⁶

Entsprechend der Tradition von Porträtgalerien, die großen Wert auf die getreue Wiedergabe der Personen legten, suchte Champaigne in Archiven und Sammlungen nach authentischen Bildnissen. Davon berichtet Henry Sauval in seiner zwischen 1652 und 1655 verfassten Geschichte von Paris. Für den Künstler ist die Berücksichtigung der historischen Wahrheit wichtiger als die Verfolgung künstlerischer Überlegungen. Vouet machte es sich hingegen einfach, er bemühte sich nicht weiter als bis zur Petite Galerie des Louvre,

„[...] où il en copia quatre d'après Bunel, et quant aux autres qu'il n'y rencontra pas, dont il avait besoin, il les fit de caprice, et tacha simplement à leur donner des têtes et des attitudes qui repondissent à la grandeur de leur ame.“¹⁷

Und in der Tat sind Vouets Porträts Erfindungen ohne Bezug zur Wirklichkeit. Die Strategie des Künstlers war durchaus geschickt, erlaubte sie es ihm doch zu verdecken, dass er keine Ahnung hatte, wie die von ihm gezeigten Persönlichkeiten in Wirklichkeit ausgesehen haben. Aber ganz offensichtlich war er auch ähnlich wie Michelangelo nicht sonderlich an dem wirklichen Aussehen der Personen interessiert.

Sicherlich, wie Michelangelo wollte Vouet in einem künstlerischen Wettstreit seine Fähigkeiten unter Beweis stellen und seinen Anspruch auf die Position des führenden französischen Künstlers untermauern. Sauval war sich dessen bewusst. Seine Sympathien galten eindeutig Champaigne, der die Regeln der Porträtmalerei befolgt und in seinen Darstellungen der Wirklichkeit so nah wie möglich zu kommen versucht hatte. In seinen Augen war Champaignes Porträt von Gaston de Foix das beste Bildnis der Galerie. Dann kommt er jedoch zu einem überraschenden Ergebnis: „[...] enfin, generalement parlant, les tableaux de Vouet valent mieux que ceux de Champagne.“¹⁸ Obwohl Champaigne alles richtig gemacht hatte und den Regeln der Porträtmalerei gefolgt war, malte Vouet, der all diese Regeln nicht berücksichtigte, die besseren Bildnisse.

Die Debatte „künstlerische Qualität versus Ähnlichkeit“ durchzog das gesamte Jahrhundert. Die Strategie einer Privilegierung künstlerischer Gesichtspunkte barg durchaus Risiken, lief die Porträtkunst doch Gefahr, in Konflikt mit ihrer zentralen Aufgabe zu geraten, einen Menschen in wiedererkennbarer Form zu zeigen. Charles-Alphonse Du Fresnoy betonte in seinem Lehrgedicht *De arte Graphica / L'art de la peinture* (1668), dass

ein Porträtmaler auf jeden Fall der Wahrheit folgen muss.¹⁹ Nicolas Catherinot argumentiert in seinem *Traité de la peinture* (1687) ganz ähnlich, wenn er auf die Frage: „Lequel vaut mieux d'un portrait bien peint ou d'un bien ressemblant?“ antwortet: „Je prefere le second au premier.“²⁰ Diese Ansicht war offensichtlich derart verankert, dass sich André Félibien genötigt sah, ihr entgegenzutreten und zu beweisen, dass zwischen den beiden Positionen kein Widerspruch bestehe: Im 1685 erschienenen vierten Band seiner *Entretiens* erlaubt ihm eine Frage des fiktiven Gesprächspartners, seine Vorstellung darzulegen:

„D'où vient qu'un peintre médiocre réussit quelquefois mieux à faire ressembler, qu'un tres-sçavant homme ? – Cela peut arriver, repartis-je, lorsque les habiles peintres negligent la ressemblance, pour ne travailler qu'à faire une belle teste. Mais prenez garde, que ce qui paroist souvent ressemblant dans ces portraits médiocres, n'est rien moins que cela. [...] Je conviens avec vous, qu'il y a d'assez mauvais portraits qui d'abord ont quelque marque assez forte de la personne qu'on a voulu peindre, et par là plaisent davantage aux ignorans, que certains autres portraits beaucoup mieux peints.“²¹

Die Argumentation Félibiens ist recht schwach. Wie dem auch sei, mit dem Argument, dass die künstlerische Qualität eines Bildnisses mit der Ähnlichkeit des Porträtierten einhergeht, unterstützt der Historiograf der königlichen Bauten eine von der Akademie geförderte idealistische Herangehensweise, die Fragen der künstlerischen Qualität in den Vordergrund stellt und Elemente der Historienmalerei in die Porträtkunst einbringt.

Dies führt uns zu einem weiteren Punkt. Simon Vouet dachte offensichtlich über Möglichkeiten nach, die Ausdruckskraft der Porträts zu steigern. Eine Strategie näherte die Porträts durch die Einführung einer leichten Handlung und durch eine ausgearbeitete Ikonografie, wie sie Antonis van Dyck in seiner Sammlung gestochener Porträts vorgelegt hatte, der Historienmalerei an. Eine andere Strategie verfolgte eine Konstruktion der menschlichen Physiognomie auf der Basis der Verbindungen zwischen den inneren Werten eines Menschen und seinem äußeren Erscheinungsbild, ganz so wie es Michelangelo vorgeschlagen hatte. Damit fügte sich Vouet in eine Diskussion, die von einigen Naturwissenschaften und der Theologie ihren Ausgang genommen hatte und in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Aufmerksamkeit in den bildenden Künsten erfuhr. Das Interesse scheint auch durch eine Veränderung des Sozialverhaltens, insbesondere am Hofe, befördert

worden zu sein. Da das immer komplexer werdende soziale Leben dazu führte, dass die Menschen ihr wahres Wesen und ihre Emotionen zu verbergen versuchten, wurde es immer wichtiger, die Menschen nicht mehr allein auf der Grundlage ihrer Worte und Handlungen einzuschätzen, denn diese können unaufrichtig und verlogen sein. Es galt, ein Verfahren zu entwickeln, den Charakter eines Menschen und seine wahren Empfindungen auf anderem Wege zu entdecken, also das zu erkennen, was der Mensch eigentlich zu verheimlichen versuchte.

Dies ist der Ausgangspunkt der Forschungen des Physikers und königlichen Arztes Marin Cureau de la Chambre, der in fünf umfangreichen Bänden die *Caractères des passions* (1640–1663) studierte und ein zweites Projekt *L'art de connaître les hommes* begann, von dem 1659 und 1666 zwei Bände erschienen und in dessen Zentrum das Studium der menschlichen Physiognomie stand. In der Dedikation des ersten Bandes an den Minister Fouquet behauptet Cureau, dass die neue Wissenschaft einer umfassenden Kenntnis aller Menschen

*„[...] est l'art qui apprend à découvrir leurs plus secretes inclinations, les mouvemens de leur ame, leurs vertus et leurs vices. le ne croy pas qu'on vous puisse rien presenter qui vous doive estre plus agreable ny plus avantageux que le moyen qui peut vous faire connoistre les autres [...]“*²²

Es war der italienische Physiker Giambattista della Porta, der im späten 16. Jahrhundert die Disziplin begründete und auch eine systematische künstlerische Betrachtungsweise initiierte. Kern seiner Untersuchung *De humana physiognomia*, die 1586 erstmals und 1655 in französischer Übersetzung erschien, ist der Vergleich menschlicher und tierischer Physiognomien. Das Werk war der Ausgangspunkt für die physiognomischen Studien von Vouets Schüler Charles Le Brun, der genau zur Entstehungszeit von Vouets Porträts für die Galerie des Hommes Illustres in dessen Werkstatt lernte und 1668 seine Ergebnisse der Pariser Akademie vorstellte. Leider ist Le Bruns Text verloren, aber wir verfügen über die große Anzahl von 262 Zeichnungen. Auch wenn Le Brun systematisch vorging, so stützte er sich doch nicht auf eine Untersuchung des menschlichen Kopfes. Wie in seinen Studien zu den menschlichen Leidenschaften und deren Wiedergabe, versuchte er nicht sein System in der Natur zu überprüfen. Er entwickelte vielmehr ein System, das in sich kohärent war, um die Gesetze der Natur zu beschreiben, ohne diese aber mit der Wirklichkeit abzugleichen, und eine Art von bildliche Grammatik zu entwickeln, die es ihm erlaubte, die unterschiedlichen menschlichen Charaktere auszudrücken.

Die Schönheit der Tugend und das hässliche Laster

Ein zentrales, bereits im 17. Jahrhundert diskutiertes Problem der Physiognomik ist die Verbindung von ästhetischen und moralischen Kategorien. Geht das moralisch Gute mit Schönheit einher und eine niedrige Moral mit Hässlichkeit? Oder gibt es zwischen den Kategorien keine Verbindung? Dieser Punkt ist gerade auch für die Bildenden Künste von großer Bedeutung, denn wie kann man moralische Qualitäten ohne ästhetische Mittel ausdrücken?

René de Ceriziers schließt sich in *Le heros françois, ou l'idée du grand capitaine* (1645) einer idealistischen Position an. Ein Held müsse schön sein, andernfalls werde er nicht als ein solcher akzeptiert.

„Le corps du capitaine est contemptible, s'il n'est parfait; il ne doit pas avoir de defect, ou l'on doit craindre le mespris. La mauvaise mine d'un visage fait un masque à l'ame, qui defigure sa vertu: on ne croit pas qu'il y ait de la bonté, où l'on ne voit point la beauté.“

Und die Bosheit hat ebenfalls ihren Gesichtsausdruck:

*„La loy juge que de deux personnes difformes la plus contrefaite est la moins innocente, presumant que la laideur sert de temoin à sa malice, et que les mauvais traits de son front escrivent la deposition de son crime. [...] On dit que la nature fait le corps des hommes du commun, et que les dieux composent celui des illustres: cette pensée declare la perfection de leur matiere, cette matiere la noblesse de leur forme.“*²³

Als Ceriziers diese Zeilen schrieb, war er der Geistliche des jungen Ludwigs XIV. und von dessen Bruder, dem Duc d'Orléans. Dies mag seine Argumentation erklären. Für den Theologen, der zuvor den Jesuiten angehört hatte, war die Verbindung von Schönheit und moralischer Perfektion gottgegeben. So wie Gott den Herrscher einsetzt, so achtet er auch darauf, dass sein Vertreter auf Erden physisch perfekt ist. Fraglos ist dieses Konzept der Physiognomik der politischen Theorie verpflichtet, die den Anspruch des Herrschers auf uneingeschränkte Macht zu unterstreichen versuchte.

Ceriziers war nicht der einzige, der die göttliche Schöpfung geltend machte. Diese war auch der Ausgangspunkt von Jean-François Senault, Geistlicher der Oratorianer, deren in der Nähe des Louvre gelegene Kirche in der Rue Saint-Honoré als königliche Kapelle diente. In seinem Buch *L'homme criminel, ou la corruption de la nature par le peché* (1644), das bis ins 18. Jahrhundert

mehrere Auflagen erfuhr, argumentierte er als Theologe. Wie Ceriziers war er der Ansicht, dass Schönheit und Moral zusammengehören, aber da wir nach dem Sündenfall nicht mehr in einem Zustand der Unschuld leben, hat nach seiner Ansicht die Gleichung von Schönheit und Güte nicht mehr dieselbe Gültigkeit. Jesus Christus hatte das Konzept der unschuldigen Schönheit benutzt, wenn er seine Zeitgenossen durch Sanftheit und nicht durch Kraft überzeugte; aber diese unschuldige Schönheit existiert nicht mehr.

„Enfin la beauté est si aimable, que son ennemie est odieuse, la laideur fait tous les monstres qui des-honorent le monde, c'est un effet du péché qui corrompt les ouvrages de Dieu; s'il n'y avoit point eu de pecheur, il n'y auroit point de creature difforme, la grace et la beauté estoient inséparables dans l'estat de la justice originelle; on ne voyoit rien qui blessast les yeux dans le Paradis terrestre, tout y estoit agreable, parce que tout y estoit innocent: la laideur ne parut au monde qu'après le péché, elle est sa fille et son image, et c'est une espece d'injustice de hair la copie, et d'aimer l'original.“

Die Sünde zerstört die Schönheit. Was bleibt, ist eine andere Form von Schönheit, eine vergiftete Form.

„Quoy que ces raisons nous obligent à reverer la beauté quand elle est accompagnée d'innocence, neanmoins celles qui nous obligent à la craindre depuis qu'elle est meslée avec l'impureté, ne sont pas moins puissantes, et sont bien aussi veritables. Car le péché n'a rien laissé dans la nature qu'il n'ait corrompu, ce monstre a pris plaisir d'attaquer ses plus beaux ouvrages, et sachant bien que la beauté faisoit leur principal ornement, c'est sur elle particulièrement qu'il a déchargé sa fureur.“²⁴

Die Sünde ist trickreich und heimtückisch. Selbst die Schönheit hat Flecken. Senault bemüht dazu ein unter Klerikern beliebtes Beispiel: schöne Frauen, deren Schönheit nicht mehr ein Zeichen von Keuschheit ist. Folgt man den Vorstellungen Senaults, so müssen Moral und Ästhetik entkoppelt werden, sie besitzen keine direkte Verbindung mehr.

Eine ähnliche Argumentation finden wir bei jansenistischen Autoren, wenn sie die Sinne dem Geist gegenüberstellen. Sie misstrauen den Sinnen, da sie verführbar sind. Agnès Arnauld, Äbtissin von Port Royal seit 1662, formulierte allgemein: „[...] plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit.“²⁵ Ihre Schwester Marie-Angélique Arnauld, Äbtissin des Klosters bis zu ihrem Tod 1661, ging davon aus, dass die Menschen einen natürlichen Hang zum Schönen haben, fügte dann aber hinzu: „Au lieu que

l'amour de la pauvreté fait choisir ce qui est le plus laid, le plus grossier, et le plus sale.“ Dank ihrer Liebe für die Armut habe sie ihren Hang zur Schönheit überwunden. In demselben Brief vom August 1652 heißt es weiter:

„[...] je vous avoue qu'il n'y a personne qui aime tant à voir des choses belles, et que ma vanité et ma curiosité sont si grandes en cela, que je trouve jamais rien assez beau à mon gré. Mais j'aime par l'esprit de Jesus-Christ tout ce qui est laid, et je le choisis toujours pour mortifier cette inclination.“²⁶

Dieselbe Überlegung finden wir auch in den Schriften von Martin de Barcos, Abt von Saint-Cyran: „On peut bien dire à ce sujet [...] que les images les plus laides et les plus difformes sont les plus propres à représenter Dieu, que les plus belles et les plus agréables aux yeux.“²⁷ Es ist nicht allein die Überzeugung, dass die ideale Schönheit in der Wirklichkeit nicht existiert und die Sinne Gefahr laufen, durch die Schönheit korrumpiert zu werden, es handelt sich auch um eine Art von Strategie: Hässlichkeit ist der Beweis, dass die Bilder der Wirklichkeit folgen. Folglich muss der Künstler vermeiden, die Personen, die er porträtiert, zu verschönern, er darf nicht den ‚carprices‘ verfallen, die Martin de Barcos den italienischen Künstlern vorwirft²⁸ und Henri Sauval bei Simon Vouet beobachtet.

Pierre Nicole definierte schließlich Schönheit in seiner *Dissertatio de vera pulchritudine* (1659) völlig anders als die Akademie: „[...] les choses sont universellement belles lorsqu'elles s'accordent avec leur propre nature“,²⁹ und nicht dann, wenn sie einem Ideal folgen. Diese Idee findet sich auch in dem zentralen jansenistischen Traktat *La logique. Ou l'art de penser*, das Pierre Nicole und Antoine Arnauld, der Bruder der Äbtissinnen von Port-Royal, verfassten. Sie sprechen von „[...] cette excellente règle, qu'il n'y a rien de beau que ce qui est vrai.“³⁰ Das Schöne und das Wahre sind eins, es gibt keine Schönheit ohne Wahrheit.

Damit unterscheiden sich die Vorstellungen der jansenistischen Autoren und ihnen nahestehender Künstler zur Physiognomik völlig von denjenigen Le Bruns und der Akademiker. Ihr Ausgangspunkt sind nicht die Historienmalerei und deren Ausdrucksmöglichkeiten, ihr Interesse gilt vielmehr dem Porträt und dessen Wahrheit. Auch finden keine ästhetischen Kategorien Eingang in das Denken der Jansenisten, diese entwickeln eher eine Art Gegenästhetik. Und schließlich ist nicht die Rede von einer Typologie, einer Art von Grammatik der Gesichtszüge, wie sie Le Brun entworfen hat, oder einer wissenschaftlichen Annäherung so wie auch anthropologische



4

Abb. 4 Philippe de Champaigne: Porträt eines Mannes.

Fragen keine Rolle spielen. Das Denken der Jansenisten hat ausschließlich religiöse Wurzeln. Die Porträts der den Jansenisten nahestehenden Künstler zeigen keine Korrespondenz zwischen äußeren Merkmalen und moralischen Eigenschaften der Personen, sie zeigen vielmehr das individuelle Erscheinungsbild eines jeden einzelnen.

Philippe de Champaigne folgte diesen Vorstellungen, seine Porträts bilden eine Art von Galerie unterschiedlicher Charaktere (Abb. 4). Sie beschreiben präzise das äußere Erscheinungsbild der Personen, und es besteht kein Zweifel, dass der Betrachter in der Lage versetzt ist, den Charakter des Dargestellten zu erkennen.

Champaigne zeigt sie, so wie sie sind, ohne Verweis auf ihre soziale Stellung oder ihren Glauben, wie er auch nie eine Person mythologisch oder historisch einkleidete. Er suchte entsprechend der Vorstellungen der Jansenisten die Wahrheit der Gesichter, von denen nichts ablenkt, keine Schminke, keine Perücke. Der Künstler verzichtete auch auf einen ‚apparat‘ mit teuren Kleidungsstücken und reich ausgestatteten Räumen, im

Gegenteil: Der Raum, in dem sich der Dargestellte befindet, ist kaum auszumachen. Im Allgemeinen bevorzugte Champaigne kleine Bildausschnitte. Und selbst wenn der Dargestellte präzise in der französischen Gesellschaft zu verorten ist, vermitteln die Werke vor allem eine menschliche Dimension und zeigen den Charakter der Person auf. Dies bedeutet nicht, dass Champaigne nicht auch an künstlerischen Aspekten interessiert war. Aber er suchte diese nicht in einem ‚apparat‘, in der Idealisierung einer Person, sondern etwa in der Behandlung des Materials, in der Wiedergabe einer Balustrade aus Stein, in der Ausformung der Haut des Gesichts, in der Fähigkeit, das Gesicht zu beleben.

Champaigne war äußerst erfolgreich, aber er arbeitete nicht für den Hof, auch nicht für die aufsteigende neue Schicht der Noblesse de robe. Insbesondere Repräsentanten der alten sozialen Ordnung, die mit der Niederschlagung der Fronde-Aufstände endgültig überwunden war, ließen sich von ihm malen, und eine große Gruppe unter ihnen waren jansenistische Würdenträger. Sein Konzept ist mit demjenigen von François de

La Rochefoucauld vergleichbar, wenn dieser 1659 sich selbst in seinem *Portrait de M. R. D. [M. de la Rochefoucauld] fait par luy-mesme* beschreibt:

„Je suis d'une taille médiocre, libre, et bien proportionnée. J'ay le teint brun, mais assez uny; le front élevé, et d'une raisonnable grandeur; les yeux noirs, petits, et enfoncés; et les sourcils noirs et épais, mais bien tournez. Je serois fort empesché à dire de quelle sorte j'ay le nez fait; car il n'est ny camus, ny aquilin, ny gros, ny pointu, au moins à ce que je croy. Tout ce que je sçay, c'est qu'il est plustost grand que petit, et qu'il descend un peu trop en bas. J'ay la bouche grande, et les lèvres assez rouges d'ordinaire, et ny bien ny mal taillées. J'ay les dents blanches, et passablement bien rangées. On m'a dit autrefois que j'avois un peu trop de menton. [...] Pour le tour du visage, je l'ay ou carré, ou en ovale; lequel des deux, il me seroit fort difficile de le dire. J'ay les cheveux noirs, naturellement frisez, et avec cela assez épais et assez longs, pour pouvoir prétendre en belle tête.“³¹

La Rochefoucauld beschreibt seine Physiognomie in allen Details und vergisst auch seine Charakterzüge nicht: er beschreibt sich als melancholisch, als nicht ehrgeizig, er liebt die schönen Dinge, auch das gesellige Leben. Vielleicht ist das Bild, das La Rochefoucauld von seinem äußeren Erscheinungsbild und von seinem Charakter zeichnet, ein wenig zu schmeichelhaft. Wichtig ist hier, dass er an keiner Stelle eine Verbindung zwischen beiden herzustellen versucht. Man findet keine Bemerkung, dass ein Teil seines Körpers oder seines Gesichts mit dem einen oder anderen Charakterzug korrespondiert. Sein Blick auf sich selbst ist empirisch, und obwohl er überzeugt zu sein scheint, dass es eine Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren gibt, verwendet er nicht eine Typologie, die starre Bezüge konstruieren würde.

Die Kunstakademie und das Porträt

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück. An der lebhaften und differenzierten Diskussion um das Porträt waren also nicht nur die Bildende Kunst beteiligt, sondern auch Literatur, Theologie, Panegyrik und die Naturwissenschaften. Insbesondere in dem Jahrzehnt um 1660 mehrten sich die Stellungnahmen, die dem Porträt eine große Bedeutung beimaßen. Und die meisten dieser Stimmen forderten, dass die Gattung der Wirklichkeit zu folgen habe. Man darf davon ausgehen, dass diese Diskussion auch innerhalb der Kunstakademie geführt wurde, die mit Philippe de Champaigne den bedeutendsten Porträtmaler der Zeit zu ihren Mitgliedern zählte. Diese Diskussionen haben indes keinen schriftlichen Niederschlag gefunden. Wie erklärt sich das

Schweigen der Institution, die zahllose Quellen zu anderen künstlerischen Fragen hinterlassen hat? Warum beteiligte sich die Akademie nicht an den lebhaften Diskussionen um das Porträt? Oder warum vermittelte sie zumindest den Eindruck, dies nicht zu tun? Wie können wir dieses Verhalten deuten, nicht allein im Zusammenhang mit der hier skizzierten Diskussion um das Porträt, sondern mit der Kunst der Epoche allgemein? Ein Autor des 18. Jahrhunderts kann uns helfen, eine Antwort zu finden.

„Jacob Jordans [...] hat mehr Ausdruck und Wahrheit als Rubens“, so zitiert Johann Joachim Winckelmann in seinem *Sendschreiben*, d. h. in seiner anonym veröffentlichten Gegenschrift auf seinen eigenen programmatischen idealistischen Text *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) einen „Kenner der Kunst“, hinter dem sich Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville verbirgt.³² In dem anti-idealistischen *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* bezieht Winckelmann Punkt für Punkt eine Gegenposition zu den Thesen seiner *Gedanken* und betont, dass der für seinen Realismus kritisierte flämische Maler Jacob Jordaens einer der bedeutendsten Künstler ist und nicht unter „die Affen der gemeinen Natur“ zu zählen sei. Die fingierte Gegenschrift sollte ihm die Möglichkeit eröffnen, in einer erneuten, nun wieder unter seinem Namen erschienenen Antwort, der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, seine eigentlichen Thesen zu wiederholen. Darin reagiert er indes nicht wirklich auf die mit dem Lob auf Jordaens verbundene Infragestellung einer idealistischen Position, sondern schwenkt zur Porträtmalerei und zu Anton van Dyck. Diesem würde, laut Winckelmann, „die sehr genaue Beobachtung der Natur“ vorgehalten, die Winckelmann indes in der Porträtmalerei („als kleine Unvollkommenheit“) zu akzeptieren bereit ist, die aber „in allen historischen Gemälden [...] ein Fehler“ wäre.³³ Damit scheinen in den Augen Winckelmans Porträtkunst und Historienmalerei zwei unterschiedliche Modi zu erlauben, die sich in ihrem Bezug auf die Wirklichkeit unterscheiden: der Porträtmaler könne der Wirklichkeit folgen, der Historienmaler müsse über diese hinausgehen.

Zu diesem Ergebnis hätte auch die Akademie kommen müssen, wenn sie sich offiziell in die Debatte eingebracht hätte. Insbesondere die Präsenz von Philippe de Champaigne, der sich sehr aktiv an dem akademischen Leben beteiligte, hätte keine andere Möglichkeit zugelassen. Und offensichtlich war es gerade das, was

die Akademie zu vermeiden versuchte: eine Theorie zu entwerfen, die in sich nicht kohärent ist und für die einzelnen Gattungen jeweils unterschiedliche Kriterien anwandte. Erklärtes Ziel der Akademie war es, eine allgemein gültige, alle Bereiche der Kunst gleichermaßen umfassende Kunsttheorie zu entwerfen. Und da war es nicht möglich, eine Gattung zu berücksichtigen, die sich der generellen idealistischen Linie entzog und eine stärkere Anlehnung an die Wirklichkeit erforderte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Musée Thomas Henry, Cherbourg.

Abb. 2 Musée des Beaux-Arts, Reims.

Abb. 3 Privatsammlung.

Abb. 4 Musée du Louvre, Paris.

Anmerkungen

- 1 Die *Conférence* von Guillet de Saint-Georges *Sur le «Portrait du Roi de Henry Testelin* vom 6. Oktober 1691 stellt eine Ausnahme dar, indes entwickelt der Autor darin keine Überlegungen zum Porträt als künstlerischer Gattung: Guillet de Saint-Georges: „Sur le «Portrait du Roi» de Henry Testelin (1667)“, in: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Band 2, 2 (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 2008), 409–417. Zum Porträt im Frankreich des 17. Jahrhunderts und zu den im Folgenden behandelten Fragen siehe auch den reichen Ausstellungskatalog *Visages du grand siècle: Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 20. Juni – 15. September 1997; Musée des Augustin, Toulouse, 8. Oktober 1997 – 5. Januar 1998 (Paris: Somogy 1997).
- 2 „Statuts et reglements de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de sa Majesté, et qu'elle veut estre executez. Du 24 décembre 1663“, Art. XIII, in: *Louis Vitet: L'Académie royale de peinture et de sculpture: Étude historique* (Paris: Michel Lévy frères 1861), 265.
- 3 André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (Paris: Frédéric Leonard 1668), Préface, [XV].
- 4 Antoine Furetière: *Dictionnaire universelle: Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bände (La Haye und Rotterdam: Arnout et Reinier Leers 1690), Band 3, o. S., Lemma: Portrait.
- 5 Zu dem Thema siehe Thomas Kirchner: *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (München: Wilhelm Fink Verlag 2001), 57–63.
- 6 Bernard Dupuy du Grez: *Traité sur la peinture pour en apprendre la theorie et se perfectionner dans la pratique* (Toulouse: Pech & Pech 1699), 318.
- 7 Siehe Françoise Bardou: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII: Mythologie et politique* (Paris: Picard 1974).
- 8 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, 3 Bände (Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1960–1962), Band 2 (1961); auch Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, hrsg. von Stefano Della Torre (Vatican: Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness 2002).
- 9 Charles Sorel: *La description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits* (Paris: Charles de Sercy 1659), 13f.
- 10 *Ibid.*, 20f.
- 11 *Ibid.*, 26f.
- 12 *Ibid.*, 106.
- 13 Nicolas Catherinot: *Traité de la peinture* (Bourges 1687), 11.
- 14 *Œuvres de Blaise Pascal publiées suivant l'ordre chronologique avec documents complémentaires, introductions et notes*, hrsg. von Léon Brunschwig, Pierre Boutroux und Félix Gazier, 14 Bände (Paris: Librairie Hachette 1908-1925), 3^e série, Pensées, hrsg. von Léon Brunschwig, Band 12 (1925), 36, § 26.
- 15 *Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli* (Firenza 1546), Brief vom 28. Juli 1544, 29f., hier zitiert nach Giorgio Vasari: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. von Paola Barocchi, Band 3, Commento (Mailand und Neapel: Riccardo Ricciardi 1962), 993f.
- 16 Zu der Galerie siehe zuletzt Silvain Laveissière: „Le conseil et le courage: La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu“, in: *Richelieu: L'art et le pouvoir*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Montréal, 20. September 2002 – 5. Januar 2003; Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 31. Januar – 21. April 2003 (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 2002), 64–71.
- 17 Henri Sauval: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 Bände (Paris: Charles Moette & Jacques Chardon 1724), Band 2, 166. Weiter heißt es: „Champagne fut plus religieux, et n'épargna rien pour faire revivre la mémoire et les visages de ceux qu'il avoit choisis pour lui: il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV, d'après Vandik celui de Marie de Medicis, d'après Raphaël Gaston de Foix; à l'égard des autres il chercha dans Thevet [André Thevet, *Les Vrais Pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueillis de leurs tableaux, livres, medalles antiques et modernes*, Paris, 1584], et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver.“ *Ibid.*, 166f.
- 18 *Ibid.*, Band 2, 168.

- 19 Charles-Alphonse Du Fresnoy: *L'art de la peinture: Traduit en françois, avec des remarques necessaires et très-amples* [von Roger de Piles] (Paris: Nicolas L'Anglois 1668), 40.
- 20 Catherinot: *Traité de la peinture* [wie Anm. 13], 11.
- 21 André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 Bände (Paris: Pierre le Petit 1666-1688), Band 4 (1685), 7^e entretien, 145f.
- 22 Marin Cureau de La Chambre: *L'art de connoître les hommes: Première partie: Où sont contenus les discours preliminaires qui servent d'introduction à cette science* (Paris: Pierre Rocolet 1659), Dédication, [II].
- 23 René de Ceriziers: *Le heros françois, ou l'idée du grand capitaine* (Paris: Jean Camusat 1645), 8–10.
- 24 Jean-François Senault: *L'homme criminel, ou la corruption de la nature par le péché, selon les sentimens de saint Augustin* (Paris: Jean Camusat & Pierre le Petit 1644), 477.
- 25 *Lettres de la mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal, publiées sur les textes authentiques avec une introduction par M. P. [Armand-Prosper] Faugère*, 2 Bände (Paris: Benjamin Duprat 1858), Band 1, Lettre à sœur Élisabeth de Sainte-Agnès, le 22 septembre 1668, 145.
- 26 *Entretiens ou conférences de la révérende mère Marie-Angélique Arnauld, abbesse et réformatrice de Port-Royal* (Paris: Antoine Boudet 1757), entretien du 27 août 1652 «Sur la pauvreté», 124f.
- 27 *Lettres chrétiennes et spirituelles de messire Jean du Verger de Hauranne, abbé de S. Cyran, qui n'ont point encore été imprimées jusqu'à présent* (Lyon: Jean Baptiste Bourlier & Laurent Aubin 1674), Band 2, 316.
- 28 *Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, avec les abbeses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, hrsg. von Lucien Goldmann (Paris: Presses universitaires de France 1956), Lettre à Jean-Baptiste de Champagne, neveu de Philippe de Champagne, le 28 octobre 1674, 406.
- 29 Der lateinische Text von Pierre Nicole veröffentlicht im Vorwort zu „Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus tum recentioribus poetis“ von Claude Lancelot, ins Französische übersetzt von Germain de Lafaille und veröffentlicht unter dem Titel *Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit, et particulièrement de l'épigramme, où l'on donne des règles certaines pour en connoître le vray et le faux* (Toulouse: Guillaume-Louis Colomyez & Jérôme Posuël 1689).
- 30 [Pierre Nicole et Antoine Arnauld]: *La Logique ou l'art de penser contenant outre les règles communes plusieurs observations nouvelles propres à former le jugement*, 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe (Paris: Jean de Lavnay 1664), 360.
- 31 „Portrait de M. R. D. [M. de la Rochefoucauld] fait par luy-mesme“, in: *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose dédié à son altesse royale Mademoiselle*, hrsg. von Mlle de Montpensier (Paris: Charles de Sercy & Claude Barbin 1659), 618f.
- 32 Johann Joachim Winckelmann: „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, in: id.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 2. Aufl. (Dresden und Leipzig: Im Verlag der Waltherischen Handlung 1756), 72. Winckelmann bezieht sich hier auf Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 Bände (Paris: De Bure 1745–1752), Band 2 (1745), 165.
- 33 Johann Joachim Winckelmann: „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“, in: id.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* [wie Anm. 32], 134.

Performative Rezeption

Frühneuzeitliche Bilder als Präsenzmedien

Nils Büttner

Abstract Der Beitrag behandelt den performativen Charakter frühneuzeitlicher Bilder. Im Gegensatz zu gemeinhin anerkannten „Präsenzmedien“ wie Theaterstücken oder Festzügen haften jenen immer noch bestimmte Topoi des 19. Jahrhunderts und der Vormoderne an, nach denen einzig die stille Zwiesprache die richtige Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk ermöglicht. Anhand einiger Beispiele bekräftigt dieser Beitrag die These, dass die oftmals als überzeitliche Zeichen wahrgenommenen Bilder ihre intentionale Bedeutung zu jeder Zeit erst in und aus dem über sie geführten Diskurs erlangen. Bilder und Sprache stehen hierbei in einer engen Beziehung und formen sich gegenseitig.

Keywords Performativität, intentionaler Betrachter, soziale Funktion, Kunstkritik, gelehrtes Gespräch, Musealisierung

„Wenn wir einem Kunsthistoriker zuhören, wird uns übel, sagte er, indem wir einem Kunsthistoriker zuhören, sehen wir, wie die Kunst, die er beschwätzt, vernichtet wird, mit dem Geschwätz des Kunsthistorikers schrumpft die Kunst und wird vernichtet.“¹

Thomas Bernhards ätzende Kritik an der Kunstvernichtung und der Zorn über geschwätzige Zeitgenossen, die einer besinnlichen Bildbetrachtung lautstark im Wege stehen, hat, genau wie der Topos einer mit Worten nicht beschreibbaren Kunst, eine lange literarische Tradition. Zumal seit dem 19. Jahrhundert hat sich mit Kants „interesselosem Wohlgefallen“ die Vorstellung etabliert, dass die ernsthafte und besinnliche Betrachtung eines Bildes notwendigerweise Stille fordere. Doch war schon zuvor die stille Kontemplation vor Werken der Kunst vor allem im religiösen Kontext eine vielfach geübte Praxis. Die meditative Versenkung in ein Bild sollte dabei allerdings nicht dazu verleiten, den eigentlichen Anlass der Betrachtung aus den Augen zu verlieren.² Kunstwerke und reich ausgestattete Kirchengebäude sollten keinesfalls der Augenlust dienen, der von Theologen vielfach problematisierten „concupiscentia oculorum“. Vielmehr sollte zum Beispiel der Anblick einer Kirche zum meditativen Anlass werden, Gott in seiner eigenen Seele einen innerlichen Tempel zu

errichten.³ Durch den Stecher Cornelis Galle ließ Benedict van Haefthen diese Idee des in der Meditation erzeugten inneren Bildes 1630 anschaulich illustrieren, zu dem ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief (3, 16) das Motto abgab (Abb. 1): „Wisset ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?“⁴

Die stumme Zwiesprache mit einem Bild ist als Rezeptionshaltung schon für die Vormoderne vielfach bezeugt. Und das nicht nur in Texten, sondern auch in Bildern. Ein gutes Beispiel dafür liefert eine der Illustrationen (Abb. 2) zu der 1665 publizierten Eloge des Hofdichters Niccolò Avancini auf den wenige Jahre zuvor verstorbenen österreichischen Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662).⁵

Er gehörte dem Jesuitenorden an und war, ohne je die höheren Weihen empfangen zu haben, sechsfacher Bischof und Statthalter der habsburgischen Niederlande. Als Feldherr führte er das habsburgische Heer in den Dreißigjährigen Krieg, wo er für die spanische Monarchie kämpfte.⁶ Die prächtige Tafel zeigt den Fürsten als Begutachter eines Gemäldes, das ihm von einem jungen Mann vorgeführt wird, vielleicht dem Maler. Versonnen blickt der Fürst auf das Bild im Bild.⁷

Wo es um „Bauten – Rituale – Aufführungen“ geht, um Präsenzmedien wie das Theater, das politische Ritual und die Architektur, mag ein Text über Bilder

1



Abb. 1 Cornelis Galle: *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?*, Kupferstich, 1630.

Abb. 2 Cornelis Galle (?): *Leopold Wilhelm bei der Betrachtung eines Gemäldes*, 1665.

2



vorderhand deplatziert wirken. Denn gerade historische Gemälde gelten in der gegenwärtigen Wahrnehmung allgemein als erkenntnisstatisches Medium. Ihre Existenz als museales Objekt ist dazu angetan, aus dem Ewigkeitsanspruch der Präsentationsform eine Überzeitlichkeit der Wahrnehmung abzuleiten. Anders als Theaterstücke, Festzüge oder höfische Feiern, von denen zumeist nur vereinzelte Beschreibungen oder retrospektiv angefertigte Illustrationen zeugen, haben viele dereinst entstandene Gemälde den Zeitläuften widerstanden. Materiell nur minimal verändert, lassen sie vergessen, dass weder der heute übliche Bildumgang noch die Wahrnehmung von Bildern oder ihre epistemologische Bedeutung anthropologische Konstanten sind.

Der moderne museale Präsentationskontext misst den bewahrten Gemälden eine überzeitliche ontologische Qualität zu, die vergessen lässt, dass es *das Bild* als eine der Zeit enthobene Konstante weder gibt noch gab.⁸ In jedem Bild materialisiert sich die zur Zeit seiner Fertigstellung gültige Medienauffassung, die gleichsam in einem engen Wechselspiel und Austausch von den gefertigten Bildern beeinflusst wird. Anders als das materielle Bild bleibt die Auffassung von dem, was ein Bild sei, wie man es anzufertigen und zu betrachten habe, was man von ihm erwarten und was in ihm ausgedrückt sei, zwar ohne physische Substanz, aber doch in jeder Weise substantiell und damit nicht überzeitlich. Vielmehr wird es über die Zeiten hin immer wieder neu ausgehandelt und an den materiellen Objekten und im Austausch mit ihnen entwickelt. Der sprachliche Diskurs wird durch die materiell manifestierten Bilder geformt, ebenso wie die Bilder durch den an Sprache und Denken gebundenen Diskurs. Die materielle Form ist durch den medialen Diskurs geprägt, der sich in der physischen Substanz ausspricht. Um es dem denkenden Sehen verfügbar zu machen, bedarf es einer Sprache, die ebenfalls gleichermaßen Form und Inhalt des jeweils zeitgebundenen Mediendiskurses ist. Erst im Zusammenspiel von materiellem Objekt und der jeweils gültigen Medienauffassung wird ein Bild zu dem, als das es erscheint. Seine intentionale Bedeutung gewinnt es dabei nur innerhalb des Diskurses, in dem und aus dem heraus es gefertigt wurde.

Auch dafür kann das gestochene Porträt Leopold Wilhelms als Beispiel dienen (Abb. 2). Denn entsprechend der an den Regeln der Rhetorik orientierten frühneuzeitlichen Bildauffassung war jede Darstellung nicht nur als mimetisches Abbild lesbar oder als Zeugnis menschlicher Kunstfertigkeit zu würdigen. Das Bild galt vielmehr als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine sozusagen stumme, aber dafür

eine alle Sprachbarrieren überwindende, gleichsam universelle Sprache. In diesem Anspruch liegt zugleich der Grund dafür, dass die einschlägigen kunsttheoretischen Schriften der Zeit einen Kanon von Gestaltungsvorschriften verbreiteten, der sich auf wenige Grundraster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* überlieferte Diktum des Simonides, Malerei sei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit „*pictura loquens*“ ursprünglich das „sprechende Bild“ als eine Redefigur gemeint war.⁹ Unter Bezug auf die formelhaft zu „*ut pictura poesis*“ verkürzte Wendung aus der *Ars poetica* des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie die prinzipiell gleiche Aufgabe der Naturnachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrunde gelegte Regelgerüst der Rhetorik.¹⁰ In diesem Sinne definierte beispielsweise der Kunsttheoretiker Franciscus Junius 1637 in seiner Abhandlung *De pictura veterum* (I, 4, 2) unter Verweis auf Simonides und andere klassische Autoritäten Dichtung und Malerei als „Schwesterkünste“.¹¹ Die auch von anderen Kunsttheoretikern beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk auch allen kunsttheoretischen Erwägungen zugrunde lag.¹² Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Fertigstellung einer Rede bis zum Vortrag, formulierten die Theoretiker die Anforderungen an das Bildermachen und die Bildbetrachtung in Begriffen, die der Rhetorik entlehnt waren.¹³ Die an das Medium Bild herangetragene Erwartung orientierte sich allgemein an deren Forderung, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um den Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu seiner sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen. Ein solcher Zusammenhang ist in Galles Kupferstich illustriert, wo der vor dem Bild stehende Fürst sich die Darstellung offensichtlich zum Vorbild nimmt. Gerade der Detailrealismus der Darstellung trägt in dem Kupferstich dazu bei, die sinnbildhafte Dimension der Szene anschaulich zu machen. Auch dem mit Zeremoniell und höfischer Kleiderordnung wenig vertrauten Betrachter dürfte klar gewesen sein, dass Feldrüstung und Fürstenmantel keine bei der besinnlichen Bildbetrachtung übliche Bekleidung waren.¹⁴ Im Kontext einer in drei Abschnitte geteilten Schrift, die die in Leopold Wilhelm verwirklichten Standestugenden als Erzherzog, Feldherr und Bischof feiert, kommt dieser Darstellung fraglos

eine weitergehende Bedeutung zu: Sie lässt sich über das Zusammenspiel mit dem in die Darstellung integrierten Text genauso erschließen wie durch die Positionierung der Illustration innerhalb des Buches. Wie ein Motto oder das Lemma eines Emblems steht in einer von Putten gehaltenen Kartusche über einer Türfüllung des Raumes, in dem der Erzherzog steht, „wohin die Tugend der Vorväter führt“, „*pietas quo ducit avorum*“. Dass damit nicht nur gemeint ist, dass schon die Ahnen des Herzogs Kunstfreunde waren, verdeutlicht die Positionierung im Buch. Die Illustration ist dem mit „Erzherzog“ betitelten ersten Abschnitt vorangestellt, in dem die nicht zuletzt der familiären Herkunft geschilderten Tugenden dargelegt werden. Allen voran steht dabei die Frömmigkeit (*pietas*), gefolgt von der Hingabe an die verehrungswürdige Messfeier (*devotio in venerabilem Eucharistiam*), die Marienfrömmigkeit und die Verehrung der Heiligen (*Cultus erga beatam Virginem, & Sanctos*). In diesen Herrschertugenden folgte Leopold Wilhelm seinen Ahnen, wobei diese in unzähligen Bildern und Texten gepriesene „*pietas Austriaca*“ bis zum Urahn des habsburgischen Herrschergeschlechtes zurückreichte, zu Rudolf I. von Habsburg.¹⁵ Der immer wieder repetierten Legende folgend, sei Rudolf dereinst, als er über Land ritt, einem Priester begegnet, der das Allerheiligste trug. Aus Ehrfurcht vor dem im Sakrament gegenwärtigen Leib Christi sei er vom Pferd gesprungen und habe dem Priester sein Pferd gegeben.¹⁶ Im Zeitalter der katholischen Reform wurde die historische Legende zum festen Bestandteil der habsburgischen Selbstinszenierung und des Herrscherlobs, sodass Avancini von Leopold Wilhelm behaupten konnte, dass sich bei Leopold das, was bei Rudolf, dem Gründer der Familie, ein Weltwunder gewesen sei, fast alljährlich wiederholt habe: „*Quod in Rudolpho, Augustæ Familiæ conditore, miraculum fuit orbi, penè annum factum est in Leopoldo.*“¹⁷ Damit erklärt sich, was mit dem inschriftlichen Verweis auf die Tugend der Vorväter gemeint ist. Zugleich enthüllt das Wissen um diese Legende, dass das so ostentativ vorgeführte Bild im Bild tatsächlich im wahrsten Sinn des Wortes ein Vorbild ist. Es illustriert nämlich die vielfach ins Bild gesetzte Begegnung Rudolfs I. mit dem Priester, die von Malern ebenso wie von Poeten immer wieder verherrlicht wurde.¹⁸

Derartige emblematische Bilder, die auf dem engen Zusammenspiel von Wort und Bild basieren, sind gleichermaßen ein Kennzeichen des zeitgenössischen Bildverständnisses wie der Epoche, in der sie ihre größte Wirkung entfalteten.¹⁹ Sie geben darüber hinaus einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und

die ihm zugrunde liegende Denkweise. Denn wie in der Darstellung des frommen Erzherzogs wird in Emblemen im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Dabei war jedes Bild prinzipiell polysemisch und erfüllte als Gegenstand der an und vor ihm geführten Rede eine soziale Funktion.²⁰ Die dabei jeweils ausgehandelte Bedeutung eines Werkes hatte dabei, soweit bildliche und textliche Zeugnisse diesen Schluss zulassen, oft weniger Bezug zu dem jeweiligen Bild als zu der sozialen Interaktion, die sich vor ihm vollzog.²¹

Was der Maler eines Bildes im Sinn hatte, was er erdacht und gemacht hatte, wurde nicht zwingend in der von ihm und seinem Auftraggeber intendierten Weise verstanden und diskutiert. Das musste sogar Peter Paul Rubens erfahren, von dem Roger de Piles 1699 schrieb, dass kein Maler „so gelehrt, so klar wie Rubens allegorische Themen behandelt“ habe.²² Das verhinderte nicht, dass selbst eine sachgerechte Auslegung den Sinn eines Bildes eher verschleiern als erläutern konnte. Sprechender Beleg dafür ist ein Brief, den Peter Paul Rubens nach der Eröffnung der Galerie am 13. Mai 1625 an Peiresc sandte.²³ Den Auftrag zu diesem gewaltigen Werk hatte Rubens am 26. Februar 1622 erhalten. Der Zyklus von insgesamt vierundzwanzig Bildern hatte eindeutig die „Geschichte und heroischen Taten“ der Mutter des regierenden französischen Königs zum Gegenstand. Das Bildprogramm zielte darauf, die in Misskredit geratene Königin zu rehabilitieren, die sich mit ihrem Sohn überworfen hatte. Als dieser nun zum ersten Mal die Galerie besuchte, wurde er von Claude de Maugis durch die Galerie geführt, dem Abt von St. Ambroise, der es meisterhaft verstand, wie Rubens Peiresc gegenüber rühmte, „den wahren Sinn einiger Darstellungen zu verschleiern“, um nicht Anlass zu neuem Zwist zwischen Mutter und Sohn zu geben.²⁴ Der Bedeutungsgehalt eines Bildes wurde innerhalb unterschiedlicher politischer und sozialer Kontexte und Räume immer wieder neu diskutiert und ausgehandelt: Das Bilderbetrachten war ein performativer Prozess.

Es bedurfte dabei gar nicht zwingend komplexer Gemäldekompositionen, um der kollektiven Betrachtung Nahrung zu geben und einen Aushandlungsprozess anzustoßen. Wie groß die Freude der höfischen Gesellschaft an der performativen und diskursiven Rezeption von Bildern war, wird eindringlich durch das Tagebuch der Marguerite de Valois bezeugt. Sie reiste 1577 in „einer Sänfte mit Säulen“ nach Flandern, „die mit inkarnatfarbenem

Samt ausgeschlagen, der reich mit Gold und mit vielen seidenen Devisen gestickt war; die großen Fensterscheiben waren ebenfalls ganz mit sinnreichen Devisen bemalt; es waren wohl vierzig verschiedene Devisen auf die Sonne und ihre Wirkungen, mit den Auflösungen in spanischer und italienischer Sprache.“²⁵ Beim Besuch in Mons gab diese reich mit Sinnbildern verzierte Sänfte Anlass zu einer ungewollt langen Unterbrechung der Reise, „weil die Damen von Mons mich sehr lange aufgehalten hatten. Sogar schon in der Sänfte sitzend, musste ich wohl noch eine Stunde ihnen die Devisen daran alle erklären, an welchen sie außerordentlich viel Vergnügen fanden.“²⁶

Gerade Sinnbilder gaben reichlich Anlass für vergnügliche und unterhaltende Gespräche über den Bildsinn. Davon zeugt eine kleine Anekdote, die sich in einem der in den Niederlanden am häufigsten nachgedruckten, kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts erschienenen katholischen Emblem-Bücher findet.²⁷ Dass die Geschichte dabei keine konfessionsgebundene Praxis des Bildumgangs referiert, sondern auf ein über die Glaubensgrenzen hinweg gültiges Bildverständnis verweist, erweist sich in der Tatsache, dass die gleiche Geschichte auch im protestantischen Holland erzählt wird. „Da war eine Frau“, schreibt Jan de Brune 1668 in seinem mehrfach nachgedruckten „Joken Ernst“,

„die einem gewissen Edelmann einen stummen Sinnspruch übergab und zwar einen Hund mit einem Totenschädel unter seinen Pfoten. Verschiedene Schöngelster versuchten hierfür eine Deutung anzugeben und einer der vor dem Bild Versammelten sagte, dass er, da er die Frau für eine Person von sonderbarem Verstand hielte, sich nicht vorstellen könne, dass sie dadurch etwas Gemeines zum Ausdruck habe bringen wollen, wie etwa den Liebenden zu ermahnen, dass er treu sein müsse bis in den Tod, sondern er denke viel eher, sie habe zum Ausdruck bringen wollen, dass die Treue nicht tot sei, sondern durch Werke belebt werden wolle und er daher erst dann für treu gehalten werden soll, wenn er die Kraft seiner Liebe mit greifbaren Zeichen bewiesen habe. Ein anderer stellte sich dagegen und erklärte im Brustton der Überzeugung: ‚Ich glaube, dass die Frau ihn durch diesen stummen Sinnspruch eher abweisen als unterrichten wollte. Denn vielleicht war sie der Meinung, dass die Treue heute tot ist und er, weil durchgehend die Heuchelei regiert, wenig Vorteil aus seiner Liebe ziehen wird.‘ Kaum gesagt, ließ sich ein Dritter hören, ‚ihm dünkte, dass sie die naheliegendste Erkenntnis außer Acht gelassen hätten, welche war, dass ein Liebender, der wahrlich treu ist, den Tod mit Füßen tritt: sei es, weil er ihn nicht achtet, sei es, weil er ihn durch seine fest verankerte Liebe überwindet.“²⁸

Aus ein und demselben Bild ließen sich demnach ganz unterschiedliche Schlussfolgerungen ziehen. Es ließ sich auf die individuelle Situation der Frau und des Beschenkten beziehen oder auch eine ganz allgemeine Botschaft darin entdecken, etwa stets des Todes eingedenk zu sein. Und weil der Hund für Treue steht und der Schädel für Tod, ließen sich die Alternativen ewiger Treue, die den Tod überdauert, oder das gegenteilige Fazit, „Treue stirbt“, fruchtbar diskutieren.

Von derartigen historischen Diskursen und Aushandlungsprozessen zeugen nicht nur Texte, sondern auch Bilder, die das Betrachten von Bildern thematisieren.²⁹ Vor allem die im Antwerpen des 17. Jahrhunderts zur eigenen Bildgattung entwickelten Ansichten frühneuzeitlicher Sammlungen, wie sie etwa die Angehörigen der Malerfamilie Franken seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in großer Zahl schufen, vermögen davon einen guten Eindruck zu vermitteln (Abb. 3).³⁰

Auf einem um das Jahr 1620 entstandenen Kunstkammer-Gemälde von Hieronymus Franken II ist beispielsweise auf einem Tisch eine Bacchus-Statuette gezeigt, die einer Gruppe von Kunstkennern Anlass zu einem angeregten Gespräch gibt. Ein junger Mann zieht während dieses Gesprächs ein grünsamtenes Tuch vom Tisch, das den Blick auf eine ruhende Venus freigibt. Die Szene vermittelt eine visuelle Allusion zu der seinerzeit sprichwörtlichen Tatsache, dass Wein den Weg zur Liebe ebnet. Kann es in diesem Zusammenhang ein Zufall sein, dass ein Diener den Raum betritt, der tatsächlich Wein hereinträgt und dabei durch eine Tür hereinkommt, über der Putten mit Wein und Ähren gezeigt sind? Für zeitgenössische Besucher realer Kunstsammlungen wie für die Betrachter der gemalten Raritätenkabinette mag ein großer Reiz darin gelegen haben, formale und inhaltliche Bezüge zwischen den gezeigten Dingen herzustellen. Anspielungen auf Sinn und Sinnlichkeit ließen sich nämlich in beinahe beliebiger Zahl aufzeigen, wobei Hieronymus Franken sicher mit Bedacht die Darstellung von Adam und Eva ins Zentrum seiner Komposition gesetzt hat. Hier klingt das Thema von Sünde und Erlösung an, dass sich auch im Zusammenhang mit dem Bacchus-Motiv deuten lässt. So zeigt beispielsweise das prominenteste Bild an der rechten Seitenwand ein Bacchanal in der Art des Jacob Jordaens, das die Freuden und Genüsse des Alkohols verherrlicht. Schräg darüber jedoch, an der Rückwand, sind Lot und seine Töchter gezeigt, ein klassisches Beispiel für die Folgen des Alkoholmissbrauchs.³¹ Dieses Aufdecken immer neuer Bezüge und Zusammenhänge war ein zentraler Bestandteil des frühneuzeitlichen Bildumgangs, denn nach damaliger Auffassung war die



Abb. 3 Hieronymus Franken II: *Kunstkammer*, um 1620. Öl auf Holz, 47,7 × 77,7 cm.

intellektuelle Eigenleistung des Betrachters ein unerlässlicher Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild eine bedeutungsschaffende Funktion zu.³² Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder förderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.³³ Die Bilder waren und blieben weitgehend bedeutungsoffen, wobei schon Georg Philipp Harsdörffer davor warnte, bei derlei „Gesprächsspielen“ sich nicht in Überinterpretationen zu verlieren: „Man muss auch in diesen Sachen nicht gar zu weit gehen; dann sonst die vermeinten Geheimnissen fast lächerlich, in dem die Deutungen bey den Haaren herbeygezogen werde.“³⁴ Die Wege und Grenzen der Deutung von Bildern lassen sich im Einzelfall kaum nachvollziehen und die einst vor den Bildern geführten Gespräche sind nicht mehr rekonstruierbar. Doch kann

man im Wissen um diese Gesprächskultur und ihre performative Rezeption frühneuzeitliche Bilder als handlungsstiftende Präsenzmedien begreifen. Schon seit Langem wird von Kunsthistorikern die Frage nach dem intentionalen Betrachter gestellt, nach den Bildkonzepten der Werke und nach den Spuren, die ihre soziale Funktion den oft für spezifische Orte und funktionale Kontexte entstandenen Werken eingeschrieben hat.³⁵ Keine Frage, mit derartigen Überlegungen schrumpft die Kunst nicht, sie wächst.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Benedict van Haeften: *Regia via crucis* (Antwerpen 1630), 334.

Abb. 2 Niccolò Avancini: *Leopoldi Guielmi, Archiducis Austriae, Principis Pace Et Bello Incltyti, Virtutes* (Antwerpen: Moretus 1665), 3.

Abb. 3 Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Anmerkungen

- 1 Thomas Bernhard: *Alte Meister: Komödie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985), 34.
- 2 Die Bilder sollten keinesfalls zur sinnlich wahrnehmbaren göttlichen Heilsordnung in Konkurrenz treten. Vgl. zu diesem Problem Bettina Bannasch: *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke: Das „bildende Bild“ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts* (Göttingen: V&R unipress 2007), 36.
- 3 Benedict van Haeften: *Regia via crucis* (Antwerpen 1630), 333–335.
- 4 Cornelis Galle: *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?*, Kupferstich, in: van Haeften: *Regia via crucis* [wie Anm. 3], 334.
- 5 Niccolò Avancini: *Leopoldi Guilielmi, Archiducis Austriae, Principis Pace Et Bello Incltyti, Virtutes* (Antwerpen: Moretus 1665), 3.
- 6 Zur Biografie vgl. Ludwig Hüttl: „Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14 (Berlin: Duncker & Humblot 1985), 296–298; Renate Schreiber: „Ein Galeria nach meinem Humor“ – Erzherzog Leopold Wilhelm (Wien: Kunsthistorisches Museum 2004).
- 7 Zu den inhaltlichen Implikationen s. unten.
- 8 Hierfür und für das Folgende vgl. Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wiesbaden: Harrassowitz 1987), 23.
- 9 Plut. mor. 346F. Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath: „Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, *Poetica* 36 (2004), 243–280.
- 10 Hor. ars 361.
- 11 Franciscus Junius: *De Pictura veterum libri tres* (Amsterdam 1637), 23 (I, 3, 12). Für weitere Beispiele vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl. mit Anmerkungen (München: C.H. Beck 1993), 205f. Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, 2. Aufl. (New York: W.W. Norton & Co 1967), bes. 3: „The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace’s famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read, ‘as is poetry so is painting’, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.“ Vgl. auch Ulrich Pfisterer: „Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni“, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), 107–148, bes. 109–118.
- 12 Thijs Weststeijn: *The visible world: Samuel van Hoogstraten’s art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2008), 118.
- 13 Weststeijn: *The visible world* [wie Anm. 12], 69, 111.
- 14 Zur notwendigen genauen Betrachtung der kostümkundlichen Details in frühneuzeitlichen Bildern vgl. Philipp Zitzlsperger: „Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte“, *Kritische Berichte* 1 (2006), 36–51.
- 15 Vgl. dazu Anna Coreth: *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erw. Aufl. (München: Oldenbourg 1982), bes. 20–24. Zur Biografie Rudolfs I. vgl. Karl-Friedrich Krieger: *Rudolf von Habsburg* (Darmstadt: Primus 2003).
- 16 Oswald Redlich: „Rudolf von Habsburg in der volkstümlichen Überlieferung“, *Jahrbuch des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich* N.F. 17 (1918/19), 1–11.
- 17 Avancini: *Leopoldi Guilielmi* [wie Anm. 5], 36.
- 18 Vgl. zum Beispiel Peter Paul Rubens und Jan Wildens: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1616, Öl auf Lwd. 198 × 283 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. dazu (mit weiteren Verweisen auf die Bildtradition): Elizabeth McGrath: *Rubens: subjects from history*, Bd. 1 (London: Harvey Miller Publishers 1997) [Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13], 311–317. Gerrit Claesz Bleker: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, 1628, Öl auf Holz, 25 × 36 cm, Den Haag, Kunsthandel. Jaques d’Arthois und Gonzales Coques: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1650, Öl auf Lwd. 206,5 × 284 cm, Sotheby’s Paris (1997); Gonzales Coques und Jaques d’Arthois: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1650, Öl auf Lwd. 108,5 × 138,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Für Textquellen und deren Interpretation und Deutung vgl. Coreth: *Pietas Austriaca* [wie Anm. 15], 23f.
- 19 Zu dieser medienspezifisch argumentierenden Epochendefinition vgl. Ulrich Heinen: „Argument – Kunst – Affekt: Bildverständnis einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Helmut Neuhaus (Hrsg.): *Die Frühe Neuzeit als Epoche, Historische Zeitschrift, Beihefte* N.F. 49 (2009), 165–234.
- 20 Zum Gespräch vor den Bildern vgl. Jochen Becker: „Jeder Jek ist anders: Bilder im Gesprächsspiel“, in: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Bd. 1 (Wiesbaden: Harrassowitz 1997) [*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 28], 453–461.
- 21 Vgl. dazu Jochen Becker: „Plaatjes en praatjes: Emblemata, gespreksspelen, conversatie en kunstgekkets“, *De zeventiende eeuw* 15 (1999), 118–130.
- 22 Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (Paris 1699), 402f.: „Aucun Peintre n’a traité si doctement, ni si clairement [sic] que Rubens les Sujets Allégoriques: & comme l’Allégorie est une espèce de langage, & que par conséquent elle doit être autorisée par l’usage, & entenduë de plusieurs, il y a introduit seulement les symboles que les Médailles & les autres Monumens de l’Antiquité ont rendus familiers, du moins entre les Savans. Si ce Peintre a sù ingénieusement inventer les objets qu’il faisoit entrer dans ses Compositions, il avoit encore l’Art [403] de les disposer si avantageusement, que non seulement chaque objet en particulier fait plaisir à voir: mais qu’il contribué encore à l’effet du tout-ensemble.“
- 23 Max Rooses/Charles Ruelens (Hrsg.): *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres*. Codex Diplomaticus Rubenianus, 6 Bde. (Antwerpen: Veuve de Backer 1887–1909), hier: Bd. 2, Nr. 374, 351–354.
- 24 Rooses/Ruelens: *Correspondance de Rubens* [wie Anm. 23], 353: „Mostrò ancora S. M. d’haver ogni sodisfattione delle nostre piture, come mi e stato riferito di tutti che si trovarano presenti e particolarmente di M’ di S. Ambrosio che servi d’interprete degli soggetti con una diversione e dissimulatione del vero senso molto artificiosa.“
- 25 Michael Andermatt (Hrsg.): *Geschichte der Margaretha von Valois, Gemahlin Heinrichs IV. Nebst Zusätzen und Ergänzungen aus anderen französischen Quellen* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996), 122. Vgl. Jean Godefroy (Hrsg.): *Mémoires de Marguerite de Valois, reine de France et de Navarre* (Liège 1713), 124f.: „J’allois en une litiere faite à pilliers doublez de velours incarnadin d’Espagne en broderie d’or, & de soye nuëe à [125:] devise. Cette litiere estoit toute vitrée, & les vitres toutes faites à devise; y ayant, où à la doubleure ou aux vitres, quarante devises toutes differentes, avec les mots en Espanol & Italien, sur le Soleil & ses effets.“
- 26 Ibid. Andermatt: *Geschichte der Margaretha von Valois* [wie Anm. 25], 136; Godefroy: *Mémoires de Marguerite de Valois* [wie Anm. 25], 135: „Pour ne m’avoir les Dames de Mons permis de partir que le plus tard qu’elles pûrent; mesmes m’ayans amusé dans ma litiere plus d’une heure à la considerer, prenans un extrême plaisir à se faire donner l’intelligence des devises.“
- 27 Adriaen Poirters: *Het masker vande wereldt afgetrocken* (Antwerpen 1649), 231f.; hier zitiert nach der Ausgabe Antwerpen 1741, 219: „Och hoe vernuft schoot dat een louffeuw op het broodt van

- eenen Edelman, eenen oprechten welgemaecten tafel-vriendt. Sy schonck hem een Schilderyken, daer op afgemaelt stont eenen hont met een doodts-hoofd onder sijn pooten. Op den sin van dit present, vielen verscheyde opinien. Sommige seyden, dat louffrouw hier door woude te kennen geven; dat'er veel zyn wien getrouwighedyt doot is en gestorven. Andere waeren van gevoelen, dat den waeckenden hondt met met het doodts-hoofd, ons vermaende van altydt de doot te verwachten. Maer zy, die hier door een steecksken gaf, verweer den [220:] hont, dat is de tafel-vriend, die nergens meer als ontrent de schotelen ende spysen quispel steert, dat hy oock tot de doot toe haer hadd' moeten getrouw zyn ende beschermen. Och hoe veel zynder die-men soo met recht wel een verwytt steecksken in 't Salet sou mogen ophangen? Dan, dat is de wereldt, en soo sal 't blyven, en als 't soo niet meer en sal gaen, dan sal de werelt, de werelt niet mer wesen.“
- 28 Jan de Brune: *Alle volgeestige werken* (Amsterdam 1681), 231 (CLXXXIII): „Daar was een' Mevrouw, die zekeren Edelman een stomme zinspreuk gaf; te weten eenen hont met een dootshoofd onder zyn pooten. Verscheiden fraye verstanden poogden hier van de beduideniste geven: en een van de zaamening zei; *Dat hy, de Mevrouw voor een personaadje van sonderbaar verstant houdende, niet kon gelooven, dat sy daar door iet gemeens te kennen zou hebben willen geven; gelijk als den minnaar te vermanen, dat hy getrouw moest wesen tot de doot: maar hy dagt veel eer, zy had daar door willen verbeelden, dat de trouw niet doot, maar met werken verselt wou wesen: en dat hy overzulx dan eerst trouw gerekent zou worden, wanneer hy de kraft zijner liefde met tastelijke blijken had bewezen.* Een ander stelde zich hier tegen: en boezemde dit uit; *ik geloof, dat Mevrouw hem door die stomme zinspreuk veel eer heeft willen afslaan, dan onderrechten: want misschien was haar meining, dat de trouw hedendags doot is, en dat hy, vermits de veinzing doorgaans regeert, weinig voordeel uit zyn liefde zou trekken.* Dit gezeit, liet zich een derden hooren; *Hem dacht, dat zy d'allereigenste beteikenis hadden nagelaten, welke was, dat een minnaar, die waarlix trouw is, de doot met voeten treet: of, vermits hy haar niet en agt, of uit oorzaak dat hy haar, door sijn opzette liefde, te boven komt.*“ Übersetzung: N.B.
- 29 Allgemein zur Gesprächskultur in der Kunstkammer: Barbara Welzel: „Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs“, in: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Ceselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* [wie Anm. 20], 495–504; ead.: „Neuerwerbungen in höfischen Bildergalerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d. J.“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), 179–190.
- 30 Hieronymus Franken II: *Kunstkammer*, um 1620. Öl auf Holz, 47,7 × 77,7 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv. 6853. Vgl. zuletzt Irene Schaudies: „Kabinet van de kunstliefhebber“, in: *Jordaens und die Antike*, Ausst.-Kat., Museumslandschaft Hessen Kassel, 1. März – 16. Juni 2013 (München: Hirmer Verlag 2012), Nr. 3, 28; Ursula Härting: *Frans Francken der Jüngere (1581–1642): Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (Freren: Luca Verlag 1989), 178, mit weiterer Literatur. Allgemein zum Gespräch in der Kunstkammer auch Welzel: *Galerien und Kunstkabinette* [wie Anm. 29]; Becker: *Bilder im Gesprächsspiel* [wie Anm. 20]; id.: *Plaatjes en praatjes* [wie Anm. 21]; sowie Zirka Zaremba Filipczak: *Picturing art in Antwerp, 1550–1700* (Princeton: Princeton University Press 1987).
- 31 „Zu Rubens' Zeit folgte man zumeist der Interpretation der Kirchenväter und mittelalterlichen Exegeten, die Lot von aller Schuld freisprachen und vor allem auf die schädlichen Folgen des Alkoholmißbrauchs hinwiesen. Zudem wurde sowohl von protestantischen wie von katholischen Geistlichen nachdrücklich betont, daß der unschuldige und arglose, von seinen listigen Töchtern getäuschte Lot der Bibel zufolge den Inzest ja gar nicht bemerkt habe. Das biblische „at ille non sensit“ [Gen. 19, 33: *und er ward's nicht gewahr*], betont auch der niederländische Jesuit Cornelius a Lapide (1567–1637). In seinen *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, für deren 1616 in Antwerpen gedruckte Ausgabe Rubens das Titelblatt entwarf, hob er gerade auf diese Belehrung ab und wies zugleich auf die ebenso verachtenswerte Trunkenheit Noahs und seiner Söhne hin.“ Vgl. Ulrich Heinen: „Lot und seine Töchter“, in: *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, Ausst.-Kat., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (München: Hirmer 2004), 127–132.
- 32 Vgl. Warncke: *Sprechende Bilder* [wie Anm. 8], 205. Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Wirksamkeit. Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrunde liegende Denkweise. In Emblemata wird nämlich im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen.
- 33 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei Carsten-Peter Warncke: „Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* N.F. 1 (1982), 43–62; vgl. auch Thomas Frangenberg: *Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1990); Sebastian Schütze (Hrsg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten, Standpunkte, Perspektiven* (Berlin: Reimer 2005).
- 34 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächsspiele*, Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 13–20, hrsg. von Irmgard Böttcher, 8 Bde. (Tübingen: Niemeyer 1968), hier: Bd. 3, 226. Vgl. Rosmarie Zeller: *Spiel und Konversation im Barock: Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächsspielen“* (Berlin: De Gruyter 1974); Doris Gerstl: *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste* (Nürnberg: Hans Carl 2005).
- 35 Zum impliziten Betrachter vgl. Wolfgang Kemp: „Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting/Wolfgang Kemp et al. (Hrsg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung* (Berlin: Reimer 1988), 240–257, insbes. 234. Für weiterführende Überlegungen zur „handlungsstiftenden Kraft“ von Bildern vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* (Berlin: Suhrkamp 2010). Vgl. auch Ruth Hansmann: „Zwischen Medaille, Grafik und Malerei – zu kulturellen Transferprozessen in höfischen Porträtkonzepten“, *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 19 (2009), 61–82, dort in Anm. 277 auch Verweise auf die Hofforschung, die auf dem hier nur exemplarisch angedeuteten Gebiet mit reichen Forschungsergebnissen aufwarten kann.

Edinburgh's First New Town from a Transnational Perspective

Continental Sources for Eighteenth-Century Town Planning in Britain

Alexis Joachimides

Abstract The consistently geometric layout of the plan for the extension of Edinburgh, result of one of the first major competitions in urban planning, staged by the Town Council in 1766, was the starting point for the most ambitious project for the expansion of a city in Great Britain during the eighteenth century. Despite the intensive and prolonged efforts of local research in the subject, until now the origins of this plan have not been established convincingly. With Turin and Berlin two continental sources of inspiration for the designers in the former Scottish capital are here being proposed for the first time. Not only are they explicitly mentioned in contemporary sources and were available knowledge for the educated elite of Edinburgh. In their different layout, they could in fact account for some of the structurally most important features of the design for what was to become the First New Town there.

Keywords urbanism, town planning, competition, cultural transfer, enlightenment, Grand Tour

The First New Town of Edinburgh, the opening stage in a major enlargement of the former capital of Scotland during the later eighteenth and early nineteenth century, was the largest and most ambitious town planning project in Great Britain during the period and one of only a few comparable schemes in Europe at that time. When it was put into practice, the extension eclipsed the pre-existing town, fundamentally changed the social fabric of Edinburgh, and engendered the growth of the compact urban landscape to about three times the space it had occupied before the beginning of the process. It is not easy to understand why this particular process has until now received almost no attention in either the standard accounts of the history of urbanisation and town planning, or in the leading textbooks on the history of architecture in Britain and beyond.¹ Obviously, the rational and strictly geometric layout of the plan for the first enlargement of Edinburgh, the result of one of

the earliest competitions in urban planning staged by the Town Council in 1766, would merit a discussion in a transnational discourse on the development of the ideal city since the Renaissance.² The following essay can only be a first step in that direction, building upon the longstanding and extensive research on the Edinburgh New Towns by local scholars.³ However, as much effort as has been put into establishing the preconditions, the procedures, and the protagonists of the Georgian expansion since the 1930s, this research is concerned exclusively with situating the urbanism of Edinburgh in a national context, fluctuating between the Scottish and British identity of the city.⁴ In this discursive space many 'blind spots' remain, invisible as long as the larger picture of eighteenth-century town planning in Europe as a whole is not taken into consideration. For example, the origins of the plan for the first extension, as adopted by the Town Council in 1767, have not yet been established

convincingly, despite many decades of discussion. The contemporaneous introduction of rational planning in Scotland, limited to small model villages and military barracks, the English contributions to urban design, and the well published French models of the period have all been proposed as influences, but none seem sufficiently similar to the result of the Edinburgh competition. Instead, Turin and Berlin are proposed here for the first time as two other continental sources of inspiration for the designers in the former Scottish capital. They were explicitly mentioned in contemporary sources and were known to the educated elite of Edinburgh at the time. In their different layout, they could in fact account for some of the structurally most important features of the design for what was to become the First New Town there.⁵

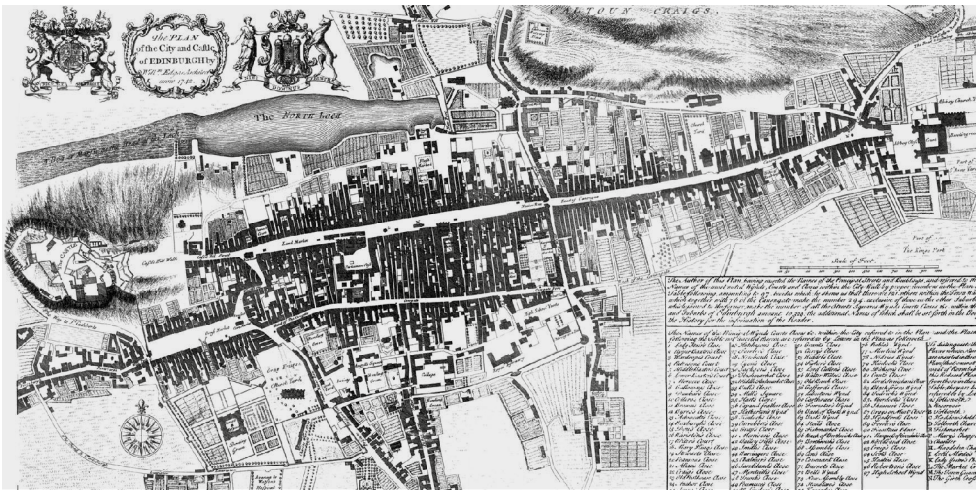
Until the second half of the eighteenth century the city of Edinburgh occupied an entirely enclosed site, strictly limited to the upper stretch of a steep oblong hill ascending from east to west towards a rocky cliff on which the castle has assumed a strategic position since time immemorial (Fig. 1).⁶ Originally, the hill had accommodated two separate corporations which had merged by the seventeenth century; Edinburgh on the high ground in front of the castle and Canongate towards the lower eastern end. The ridge of the hill formed the common backbone of these twin towns, a broad street of about a mile in length, now called the Royal Mile, connecting the castle with the former abbey of Holyrood, which has been the seat of the monarch in Scotland since the reformation. When the towns had been founded in the Middle Ages, the remainder of the hill had been subdivided into rectangular building lots. With their small sides they sat on a string along the main artery, but extending considerably in length towards the slope of the hill, separated by narrow alleyways along their side to access the far end of the allotment. On paper, the result resembled a comb with fine teeth or a herringbone pattern.⁷ As the population increased in the early modern period and without further space available, building on these lots intensified and they were filled, ever more densely packed, with multi-storied tenements. These steep houses with one or more separate flats on each floor, ultimately reached an average height of five or six storeys, some rising up to ten or even fourteen storeys. Overcrowded and without the means to get rid of refuse and wastewater other than by dumping it into the alleyways, the proliferation of these tenements constituted serious hygienic problems, besides the unpleasantness of the stench. Together, the overpopulation of the confined city and the resulting intensification of the built environment overstrained the medieval layout to such

an extent that by the eighteenth century Edinburgh seemed in urgent need of extending its townscape.

Every expansion had to face the difficult topography of the adjoining countryside.⁸ On three sides the hill of Edinburgh was severed from neighbouring high ground by deep valleys, while the lower eastern end was encircled by two large mountain peaks, one of which is still uninhabited today. To the north and west, the slope of the hill was particularly steep and a swamp at its foot completed the seclusion, so that the city had not needed a defensive wall on these sides. To the south, the slope was less precipitous and consequently fortified, allowing for a small extension in the seventeenth century some distance down from the ridge. In the mid-eighteenth century, suburban development spread to the southern heights beyond the valley bottom, even though access to the town centre remained arduous until the building of a South Bridge (1785–88) to incorporate this urban fringe.⁹ The southern suburbs were originally developed as private speculations outside the city boundaries, depriving the Town Council of taxpaying inhabitants. Considering planned expansion, its supporters looked northwards at some higher ground in the possession of the council, just beyond the swamp of the so-called North Loch. Ultimately, this shallow ridge was to become the site of the First New Town, but not before the building of a bridge across the swamp made it accessible from the city centre (Fig. 2). Proposed since the 1720s to facilitate access to the city's harbour at Leith five miles northwest at the estuary of the Firth of Forth, the North Bridge was late to come. It was only begun in 1765 and completed in 1772, when development in the future New Town had already started.¹⁰ Even before an extension of the fiscal boundaries of the city or the demolition of the wall on the southern side, the bridging of the valleys was an absolute precondition for any attempt at enlargement. But prior to the 1760s, political tensions and diverging economic interests among the major groups of the citizenry had for many decades prevented any attempt at such a project.

With the suppression of the last Jacobite rebellion in 1745, the political situation of Edinburgh had changed considerably.¹¹ After a long period of civil unrest and factional conflict, the Whig supporters of the Hanoverian dynasty prevailed and came to dominate local institutions. But even their rivals among the Scottish Tories, traditionally loyal to the Stuarts, made their peace with the new political order. The return to stability led to expectations of economic recovery after a period of manifest decline and required a new definition of the city's future role in a nascent British Empire. While Edinburgh

1



2

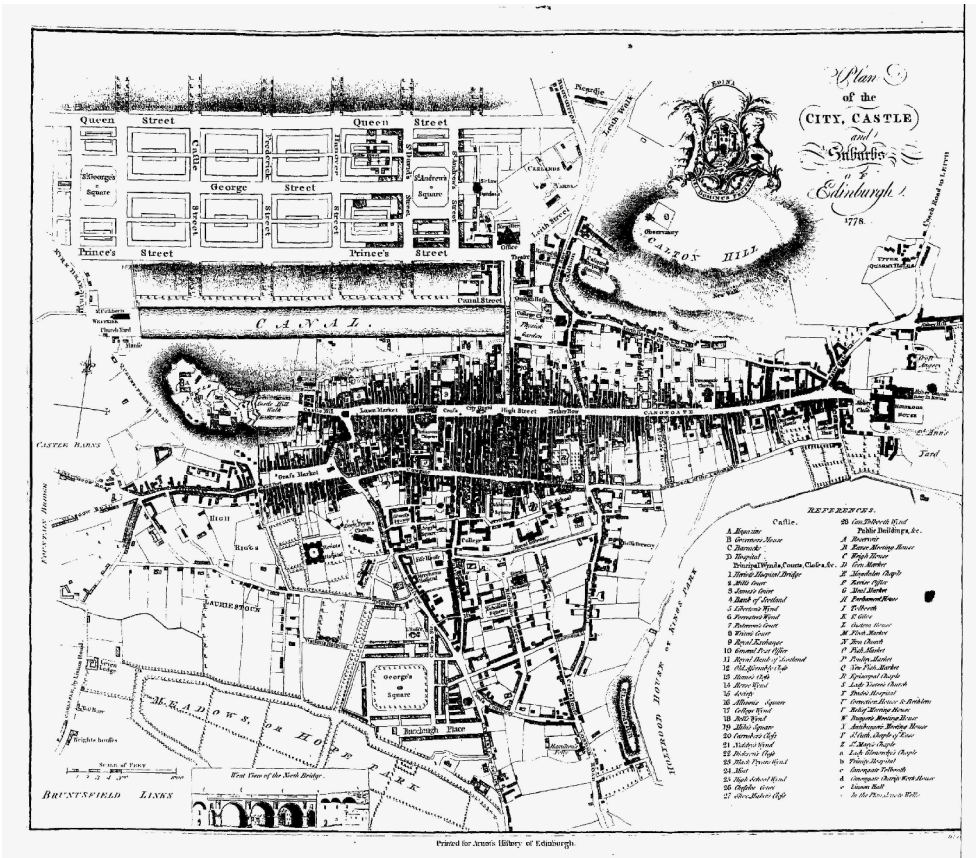


Fig. 1 Peter Fourdrinier: *The Plan of the City and Castle of Edinburgh* by William Edgar, Architect, engraving, dated 1742 (North is at the top). **Fig. 2** N.N., *Plan of the City, Castle and Suburbs of Edinburgh*, engraving, published in Hugo Arnot: *The History of Edinburgh*, Edinburgh 1779, 233 (North is at the top).

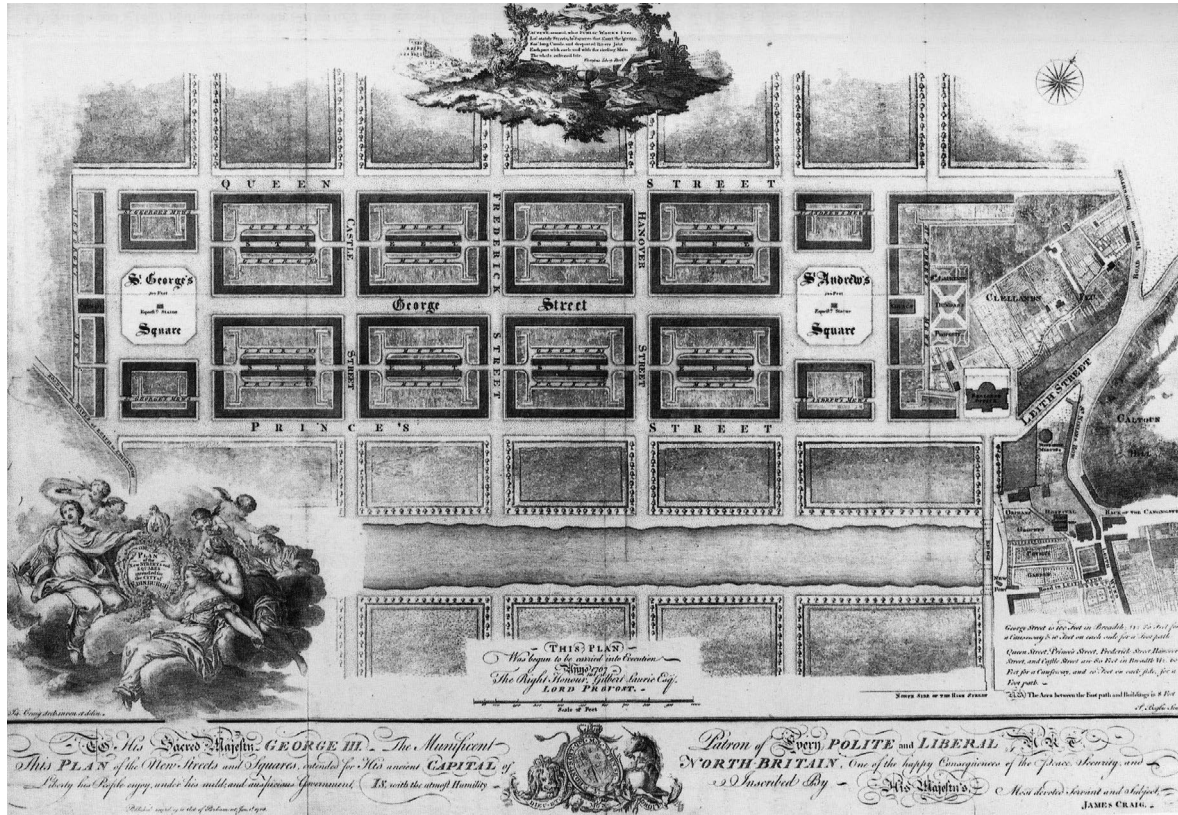


Fig. 3 Patrick Begbie: *Plan of the New Streets and Squares intended for the City of Edinburgh*, Ja. Craig, Arch., inven. et delin., engraving, dated 1768 (North is at the top).

had lost its traditional status as the seat of government in Scotland with the Union of Parliaments in 1707, it remained the largest city in the former country, the administrative centre of a separate Scottish church and legal order, and the seat of one of the leading universities in Britain standing at the head of a highly differentiated system of higher education. To the supporters of an enlargement of the city, not exclusively members of the victorious Whig party, the establishment of a new town on the lines of modern urbanism was the way to overcome a backwardness that the city had accrued during half a century of political schism. However, despite the presence of a political consensus, they faced serious opposition to their project from the side of the landowners on the hill. These local traders and craftsmen, members of the corporations that together formed the Town Council, feared that their property would lose all value if the more affluent citizens left for a highly attractive new development.¹² For two decades after 1745, their conflict of interest with the landed gentry, widely identical with the judicial and intellectual elite of the city, prevented any progress. Only when both sides found a compromise,

limiting the projected new town to a suburban residential area and leaving all administrative and educational institutions inside the future old town, could the enlargement finally begin.¹³ A sketch of this compromise is already outlined in the major printed pamphlet in favour of the creation of a new town, published as *Proposal for carrying on certain Public Works in the City of Edinburgh* in 1752, almost fifteen years before competition. In order to ease the apprehension of the local houseowners, the author compared the prospect of an elite suburbia in the former Scottish capital with similar developments throughout Europe: "It has been objected, That this project may occasion the centre of the town to be deserted. But of this there can be no hazard. People of fortune and of a certain rank, will probably chose to built upon the fine fields which lie to the north and south of the town: but men of professions and business of every kind, will still incline to live in the neighbourhood of the exchange, of the courts of justice, and other places of public resort. [...] *Turin, Berlin*, and many other cities shew the truth of this observation. In these cities, what is called the *new town*, consists of spacious streets and large buildings,

which are thinly inhabited, and that too by strangers chiefly, and persons of considerable rank; while the *old town*, though not near so commodious, is more crowded than before these late additions were made.”¹⁴

This prediction of 1752 about the social constitution of the future extension was to be proven wrong in the end, as the ever expanding dynamic of the New Towns, once engendered by the first attempt, had emptied the old town of all but the most disadvantaged inhabitants by the early nineteenth century. Modern scholars disagree about whether the *Proposal* underestimated the population drift outward from the hill and seriously expected the acquisition of wealthy new citizens from among the Scottish nobility and gentry, or only pretended to do so, in order to deceive their critics.¹⁵ Be that as it may, the Town Council eventually adopted the creation of the new town, lobbied in Westminster to achieve an extension of the city boundaries to accommodate the designated northern building site, and arranged a competition for its layout in 1766.¹⁶ On 22 May of that year the council published a call for the submission of proposals in local newspapers, to which six participants answered. It assigned the selection to the North Bridge Committee, constituted in 1763 to oversee the building of the bridge and consisting of members of the local gentry, the juridical elite, and non-participating architects. In August, the committee pronounced the proposal by the local master mason James Craig as victorious, but asked the planner to revise his contribution in consultation with its experts. It took nearly a year until Craig and a newly created New Town Committee, of similar constitution to the North Bridge Committee, came to a conclusion which was formally adopted by the head of the council, the Lord Provost, on 29 July 1767.¹⁷ Thereafter, the architect presented the result to King George III in London who consented, but asked for a royal denomination of the main streets. Incorporating this change, the plan was eventually published as an engraving at the beginning of 1768 at the initiative of its designer.¹⁸ By this time, immediately after the first sales of building lots in 1767, the new town had begun to be constructed on its eastern edge following the final version of Craig’s plan as preserved in Edinburgh, with only some specific adaptations that are mentioned below. While the formal process of this competition can be reconstructed in detail, any assessment of the actual choices made by the relevant committees turns out to be impossible. None of the competition entries was preserved, not even the victorious scheme by Craig, and except for his, no names of the participants are recorded in the council minutes. Nonetheless, some scholars have invested much effort

into the identification of alternative layouts which they tried to attribute to the competition without much credibility or agreement.¹⁹ These variations are either not reliably dated and might well be afterthoughts, like a plan by Craig with a circular space in the centre, or they do not constitute a serious proposal at all, like a sketchy draft in the shape of a Union Jack which has been mistaken as such. All that has remained for examination is the layout which was adopted by the Town Council in 1767 and on which the actual new town was based (Fig. 3).

In this scheme three broad main streets, positioned in parallel east-west orientation, define the new development as a long and narrow rectangle, separated by smaller cross streets into four enormous building blocks on either side of the central axis. The future Princes Street and Queen Street, the two roads at the outer limit were meant to be built on only on their inner side, leaving open the view over the swamp towards the old town in the south and over gently sloping fields towards the Firth of Forth in the north. In both directions, all cross streets continue outside the boundary of the planning area as tree-lined avenues. The central axis of the future George Street, named after the king, terminates at both ends with a public open space of identical quadratic shape. Although called St. George Square and St. Andrew Square, after the patron saints of England and Scotland, in the original design they were not meant to become English squares with private gardens behind railings, but followed the continental model of a *place royale* with equestrian statues in the centre.²⁰ At each end the vista along the central axis would have been closed by a church facade at the far side of the *place*, of which only the identically named church in St. George Square was realised, while at St. Andrew Square the monumental villa of the local member of parliament, Sir Lawrence Dundas, soon took pride of place and forced the other church into the northern row of houses along George Street.²¹ The easternmost cross street that leads into St. Andrew Square is out of alignment with the North Bridge further to the east, because the demarcation of an adjacent private property forced a compromise on the planners, probably contrary to the original idea for the entrance to the new town.²² In 1771/72 the long discussed new Register House, a building for the Scottish national archives, was used to cover the dead end in front of the bridge’s northern exit and took this position as an articulation point which distributes traffic from the old town between the new town to the left and the road to the harbour in Leith to the right.²³ Also, some private land at the opposite end of the plan’s area could still be acquired in due time, as it was necessary for the

complete realisation of the western square. Besides providing a solution to the imperfect approach, the plan offered two other suggestions beyond the area for which the designer was formally responsible – the layout of a garden on the site of the North Loch and the possibility of extending the new town to the north.

In terms of scale and complexity as well as in its consistent geometry, this layout was unprecedented in Britain and in consequence proves difficult to assess in terms of possible models or sources of inspiration. Neither Scotland nor the British Isles in general had a tradition of urban design on a large scale in the early modern period, or a sufficiently consistent culture of town planning on which to draw for such a project. The few larger schemes of baroque regularity previously put forward in this field were utopian design exercises which were not meant to be realised, as they disregarded the actual property boundaries in the locations they were supposed to redesign. This is true for Sir Christopher Wren's drafts for the rebuilding of the City of London after the Great Fire of 1666, as well as for the plans of an extension of Edinburgh advocated by the Earl of Mar, a Jacobite exile in Paris, in 1728.²⁴ While these projects show the knowledge of all the modern principles of continental town planning, they did not provide any specific solution for the designers of the Edinburgh new town besides the most prolific stereotypes of geometric layout, straight street alignment and axial vistas. However, to possess the knowledge of such common features, the planners of the new Edinburgh would not have needed to draw on isolated and long forgotten instances of ideal planning. Insofar as England experienced more and more modern-style new towns, realised in speculative development during the first half of the eighteenth century, the particular contribution of these projects was a national typology of garden spaces like the rectangular square, the circular or polygonal circus and the crescent in the shape of a segmental arch. While such configurations were featured supportively in current architectural theory and employed in the prestigious extensions of the London Westend or the city of Bath, this English typology was conspicuously absent in the design for the Edinburgh *places* with their 'French' character.²⁵ A later variation of Craig's plan for the new town with a circus in a central location was not considered at all.²⁶ Maybe the Edinburgh planners had access to the design for the Royal Crescent in Bath by the younger John Wood, as constructed from 1767, a segmental row of town houses looking upon a private garden in a downward sloping wooded setting, before they chose a similar 'country house view' for the northern boundary of the new town at Queen Street.²⁷

If so, the transposition constituted a quantum leap, as the Bath design would have fitted completely into one of the long building blocks, which together formed a continuous row of houses for 3500 feet, looking down toward the Firth over a similar landscape setting of downward sloping woodland and fields. While the modest dimensions of Bath provided the opportunity for a simulated palace front as a design solution for the terrace, the imperceptibly long stretch of frontages in Queen Street excluded any such attempt at unification.²⁸

The same problem of scale arises with the suggestion to situate the Edinburgh plan among the first Scottish adaptations of regular town planning, that appear only shortly before the competition in 1766.²⁹ They were either model villages created by estate improvers, like the new hamlet of Inveraray (Argyll), begun in 1747, or barracks inside fortresses constructed by the state to suppress resistance in the Highlands as at Fort George (Inverness), erected in 1748–69.³⁰ The architect John Adam, brother of Robert Adam and his representative in Edinburgh, who was also a member of the New Town Committee in 1767, was involved in each instance.³¹ Both projects show the same pattern of a comparatively large rectangular square in the centre surrounded by a continuous row of terrace houses, subdivided into two equally sized compartments by the crossing of the main road along the lateral axis. Any comparison with the Edinburgh new town plan is inhibited by the small scale of these designs, not exceeding the size of a traditional village. But even if the dimensions are not taken into consideration, those layouts do not share more than one peculiar detail with the competition result of 1767. They offer rear access to the houses along the square through small side alleys, which could have prompted the provision of similar back alleys to reach the garden lots and mews inside the large building blocks of the new town. As it is, the lack of appropriate models in Britain has for some time prompted scholars to look for international prototypes of the Edinburgh development.

The well publicised and highly respected French urbanism of the seventeenth and eighteenth centuries was an obvious first choice for any such attempt, but again the similarities with Edinburgh are rather elusive.³² The monumental new *places royales* in Paris, Nancy, or Bordeaux represent the same typology as employed for the new town squares, but a similar inspiration could be gained closer to home from the Piazza of Covent Garden in London, designed by Inigo Jones in 1631. This early project in London, with its Italian sources, incorporated features that were prolific in early modern town planning everywhere in Europe.³³ More specific is the comparison

of the Edinburgh concept with the extensive refurbishment of the city centre of Nancy by the architect Emmanuel Héré de Corny, around 1750, including the same idea of two *places* connected by a broad residential street on the main axis.³⁴ But, on closer inspection the dissimilarities are more relevant than the general correspondence, as both *places* are not symmetrical either in disposition or size, since they have entirely different functions within the overall layout. The former *Place Royale*, now Place Stanislas, is the large and dominant focus, sealed off by a triumphal arch towards the self-contained promenade of the connecting street, while the different shape and size of the Place Hémicycle, on its opposite end, is perceived as the *cour d'honneur* of the adjoining seat of government. For better or worse, the design of Nancy clearly avoids the insistent symmetry of the Edinburgh plan. A similarly rigid inversion of the main open spaces can only be found in France at a very remote and early example of regular urban planning, the small town of Richelieu (Indre-et-Loire) in the south-west, conceived from 1631 onwards at the family seat of the identically named cardinal and head of state.³⁵ The similarity is even more pronounced, although Richelieu is only about one third of the size of the First New Town. It has the shape of a narrow rectangle, defined by three parallel streets, of which the main artery opens up into two identical quadrangles, just before leaving the city gates on either end. Nonetheless, it differs from Edinburgh in that these *places* are not the terminus of the main street practically or visually and, as the town is fully engirded by a city wall, there are additional small alleys along the inside of the walls, adding up the amount of parallel streets to five. The remaining similarities of both plans seems more likely to be coincidental than the result of a conscious adoption by the designers in Edinburgh. This is corroborated by the fact that the layout as described would only have been known to someone actually visiting the little town and recording the plan himself, because the only engraved plan available in the eighteenth century presented an unexecuted variation, with only one *place* in the centre of a grid of five streets of identical proportions, thus eliminating all the features that would have been relevant to the Edinburgh design.³⁶

Obviously, the search for the origins of the plan for the first extension of Edinburgh has not yet been conclusive. A plausible clue to potential sources of inspiration beyond France is provided by the *Proposal* of 1752, explicitly comparing Turin and Berlin with the intended local project, as quoted above, albeit in a strictly sociological context. However, it remains conspicuous that the author considers himself well informed about the social

make-up of city expansions in these distant places, without feeling any need to justify this claim. It seems not out of place therefore, to consider these counterparts from an urbanistic point of view as well, looking at their potential to account for some of the features of the First New Town that could not be found among the comparisons discussed earlier. Turin was nothing less than an exotic choice, since it was well established in eighteenth-century travel literature as one of the first major stopovers of the Grand Tour, considered the most beautiful city in Italy due to its consistent tradition of rational planning.³⁷ This was the result of more than a century of renovation and extension under absolutist rule which moulded the city into the closest realization of an ideal princely residence ever to be achieved. Made known by the local dynasty of the dukes of Piedmont in many ways, as with the anticipatory city plan of Tommaso Borgonio of 1682, which showed the shape that the city actually only reached in the mid-eighteenth century, the urban fabric of Turin was general knowledge among the educated elites of Europe.³⁸ At first glance, the overall layout is distinguished by many traits absent in Edinburgh, from the highly pronounced city limit of the modern artillery fortifications around the city, to the hierarchical subordination of each of its consecutive extensions to the centre of political power at the Piazza Castello, the seat of the ducal government.³⁹ But there are some features which could have been stimulating for the designers in Edinburgh, if attention is drawn to the inner structure of the three self-contained new towns which made up the bulk of modern Turin beyond its ancient Roman core. In each instance, the extension repeated the same basic pattern of a broad main street terminated by two *piazze*, which are each provided with a monumental scenographic composition to close the vista. Along a main axis of more than 3000 feet, the southern enlargement, begun in 1621, is contained within the tower-gate of the *cour d'honneur* of the ducal castle at the Piazza Castello on the inner end and the stage set of a pair of twin churches, framing the city gate Porta Nova further away, on the Piazza San Carlo at the outer end (Fig. 4).

The same structure is repeated in 1673 with a similar distance to the central square, for the south-eastern enlargement, with the street Contrada di Po as its main axis and once again with the extension from 1736 onwards along the Via Dora Grossa, today Via Garibaldi, although in these instances the two *piazze* at either end are not identical to each other in size and shape, unlike in case of the first extension. It is a modern misunderstanding of the baroque concept behind Turin, to assume that the rectangular grid of secondary streets branching off from

4



5



6

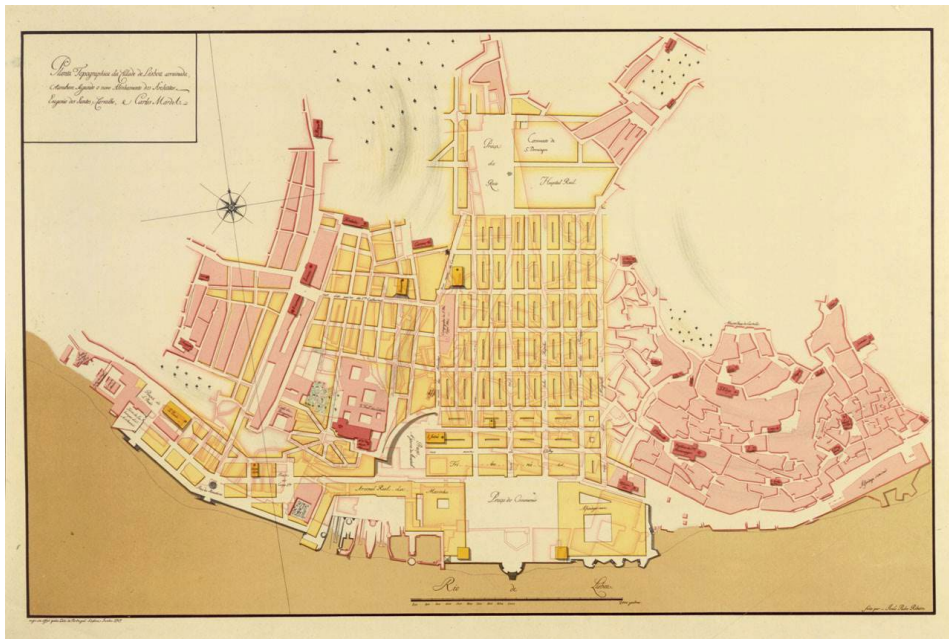


Fig. 4 Detail with the first southern extension of Turin from Tommaso Borgonio, “Augusta Taurinorum”, engraving, published in N.N.: *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemontii [...]*, Amsterdam 1682, vol. 1, plate no. 8 (North is at the top). **Fig. 5** Detail with Dorotheenstadt and Friedrichstadt from a reduced version of Friedrich Gottlieb Berger after Samuel Graf von Schmettau, *Plan de la Ville de Berlin [...]*, engraving, dated 1757 (North is at the bottom). **Fig. 6** João Pedro Ribeiro: reconstruction of the design by Eugénio dos Santos Carvalho and Carlos Mardel for the rebuilding of Lisbon in 1758, coloured lithography, dated 1947 (new buildings in yellow, remaining old structures in pink).

the main axes is the potentially infinite extension of the Roman street pattern underlying the city centre.⁴⁰ Not only do these modern grids deviate in their orientation from the street pattern there and among each other. Moreover, before the destruction of the fortifications and the endless continuation of the main streets into the open countryside from about 1800, each new town had evolved separately and was strictly confined by a scenographic framing. This obvious inspiration for Edinburgh's inverted symmetry is further supported by the enormous extent of the building lots in Turin. Originally conceived as sites for large aristocratic palaces and their gardens, in the end they were mostly filled with multi-storey tenements behind palace-style frontages built for a bourgeois clientele.⁴¹ Whether the Edinburgh planners actually expected the construction of aristocratic mansions in their new town, or only a series of terraced tenements with common palace-style facades, they apparently adopted the Turin block size suited to both purposes.

One of the most important aspects of the design of 1767 for the future development of the New Towns in Edinburgh was the provision for a systematic continuation of the first extension. In this respect, the self-contained enlargements of Turin were not of much help, as each of them had been added to the existing city without regard to the others, kept together only by the surrounding circular fortifications. But for the purpose of a future extension of the Edinburgh scheme, the example of Berlin offered a solution. In the case of Berlin a first new town had been erected from 1674 outside of the city walls to the west, called Dorotheenstadt after the wife of the elector Friedrich Wilhelm of Brandenburg, since the land belonged to her possessions.⁴² As ultimately completed much later, the layout of this first new town followed the same baroque scenography as described in Turin, with the broad main axis of the street Unter den Linden contained between the *place* of the electoral castle, and a quadrangle in front of the main western city gate in the direction of the town of Brandenburg. When it came to the foundation of a second new town in 1688, this time on the property of the new elector Friedrich III and consequently named Friedrichstadt, the planners used the secondary cross streets of the first design to integrate their southward extension geometrically with the existing one (Fig. 5).⁴³

As this second new town was to be positioned at a right angle to the first, one of the small cross streets, now called Friedrichstraße, became the main axis of the new layout, leading to a circular *place* at the southern exit, its humble origins still attested to today by the reduced width compared to the main axis of the first

new town and the lack of a hierarchy in relation to the secondary streets parallel and lateral to it. If the result in Berlin could be considered as somehow imperfect for that reason, it still offered a way to coordinate further extensions of a new development on the principle of the same geometry. In Edinburgh, the implied 'extension' of the secondary cross streets beyond the northern limit of the First New Town in the 1767 plan followed the Berlin precedent, at first on paper only, but ultimately on the ground, when the early nineteenth-century Second New Town was linked with the first by actually extending every second cross street of the predecessor.⁴⁴ One might object that Berlin was a less obvious choice than Turin, being not as prominent, either in a contemporaneous discourse on urbanism or as a destination for tourists. But this inspiration was not entirely out of reach for an Edinburgh public at this time. A possible source of information could have been the exiled Jacobite James Keith, nominally 10th Earl Marischal. After the unsuccessful uprising in 1715, he had left Scotland for good and started an impressive career in the Russian and later the Prussian army, becoming Field Marshal General in 1747.⁴⁵ From 1749 Keith was the military governor of Berlin and as such partly involved in issues of urban development. Like other Jacobite exiles, he kept contact with Scotland by letters from abroad before he died in battle at Hochkirch in 1758. The advice he would have been able to provide must have seemed less partisan to the local Whig hegemony, when Prussia changed its loyalties in the so-called *renversement des alliances* of 1755/56 and became an important new ally of Hanoverian Britain. From this time onwards at least, experiences from Berlin had lost their Jacobite flavour.⁴⁶

Turin and Berlin were included in the cosmopolitan 'space of knowledge' of the Edinburgh elite, as testified by their appearance in contemporary sources and supported by other evidence mentioned above. As examples of recent urbanism, they could be considered as model solutions for some of the most important problems raised by the planning of the new town, although, as always, such a prototype had to be adapted to the specific situation on site. But their relevance was at least as significant as that of London, Bath, or Nancy among many other examples proposed so far. One more candidate remains to be assessed in this context, as it has recently been suggested as a paradigm for Edinburgh with some persuasiveness.⁴⁷ The rebuilding of Lisbon after the disastrous earthquake of 1755, which entirely destroyed the economic centre of the lower city and the harbour, makes no appearance in Edinburgh sources of the period, but shares some of the main design features

with the First New Town (Fig. 6).⁴⁸ As a narrow longitudinal rectangle, defined by parallel streets leading inland at right angles to the waterfront, with the main axis confined between two major open spaces at either end, new Lisbon seems familiar enough from the perspective of Edinburgh. But while the earthquake had had an enormous resonance among the educated elites of Europe, the reconstruction of the Portuguese capital, approximately contemporary with the Edinburgh project, received almost no attention at the time outside the country. In contrast to Piedmont or France, the Portuguese monarchy refrained from publicity for their most ambitious urban development, for a long time virtually unknown to the rest of the world.⁴⁹ The obvious similarities between Lisbon and Edinburgh have therefore to be understood in a different way. Most likely, they are the result of the use of the same model in both cases, as the Lisbon plan had also turned to the new towns of Turin for inspiration. In particular, this concerns the self-contained and inwardly directed layout of the main street between two opposed squares at either end, even if the rigid symmetry of their identical size and shape, as used in the first extension of Turin or in Edinburgh, was absent in Lisbon. Their layout adapted the baroque scenography of the Turin new towns to the needs of a harbour city where the two *places* had very different purposes. The Praça do Comércio at the waterfront, served as a monumental entrance to the city from the river and housed the main public buildings relevant to its commercial activities. The inland Praça de Dom Pedro IV, served as market place for the local food supply provided by regional agriculture and brought into town through the road exit at the far end of this square. Lisbon employed other models besides Turin as well, but even the waterfront square, an almost identical repetition of the *Place Royale* in Bordeaux, modified the French prototype by using the Turin ‘model house’ with an arcaded ambulatory for the buildings framing it.⁵⁰ Therefore, Lisbon is another

instance to support the assumption that the ‘ideal city’ in Piedmont had a far reaching impact on early modern urbanism, not missed by the planners in Edinburgh. Yet, as in Lisbon, their First New Town assimilated various international stimuli from a broad range of suggestions found all over Europe. The process that led to the extension of the city in the last quarter of the eighteenth century is testimony to the intellectual scope of vision that could be expected from one of the leading centres of enlightened learning and debate in Europe, the proverbial ‘hotbed of genius’, as Edinburgh was known as at the time.⁵¹

Figure list

Fig. 1 Peter Fourdrinier: *The Plan of the City and Castle of Edinburgh* by William Edgar, Architect, engraving, dated 1742.

Fig. 2 N.N., “Plan of the City, Castle and Suburbs of Edinburgh”, engraving, published in Hugo Arnot: *The History of Edinburgh*, Edinburgh 1779, p. 233.

Fig. 3 Patrick Begbie: *Plan of the New Streets and Squares intended for the City of Edinburgh*, Ja. Craig, Arch., inven. et delin., engraving, dated 1768 (North is at the top).

Fig. 4 Detail with the first southern extension of Turin from Tommaso Borgonio, “Augusta Taurinorum”, engraving, published in N.N.: *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemontii [...]*, Amsterdam 1682, vol. 1, plate no. 8.

Fig. 5 Detail with Dorotheenstadt and Friedrichstadt from a reduced version of Friedrich Gottlieb Berger after Samuel Graf von Schmettau, *Plan de la Ville de Berlin [...]*, engraving, dated 1757.

Fig. 6 João Pedro Ribeiro: reconstruction of the design by Eugénio dos Santos Carvalho and Carlos Mardel for the rebuilding of Lisbon in 1758, coloured lithography, dated 1947.

Annotations

- 1 Edinburgh's New Towns are not even mentioned in textbooks like Lewis Mumford: *The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects* (New York: Harcourt, Brace & World 1961), Wolfgang Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst: Herrschaftsform und Baugestalt* (Cologne: DuMont Schauberg 1976) or Charles Delfante: *Grande Histoire de la ville de la Mésopotamie aux Etats-Unis* (Paris: Colin 1997). They appear only briefly in Henry-Russell Hitchcock: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Harmondsworth et al.: Penguin Books 1958), 70–71 and John Summerson: *Architecture in Britain 1530–1830* (Harmondsworth et al.: Penguin Books 1953), 308–309, as in their subsequent editions. A short and dismissive account is included in Erwin Anton Gutkind: *International History of City Development* (New York: The Free Press of Glencoe 1964–1972), vol. 6, 308–310, at the end of a lengthy discussion of the Old Town.
- 2 Classic accounts of the concept ignore the Edinburgh competition of 1766, e.g. Helen Rosenau: *The Ideal City: Its architectural Evolution in Europe* (London: Methuen 1959); Hanno-Walter Kruft: *Städte in Utopia: Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit* (Munich: Beck 1989).
- 3 The author is currently preparing a comparative study of the Edinburgh New Towns and the contemporaneous extension of Bordeaux in a transnational context, to address these two neglected subjects on a broader basis.
- 4 For major contributions to this research cf. Frank C. Mears/John Russell: "The New Town of Edinburgh", *Book of the Old Edinburgh Club* 22 (1938), 167–200 and 23 (1940), 1–37; Alexander John Youngson: *The Making of Classical Edinburgh 1750–1840* (Edinburgh: Edinburgh University Press 1966, 1988); Peter Reed: "Form and Context: A Study of Georgian Edinburgh", in: Thomas A. Markus (ed.): *Order in Space and Society: Architectural Form and its Context in the Scottish Enlightenment* (Edinburgh: Mainstream Publishing Company 1982), 115–153; Kitty Cruft/Andrew Fraser (eds.): *James Craig 1744–1795: "The Ingenious Architect of the New Town of Edinburgh"* (Edinburgh: Mercat Press 1995); Charles MacKean: "Twinning Cities: Modernisation versus Improvement in the two Towns of Edinburgh", in: Brian Edwards/Paul Jenkins (eds.): *Edinburgh: The Making of a Capital City* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2005), 42–63; Anthony R. Lewis: *The Builders of Edinburgh's New Town 1767–1795* (Reading: Spire Books 2014).
- 5 The consecutive steps in the evolution of the enlargement of the city are traditionally numbered according to the time of their inception. Thus, the original extension, based on the competition of 1766, has been considered as the First New Town since the development of a Second New Town, to the north of the first project, from around 1800 onwards.
- 6 For the structure and appearance of the old town cf. Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 1–17; John Gifford/Colin McWilliam/David Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* (Harmondsworth et al.: Penguin Books 1984), 81–237; Ian Campbell/Margaret Stewart: "The Evolution of the medieval and Renaissance City", in: Brian Edwards/Paul Jenkins (ed.): *Edinburgh: The Making of a Capital City* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2005), 21–41.
- 7 First recorded in a town plan engraved by Peter Fourdrinier: *The Plan of the City and Castle of Edinburgh by William Edgar, Architect* (Edinburgh 1742); cf. William Cowan: *The Maps of Edinburgh 1544–1929* (Edinburgh: Edinburgh Public Libraries 1932), 30–34 (No. 5a); Martin K. Meade: "Plans of the New Town of Edinburgh", *Architectural History* 14 (1971), 40–52, esp. 43 (part I, no. 1).
- 8 For the topography and fortifications cf. Gifford/McWilliam/Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* [as in note 6], 21–25 and 84–85.
- 9 For the development of the south side cf. Mears/Russell: "The New Town of Edinburgh" [as in note 4], part 1, 172–173; Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 14–15. For the South Bridge, see *ibid.*, 111–117; Gifford/McWilliam/Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* [as in note 6], 233–235.
- 10 On the history of the North Bridge cf. Mears/Russell: "The New Town of Edinburgh" [as in note 4], part 1, 189–199; Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 60–65; Edward C. Ruddock: "The Building of the North Bridge, Edinburgh, 1763–1775", *Transactions of the Newcomen Society* 47 (1974–1976), 9–33.
- 11 Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 15–24; Michael Fry: *Edinburgh: A History of the City* (London: Pan Macmillan 2009), 205–215 and 266–267.
- 12 These apprehensions are explicitly mentioned in Edmund Burt: *Letters from a Gentleman in the North of Scotland to his Friend in London* (London 1754), Reprint as Robert Jamieson (ed.): *Burt's Letters from the North of Scotland* (Edinburgh: Birlinn 1998), 22; cf. MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 45. The constitution of the Town Council is described by Hugo Arnot: *The History of Edinburgh* (Edinburgh 1779), 507–511.
- 13 Since the authoritative study by Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* [as in note 4], political lines of conflict were considered as the main reason for the postponement; more recent research stresses economic aspects instead; cf. MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 42–46.
- 14 [Sir Gilbert Elliott, 3rd Baronet of Minto]: *Proposal for carrying on certain Public Works in the City of Edinburgh* (Edinburgh 1752), 31–32 [Italics in the original text]. The identification of the author is traditional since at least Mears/Russell: "The New Town of Edinburgh" [as in note 4], part 1, 176. For the pamphlet as a compilation with collective authorship cf. MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 45.
- 15 For the first interpretation e.g. Miles Glendinning/Ronald MacInnes/Aonghus MacKechnie: *A History of Scottish Architecture from the Renaissance to the Present Day* (Edinburgh: Edinburgh University Press 1996), 169–176; for the other cf. MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 45–46.
- 16 Older accounts of the competition have been rendered obsolete by Stuart Harris: "New Light on the First New Town", *Book of the Old Edinburgh Club* N.S. 2 (1992), 1–13; in addition cf. Andrew Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans 1766–1774", in: Cruft/Fraser: *James Craig 1744–1796* [as in note 4], 25–47, esp. 27–28; Volker M. Welter: "An undocumented Plan for Edinburgh's First New Town by James Craig", *Book of the Old Edinburgh Club* N.S. 5 (2002), 107–109.
- 17 Signed and dated on the design by James Craig: [*Plan of the New Town at Edinburgh*], Ms., in: Edinburgh, City of Edinburgh Museums and Galleries, inventory no.: 1978/37; cf. Meade: "Plans of the New Town" [as in note 7], 46–47 (part III, no. 3); Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans" [as in note 16], 27–29. This plan was published as an engraving under the title mentioned above after 15 August 1767, probably for the acquisition of prospective buyers of building lots; cf. Meade: "Plans of the New Town" [as in note 7], 47–48 (part III, no. 3a).
- 18 Patrick Begbie: *Plan of the New Streets and Squares intended for the City of Edinburgh*, Ja. Craig, Arch., inven. et delin. (Edinburgh 1768), cf. Cowan: *The Maps of Edinburgh* [as in note 7], 42–47 (no. 10); Meade: "Plans of the New Town" [as in note 7], 49 (part III, no. 3d). For Craig's journey to London esp. Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans" [as in note 16], 34–38 and 42–43.
- 19 Highly speculative and divergent propositions have been published by David C. Simpson: "City Plans and the New Town", *University of Edinburgh Journal* 23 (1967), 52–57; Meade: "Plans of the New Town" [as in note 7]; Harris: "New Light on the First New Town"

- [as in note 16] and Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans" [as in note 16], 31–34.
- 20 When the development neared completion, they were converted into private gardens nonetheless; cf. Connie Byrom: *The Edinburgh New Town Gardens: "Blessings as well as Beauties"* (Edinburgh: Birlinn 2005), 35–50. St. George Square changed its name to Charlotte Square in 1785 as a courtesy to the wife of George III, while all other street names in the published plan of 1768 are still in use today.
- 21 Mears/Russell: "The New Town of Edinburgh" [as in note 4], part 2, S. 20–24; Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 83–84; Gifford/McWilliam/Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* [as in note 6], 325–326 (s.v. "Royal Bank of Scotland").
- 22 First supposed by Reed: "Form and Context: A Study of Georgian Edinburgh" [as in note 4], 121.
- 23 In the engraved plan of 1768 identified generically as "Public Building"; in a second printing of c. 1772 labelled as "Register Office" with the outline of Robert Adam's design of 1771/72; cf. Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans" [as in note 16], 37–38.
- 24 For the projects in London after 1666, cf. Thomas F. Reddaway: *The Rebuilding of London after the Great Fire* (London: Edward Arnold 1951); Michael Cooper: "A more beautiful City": *Robert Hooke and the Rebuilding of London after the Great Fire* (Stroud: Sutton Publishing 2003). For the Earl of Mar's design esp. Campbell/Stewart: "The Evolution of the medieval and Renaissance City" [as in note 6], 35–38.
- 25 A good example for contemporaneous theory is John Gwynn: *London and Westminster improved, illustrated by plans. To which is prefixed a Discourse on Publick Magnificence [...] concluded by some Proposals relative to Places not laid down in the Plans* (London 1766). For the use of this typology in London and Bath cf. John Summerson: *Georgian London* (New Haven/Conn. and London: Yale University Press 2010), esp. 87–103; Cathryn Spence/Tim Mowl (ed.): *John Wood and the Creation of Georgian Bath* (exh. cat. Bath, Building of Bath Museum 2004–2005).
- 26 Usually understood as a self-correction of the planner in 1774; cf. Meade: "Plans of the New Town" [as in note 7], 49–50 (part III, no. 3e–3f). The identification as his competition entry in 1766 by Fraser: "A Reassessment of Craig's New Town Plans" [as in note 16], 31–34, is inconsistent with some details of the plan.
- 27 Suggestion by Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 79–80. The Royal Crescent discussed for example in Summerson: *Architecture in Britain 1530–1830* (1993) [as in note 1], 359–365.
- 28 Reed: "Form and Context: A Study of Georgian Edinburgh" [as in note 4], 122–123.
- 29 Gifford/McWilliam/Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* [as in note 6], 273; John R. Hume: "James Craig's New Town", *Rassegna* 17 (1995), 18–25; MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 47.
- 30 Alexander Fraser: *The Royal Burgh of Inveraray* (Edinburgh: St Andrew Press 1977); Iain MacIvor: *Fort George* (Edinburgh: Historic Scotland 2001).
- 31 David King: *The Complete Works of Robert and James Adam* (Oxford et al.: Architectural Press 2001), 31–33.
- 32 Contemporaneous French solutions were easily available through publications like Pierre Patte: *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (Paris 1765). For their exploitation with regard to Edinburgh cf. Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 74–79; Reed: "Form and Context: A Study of Georgian Edinburgh" [as in note 4], 121–122.
- 33 For Covent Garden cf. Summerson: *Georgian London* [as in note 25], 12–16; considered as a prototype for Edinburgh's *First New Town* by Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 74 and Gifford/McWilliam/Walker: *The Buildings of Scotland: Edinburgh* [as in note 6], 273.
- 34 Mireille-Bénédicte Bouvet: „Les places de Nancy au XVIII^e siècle“, in: Alexandre Gady/Jean-Marie Pérouse de Montclos (eds.): *De l'esprit des Villes: Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720–1770* (exh. cat. Nancy, Musée des Beaux-Arts 2005), 71–81.
- 35 For Richelieu cf. Krufft: *Städte in Utopia* [as in note 2], 90–98; the comparison with Edinburgh proposed by Youngson: *The Making of Classical Edinburgh* (1988) [as in note 4], 78–79.
- 36 Nicholas Tassin: *RICHELIEU* [chateau and town], engraving, c. 1634; the divergence between the engraving and the actual layout is not noticed by Youngson.
- 37 Besides many French guidebooks, a typical English example is Thomas Nugent: *The Grand Tour: Or, a Journey through the Netherlands, Germany, Italy, and France* (London 1778), vol. 3, 170–174.
- 38 Tommaso Borgonio: "Augusta Taurinorum", publ. in: *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemontii [...]* (Amsterdam 1682), vol. 1, no. 8; cf. Martha D. Pollak: *Turin 1564–1680: Urban Design, military Culture, and the Creation of the absolutist Capital* (Chicago and London: University of Chicago Press 1991), 179–185.
- 39 A fundamental study in Augusto Cavallari Murat (ed.): *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca. Dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche* (Turin: Unione tipografica editrice torinese 1968); the best monograph available in English is Martha D. Pollak: *Turin 1564–1680* [as in note 38]; in addition the city is discussed in every standard textbook.
- 40 Still taken for granted e.g. in Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst* [as in note 1], 171.
- 41 Cavallari Murat (ed.): *Forma urbana* [as in note 39], vol. 1.1, 620–630 and 668–682.
- 42 For the following account cf. Erika Schachinger: *Die Dorotheenstadt 1673–1708: Eine Berliner Vorstadt* (Cologne et al.: Böhlau 2001).
- 43 Max Jaehns: *Die Friedrichsstadt in Berlin unter dem Großen Kurfürsten und Friedrich I.* (Berlin: Poetschki 1911); Goerd Peschken: *Berlin: Eine Residenz wird errichtet: Berlin bis 1800 vorgestellt an Stadtgrundriß und Bauten* (Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1987), 42–68; Melanie Mertens: "Der Ausbau Berlins zur königlichen Residenz", in: Franziska Windt/Christoph Lind (ed.): *Preußen 1701: Eine europäische Geschichte* (exh. cat. Berlin, Schloß Charlottenburg 2001), vol. 2, 269–278.
- 44 A good synthesis of this planning process is Connie Byrom: "The Development of the Second New Town", *Book of the Old Edinburgh Club N.S.* 3 (1994), 37–61.
- 45 Sam Coull: *Nothing but my Sword: The Life of Field Marshal James Francis Edward Keith* (Edinburgh: Birlinn 2000).
- 46 Karl W. Schweizer: *War, Politics, and Diplomacy: The Anglo-Prussian Alliance, 1756–1763: Frederick the Great, William Pitt, and Lord Bute* (Lanham/Maryl. et al.: University Press of America 1991).
- 47 MacKean: "Twinning Cities" [as in note 4], 48.
- 48 The major study of new Lisbon is José Augusto França: *Une Ville des Lumières: La Lisbonne de Pombal* (Paris: S.E.V.P.E.N. 1965); for an English account cf. Kenneth Maxwell: *Pombal: Paradox of the Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press 1995).
- 49 França: *Une Ville des Lumières* [as in note 48], 119–120.
- 50 For the comparison with Bordeaux cf. França: *Une Ville des Lumières* [as in note 48], 123 or Andreas Köstler: *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus* (Munich: Wilhelm Fink Verlag 2003), 225–226; in both instances without notice of the difference to Bordeaux in the design of the frontages.
- 51 David Daiches/Peter Jones/Jean Jones (eds.): *A Hotbed of Genius: The Scottish Enlightenment, 1730–1790* (Edinburgh: Edinburgh University Press 1986); Alexander Broadie: *The Scottish Enlightenment: The historical Age of the historical Nation* (Edinburgh: Birlinn 2001).

Nur Hogarth zeigt den Alten Fritz wahrheitsgemäß mit krummem „Zinken“

Die uns vertrauten Bilder von Pesne bis Menzel tun dies nicht

Bernd Krysmanski

Abstract Wussten Sie, dass Friedrich der Große eine stark gebogene Nase hatte und sich selbst für so hässlich wie eine Vogelscheuche hielt? Sie wussten es nicht? Kein Wunder, denn alle historisch überlieferten, offiziellen, bis heute in Geschichtsbüchern abgebildeten Porträts zeigen das Antlitz des Alten Fritz mit klassisch begradigter Nase und auch sonst in stark geschöner, idealisierter Weise. Sie wurden von den zeitgenössischen Künstlern, etwa dem preußischen Hofmaler Antoine Pesne, mehr oder weniger frei erfunden. Noch Adolph Menzel stellte im 19. Jahrhundert Friedrich II. mit begradigter Nase dar, obwohl er gewusst haben muss, dass der Alte Fritz eine krumme Nase hatte. Nur ein Künstler zeigte den Preußenkönig annähernd so, wie er wirklich ausgesehen hat, nämlich mit Adlernase und Flöte spielend vor einem Sinnbild der Homosexualität: der Engländer William Hogarth auf einem 1744 vollendeten Gemälde, das heute in der Londoner Nationalgalerie ausgestellt ist.

Keywords Friedrich der Große, idealisierte Porträts, Adlernase, Homosexualität, William Hogarth, *Marriage A-la-Mode*, Antoine Pesne, Adolph Menzel, Georg Friedrich Schmidt.

Die vielen Darstellungen des Alten Fritz

So lieben patriotisch gesinnte Deutsche „ihren“ Alten Fritz: Mit Dreispitz auf dem Kopf und im Soldatenrock sitzt er auf einer Brunnenröhre, die eine Hand auf seinen Gehstock, den berühmten Fritzstock mit dem Fritzgriff, gestützt, dabei über eine verlorene Schlacht sinnierend – wie auf einem 1849 entstandenen Gemälde

des Historienmalers Julius Schrader (Abb. 1) – oder mit stechend-stählernem Blick den nächsten Schlachtensieg vor Augen.¹ Aber spiegeln solche Darstellungen die Realität wider? Friedrich II. war vieles zugleich: nicht nur erfolgreicher Feldherr, auch reformfreudiger Diener seines Staates, aufgeklärter Monarch, Erbauer von Sanssouci und Flötist. Als Schöngest stellt ihn Adolph Menzel

Der vorliegende, mit ausführlichen Anmerkungen versehene Essay basiert auf einem Bildervortrag, der unter dem Titel „Des Königs krumme Nase offenbart es: Die populären Bildnisse des Alten Fritz sind samt und sonders Fake-Porträts!“ am 4. April 2018 im Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte gehalten wurde. Der Verfasser dankt Kurt Winkler, dem Direktor des Hauses, für die Einladung nach Potsdam und dem Auditorium für die anregende Diskussion im Anschluss an seinen Vortrag. Weil der Anmerkungssteil sehr umfangreich ausgefallen ist, stellt der Autor neben der vorliegenden, zweiseitigen und mit Endnoten versehenen Festschrift-Version seines Essays den Usern auch eine abweichend formatierte, einspaltige Fassung des gleichen Beitrags mit leserfreundlichen Fußnoten zur Verfügung. Diese Version ist unter folgender Internet-Adresse erreichbar: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006399>.

1



Abb. 1 J. Richard Schwager nach Julius Schrader: *Friedrich der Große nach der verlorenen Schlacht bei Kolin* (1851).

dar, wie er als Kronprinz eigens ein Malgerüst erklimmt, um die Arbeit des Hofmalers Antoine Pesne an einem allegorischen Deckengemälde aus nächster Nähe in Augenschein zu nehmen,² oder wie er als philosophierender Preußenkönig in seiner Tafelrunde in Sanssouci den Argumenten Voltaires lauscht.³

Während früher vor allem der ruhmreiche Feldherr in den Köpfen vieler Deutscher gegenwärtig war, soll nach neueren Umfragen nur noch jeder Dritte eine konkrete Vorstellung vom berühmten Preußenkönig haben.⁴ Eine Frage aber wird bis heute eher selten gestellt: *Wie sah der Alte Fritz eigentlich aus?* Diese Frage mag angesichts der Fülle von Friedrich-Porträts auf den ersten Blick erstaunen, ist aber gar nicht einfach zu beantworten, denn es gibt unzählige Darstellungen des 18. bis 21. Jahrhunderts, auf die man in Museen, in Büchern und im World Wide Web stößt, die zwar behaupten, den Preußenkönig zu repräsentieren, die sich aber so ganz und gar nicht ähnlich sehen. Wie kann das sein, wenn diese Bilder ein und dieselbe Person zeigen?

Zu denjenigen Porträtisten, die den Monarchen noch persönlich kannten, zählen etwa der bereits erwähnte, aus Frankreich stammende preußische Hofmaler Antoine Pesne (1683–1757),⁵ der vor allem für Darstellungen des jüngeren Friedrich verantwortlich zeichnet, der hannoveranische Hofmaler Johann Georg Ziesenis (1716–1776)⁶ oder der erstklassige Schweizer Prominentenmaler Anton Graff (1736–1813),⁷ von dem das wohl bekannteste Altersporträt Friedrichs des Großen stammt.

Vergleicht man jedoch ihre drei Friedrich-Bildnisse von 1745, 1763 und 1781, die das Antlitz des Monarchen im Halbprofil aus etwa gleichem Blickwinkel zeigen (Abb. 2), so könnte man schon Zweifel haben, ob hier in jedem Fall die gleiche Person dargestellt sein kann, selbst wenn man den Altersunterschied in Rechnung stellt und berücksichtigt, dass zwischen den Porträts jeweils 18 Jahre liegen. Gewisse Abweichungen findet man durchaus bei den Gesichtszügen, wenn man genauer auf

2



Abb. 2 Friedrich-Porträts von Antoine Pesne (1745; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg), Johann Georg Ziesenis (1763; Privatsammlung) und Anton Graff (1781; Schloss Charlottenburg, Berlin).



Abb. 3 Grafische Porträts Friedrichs II. von Georg Friedrich Schmidt (1743), Thomas Burford, Antoine Benoist, Charles Spooner (1756), Johann Benjamin Brühl, Georg Friedrich Schmidt (1746), Alfred Alexandre Delauney (nach Ramberg) und Johann Friedrich Bause (1761).

die Augenpartie, etwa die stärker gebogenen Brauen in Pesnes Darstellung, auf die bei Graff spitzere Nasen- und schmalere Mundform oder auf das bei Ziesenis viel gerundete Kinn schaut, dem das bei Pesne und Graff angedeutete Grübchen fehlt.

Fast noch krasser fallen die Unterschiede bei den gestochenen Porträts aus. Wirft man einen Blick auf die Vielzahl der existierenden Stiche,⁸ die Friedrich in jüngeren Jahren, zum Teil noch als Kronprinzen, in seiner mittleren Regierungszeit oder als älteren Mann mit Dreispitz zeigen (Abb. 3), würde jeder unbefangene Betrachter denken, dass es sich bei diesen Darstellungen jeweils um ganz verschiedene Personen handelt, so unterschiedlich sehen all diese Porträts aus.

Zu den populärsten Darstellungen Friedrichs des Großen zählt sicherlich das 1763/64 von Johann Heinrich Franke gemalte Porträt, das einen schnörkellos-bürgerlichen König in dunkelblauer Uniform zeigt, wie er zum Gruß mit der Hand seinen Dreispitz zieht (Abb. 4 Mitte),⁹ ferner das Bildnis von Anton Graff, der 1781 den Alten Fritz als ernst, aber gütig dreinschauen-

den Monarchen darstellte, so wie ihn der Künstler angeblich bei seinen Truppenparaden beobachtet hatte (Abb. 2 rechts) – ein Bild, das viele bis heute für die wirklichkeitsgetreueste Wiedergabe des Preußenkönigs halten.¹⁰ Beide Gemälde wurden in etlichen Versionen reproduziert und haben das volkstümliche Bild, das man sich vom Alten Fritz macht, wohl am nachhaltigsten geprägt. Und das bis heute, wie unzählige Abbildungen, die im World Wide Web kursieren, und Andy Warhols Siebdruck-Varianten des bekannten Graff-Porträts belegen.¹¹

Daneben gibt es aber auch Darstellungen des „süßlichen“ Friedrich: So erscheint er als pausbäckiges Kind neben seiner Schwester Wilhelmine auf einem frühen Bild des Hofmalers Pesne (1714; Schloss Charlottenburg, Berlin), als schmucker, leicht verträumter Jüngling auf Drucken des zweitklassigen Berliner Kupferstechers Georg Paul Busch oder als Kronprinz kurz vor der Thronbesteigung mit rundlichen, glatten Gesichtszügen auf einigen spätbarocken Repräsentationsbildnissen von Pesne, etwa dem Porträt von 1739, auf dem der zukünftige König



Abb. 4 Links: Antoine Pesne: *Kronprinz Friedrich* (1739; Gemäldegalerie Berlin). Mitte: (Kopie nach?) Johann Heinrich Christian Franke: *Friedrich II., den Hut ziehend* (1763/64; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: anonyme drittklassige Variante von Frankes Friedrich-Porträt (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg).

über seinem dunklen Kürass einen hermelingesäumten, purpurroten Krönungsmantel trägt (Abb. 4 links).

Dagegen propagierte das militaristische 19. Jahrhundert und später die Nazizeit den heroisierten Friedrich in Uniform mit oft stechendem Blick und mit selbstbewusst in die Hüfte gestützter Hand, wie dies auch etliche öffentlich aufgestellte Statuen tun, z. B. das von Johann Gottfried Schadow 1793 fertiggestellte Stettiner Marmorstandbild (Abb. 5).¹²

Derartige Heroisierungstendenzen lassen sich auch in Filmen nachweisen.¹³ Cineasten werden sich sicher an den Charakterdarsteller Otto Gebühr erinnern, der den Alten Fritz sage und schreibe sechzehn Mal auf der Leinwand verkörperte, weil er angeblich dem „echten“ Friedrich so ähnlich sah (Abb. 6). Ganz anders im 2011 gedrehten Doku-Drama *Friedrich – Ein deutscher König*: Hier spielen erstmals zwei Frauen die männliche Hauptrolle: Katharina Thalbach den älteren Preußenkönig und ihre Tochter Anna den jungen Friedrich, wobei wohl niemand behaupten wird, dass diese beiden Darstellerinnen den Monarchen besonders lebensecht verkörpern.¹⁴

Bis heute werden Bilder des Alten Fritz auch im Rahmen der kommerziellen Souvenir- und Kitsch-Industrie als Fan-Artikel vermarktet. Für den gehobenen Geldbeutel gibt es z. B. Friedrich-Büsten und Statuetten, die in verkleinerter Form bekannte Vorbilder, etwa die Bildwerke Johann Gottfried Schadows, imitieren. Entweder sehen wir den Alten Fritz in Uniform und mit Dreispitz, meist auch auf seinen Fritzstock oder den Feldherrnstab gestützt, oder er wird uns – in Anlehnung an Büsten von römischen Kaisern, Dichtern und Denkern – als

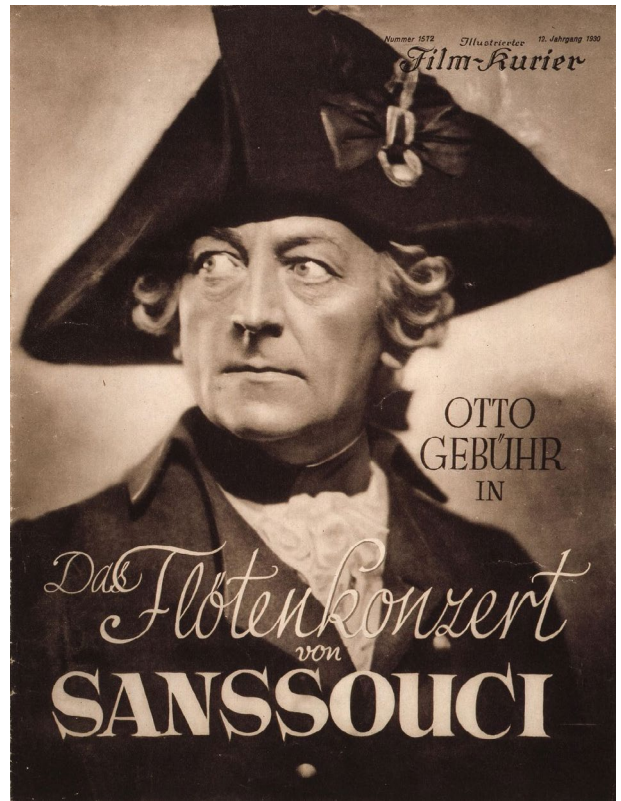
Philosoph mit breiter Denkerstirn präsentiert. Selbst für Porzellanliebhaber und Fans von Zinnsoldaten ist gesorgt. Weniger betuchte Zeitgenossen können in Souvenirläden und im Internet Friedrich-Tassen erwerben, offenbar mit jedem gewünschten Konterfei – wie man sich seinen Alten Fritz halt persönlich so vorstellt. Und für kindliche Gemüter gibt es neuerdings den berittenen Friedrich als Playmobil-Figur. Schon zu Lebzeiten des Monarchen waren übrigens derartige Fan-Artikel im Umlauf, ja sie wurden teilweise vom Preußenkönig selbst als Geschenke an Besucher überreicht. Im 19. und 20. Jahrhundert kam es dann zu einer verstärkten Massenproduktion.¹⁵

Auch Numismatiker kommen bei Friedrich II. auf ihre Kosten. Es gibt eine stattliche Anzahl von Münzen,¹⁶ die den Kopf des Preußenkönigs seit seiner Thronbesteigung 1740 bis hin in unsere Tage, wenn mal wieder ein Friedrich-Jubiläum anliegt, im Profil mit gelocktem Haar oder mit Zopfperücke zeigen, seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges sogar wie einen antiken Kaiser oder siegreichen Feldherrn mit Lorbeerkranz, so wie er stolz erhobenen Hauptes auf dem Reichstaler von 1786 erscheint (Abb. 7).

Nicht zu vergessen die vielen Bücher, die, verfasst von Biografen verschiedenster Couleur, den Lebenslauf des Preußenkönigs schildern. Gern wird daher das überlieferte Konterfei Friedrichs – ob jung oder alt – für die Cover-Illustration dieser Bände verwendet: So sehen wir den Alten Fritz vom Volk umjubelt auf dem Umschlag einer Ausgabe von Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, als wohlgenährten jungen Monarchen auf



5



6



7

Abb. 5 Johann Gottfried Schadow: *Friedrich der Große* (1793; Nationalmuseum Stettin; hier ein Foto von der zwischen 2011 und 2015 erfolgten Aufstellung der frisch restaurierten Statue im Bode-Museum, Berlin).
Abb. 6 *Film-Kurier*: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (Berlin 1930).
Abb. 7 *Fridericus Borussorum Rex* (Reichstaler 1786).



Abb. 8 Links: Francesco Carlo Rusca oder Georg Lisiewski: *Kronprinz Friedrich und seine drei jüngeren Brüder* (1737; Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: Der Kopf des Kronprinzen aus dem gleichen Gemälde.

dem Cover der englischen Version einer Biografie von Theodor Schieder, als schlanken Kronprinzen auf einer Neuausgabe von Anton Friederich Büschings Einblicken in das Privatleben des Preußenkönigs und als Feldherrn mit stählernem Soldatenblick auf dem Cover der deutschen Übersetzung von Christopher Duffys *The Army of Frederick the Great*. Pesnes unkriegerisch wirkender, schöner Monarch zierte dagegen Rudolf G. Scharmanns Bändchen über Friedrichs Schlösser und Gärten. Und in ein eher nüchtern-bürgerliches Ambiente versetzt erscheint der von Ziesenis gemalte Preußenkönig auf dem Cover von Jürgen Luhs Studie *Der Große*. Johannes Kunisch wiederum wählte für seine Standard-Biografie das wohl bekannteste, von Graff gemalte Porträt des älteren Monarchen. Und last not least zeigt Tim Blannings hochgelobte englischsprachige Monografie zur Abwechslung mal die Nahansicht einer Skulptur des Alten Fritz, nämlich den Kopf von Schadows jüngst restauriertem Stettiner Marmorstandbild.¹⁷ Doch welches Bildnis stellt das Antlitz des Monarchen am authentischsten dar und hätte es am ehesten verdient, zur Verzierung eines Covers verwendet zu werden?

Stimmen aus dem 18. Jahrhundert belegen es: Die Wahrheit sah ganz anders aus

Während frühe Porträts Friedrich als besonders hübsches Kind und schmucken Jüngling zeigen, heißt es in einer Stellungnahme des österreichischen Gesandten

General Friedrich Heinrich Graf von Seckendorff zum 14jährigen Kronprinzen, dass dieser wohl wegen der ihm vom Vater auferlegten Strapazen „bei seinen jungen Jahren so ältlich und so steif aussieht und daher geht, als ob er schon viele Campagnen gethan hätte“.¹⁸ Ein besonders schöner Knabe scheint Friedrich demnach nicht gewesen zu sein. Wenn er aber in ganz jungen Jahren schon ältlich und steif ausgesehen hat, wie kann er dann auf dem von Francesco Carlo Rusca oder Georg Lisiewski gemalten Gruppenporträt (Abb. 8),¹⁹ das den Kronprinzen in preussischer Uniformjacke und Kürass mit einem Kommandostab in der Rechten als Oberhaupt seiner männlichen Geschwister darstellt, neben seinen drei jüngeren Brüdern August-Ferdinand, August-Wilhelm und Heinrich als Mitzwanziger so gut aussehen? Offenbar wurde sein Antlitz mit Hilfe des Pinsels gehörig verschönt. Dafür spricht auch eine etliche Jahre später entstandene anonyme Miniatur, die den Preußenkönig zwischen seinem Bruder Heinrich und seinem Neffen Friedrich Wilhelm II. zeigt²⁰ – eine Darstellung, die Friedrich in puncto Schönheit gar nicht gut wegkommen lässt.²¹

Zwischen zwei Polen müssen also die überlieferten Bildnisse beurteilt werden: Auf der einen Seite stehen die vom Hofmaler Antoine Pesne und seinen Nachahmern ausgeführten, stark idealisierenden spätbarocken Porträts des schönen Monarchen, die mit dem wirklichen Aussehen Friedrichs offenbar wenig zu tun haben, auf der anderen Seite die zahlenmäßig kaum ins Gewicht

fallenden groben Imitationen von Johann Heinrich Christian Frankes volkstümlicher Darstellung des Alten Fritz, die den Preußenkönig mit Glupschaugen und faltigem Gesicht, also besonders hässlich zeigen (Abb. 4 rechts).²²

Anhaltspunkte dafür, dass Pesnes geschönte Porträts nicht der Realität entsprachen, lassen sich gelegentlich in zeitgenössischen Äußerungen finden. Als am 23. November 1731 der Kronprinz nach längerer Abwesenheit zur Vermählung seiner Liebblingsschwester Wilhelmine wieder bei Hofe erschien, erkannte diese ihn kaum wieder, denn sein Gesicht war sehr verändert und nicht mehr schön, wie sie meinte.²³ Das heißt, auch wenn Wilhelmine ihren Bruder im Knabenalter noch als einigermaßen ansehnlich empfunden haben mag, war er es spätestens mit 19 Jahren – nach seiner Festungshaft in Küstrin – nicht mehr. Kein Wunder also, dass Charles Étienne Jordan, der Sekretär, Berater und enge Vertraute Friedrichs des Großen, 1742 auf einem von Johann Georg Wille nach einem Bildnis von Pesne ausgeführten Porträt-Stich (Abb. 9) „nur wenig Ähnlichkeit“ mit dem 30-jährigen Monarchen entdecken konnte.²⁴

Mit anderen Worten: So wie auf diesem Bild hat Friedrich mit ziemlicher Sicherheit *nicht* ausgesehen. Wie dann? Gibt es überhaupt irgendein Bildnis, das die Gesichtszüge des Monarchen korrekt wiedergibt?

Andrea M. Kluxen, die sich etwas intensiver mit verschiedenen Typen von Friedrich-Bildnissen – vom idealisierenden barocken Repräsentationsbild bis hin zur volkstümlichen Grafik – befasst hat, kommt hinsichtlich des Problems mit der Ähnlichkeit zu dem Schluss, „daß es kein wirklichkeitsgetreues Abbild Friedrichs gibt“.²⁵ Und auch Aussagen von Zeitgenossen, die dem Preußenkönig persönlich begegnet sind, lassen erhebliche Zweifel aufkommen, ob ein wahrhaft authentisches Porträt des Alten Fritz überhaupt existiert. So sah 1761 Johann Wilhelm Ludwig Gleim bei einem Treffen mit Friedrich „ein fürstlich Angesicht, dem kein einziges Gemälde gleicht.“²⁶ 1769 schrieb Kaiser Joseph II. an seine Mutter Maria Theresia nach seinem Besuch beim Preußenkönig in Neiß: „Er ähnelt keinem der Bilder, die Du von ihm gesehen hast [...]“.²⁷ Vier Jahre später bemerkte der französische Gesandte Graf Jacques Antoine Hippolyte Guibert zu einem Friedrich-Porträt, das er gekauft hatte: „Es ist getreu, soweit es die Kleidung betrifft [...], aber es gleicht in keiner Weise dem Fürsten, der mit mir sprach.“²⁸ 1775 meinte der Arzt John Moore, der den Duke of Hamilton auf seinen Auslandsreisen begleitete, nach seiner Begegnung mit dem Preußenkönig in Potsdam: „Obgleich ich viele Portraits gesehen habe, welche ihm wenigstens etwas gleichen, und auch einige, welche ihm ziemlich ähnlich sind, so ist er doch in keinem

vollkommen getroffen.“²⁹ Auch für den Berliner Aufklärer und Chronisten Friedrich Nicolai stand fest: „[...] es gleicht [ihm] kein Bildniß.“³⁰ Last not least schrieb 1779 Johann Georg Sulzer, Autor einer damals sehr bekannten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*: „Alle Bilder, die ich jemals vom König gesehen habe, sind Karikaturen; es sind in seiner Physiognomie so viele Feinheiten, die noch niemand erreicht hat und niemand erreichen wird.“³¹ Angesichts dieser Kommentare verwundert es nicht, dass Gustav Ludwig von der Marwitz aus London berichtete, dass viele Engländer ihn mit Fridericus-Stichen bestürmten, weil sie wissen wollten, welcher Stich denn nun dem König am ähnlichsten sähe.³²

Wir wissen jetzt zwar, wie Friedrich der Große *nicht* ausgesehen hat, nämlich nicht so wie in den überlieferten Porträts; aber es scheint darüber hinaus keine konkreten Anhaltspunkte dafür zu geben, *wie* er tatsächlich aussah. Oder etwa doch?

Der Preußenkönig war kein schöner Mann

Zunächst einmal steht eines fest: Der Preußenkönig selbst empfand sich als potthässlich! Er mochte sein Spiegelbild nicht und verabscheute die meisten seiner



Abb. 9 Johann Georg Wille: Charles Frederic, Roy de Prusse Electeur de Brandebourg (1742).

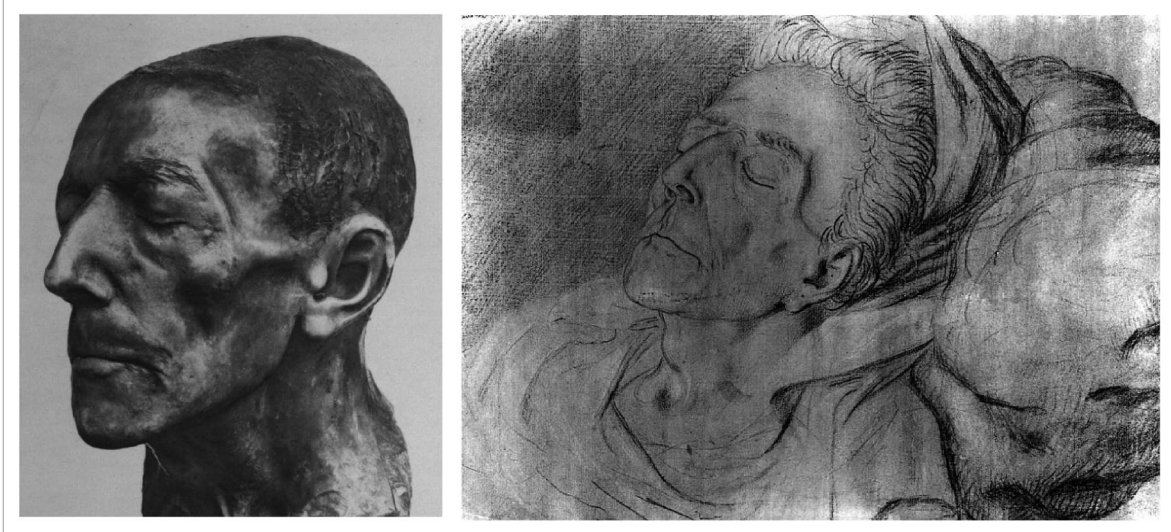


Abb. 10 Johann Eckstein: Totenmaske Friedrichs des Großen (1786) und Zeichnung des verstorbenen Königs auf dem Totenlager (Grafische Sammlung, Schloss Charlottenburg).

Porträts. Zum Marquis d'Argens bemerkte er: „Man spricht so viel darüber, dass wir Könige das Ebenbild Gottes auf Erden sind. Darauf habe ich mich im Spiegel besehen und muss sagen: Desto schlimmer für Gott!“³³ Diese äußerlichen Mängel waren wohl auch der Hauptgrund dafür, dass der Monarch keinem Bildnismaler eine Sitzung gewährte.³⁴ Er hielt sich nicht für porträtwürdig, weil er, wie er selbst einräumte, keinerlei Ähnlichkeit mit Apollo, Mars oder Adonis hatte.³⁵

Wenn Friedrich aber keine Porträtsitzungen erlaubte, woher stammen dann die vielen Bildnisse, die in Berlin und anderswo produziert wurden? Die Nachfrage nach einem Konterfei des preußischen Königs war ja an allen europäischen Höfen und selbst beim Bürgertum recht hoch.³⁶ Künstlern wurde gelegentlich eine Audienz beim Monarchen gestattet, während der sie seine Gesichtszüge einige Minuten lang aus nächster Nähe in Augenschein nehmen konnten, um das Gesehene später aus der Erinnerung für ein Gemälde zu nutzen. Ansonsten waren sie darauf angewiesen, das Erscheinungsbild des Königs für solche Bildnisse aus einiger Entfernung grob zu erfassen, etwa, wenn der Monarch eine Truppenparade abhielt oder sich zu einem anderen Anlass in der Öffentlichkeit zeigte. Manche Maler machten noch nicht einmal dies, sondern erfanden einfach ein Porträt nach eigenem Gutdünken. Was dabei letztlich als Friedrich-Bild herauskam, entsprach kaum einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung des Königs. Dessen war sich auch Friedrich bewusst. Als Albert Joseph Graf von Hoditz ihn 1767 um ein Bildnis bat, ließ er ihm ausrichten, dass er ihm zwar leicht eines schicken könnte,

aber ob es ihm gleichen würde, dafür könne er nicht garantieren.³⁷ Interessant ist, dass der Monarch selbst mit den Bildnissen, die seine Verwandten in Auftrag gegeben hatten, nicht recht zufrieden war. Als er eines dieser ungeliebten Porträts seinem Neffen, Prinz Friedrich August von Braunschweig-Wolfenbüttel, übersandte, der es für seine Freimaurerloge bestellt hatte, empfahl er diesem, das Bild besser im Garten als Vogelscheuche zu verwenden!³⁸

Doch trotz solcher Hinweise wissen wir lediglich, dass Friedrich kein schöner Mann war, aber immer noch nicht, wie er in Wirklichkeit ausgesehen hat. Versuchen wir, uns dem Problem daher von anderer Seite zu nähern.

Die Totenmaske offenbart es: Friedrich hatte eine krumme Nase

Wenige Stunden, nachdem der Preußenkönig am 17. August 1786 verstorben war, wurde auf Anordnung Friedrich Wilhelms II. noch während der Waschung des Leichnams vom Potsdamer Bildhauer Johann(es) Eckstein ein Gipsabdruck vom Gesicht des Verstorbenen abgenommen, um daraus eine wächserne Totenmaske zu erstellen (Abb. 10 links).³⁹ Später wurde nach dieser Totenmaske vom selben Bildhauer auch eine Büste gefertigt. Diese gleicht nach Ansicht von Friedrich Wilhelm „ganz ungemein dem verstorbenen Könige. Zwar hat sich sein Gesicht nach dem Tode sehr verändert, allein so, wie er tot war, ebenso siehet auch die Büste aus.“⁴⁰ Mit anderen Worten: Sowohl die Totenmaske als auch die Büste stellt Friedrich so dar, wie er zum Zeitpunkt seines Todes ausgesehen hat. Und diese Totenmaske macht eines deutlich,

selbst wenn man berücksichtigt, dass die Wangen und Schläfenpartien im Alter stärker eingefallen sind als in jüngeren Jahren: Der Alte Fritz hatte eine stark gebogene Nase und auch sonst keine attraktiven Gesichtszüge, die man mit einem klassischen Schönheitsideal in Übereinstimmung bringen könnte. Interessant ist, dass Johann Eckstein in einer ersten Version seiner Friedrich-Büste sich noch stärker an den eingefallenen Gesichtsteilen der Totenmaske orientierte, dann aber später in seiner definitiven Version (Abb. 23 links) diese Details und auch die Biegung der Nase abgemildert hat.⁴¹

Dass die Nase des Alten Fritz tatsächlich stark gebogen war, geht eindeutig nicht nur aus der Totenmaske, sondern auch aus einer Zeichnung von Eckstein hervor, die Friedrich auf dem Totenlager im Konzertzimmer von Sanssouci darstellt (Abb. 10 rechts).⁴² Diese gewaltige krumme Nase, die man auf dieser Skizze sieht, muss der Preußenkönig bereits zu Lebzeiten gehabt haben, denn es ist nicht möglich, dass sich ihre Form altersbedingt oder erst auf dem Totenbett so stark verändert, dass aus einer relativ geraden Nase eine derart gebogene wird.⁴³

Kein Wunder also, wenn Gräfin Henriette von Egloffstein im Frühjahr 1785 darüber berichtete, dass sie

als junges Mädchen, wohl im Juni 1783, also rund drei Jahre vor Friedrichs Tod, einen „mumienartigen alten Mann in abgeschabter Uniform“ dicht an ihrer Kutsche vorbeireiten sah, „den großen Federhut schräg ins Gesicht gedrückt, das durch eine ungeheure Nase, kleinen eingekniffenen Mund und große Farrenaugen entstellt wurde“.⁴⁴ Dass der Preußenkönig schon lange vor seinem Ableben über eine äußerst markante Nase verfügte, über die sich offenbar mancher Zeitgenosse lustig machte, darauf weist auch die folgende bissige Äußerung des Monarchen hin: „Ich habe eine große Nase, aber sie ist nicht da, um auf ihr herumzutanzten.“⁴⁵

Die in Porträts klassisch begradigte Nase

Warum aber wurde dann Friedrich auf den überlieferten Porträts nahezu durchgängig mit einer geraden Nase dargestellt? Dies erklärt sich aus den Idealisierungstendenzen der Zeit. Es war im 18. Jahrhundert für Porträtisten nicht üblich, ihre meist hochgestellten Auftraggeber so hässlich im Bilde zu repräsentieren, wie sie realiter ausgesehen hatten. Die Künstler schmeichelten generell ihren Modellen, indem sie die Gesichtszüge dem vorherrschenden Schönheitsideal anpassten.



Abb. 11 Links: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Kronprinz Friedrich (Pastell; um 1737; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: verschiedene grafische Profildarstellungen des Alten Fritz. Aus: Edwin von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München 1958).

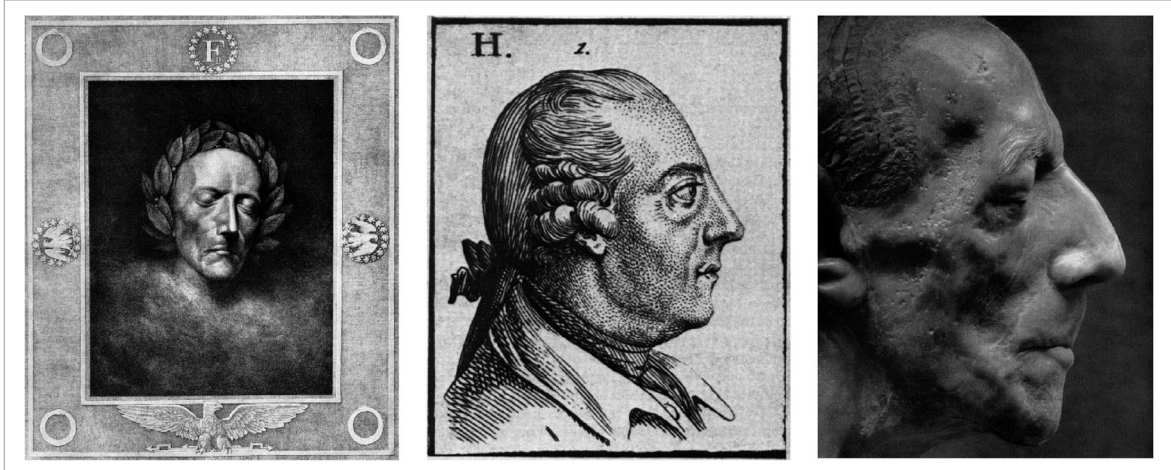


Abb. 12 Links: Eduard d'Alton: *Totenmaske Friedrichs des Großen mit Lorbeerkrantz* (Aquatinta). Mitte: Daniel Chodowiecki: Profil-darstellung Friedrichs des Großen für Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775–1778). Rechts: Seitenansicht von Johann Ecksteins *Totenmaske Friedrichs des Großen* (1786).

Ausnahmen von dieser Regel gab es nur bei satirischen Darstellungen und Karikaturen, nicht bei seriösen Bildnissen. Bei der Wiedergabe von Friedrichs Nase scheinen sich die meisten Künstler geradezu am klassisch-griechischen Schönheitsideal orientiert zu haben.⁴⁶ Besonders deutlich wird dies in reinen Profilansichten, so etwa in einem Pastell von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (Abb. 11 links).⁴⁷ Es zeigt den Kopf des Kronprinzen von der rechten Seite. Bei der von Knobelsdorff in klassischer Manier begradigten Nase setzt sich der Nasenrücken in gerader Linie bis in die Stirn hinein fort.

Diese Darstellungsweise scheint einen immensen Einfluss auf unzählige spätere Profil-Bildnisse des Preußenkönigs gehabt zu haben, wie eine Überblicksseite über die grafischen Porträts Friedrichs des Großen aus einer Publikation von Edwin von Campe belegt (Abb. 11 rechts). Klassisch begradigte Nasen, wohin man blickt – teilweise sogar in Überlänge!⁴⁸ Auch viele Reliefs und Münzbildnisse übernehmen die von Knobelsdorff dargestellte gerade Profillinie von Stirn und Nase. Ja, eine damals verbreitete Aquatinta-Radierung von der Totenmaske (Abb. 12 links),⁴⁹ die in ihrer fast frontalen Ansicht die Biegung der Nase geradezu zum Verschwinden bringt, schien sogar zu bestätigen, dass der Alte Fritz eine gerade Nase hatte, wie es einem König gebührt.

Da verwundert es nicht, dass auch der selbsternannte Physiognomist Johann Caspar Lavater bei Friedrich dem Großen von einer „mit der Nase lineal-gerade fortgehenden Stirne“ sprach, „deren Profil einer halben ägyptischen Pyramide gleich wäre“.⁵⁰ Und schon 1758 hatte sich Friedrichs Vorleser und Privatsekretär Henri de Catt zu der Bemerkung hinreißen lassen: „Des

Königs Profil zeigt eine ganz gerade Linie [...]“.⁵¹ Was von solchen Aussagen zu halten ist, zeigt der direkte Vergleich der Seitenansicht der Totenmaske (Abb. 12 rechts) mit dem Profilbildnis des Alten Fritz, das in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* abgebildet ist (Abb. 12 Mitte) – eine Grafik, die vom Berliner Kupferstecher und Illustrator Daniel Chodowiecki stammt, der den Preußenkönig auch in seinen anderen Werken wie üblich mit begradigter Nase darstellte. Obwohl Lavater einräumte, dass Friedrich der Große, aus der Nähe betrachtet, „Nicht auf die Art schön, wie unphysiognomische Maler ihn idealisieren – nicht auf die Art groß! – ganz und gar nicht schön“ war,⁵² sondern eben auf andere Weise seine Größe zeige, wählte er 1777 in seinen *Physiognomischen Fragmenten* als Illustration für den berittenen Friedrich einen Stich nach einer 1776 entstandenen Gouache von Chodowiecki aus (Abb. 13), weil er der Ansicht war, dass hier „der Große, Er selber, vorbey ritt“,⁵³ wie er ihn in natura zu kennen glaubte. Sowohl in der Gouache als auch im Nachstich, der das farbenprächtige Original nur in Umrissen abbildet, sitzt der König, streng im Profil, klein und leicht gebeugt, seinen typischen Dreispitz tragend, auf seinem Pferd, wobei die Nase auch hier wieder überbetont geradlinig in Erscheinung tritt. Offenbar ist es mit Lavaters Menschenbild unvereinbar gewesen, dass der Preußenkönig eine krumme Nase haben könnte, so wie es für Lavater unvorstellbar war, dass man ein Profil von Christus mit einer eingedrückten oder einer „Habichtsnase“ erträglich finden könne.⁵⁴

Gibt es neben der Totenmaske noch weitere Hinweise darauf, dass Friedrich der Große eine gebogene



Abb. 13 Links: (Kopie nach?) Daniel Chodowiecki: *Friedrich II. zu Pferde* (1776). Rechts: Illustration für Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1777).

Nase hatte? Betrachtet man die überlieferten Porträts etwas genauer, bemerkt man, dass einige wenige Darstellungen die Biegung der Nase durchaus andeuten – wenn auch nur ansatzweise, als ob sich die Künstler davor gescheut hätten, dieses Detail wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Darunter finden wir Pesnes Porträt des jüngeren Kronprinzen (Abb. 14 links), sogar eine Münze, die 1740, also im Jahr von Friedrichs Thronbesteigung, geprägt wurde (Abb. 14 halblinks), aber auch Darstellungen des Königs als Mittvierziger wie das

1757 entstandene Stichporträt von Johann Georg Wille (Abb. 14 halbrechts).

Wenn jedoch schon der junge Kronprinz mit leicht gebogener Nase dargestellt wurde, spricht dies dafür, dass Friedrich von Anfang an eine krumme Nase gehabt haben muss. Höchst bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass ein Nachstich von Johann Friedrich Bause nach Willes weit verbreitetem Friedrich-Porträt die leicht gekrümmte Nase des Originals begradigt hat (Abb. 14 rechts). Offenbar war es für den Künstler unerträglich,

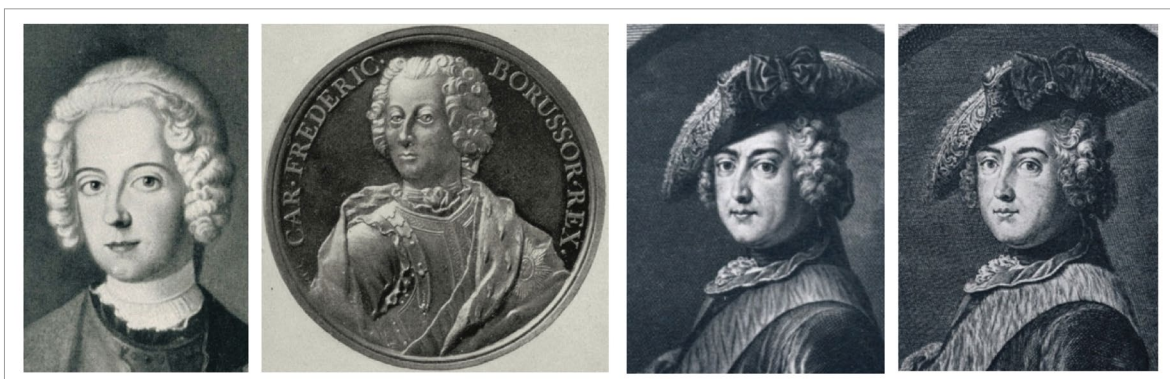


Abb. 14 Links: Antoine Pesne: *Kronprinz Friedrich* (ca. 1729; Ausschnitt). Halblinks: Zur Thronbesteigung Friedrichs II. herausgegebene Münze (1740). Halbrechts: Johann Georg Wille: *Friedrich II.* (1757; Ausschnitt). Rechts: Johann Friedrich Bause: *Friedrich II.* (nach Wille; Ausschnitt).

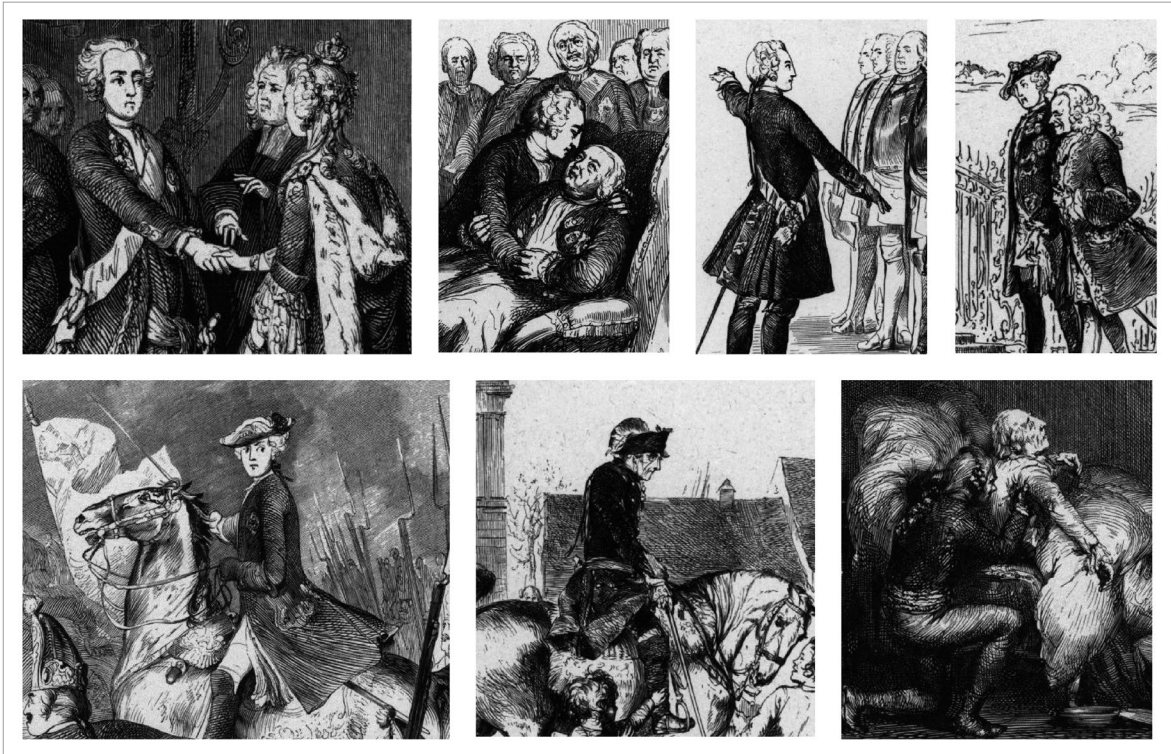


Abb. 15 Ausschnitte aus Adolph Menzels Illustrationen für Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1839–1842).

den Preußenkönig *nicht* mit schnurgerader Nase abzubilden. Dies mussten auch die meisten anderen Porträtisten so empfunden haben.

Noch Menzel idealisiert des Königs Nase

Die Scheu, den Alten Fritz mit krummer Nase zu repräsentieren, hatte im 19. Jahrhundert auch noch Adolph Menzel. Obwohl er sich in Bibliotheken und Archiven geradezu akribisch mit schriftlichen und bildlichen Dokumenten aus der Zeit Friedrichs beschäftigt hat und an seiner Atelierwand eine Kollektion von Totenmasken hing, darunter offenbar auch die des Preußenkönigs,⁵⁵ orientierte er sich in seinen Illustrationen für Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* und in seinen Friedrich-Gemälden bei der Wiedergabe der Gesichtszüge immer noch an den idealisierenden Darstellungen des 18. Jahrhunderts, auch wenn er, wie Hubertus Kohle aufgezeigt hat,⁵⁶ als Realist insgesamt von der frühneuzeitlichen Tradition der Herrscherapotheose abweicht. Dies wird offensichtlich, wenn man sich die nach Menzels Vorlagen erstellten Holzstiche für Kugler näher ansieht, die zwischen 1839 bis 1842 entstanden sind (Abb. 15).⁵⁷ Friedrich, der hier meist nicht als triumphaler Held, sondern als „Mann des Volkes“ in seinen persönlichen Lebensumständen auch als ein leidender und an sich zweifelnder Mensch in Erscheinung tritt, wird

als Kind, als Jugendlicher, als Kronprinz, als jüngerer und als älterer König von Menzel fast durchgängig mit schnurgerader Nase dargestellt. So etwa, wenn er etwas missmutig seiner Vermählung beiwohnt, seinen Vater in seiner letzten Stunde begleitet, eine Ansprache vor seinen Generälen hält, mit Voltaire spazieren geht, hoch zu Ross im Zweiten Schlesischen Krieg an der Schlacht bei Hohenfriedberg teilnimmt oder auch einfach nur müde im Sattel sitzend als alter Mann durch die Stadt reitet.

Auch in seinen Ölgemälden hat Menzel den Preußenkönig mit begradigter Nase dargestellt. In seiner Szene der *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neißë* (Abb. 16 links)⁵⁸ fallen sich die beiden Monarchen in Anwesenheit von ranghohen Adligen und Offizieren im Treppenhaus des Neißer Schlosses freundschaftlich in die Arme. Der von unten freudig hochstürmende Joseph besitzt dabei eine krummere Nase⁵⁹ als der ihm von oben entgegenkommende Alte Fritz, dessen Nase jegliche Biegung vermissen lässt. In Menzels *Flötenkonzert in Sanssouci* (Abb. 16 rechts), das ein privates Abendkonzert Friedrichs des Großen in einer bis ins Detail nachempfundenen Kerzenlicht-Atmosphäre zeigt, trägt der König einen preußisch-blauen Rock, soldatische Stulpenstiefel und eine Zopferücke. Querflöte spielend und konzentriert auf das Notenblatt blickend, erscheint er zwar in einem realistisch gemalten, aber dennoch verklärt

wirkenden Ambiente. Und man ahnt es bereits: Der Musiker Friedrich wird bei seinem Flötensolo wie selbstverständlich wieder mit idealisierten Gesichtszügen und klassisch begradigtem Nasenrücken dargestellt.⁶⁰

Nur Hogarth zeigt den schwulen Fritz wahrheitsgemäß mit braunem Teint und Adlernase

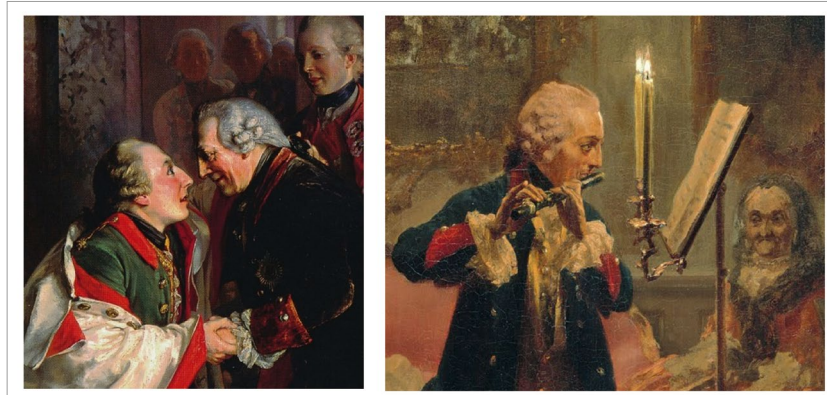
Gibt es denn gar keine zeitgenössische Friedrich-Darstellung, auf der die krumme Nase als charakteristisches Merkmal hervorsticht? Doch, die gibt es! In Bild Nr. 4 der sechsteiligen Bilderserie *Marriage A-la-Mode* (1743/44; National Gallery, London)⁶¹ zeigt der für seine Gesellschaftssatiren bekannte englische Künstler William Hogarth einen beim Hochadel damals üblichen Morgenempfang im Schlafzimmer einer englischen Gräfin (Abb. 17 links). Dort taucht Friedrich mit deutlich sichtbarer Adlernase als Flötenspieler hinter einem singenden italienischen Kastraten und vor einem an der Wand hängenden Bild auf, das – in Anlehnung an Michelangelo⁶² – eine homoerotische Szene darstellt, nämlich Jupiter in Gestalt eines Adlers, wie er den Jüngling Ganymed, in

den er sich unsterblich verliebt hatte, zum Olymp entführt (Abb. 17 rechts).⁶³

Was aber hat Friedrich der Große auf diesem Bild zu suchen?⁶⁴ Die Szene zeigt einen Ehebruch, denn die Dame des Hauses, die gerade frisiert wird, flirtet auf der einen Bildseite heftig mit ihrem Liebhaber, der sie zu einem erotischen Maskeradenball einlädt. Ihr Gatte, der Lord auf der anderen Bildseite,⁶⁵ schlürft derweil desinteressiert ein Tässchen heiße Schokolade. Durch die Lockenwickler im Haar wird er satirisch zu einem mehrfach gehörnten Ehemann degradiert. Doch nicht nur das: Aus der vorhergehenden Szene, die den Lord mit einer minderjährigen Hure zeigt,⁶⁶ geht hervor, dass er pädophile Neigungen hat. Dies erklärt, warum seine Ehefrau fremdgeht. Der am Boden liegende Auktionskatalog eines gewissen „S[i]r Tim[oth]y Babyhouse“ verweist ebenfalls auf die Pädophilie des Lords, denn der Name „Timothy“ wurde seinerzeit für einen Kinderpenis verwendet!⁶⁷ Und um den gehörnten Ehemann für seine abartigen sexuellen Bedürfnisse noch zusätzlich zu verhöhnen, wird er im Bild von Homosexuellen umrahmt. Zu diesen gehört (neben ihm sitzend) ein mit weiblichem Schmuck üppig ausgestatteter Kastrat

Abb. 16 Links: Adolph Menzel: *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neiße 1769* (1857; Alte Nationalgalerie, Berlin; Ausschnitt). Rechts: Adolph Menzel: *Flötensolo in Sanssouci* (1850–1852; Alte Nationalgalerie, Berlin; Ausschnitt).

Abb. 17 Links: William Hogarth: *The Toilette*. Szene 4 der Bilderserie *Marriage A-la-Mode* (1744; National Gallery, London). Rechts: Ausschnitt mit dem Flötisten.



16



17

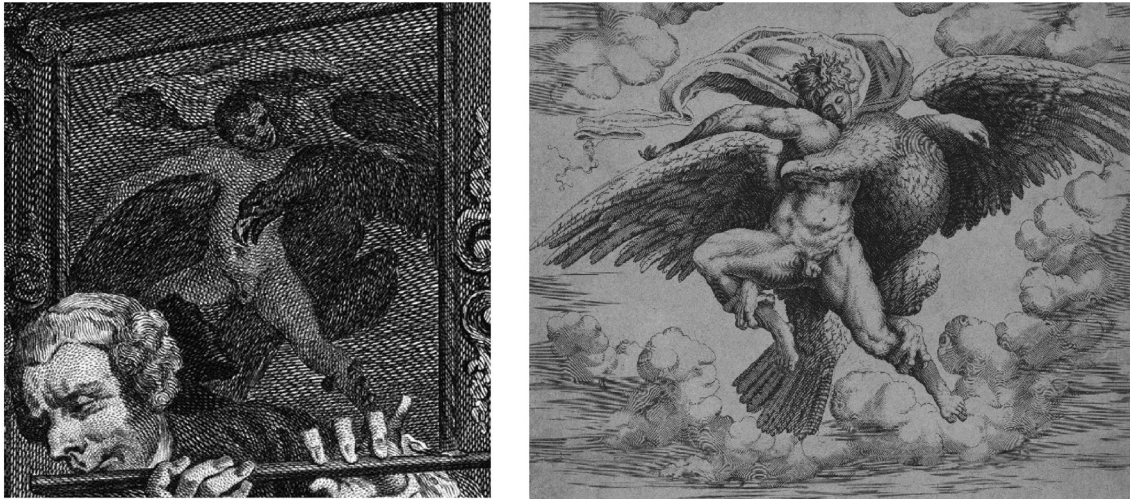


Abb. 18 Links: Simon François Ravenet nach William Hogarth: *Marriage A-la-Mode*, Plate 4, Ausschnitt: Flötist vor dem Ganymed-Bild. Rechts: Nicolas Beatrizet nach Michelangelo: *Der Raub des Ganymed* (1542; Ausschnitt).

(man beachte die vielen mit Brillanten besetzten Ringe am Ohr und an den Fingern), weiter hinten ein winkender Mann mit einem Fächer am Handgelenk sowie (hinter dem gehörnten Lord stehend) – quasi als prominentester „Sodomit“ – der Flöte spielende Alte Fritz. Dass Letzterer auf dem Ölbild im Gegensatz zu den anderen Anwesenden eine ziemlich braune Gesichtsfarbe hat, erklärt sich aus einem 1742, also rund zwei Jahre vor der Entstehung des Bildes geäußerten zeitgenössischen Kommentar des hannoveranischen Ministers Baron August Wilhelm von Schwicheldt, der meinte: „Dadurch, daß sich der König im härtesten Winter wie in heißesten Sommertagen allem Ungemache der Luft und Witterung bloß stellet, ist im Gesichte die Farbe ganz braun und verbrannt und die Haut verhärtet worden.“⁶⁸ (Üblicherweise stand man im 18. Jahrhundert in gehobenen Kreisen mehr auf weißliche oder zartrosafarbene Hauttöne.)

Auffällig ist ferner, dass der Flötist im Bild genau zwischen dem Kastraten vor ihm und dem Ganymed-Gemälde hinter ihm platziert ist. Dies ist kein Zufall. Friedrich der Große spielte nicht nur ausgezeichnet Querflöte,⁶⁹ er verfasste auch 121 Flötensonaten und soll mindestens viermal täglich zur Flöte gegriffen haben, um auf neue Gedanken zu kommen. Außerdem schwärmte der König geradezu abgöttisch für italienische Kastraten, über deren „besonderes Kaliber“ er sich schon vor ihrer Ankunft in Preußen begeistert äußerte und meinte, dass sie „ganz Berlin den Kopf verdrehen werden“. Ja, er nahm die von ihm geschätzten Sänger sogar mit auf Reisen. Am 12. Dezember 1743, wenige Monate vor der Vollendung von Hogarths Gemälde, traf

etwa der von Friedrich verpflichtete Kastrat Felice Salimbeni in der preußischen Metropole ein, den der musikbegeisterte Monarch für den besten Sänger Italiens hielt.⁷⁰ Insofern taucht der Preußenkönig in Hogarths Bild recht treffend hinter dem singenden Kastraten auf.

Auch das *Ganymed*-Gemälde hängt überaus passend direkt hinter dem Flötisten an der Wand (Abb. 18 links). Weil der Adler, nicht zufällig das Wappentier Preußens, auf diesem Bild sich seines Opfers von hinten bemächtigt, handelt es sich um einen unzweideutigen Hinweis auf den von Homosexuellen praktizierten Analverkehr.⁷¹ Zusätzlich hat Hogarth den Schnabel des Adlers so dargestellt, als würde er sich Ganymeds Geschlechtsteil nähern wollen. Weil der Flötist vor dem Bild die dazu passende „Adlernase“ besitzt und ein phallisches Symbol, die Flöte, mit seinen Lippen berührt, ist klar, dass sich das Ganymed-Motiv auf Friedrich II. und seine Homosexualität bezieht, zumal sich der Monarch sowohl für die Ganymed-Story als auch für die anderen erotischen Eskapaden Jupiters interessierte, wie die in seinem Auftrag ausgeführten bildlichen Darstellungen an der Decke eines der Nebenräume des großen Musiksaals in Schloss Rheinsberg,⁷² an der Decke des Marmorsaals im Neuen Palais⁷³ und an den Wänden der Ovidgalerie der Neuen Kammern beweisen.⁷⁴

Belege für die Homosexualität und die anal-erotischen Gelüste des Preußenkönigs

Dass der Preußenkönig homosexuelle Neigungen hatte, war schon dem 18. Jahrhundert wohlbekannt.⁷⁵ Friedrichs Vater, der strenge Soldatenkönig, hielt seinen

Sohn für unmännlich und verwehlicht.⁷⁶ Bereits der junge Kronprinz fühlte sich zu wenig vom weiblichen Geschlecht angezogen und begeisterte sich mehr für attraktive Diener oder junge Kadetten. Den Kürassier-Leutnant Hans Hermann von Katte, seinen Jugendfreund, hatte Friedrichs Vater hinrichten lassen, wohl nicht nur, weil dieser intime Freund in die Pläne des Kronprinzen zur Flucht nach England eingeweiht war, sondern auch, um ein Exempel gegen die „sodomitischen“ Anwandlungen seines Sohnes zu statuieren.⁷⁷ Homosexuelle Beziehungen dürfte der Kronprinz auch zu seinem Leibpagen Peter Karl Christoph von Keith,⁷⁸ zu seinem engen Vertrauten Dietrich Graf von Keyserling⁷⁹ und zu seinem Kammerdiener und „Mädchen für alles“ Michael Gabriel Fredersdorf⁸⁰ unterhalten haben. Seinem italienischen Freund, dem „geliebten Paduanischen Schwan“ Francesco Algarotti,⁸¹ sandte Friedrich lustvoll-erotische Liebesgedichte, und im „Vierten Gesang“ seines komischen, frivol-blasphemischen Heldengedichts *Palladion* (1749) schilderte der Preußenkönig ganz offen die homosexuellen Abenteuer seines Sekretärs und Vorlesers Claude Étienne Darget.⁸²

Voltaire beschrieb, dass Friedrich regelmäßig Pagen, junge Kadetten oder Leutnants aus seinem Regiment zum Kaffeetrinken einlud und sich dann mit demjenigen Favoriten, der von ihm ein Taschentuch zugeworfen bekam, zu einem Quickie zurückzog, wobei der schwächliche Preußenkönig beim Sex weniger die aktive als vielmehr die passive Rolle einnahm.⁸³ Seine Vorliebe für die Analerotik bezeugt auch der in den Schatullrechnungen dokumentierte ständige Ankauf von neuen Klistierspritzen.⁸⁴ Wohl nicht zufällig erhielt Friedrich von Voltaire den Spitznamen „Luc“. Rückwärts gelesen, heißt es „cul“ (das französische Wort für „Hintern“).⁸⁵ Die homosexuellen Aktivitäten des Monarchen bestätigt auch Casanova in seinen Memoiren, wenn er schreibt, dass die Soldaten des ersten Potsdamer Bataillons „alle in den Uhrtäschchen ihrer Hosen eine goldene Uhr hatten. So belohnte der König den Mut, den sie bewiesen, als sie ihn unters Joch nahmen, wie einst Cäsar in Bithynien den Nikomedes. Man machte gar kein Hehl daraus.“⁸⁶ Selbst die Sammelleidenschaft des kunstliebenden Monarchen blieb nicht unbeeinflusst von seinen sexuellen Vorlieben. So wurde 1747 die berühmte antike Bronzestatue des sich nackt präsentierenden *Betenden Knaben*, den Friedrich für eine Darstellung des Antinous hielt, wohl vor allem wegen ihrer erotischen Wirkung erworben und in Sanssouci so aufgestellt, dass der König sie von seiner Bibliothek und seinem Schlafzimmer aus ständig im Blick hatte.⁸⁷

Der Preuße Georg Friedrich Schmidt als Informant?

Berichte über die Sexualität des Preußenkönigs hatten offenbar schon früh England erreicht,⁸⁸ so dass Hogarth Friedrich den Großen als prominenten Schwulen in sein Bild aufgenommen hat, doch wie konnte er zur Entstehungszeit seines Bildes, also 1743/44, darüber informiert gewesen sein, dass der Alte Fritz eine gebogene Nase hatte? Hogarth selbst ist dem Preußenkönig nie begegnet und die in England verbreiteten Porträts zeigten Friedrich alle mit mehr oder weniger ansprechendem Antlitz und mit begradigter Nase.

Es ist zu vermuten, dass der englische Künstler während seines Paris-Aufenthalts im Mai und Juni 1743, als er auf der Suche nach französischen Kupferstechern für die geplante Stichversion seiner Bilderserie *Marriage A-la-Mode* war,⁸⁹ auch auf den Preußen Georg Friedrich Schmidt gestoßen sein muss, der sich damals in der französischen Metropole den Ruf eines herausragenden Stechers erworben hatte und 1743 – welch ein Zufall! – an einem Porträt Friedrichs den Großen arbeitete (Abb. 19).⁹⁰ In Berlin hatte Schmidt bereits mehrere Stichporträts des jungen Friedrich angefertigt, 1736 war er nach Paris gegangen.⁹¹



Abb. 19 Georg Friedrich Schmidt: *Fridericus III. Rex Borussiae* (1743).

Womöglich erfuhr Hogarth von Schmidt, dass dieser auf seinem Stich das Antlitz des preußischen Monarchen – entsprechend den Porträtkonventionen der Zeit und orientiert an Pesnes Kronprinzen-Porträt von 1738 – in stark geschöner Form und viel zu jung wiedergab, ja dass der preußische König in Wirklichkeit viel hässlicher aussah und eine Adlernase besaß. Vielleicht bekam Hogarth vor Ort sogar Skizzen vom realen Aussehen Friedrichs zu Gesicht. Diese Skizzen, die das wahre Antlitz des Preußenkönigs zeigten, könnte Hogarth dann mit Hilfe seines fotografischen Gedächtnisses abgerufen haben, als er den Flötenspieler in sein Bild aufnahm. Der englische Künstler selber schreibt in seinen handschriftlich überlieferten autobiografischen Notizen, dass er über ein mnemotechnisches Gedächtnis verfügte, das es ihm erlaubte, alles, was er jemals gesehen hatte, quasi fotografisch getreu und wieder abrufbar in seinem Hirn abzuspeichern.⁹²

Schmidt könnte Hogarth darüber hinaus auch über die homosexuellen Neigungen des Preußenkönigs unterrichtet haben, denn es gibt Anhaltspunkte dafür, dass Schmidt ebenfalls homo- oder zumindest bisexuell gewesen ist. Wie aus den Memoiren seines Freundes Johann Georg Wille hervorgeht, war Schmidt mit Wille so eng befreundet, dass beide Männer in Paris jahrelang in einer WG zusammenwohnten und dabei nicht genug voneinander bekommen konnten.⁹³ Schmidt, der zufällig am selben Tag wie Friedrich der Große geboren wurde, könnte sogar mit dem Preußenkönig ein intimes Verhältnis gehabt haben. In einem Brief an Goethe deutet Carl Friedrich Zelter nämlich an, dass sein Großonkel Schmidt „moralisch der Sinnesart seines Königs war, die eben nicht im Ansehn stand“.⁹⁴

Feststeht, dass sich bereits der Kronprinz für Schmidt interessierte, und, nachdem er den preußischen Thron bestiegen hatte, dem deutschen Kupferstecher ein Unterstützungsgeld von 3.000 Livre zukommen ließ,⁹⁵ ja sich auch jahrelang darum bemühte, ihn wieder zurück nach Preußen zu holen. 1743, just zum Zeitpunkt, als Hogarth in der französischen Metropole nach Stechern suchte und womöglich schon eine Zusage von Schmidt erhalten hatte, wurde dann endlich das lukrativere Ernennungspatent zum preußischen Hofkupferstecher ausgestellt, welches Schmidt ein Jahresgehalt von 600 Talern zusicherte.⁹⁶ Damit war Hogarth als möglicher Auftraggeber für Schmidt natürlich aus dem Rennen, und der englische Künstler musste sich andere Pariser Reproduktionsstecher für die grafische Version der *Marriage A-la-Mode*-Serie suchen. (So hat er nachweislich Schmidts Schüler Pierre Soubeyran als Alternative in Erwägung gezogen.⁹⁷) Die Abwerbung von Schmidt durch

Friedrich den Großen würde auch erklären, warum Hogarth nicht gut auf den Preußenkönig zu sprechen war, der sich zudem 1744 ausgerechnet mit Frankreich, dem Erzfeind Großbritanniens, gegen England verbündet hatte. Alles Gründe, warum Hogarth den preußischen Monarchen mit einer gehörigen Portion Wut im Bauch als eine Art Gegenentwurf zum idealisierenden Friedrich-Porträt von Schmidt, nämlich als älter wirkenden, päderastischen Flötisten, in seine *Marriage A-la-Mode*-Serie aufgenommen haben dürfte, zumal der Künstler die Tendenz hatte, den ein oder anderen Zeitgenossen, über den er verärgert war, wenig schmeichelhaft in seine Bilder zu integrieren.

Zugegeben, der von Hogarth dargestellte Flötenspieler (Abb. 20) wirkt auf den ersten Blick älter als ein 32-jähriger Friedrich, obwohl sich das Alter des Manns mit dem betont hässlichen Gesicht schwer einschätzen lässt, denn es gibt Leute, die schon in jungen Jahren recht alt aussehen. Dass Hogarth als geübter Bildsatiriker in der Lage war, die Gesichtszüge seiner Mitmenschen älter darzustellen, als sie in Wirklichkeit waren, geht aus einigen Bemerkungen in seiner Schrift *The Analysis of Beauty* (1753) hervor. Der Künstler beschreibt dort, wie sich Gesichter mit den Jahren verändern. Vor allem jenseits der Dreißig „werden die Veränderungen immer sichtbarer. Wir bemerken, daß die klare Einfachheit von vielen gerundeten Teilen des Gesichts in voneinander geschiedene Formen mit abrupteren Windungen um die Muskeln herum übergeht“, bis dann im Alter von über fünfzig die „Falten und Kerben im Gesicht“ immer deutlicher hervortreten und zuletzt nur „ein reizvolles Stück von Ruinen“ übrig bleibt.⁹⁸ Insofern könnte Hogarth den Preußenkönig auf seinem Bild bewusst älter dargestellt haben als er war. Einige zeitgenössische Kommentare deuten aber auch an, dass Friedrich bereits in jüngeren Jahren ziemlich alt ausgesehen hat, so dass Hogarth die tatsächlichen Gesichtszüge des Preußenkönigs wesentlich besser getroffen haben dürfte als Schmidt mit seinem jugendlich wirkenden, unrealistischen Bildnis.

Könnte es darüber hinaus sein, dass der effemierte Mann mit dem Fächer am Handgelenk, der dem Kastraten zuwinkt, eine Karikatur auf Schmidt ist? Vergleicht man Hogarths Darstellung mit Schmidts in Rembrandtmanier radiertem *Selbstbildnis „mit der Spinne“* (Abb. 21),⁹⁹ stimmen das rundliche Gesicht, der relativ schmale Mund mit seinen dennoch vollen Lippen und der schelmisch verzogenen Lachfalte, die Nasenform, die deutlich sichtbaren Augenringe und das um den Hals eng geschlossene weiße Rüschenhemd näherungsweise überein. (Die Spinne in Schmidts Selbstbildnis ist übrigens auch ein Detail, das von Hogarth entlehnt sein

20



Abb. 20 Detail des Flötenspielers aus Hogarths Londoner Gemälde (ca. 1744) im direkten Vergleich mit dem Flötenspieler aus Ravenets Stichversion (1745).

21



Abb. 21 Links: Simon François Ravenet nach William Hogarth: *Marriage A-la-Mode*, Plate 4 (1745). Detail: der winkende Homosexuelle mit dem Fächer am Handgelenk. Rechts: Georg Friedrich Schmidt: *Selbstbildnis „mit der Spinne“* (1758).

dürfte. Ein Spinnennetz taucht nämlich in der sechsten Szene der *Marriage A-la-Mode*-Serie an der Innenseite des Fenstersturzes auf.¹⁰⁰)

Und die Perücke, die Hogarths Flötist trägt, ähnelt derjenigen des jungen Preußenkönigs auf Schmidts Porträt. Dass bei Hogarth die Perücke des Flötisten grauer wirkt als die künstliche Haarpracht der anderen Personen im Bild, könnte daran liegen, dass dem Künstler bekannt war, dass der modisch äußerst nachlässige Friedrich eine ungepflegte, nicht regelmäßig gepuderte Zopfperücke trug.¹⁰¹ Auch die schlichte, zimtfarbene Kleidung des Flötenspielers könnte auf die bekannte Tatsache anspielen, dass der Monarch meist recht einfach gewandet war.¹⁰² Als etwa Henri de Catt dem Preußenkönig erstmals auf einem Schiff begegnete, sah er aus einer Kabine „einen Mann in zimtfarbenem Rock mit goldenen Knöpfen und schwarzer Perücke herauskommen, dessen Gesicht und Anzug ziemlich stark mit spanischem Schnupftabak befleckt waren.“¹⁰³ Schließlich dürfte Hogarth dem Querflöte spielenden Friedrich die markante Adlernase vor allem deswegen verpasst haben, um eine direkte Verbindung zum Adler-Schnabel auf dem *Canymed*-Bild (und wohl auch zum gekrönten schwarzen Adler auf dem preußischen Wappen) herzustellen.

Hogarths Darstellung ist und bleibt wohl die authentischste

Es spricht somit vieles dafür, dass Hogarth in seiner Szene den Preußenkönig dargestellt hat, denn niemand anders würde mit seiner Flöte besser zwischen das päd-erastische Bild mit dem Adler und den vor ihm sitzenden Kastraten passen! Hogarths Darstellung scheint damit die einzig annähernd authentische Repräsentation

von Friedrich dem Großen zu sein, die zu Lebzeiten des Monarchen entstanden ist, zumal sie in frappierender Weise der Totenmaske ähnelt. Die überlieferten Bildnisse aller anderen Künstler – darunter auch die weniger bekannten Bilder von Anna Dorothea Therbusch, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky und Edward Francis Cunningham sowie die angeblich auf Studien am lebenden Objekt zurückgehenden Repräsentationen von Charles-Amédée-Philippe van Loo und Bartolomeo Cavaceppi (Abb. 22) – sind größtenteils die Realität verfälschende Porträts, die nicht das wahre Antlitz des berühmten Monarchen wiedergeben.

Therbuschs Friedrich-Porträt von ca. 1775, das der Preußenkönig seinem Freund Voltaire schickte, entstand wohl in Zusammenarbeit mit Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (auch: Lisiewski), dem Bruder der Künstlerin.¹⁰⁴ Bezüglich der hier diskutierten Frage der Porträtähnlichkeit ist natürlich verwunderlich, dass das nur wenige Jahre später, nämlich 1782, gemalte Friedrich-Bildnis von Lisiewsky¹⁰⁵ sich stark von dem Porträt unterscheidet, das zuvor vom selben Künstler und seiner Schwester ausgeführt wurde. Die Vermutung, dass Friedrichs Gesicht im Alter voller geworden sein könnte, reicht jedenfalls zur Erklärung der Unterschiede nicht aus.¹⁰⁶ Das in Deutschland kaum bekannte, vom schottischen Maler Edward Francis Cunningham ausgeführte Porträt, das den Preußenkönig in seinem letzten Lebensjahr in Begleitung zweier Windspiele zeigt, stellt das Antlitz des deutlich gealterten Monarchen zwar mit relativ großen Augen und faltigem Gesicht, aber mit betont gerader Nase dar.¹⁰⁷ Es wurde sogar behauptet, dass der König für Charles-Amédée-Philippe van Loo, der von 1748 bis 1758 und von 1763 bis 1769 am preußischen Hof tätig war und von dessen Hand mehrere

22



Abb. 22 Links: Anna Dorothea Therbusch: *Friedrich der Große* (ca. 1775; Château de Ferney-Voltaire). Halblinks: Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky: *Friedrich der Große* (1782; Schloss Charlottenburg, Berlin). Halbrechts: Charles-Amédée-Philippe van Loo: *Friedrich der Große* (ca. 1763–1769; Royal Collection; Ausschnitt). Rechts: Bartolomeo Cavaceppi: Büste Friedrichs des Großen (1770; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Skulpturensammlung).



Abb. 23 Links: Johann Eckstein: Büste Friedrichs des Großen (1786; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Skulpturensammlung). Rechts: Franz Dudde: *Friedrich der Große* (um 1900; Wehrgeschichtliches Museum, Rastatt; Ausschnitt).

Friedrich-Porträts stammen, Modell gegessen hätte, was aber höchst unwahrscheinlich ist.¹⁰⁸ Jedenfalls wird der Monarch von diesem Maler mit einer relativ schmalen, schnurgeraden Nase dargestellt, die derjenigen der Totenmaske nicht entspricht.¹⁰⁹

Fraglich ist auch, ob der Bildhauer Bartolomeo Cavacceppi 1768 bei Audienzen wirklich ausreichend Gelegenheit hatte, den Kopf des Preußenkönigs in verschiedenen Stellungen so ausgiebig zu studieren, dass er in der Lage war, eine Büste anzufertigen, die, wie er behauptete, ein Bildnis repräsentierte, das „nach dem Urteil eines jeden [...] für das erste dem preußischen Monarchen ähnliche, so je gemacht worden, gehalten wurde“. Immerhin fiel Arnold Hildebrand bei der 1770 fertiggestellten Marmorbüste – neben den übernatürlich großen Augen und dem kleinen Mund – ein „Sattel auf der Nase oben und ihr gebogener Verlauf in der Mitte“ auf, so dass einige Details des Kopfes vom Künstler tatsächlich tendenziell richtig aufgefasst worden sein könnten.¹¹⁰

Erst nach Friedrichs Tod gab es wieder einige wenige Porträts, die – unter dem Eindruck der Totenmaske – den Preußenkönig mit gekrümmter Nase darstellten. Hierzu zählen neben der bereits erwähnten Büste von Johann Eckstein (Abb. 23 links), die allerdings in ihrer Endfassung die gebogene Nasenform der Totenmaske deutlich abschwächt, einige weitere Darstellungen, darunter ein

Gemälde von Franz Dudde (Abb. 23 rechts),¹¹¹ das um 1900 entstand und ebenfalls die Nasenkrümmung berücksichtigt. Doch blieben solche Bilder eher die Ausnahme.¹¹² Offenbar besteht bei den Künstlern bis heute eine Abneigung, die Biegung der Nase in aller Deutlichkeit zu zeigen, sieht man von einigen Karikaturen einmal ab.

Einer der wenigen, die gar keine Scheu davor haben, den Preußenkönig mit extrem gebogener Nase zu repräsentieren, ist in unseren Tagen der Friedrich-Darsteller Olaf Kappelt, der auch als „Dr. phil. Alter Fritz“ bekannt ist und als Friedrich II. verkleidet im Preußen-Look Stadtführungen durch Berlin anbietet. Er präpariert sich für die von ihm veranstalteten Touren mit einem besonders großen und krummen „Zinken“ in seinem Gesicht.¹¹³

Ansonsten bin ich der Überzeugung, dass unter den vielen Künstlern, die versucht haben, den Alten Fritz zu seinen Lebzeiten bildlich darzustellen, es nur Hogarth allein gelungen ist, dies in Szene 4 seiner Bilderserie *Marriage A-la-Mode* auf relativ realistische Weise und ungeschminkt zu tun, auch wenn er dabei das Antlitz des Preußenkönigs durch die besondere Betonung der Hakenase (die zudem leicht verkürzt und etwas kompakter wiedergegeben wurde, um sie dem Adlerschnabel auf dem *Ganymed*-Bild anzupassen) vielleicht ein wenig karikaturistisch überzeichnet haben mag.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Lempertz, Köln

Abb. 2 Wikimedia.org <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Friedrich2_jung.jpg>; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich17630.jpg>>; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Zweite_Alt.jpg>; <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_(1739).jpg)>

Abb. 3 British Museum; Fine Arts Museums of San Francisco; Kluxen, Andrea M.: *Bild eines Königs: Friedrich der Große in der Graphik* (Limburg/Lahn: C. A. Starke 1986); National Galleries Scotland; Tripota (Trierer Porträtdatenbank); Verfasser-Bildarchiv

Abb. 4 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg; Wikimedia.org <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Friedrich2_jung.jpg>; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich17630.jpg>>; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Zweite_Alt.jpg>; <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_(1739).jpg)>

Abb. 5 DAPD

Abb. 6 Deutsches Historisches Museum, Berlin

Abb. 7 Privatsammlung

Abb. 8 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 9 Sammlung Edwin von Campe

Abb. 10 Hüneke, Saskia: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998); Volz, Gustav Berthold (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Siebenter Band: *Antimachia-vell und Testamente* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1912)

Abb. 11 Campe, Edwin von: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München: Bruckmann 1958); Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 12 Campe, Edwin von: *Die graphischen Porträts*

Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder

(München: Bruckmann 1958); Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1775–1778)

Abb. 13 Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1775–1778); Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 14 Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Sammlung Edwin von Campe

Abb. 15 Kugler, Franz: *Geschichte Friedrichs des Großen, Gezeichnet von Adolph Menzel, Neue durchgesehene Auflage* (Leipzig: Hermann Mendelssohn 1856)

Abb. 16 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Abb. 17 National Gallery, London

Abb. 18 Verfasser-Bildarchiv

Abb. 19 Verfasser-Bildarchiv

Abb. 20 National Gallery, London

Abb. 21 National Galleries Scotland; Verfasser-Bildarchiv

Abb. 22 Château de Ferney-Voltaire; Hüneke, Saskia: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998)

Abb. 22 Royal Collection Trust; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 23 Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Wehrgeschichtliches Museum, Rastatt

Anmerkungen

- 1 Schraders 1849 vollendetes Originalgemälde, von dem es auch eine verkleinerte, 1851 entstandene Ölversion von J. Richard Schwager auf Kupfer gibt (Abb. 1), befindet sich im Museum der bildenden Künste, Leipzig. Siehe Irmgard Wirth: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert: Von der Zeit Friedrichs des Grossen bis zum Ersten Weltkrieg* (Berlin: W. J. Siedler 1990), 332–333 und Abb. 418; Gisold Lammel: *Adolph Menzel: Bildwelt und Bildregie* (Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1993), 30. Vgl. zu den heroisierenden Darstellungen von Friedrich II. als kampfbereitem Feldherrn die zahlreichen Bildbeispiele bei Leonore Koschnick (Projektleitung): *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt*, Ausst.-Kat., hrsg. vom Deutschen Historischen Museum, Berlin, 21. März – 26. August 2012 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), vor allem Kap. 3: „Der Aufstieg zum monumentalen Helden Preußens“, 58–75, und Kap. 9: „Die Heroisierung und Verdammung des unerbittlichen Feldherrn“, 154–179.
- 2 Matthias Winner: „Der Pinsel als ‚Allégorie réelle‘ in Menzels Bild ‚Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg‘“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 45 (2003), 91–130; Werner Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* (München: C. H. Beck 2015), 53, 223–224.
- 3 Zu diesem wohl Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörten Gemälde und zu seinen Vorläufern: Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* [wie Anm. 2], 133–139. Vgl. zu den Hintergründen solcher Werke und weiterer Friedrich-Darstellungen von Menzel ergänzend auch Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre* (München: Deutscher Kunstverlag 2001), bes. 71–75.
- 4 Eckhard Fuhr: „Wie die Deutschen sich den Alten Fritz schufen“, *Die Welt*, 21. März 2012. Auf der anderen Seite scheinen sowohl Werbeschaffende als auch Karikaturisten und Cartoonisten bis heute den offenbar immer noch populären Preußenkönig auf ihrem Schirm zu haben. Siehe Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], bes. Kap. 7: „Die (politische) Werbeikone“, 128–143, Kap. 12: „Die Wiederauferstehung des Helden: Festtage und Jubiläen“, 202–213, und Kap. 13: „Der König im Spiegel der Satire“, 214–235.
- 5 Ekhart Berckenhagen/Pierre du Colombier/Georg Poensgen/Margarete Kühn: *Antoine Pesne* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958); Gerd Bartoschek: *Antoine Pesne, 1683–1757: Ausstellung zum 300. Geburtstag*, Kat. der Ausstellung im Neuen Palais und in den Römischen Bädern Potsdam-Sanssouci, Juni – September 1983, und im Märkischen Museum Berlin, Oktober – Dezember 1983 (Potsdam-Sanssouci: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten 1983); Helmut Börsch-Supan: *Der Maler Antoine Pesne: Franzose und Preusse* (Friedberg: Podzun-Pallas 1986); Rainer Michaelis: *Antoine Pesne (1683–1757): Die Werke des preußischen Hofmalers in der Berliner Gemäldegalerie* (Berlin: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2003). Vgl. zu Pesnes Friedrich-Darstellungen (und ihren Wiederholungen und Varianten) auch Helmut Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“, in: Oswald Hauser (Hrsg.): *Friedrich der Grosse in seiner Zeit* (Köln und Wien: Böhlau 1987) [Neue Forschungen zur brandenburg-preussischen Geschichte, Band 8], 260–261, 263–266 und Abb. 3, 4, 7, 9, 10.
- 6 Karin Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1717–1776): Leben und Werk mit kritischem Oeuvrekatalog* (Münster: LIT Verlag 1995).
- 7 Ekhart Berckenhagen: *Anton Graff: Leben und Werk* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1967); Robert Eberhardt (Hrsg.): *Anton Graff: Porträts eines Porträtisten* (Berlin: Wolff Verlag 2013); Marc Fehlmann/Birgit Verwiebe (Hrsg.): *Anton Graff: Gesichter einer Epoche*, Ausst.-Kat., Museum Oskar Reinhart, Winterthur, 22. Juni – 29. September 2013; Alte Nationalgalerie, Berlin, 25. Oktober 2013 – 23. Februar 2014 (München: Hirmer 2013).
- 8 Vgl. zu den grafischen Darstellungen: Edwin von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München: Bruckmann 1958); id.: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder: Ergänzung* (München: Bruckmann 1970); Andrea M. Kluxen: *Bild eines Königs: Friedrich der Große in der Graphik* (Limburg/Lahn: C. A. Starke 1986).
- 9 Dieses Bildnis ist kurz nach den Strapazen des Siebenjährigen Krieges entstanden und wurde – wohl in bewusstem Kontrast zu den bis dato immer noch üblichen, prunkvoll-barocken Darstellungen europäischer Potentaten – in etlichen Varianten verbreitet, die z. T. von Friedrich selbst verschenkt worden sind, obwohl der Künstler sicher nicht zu den besten Porträtisten seiner Zeit gehörte. Siehe Arnold Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942), 121–122 und Tafel 40–41; Helmut Börsch-Supan: *Die Kunst in Brandenburg-Preußen: Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1980), 151–152 und Abb. 107; id.: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 257 und Abb. 2; Wirth: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert* [wie Anm. 1], 21, Abb. 6; Johann Georg Prinz von Hohenzollern: *Friedrich der Große: Sammler und Mäzen* (München: Hirmer 1992), 382–383; Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 24, 84. Das Motiv kam nicht von ungefähr: Der Preußenkönig war dafür bekannt, dass er in der Öffentlichkeit vor seinem Volke oft mehr als hundert Mal zum Grusse seinen Dreispitz zog. Vgl. Tim Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* (London: Penguin Books 2016), 349–350; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen: Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Nohl (München: C. H. Beck 2018), 423–424.
- 10 Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 133–135 und Tafel 59–60; Berckenhagen: *Anton Graff: Leben und Werk* [wie Anm. 7], 119–120; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 255–257; Martin Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs: Zum schwierigen Umgang Friedrichs des Großen mit dem eigenen Bildnis“, in: Bernd Sösemann/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa: Geschichte einer wechselvollen Beziehung*, 2 Bände (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), Band 1, 329, 330; Eberhardt: *Anton Graff: Porträts eines Porträtisten* [wie Anm. 7], 78–82; Fehlmann/Verwiebe: *Anton Graff: Gesichter einer Epoche* [wie Anm. 7], 128–129. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang vielleicht noch, dass der junge Anton Graff in seiner Ausbildungszeit zum Maler laufend Friedrich-Porträts von Antoine Pesne kopieren musste, weil die Nachfrage nach diesen Bildern so groß war. Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, in späteren Jahren einen davon stark abweichenden Typus der Darstellung des älteren Preußenkönigs für sein Bildnis zu bevorzugen. Ob der Künstler dabei „jemals mit dem König in direkte Berührung gekommen ist, darüber fehlen mir alle Nachrichten“, schrieb noch Paul Seidel. Zu denken geben sollte, „daß das Bild sehr wenig von dem feinen individualisierenden Naturstudium hat, das die Bildnisse Graffs auszuzeichnen pflegt“. Siehe Paul Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 1 (1897), 110–111. Die Ansicht, dass das Porträt dadurch entstanden ist, dass Graff das Antlitz des Alten Fritz 1781 mehrfach bei Paradenbesuchen studiert hat, geht auf eine Aussage des Stechers Johann Friedrich Bause vom 23. August 1786 zurück. Vgl. Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 255. Meiner Meinung nach scheint der Künstler lediglich die Gesichtszüge, die er in Franke 1764 vollendetem Friedrich-Porträt vorfand, für das von ihm gemalte

- Bild verfeinert zu haben. Auch Börsch-Supan nimmt an, dass Graff die bei Franke wie geschnitzte wirkenden Gesichtszüge „korrigiert“ hat, so dass sie fleischlicher, „weicher und menschlicher geworden“ sind. *Ibid.*, 257. Es könnte sogar sein, dass Graff für sein Porträt nur einen der vielen Nachstiche nach Frankes Bildnis vor Augen gehabt hat, die laut einem Bericht des *Teutschen Merkur* 1788 ein „Reisender aus Berlin“ im Januar 1786 „in einer Menge Privat- und beinahe in allen öffentlichen Häusern antraf“. Zitiert bei Bruno Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“, in: *id.: Staatsbildung als Königskunst: Ästhetik und Herrschaft im preußischen Absolutismus* (Berlin: Akademie Verlag 2000), 92. Bauses Hinweis, dass das von ihm nachgestochene Friedrich-Porträt auf Graffs Beobachtungen am lebenden Objekt zurückzuführen ist, könnte vor allem aus geschäftlichem Kalkül erfolgt sein, um seinem Stich gegenüber den vielen Konkurrenzprodukten den Anschein einer größeren „Authentizität“ zu verleihen, und muss nicht zwingend den Tatsachen entsprochen haben. Hildebrand führt allerdings noch ein 1780 entstandenes Bildnis von Friedrich Georg Weitsch aus Potsdamer Privatbesitz als mögliches Vorbild für Graff an, das seinerseits wiederum von Frankes Porträt abgeleitet werden kann. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 134.
- 11 Neun Friedrich-Serigrafien existieren von Warhol. Siehe Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 94–95. Vgl. ausführlich Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 326–329, 334–337.
 - 12 Von dieser Statue, die sich nach 1945 nur noch in Fragmenten erhalten hatte und deren vollständige Restaurierung der Breslauer Bildhauer Ryszard Zarycki erst 2011 abschloss (hierzu Klaus Gehrman/Dariusz Kacprzak/Jürgen Klebs [Hrsg.]: *Friedrich der Große, Johann Gottfried Schadow, aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie [Nationalmuseum Stettin]* [Berlin: Schriftenreihe der Schadow Gesellschaft Berlin e.V., Band XIV, 2011]; Eckhard Fuhr: „Schadow-Statue: Wie Polen Friedrich den Großen rettete“, *Die Welt*, 22. Dezember 2011; René Du Bois: *Denkmale und Denksteine für Friedrich den Großen: Lebe er wohl ...*, 4. überarbeitete Auflage [Norderstedt: Books on Demand 2017], 164–174), wurden auch einige Bronzekopien angefertigt, etwa die vor dem Schloss Charlottenburg oder vor dem Pommerschen Landesmuseum in Greifswald. Siehe auch das bekannte, 1851 enthüllte Reiterstandbild von Christian Daniel Rauch, das auf einem mehrgeschossigen Sockel auf dem Berliner Boulevard „Unter den Linden“ steht und den Preußenkönig auf seinem Lieblingspferd Condé zeigt. Siehe Wieland Giebel (Hrsg.): *Das Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, enthüllt am 31. Mai 1851* (Berlin: Berlin-Story-Verlag 2007); Du Bois: *Denkmale und Denksteine für Friedrich den Großen* (op. cit.), 23–35. Solche Monumente wurden erst nach dem Ableben des Monarchen errichtet, weil es Friedrich zu Lebzeiten ablehnte, in dieser Weise öffentlich verherrlicht zu werden.
 - 13 Helmut Regel: „Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik“, in: Axel Marquardt/Heinz Rathsack (Hrsg.): *Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981), 124–134; Andreas Kilb: „Der Mann aus Marmor: Friedrich der Große als Heldenfigur in den Filmen der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus“, in: *Friedrich300 – Friedrich und die historische Größe* (2009) <https://www.perspectivianet/publicationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/kilb_mann>; Annette Dorgerloh/Marcus Becker (Hrsg.): *Preußen aus Celluloid: Friedrich II. im Film* (Berlin: Jaron Verlag 2012).
 - 14 Siehe zu dieser TV-Produktion die Kritik von Andreas Kilb: „Friedrich der Grosse im Film: Clips und Bits vom Alten Fritz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Januar 2012.
 - 15 So wurden z. B. Schnupftabaksdosen mit Miniaturbildnissen oder Porzellan- und Bronzestatuetten, die Friedrich zu Pferde zeigten, vom Preußenkönig an Diplomaten und andere hochrangige Persönlichkeiten verschenkt. Siehe Frauke Mankartz: „Die Marke Friedrich: Der preußische König im zeitgenössischen Bild“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band 1: *Die Ausstellung*, 212, 218; Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 91, 93. Zu den Sammlerstücken aus späterer Zeit: Leonore Koschnick: „Das Idol im Wohnstufenformat“, in: ead.: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 76–95. Zum dreihundertsten Geburtstag des Monarchen wurden sogar Steiff-Teddybären in preußische Uniformen gesteckt und in einer Auflage von 1000 Stück unter dem Namen „Friedrich der Große“ vertrieben. Abgebildet *ibid.*, 111. Zur überaus beliebten Playmobil-Figur: Erik Wenk: „Friedrich der Kleine“, *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 19. April 2016.
 - 16 Gunther Hahn/Alfred Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* (Frankfurt am Main: Ullstein Verlag; Berlin: Propyläen Verlag 1986); Bernd Kluge: *Die Münzen König Friedrichs II. von Preussen, 1740–1786. Auf der Grundlage der Werke Friedrich Freiherr von Schrötters neu bearbeitet unter Mitarbeit von Elke Bannicke und Renate Vogel* (Berlin: Gebr. Mann 2012); Künker: *World Money Fair '18 Berlin: Spitzenstücke von Brandenburg-Preußen: Die Sammlung Gunther Hahn*, Auktion 300, 1. Februar 2018 in Berlin (Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Estrel Hotel Berlin 2018), 64–104.
 - 17 Siehe die Cover-Gestaltungen zu Franz Kugler: *Geschichte Friedrichs des Großen* (Leipzig: E. A. Seemann o.J.); Theodor Schieder: *Frederick the Great*, edited and translated by Sabina Berkeley and H. M. Scott (London: Longman 2000); Anton Friederich Büsching: *Friedrich der Große privat: Bericht eines Zeitgenossen* (Karwe: Ed. Rieger 2013); Christopher Duffy: *Friedrich der Große und seine Armee* (Stuttgart: Motorbuch-Verlag 2009); Rudolf G. Scharmann: *Friedrich der Große: Seine Schlösser und Gärten* (Berlin: Braus 2012); Jürgen Luh: *Der Große: Friedrich II. von Preußen* (München: Siedler 2011); Johannes Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* (München: C. H. Beck 2004); Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9].
 - 18 Friedrich Christoph Förster: *Friedrich Wilhelm I., König von Preußen*, 3 Bände (Potsdam: Verlag von Ferdinand Riegel 1834–1835), Zweiter Band, 43. Siehe auch Paul Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 15 (1911), 29; Uwe A. Oster: *Sein Leben war das traurigste der Welt: Friedrich II. und der Kampf mit seinem Vater* (München und Zürich: Piper 2011), 33. Als eine Vermählung des Kronprinzen mit der englischen Prinzessin Amalie in Erwägung gezogen wurde und das englische Königshaus sich deswegen ein Friedrich-Porträt wünschte, meinte der Soldatenkönig, dass sich Caroline von Brandenburg-Ansbach, die Gemahlin König Georgs II., eine große Meerkatze malen lassen solle, denn das sei Friedrichs Porträt. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 96; Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 27. Selbst wenn man annimmt, dass Friedrich Wilhelm I. über seinen Sohn und über das Ansinnen der Hannoveraner in England verärgert war, als diese Bemerkung fiel, spricht eine solche Aussage doch dafür, dass Friedrich bereits in jungen Jahren keine Schönheit war und gegenteilige Äußerungen, die es auch gab, zu den üblichen Schmeicheleien gehörten, die nicht der Wahrheit entsprachen.
 - 19 Paul Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 10], 105–106; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 263–264 und Abb. 8; Franziska Windt: „Ahnen und Heroen: Friedrichs dynastische Strategie im Bild“, in: *Friedrich300 – Friedrich der Große und die Dynastie der Hohenzollern* (September 2013) <https://www.researchgate.net/publication/256843332_Friedrich300_-_Friedrich_der_Grosse_und_die_Dynastie_der_Hohenzollern_Ahnen_und_Heroen_Friedrichs_dynastische_Strategie_im_Bild>, 6 und Abb. 1. Neuerdings schreibt Börsch-Supan das Bild Georg Lisiewski zu, weil es

- Ähnlichkeiten mit Lisiewskis Porträts der Familie des Generals Karl Friedrich von Derschau und des siebzehnjährigen Kronprinzen aufweist. Siehe Helmut Börsch-Supan: „Gemalte Menschlichkeit: ‚Der Triumph der Prosa in der Malerei‘“, in: Helmut Börsch-Supan/Wolfgang Savelsberg (Redaktion): *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)*, Ausst.-Kat. Museum Schloss Mosigkau, Dessau, 29. August–31. Oktober 2010; Staatliches Museum Schwerin, 10. Dezember 2010–6. März 2011, hrsg. von der Kulturstiftung DessauWörlitz (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2010), 24. Für Seidel scheinen die Uniformen, die die Brüder auf diesem Gruppenbildnis tragen, wichtiger gewesen zu sein als Fragen zur Porträtähnlichkeit der Dargestellten. Siehe Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“ [wie Anm. 18], 34.
- 20 *Frederick II with his brother, Heinrich, Prince of Prussia, and his nephew Friedrich Wilhelm II, the future King of Prussia. After a miniature of 1770* <<https://www.gettyimages.de/detail/news-photo/frederick-ii-with-his-brother-heinrich-prince-of-prussia-news-photo/171102564>>.
- 21 Allerdings war auch Friedrichs Bruder Heinrich keine Schönheit: Er soll noch kleiner als sein berühmter Bruder gewesen sein und eine ziemlich lange Nase, die in einem Knubbel endete, sowie ein pockennarbiges Gesicht gehabt haben. Ein Auge soll zudem im Laufe der Jahre wie bei Marty Feldman hervorgetreten sein. Siehe Lutz Unterseher: *Antifritz: Hommage an Prinz Heinrich von Preußen* (Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2015), 53–54. Vgl. auch Eva Ziebur: *Prinz Heinrich von Preußen* [Preußische Köpfe: Geschichte] (Berlin: Stapp Verlag 1999).
- 22 Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 205, Abb. 2. Interessant ist, dass Friedrich, nachdem ihn der österreichische Kanzler Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg um ein Porträt von der Hand Charles-Amédée Philippe van Loos gebeten hatte, weil alle in seinem Besitz befindlichen Bildnisse dem Preußenkönig „nicht im entferntesten glichen“, diesem ein Kniestück von Franke schickte, und zwar das Bild, das Friedrich mit Dreispitz auf dem Kopf und wenig schmeichelhaften Gesichtszügen vor dem Janustempel zeigt. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 122 und Tafel 42. Offenbar glaubte Friedrich, dass ihm dieses Porträt noch am ähnlichsten sah, und tatsächlich scheint Kaunitz damit zufrieden gewesen zu sein. Erwähnenswert ist auch, dass der Preußenkönig auf Münzen erst seit ca. 1754 mit größeren hervorstehenden Augen dargestellt wurde. Siehe Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 108, 116 und Abb. 32, 39, 45, 48, 49 etc. Einige Autoren halten die großen Augen, wie sie vor allem auf einigen Altersporträts auftauchen, sogar für ein typisches Merkmal des Monarchen und vermuten, dass Friedrich an einer Schilddrüsenüberfunktion litt und deswegen „die kennzeichnenden Froschaugen“ hatte. Siehe Norbert Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war oder Die beliebtesten Irrtümer über den König von Preussen* (Taucha: Tauchaer Verlag 2005), 15–16.
- 23 *Memoiren von Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Baireuth, Schwester Friedrichs des Großen, vom Jahre 1706 bis 1742. Von ihr selbst niedergeschrieben. Nach dem französischen Original übersetzt von Th. Hell*, Erster Band (Braunschweig: Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1845), 324; Reinhold Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 1 (1897), 89.
- 24 Am 8. September 1742 berichtete Jordan dem König: „Das letzte von Pesne gemalte Bildnis E. M. ist in Paris gestochen worden; ich habe nur wenig Ähnlichkeit auf dem Stich entdecken können.“ Zitiert nach Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 107–108. Schon Kritiker des 18. Jahrhunderts hatten ja Pesne vorgeworfen, dass auf seinen Porträts alle Damen gleichmäßig schön dargestellt seien und jede schärfere Charakterisierung vermissen ließen. Vgl. *ibid.*, 115; Paul Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* (Leipzig und Berlin: Giesecke und Devrient 1922), 186–187. Dasselbe gilt für seine Friedrich-Bildnisse. Bereits der Kronprinz war sich dieser Idealisierungsstendenzen bewusst, denn in seinem Lobgedicht „An Antoine Pesne“ (1737) heißt es: „Dein Können übertrifft der Schöpfung Werke. / Aus deiner Hintergründe Schatten steigt / Dein Gegenstand, geklärt von deinen Händen. / Dies ist der Zauber, den die Kunst uns zeigt; / Du weißt durch Skizzen wie Porträts zu blenden.“ Siehe Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Zehnter Band: *Dichtungen*, Zweiter Teil (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1914), 29. Im Originalwortlaut: „Ton savoir et ton art surpassent la nature. / Et du fond du tableau tes ombres font sortir / L’objet que de clarté ta main sut revêtir. / Tel est l’effet de l’art, tels en sont les prestigés; / Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges.“ Zitiert nach Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* (op. cit.), 189. Kunischs Ansicht dagegen, dass alle Pesne-Porträts des Kronprinzen und jungen Königs „das Charakteristische seines Erscheinungsbildes wirklichkeitsgetreu wiedergeben dürften“, ist sicher falsch, vor allem auch, weil es bei Pesnes idealisierenden Bildnissen, wie der Autor selber einräumt, „nicht in erster Linie um eine authentische Darstellung Friedrichs“ ging. Siehe Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 90.
- 25 Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 34.
- 26 Brief von Gleim an Karl Wilhelm Ramler vom 8. Januar 1761. Siehe Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3: *Geistesleben, Alter und Tod* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 40.
- 27 Volz vom 29. August 1769. Siehe Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2: *Siebenjähriger Krieg und Folgezeit bis 1778* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 213; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 266.
- 28 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2 [wie Anm. 27], 239.
- 29 Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 97.
- 30 Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 10], 107; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 113; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 31.
- 31 Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Große im Bilde seiner Zeit* (Berlin und Leipzig: K. F. Koehler 1926), 36.
- 32 Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 33.
- 33 Zitiert nach Gisela Groth: „Wie Friedrich II. wirklich aussah“, *Preußische Allgemeine Zeitung*, 14. November 2012.
- 34 Als Voltaire ihn 1743 um ein aktuelles Bildnis bat, teilte ihm Friedrich mit: „Ich bin nicht gemalt, lasse mich auch nicht malen und kann Ihnen also nichts geben als Medaillen.“ Siehe Karl Heinrich Siegfried Rödenbeck: *Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrichs des Großen Regentenleben (1740–1786)*, Band 1 (Berlin: Verlag der Plahn’schen Buchhandlung 1840), 92. Vgl. auch Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 91. Allerdings hat Friedrich 1733 mit Unmut ein einziges Mal als Kronprinz für ein Porträt von Pesne Modell gesessen. Vgl. Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 98. Siehe auch Rainer Michaelis: „Kronprinz Friedrich von Preußen en miniature: Notizen zu einer Arbeit Antoine Pesnes“, *Pantheon* 54 (1996), 190–192. Später tat er es nie wieder. Offenbar auch nicht für das Porträt von Ziesenis, obwohl dies gelegentlich behauptet worden ist. Siehe Jean Lulvès: *Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen als König* (Hannover und Leipzig: Hahn 1913); Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 118–121; August Fink: „Herzogin Philippine Charlotte und das Bildnis Friedrichs des Großen“, *Braunschweigisches Jahrbuch* 40 (1959), 117–135; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ (wie Anm. 5), 266; Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis* [wie Anm. 6], 110. Wegen seiner angeblichen Authentizität erzielte das von Zie-

- senis gemalte Bildnis bei einer Auktion im Jahre 2009 sogar einen Preis von 670.000 Euro. Siehe „Porträt von Friedrich II. bringt über halbe Million“, *Die Welt*, 10. Oktober 2009.
- 35 „Man muß Apollo, Mars oder Adonis sein, um sich malen zu lassen, da ich nun aber nicht die Ehre habe, einem dieser Herren zu gleichen, so habe ich mein Antlitz, soviel es von mir abhing, dem Pinsel der Maler entzogen“, schrieb Friedrich am 14. Dezember 1774 an Jean-Baptiste le Rond d'Alembert. Zitiert bei Hans Dollinger: *Friedrich II. von Preußen: Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten* (München: List Verlag 1986), 82; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 28. Martin Schieder hält diese Äußerung für eine ironische Anspielung auf die inszenierte Glorifizierung Ludwigs XIV. im Sinne eines gottgleichen Königs etwa in den französischen Porträts von Hyacinthe Rigaud – eine Verherrlichung, für die der Preußenkönig nichts übrig hatte. Siehe Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 331–332. Schon als Kronprinz hatte er 1735 seiner Schwester Wilhelmine mitgeteilt: „Mich als Gott malen zu lassen, stünde mir übel an, denn ich taue nicht einmal zur Darstellung als Miniaturgott. Auch nicht im kleinsten Format.“ Dennoch erlaubte er 1736 seinem Hofmaler Pesne, dem Wunsch seiner Schwester nach einem Bildnis nachzukommen, doch bat er den Künstler, „nicht so viel Gewicht auf die Gesichtszüge zu legen“, sondern vor allem die Gefühle auszudrücken, die der Kronprinz für Wilhelmine hegte. Zitiert bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 106. Als sich Jahre später der Oberstallmeister Friedrich Albert Graf von Schwerin ein Bildnis vom Preußenkönig wünschte, meinte dieser, dass sich junge hübsche Mädchen wohl malen ließen, aber kein alter Kerl wie er. Zitiert *ibid.*, 123, und bei Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 325. Und als Friedrich von Pesne gebeten wurde, ihm für ein Porträt zur Verfügung zu stehen, das für die russische Zarin Elisabeth gedacht war, erhielt der Künstler die abschlägige Antwort, er möge „nur einen ansehnlichen jungen Mann malen, so werde es schon gut sein“. Siehe Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 333.
- 36 Auch im Ausland waren Friedrich-Bildnisse gefragt. Am 5. Februar 1758 schrieb die Landgräfin Karoline von Hessen-Darmstadt sicherlich etwas übertreibend an Prinzessin Amalie: „Die Hälfte der Pariser Damen haben ein Bild Friedrichs neben ihrem Bett stehen [...]“. Siehe Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2 [wie Anm. 27], 44.
- 37][Johann D[avid] E[rdmann] Preuß: *Urkundenbuch zu der Lebensgeschichte Friedrichs des Großen*, Zweiter Theil (Berlin: In der Nauckischen Buchhandlung 1833), 228. Als Voltaire 1772 Friedrich um ein aktuelles Bildnis bat, übersandte ihm dieser nur eine Schaumünze mit den Worten: „Sie werden wissen, daß, da ich mich niemals habe malen lassen, weder meine Porträts noch meine Medaillen mir gleichen. [...] Im übrigen bezeugen die Medaillen mehr die Zeitereignisse, als daß sie der Ähnlichkeit dienen.“ Zitiert bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 135, und bei Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 80. 1775 schickte er Voltaire dann doch das von Anna Dorothea Therbusch wohl zusammen mit ihrem Bruder Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky gemalte Porträt (Abb. 22 links), nicht ohne augenzwinkernd über die idealisierende Darstellung der Künstlerin zu bemerken: „Um ihren Pinsel nicht zu entehren, hat sie mein verzerrtes Gesicht wieder mit der Grazie der Jugend aufgeschmückt.“ Siehe Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 209, Abb. 8. Zu den gemeinsamen Projekten der Geschwister: Gerd Bartoschek: „Gemeinsam stark? Anna Dorothea Therbusch und ihre Zusammenarbeit mit Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky“, in: Börsch-Supan/Savelsberg: *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)* [wie Anm. 19], 77–84.
- 38 Brief vom 30. Januar 1777. Siehe Emil Knorr: „Friedrich der Große als Freimaurer“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 3 (1899), 122. Vgl. auch Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 331; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 24.
- 39 Vgl. L[eopold] Heine: „Totenmasken der Hohenzollern, Friedrichs des Großen, seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters“, *Zeitschrift für Konstitutionslehre* 17, Heft 5 (1933), 635–640; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 140–142 und Tafel 65–69; Friedrich Benninghoven/Helmut Börsch-Supan/Iselin Grundermann: *Friedrich der Grosse: Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen* (Berlin: Nicolai 1986), XIV, 327–328; Michael Hertl: *Totenmasken: Was vom Leben und Sterben bleibt* (Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 2002), 159–163; Linda Brüggemann: *Herrschaft und Tod in der frühen Neuzeit: Das Sterbe- und Begräbniszereemoniell preussischer Herrscher vom Großen Kurfürsten bis zu Friedrich Wilhelm II. (1688–1797)* (München: Herbert Utz Verlag 2015), 290–291.
- 40 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 245; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 62.
- 41 Profilsichten der Köpfe des ersten und zweiten Modells von Ecksteins Büste sind abgebildet bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], Tafel 72 und 73. Darüber hinaus gibt es sowohl von der Totenmaske als auch von der Büste in Museen und Privatsammlungen noch zahlreiche Abguss-Varianten, die vom ursprünglichen Original mehr oder weniger stark abweichen.
- 42 Zum Wachsausguss der Totenmaske und zu Ecksteins Zeichnung: Saskia Hüneke: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998) (Berlin: Akademie-Verlag 2001), 70–71 und 73, Abb. 18.
- 43 Wegen des im Alter schmäler werdenden Gesichts kann zwar die Nase insgesamt etwas größer als in jüngeren Jahren wirken, sich ihre Spitze auch leicht absenken, ja wegen des sich ausdehnenden schlafferen Bindegewebes könnte sie sogar um einige Millimeter länger werden, aber eine relativ gerade Form kann sich nicht in eine stark gebogene verwandeln. So ist auch die Ansicht von Arnold Hildebrand zurückzuweisen, der die von der Totenmaske abweichende gerade Nasenform auf einem Friedrich-Porträt von Pesne damit zu begründen versuchte, dass sich die Nase des Preußenkönigs im Tode stark verändert haben müsse: „sie bog sich herunter, wurde schmal und kantig“. Schon zu Lebzeiten würde sich dies angeblich „merkbar vorbereitet haben“, und zwar „durch allmählichen Verlust der Zähne und dadurch bedingtes Einfallen des Mundes, durch schärfer werdende Züge“. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 114. Vgl. auch *ibid.*, 142. Doch selbst altersbedingt eingefallene Wangen vermögen eine gerade Nase nicht in eine krumme umzuformen, wie zahlreiche andere Totenmasken belegen, bei denen die ursprüngliche Nasenform trotz ausgefallener Zähne erhalten blieb. Die gebogene Nase muss also schon vorher existiert haben.
- 44 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 198; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 57 und 77, Anm. 149. Dass der Alte Fritz eine ungewöhnliche Nase besessen haben muss, geht auch daraus hervor, dass Friedrich de la Motte Fouqué, der als neunjähriges Patenkind des Königs zusammen mit seinen Eltern den im gelben Audienzsaal des Potsdamer Stadtschlusses aufgebahrten Leichnam Friedrichs betrachten durfte, neben den „erhabenen, fast unveränderten Gesichtszügen“ auffiel, dass „die sonst gerade mit der Stirn fortlaufende Nase“ beim verstorbenen Monarchen „etwas an der Wurzel eingesenkt, in der Mitte gehoben, nun schier Adlernase geworden“ war. Zweifelsohne hatte der Knabe, der ein begeisterter Fan des Preußenkönigs war, vor allem das „schöne Brustbild des Meisters Paine“ [= Pesne] im Kopf, das, wie er selbst schreibt, bei ihm an der Wand hing und das der Kronprinz „für seinen Freund, den damaligen Hauptmann La Motte Fouqué malen ließ“. Dieses Porträt

- zeigte Friedrich wie üblich mit begradigter Nase, weshalb der Knabe nun beim Betrachten des Leichnams die „im Vergleich zu des Königs früheren Büsten“ so sehr abweichende „Adlernase“ derart verwundert zur Kenntnis nahm. Siehe *Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué* (Halle: C. A. Schwetschke und Sohn 1840), 31, 34–35. Vgl. auch Johannes Kunisch: „Das Begräbnis eines Unsterblichen? Die Trauerfeierlichkeiten für Friedrich den Großen“, in: id.: *Friedrich der Große in seiner Zeit: Essays* (München: C. H. Beck 2008), 113. Noch 1952, als Prinz Louis Ferdinand die sterblichen Überreste Friedrichs auf die schwäbische Burg Hohenzollern bringen ließ, löste die krumme Nase des Leichnams beim Klempner Adolf Rudolph ungläubiges Staunen aus, als dieser den Sarkophag öffnete: „Der König habe dagelegen wie gerade erst hineingelegt, mit Stulpstiefeln bis zum Schenkel, ordentlich gelockter Perücke und perfekt einbalsamiert. ‚Nur die Nase war eingeknickt‘ [...]“ – so meinte er. Siehe „Eingeknickte Nase: Kanzler Kohl ist Ehrengast, wenn der Leichnam Friedrichs des Großen nach Potsdam umgebettet wird“, *Der Spiegel*, 45. Jahrgang, Nr. 30 (22. Juli 1991), 31–33.
- 45 *Allgemeine Zeitung*, Nr. 362 (28. Dezember 1854), 5784.
- 46 Auch Saskia Hüneke fiel bei ihrer Analyse der Friedrich-Büsten und -Statuen auf, dass etliche von ihnen die Nase des Preußenkönigs in relativ gerader Linie darstellen. „Im Vergleich zeigt der Wachsaußguß aus der originalen Form der Totenmaske diese Linie nicht, so daß es sich wohl eher um ein aus dem Selbstverständnis des Königs hergeleitetes Ideal des antiken – griechischen – Profils handelt.“ Siehe Hüneke: „Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“ [wie Anm. 42], 62. Preisendörfer allerdings betont, dass „Friedrich die Idealisierung seines Bildnisses nicht angeordnet“ habe; vielmehr sei ihm die Darstellung seiner Person „zunehmend gleichgültiger“ geworden. Siehe Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 99. Frauke Mankartz weist ergänzend darauf hin, dass Friedrich sich zwar den Porträts seines „natürlichen Körpers“ entzogen hat, aber seinen „königlichen Repräsentationspflichten“ dadurch nachgekommen ist, dass er seinen idealisierten „politischen Körper“ [...] für Amtsporträts zur Verfügung stellte“, wobei offenbar kaum jemanden störte, dass diese Darstellungen von der Realität abwichen. Siehe Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 209. Vgl. zur damaligen Konvention, die zwischen dem „corpus politicum“ und dem „corpus naturale“ unterschied, d. h. zwischen dem Herrscher als Repräsentanten eines überindividuellen, gleichsam gottgegebenen Amtes, der deswegen im Bilde auch unrealistisch-überhöht darzustellen war, und der sterblichen, realen, den gängigen Schönheitsidealen widersprechenden Erscheinung des Monarchen, die mit dem „politischen Körper“ nichts zu tun hatte, auch Ernst Hartwig Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs: Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (Stuttgart: Klett-Cotta 1992); Claudia Breger: „A Hybrid Emperor: The Poetics of National Performance in Kantorowicz’s Biography of Frederick II“, *Colloquia Germanica* 35, Nr. 3–4 (2002), 287–310. Kristin Marek geht neuerdings bezüglich der repräsentativen Funktion sogar von drei Körpern des Königs aus: dem natürlichen, dem politischen und dem heiligen Körper. Siehe Kristin Marek: *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2009).
- 47 Ute-G. Weickardt/Tilo Eggeling (Hrsg.): „Zum Maler und zum Großen Architekten geboren“: *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699–1753*, Katalog zur Ausstellung zum 300. Geburtstag, Weißer Saal im Schloß Charlottenburg, 18. Februar – 25. April 1999 (Berlin: Generaldirektion der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1999), 170; Benninghoven/Börsch-Supan/Grundermann: *Friedrich der Grosse* [wie Anm. 39], 32; Alfred P. Hagemann: „Im Schatten des großen Königs: Königin Elisabeth Christine und ihr Verhältnis zu Friedrich II.“, in: *perspectivia.net: Friedrich300 – Friedrich und die historische Größe* <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/hagemann_schatten>, 6. Vgl. auch das recht ähnliche Profil in der Ölbildversion von 1737 (Schlossmuseum Wernigerode), abgebildet in Johann Georg Prinz von Hohenzollern: *Friedrich der Große: Sammler und Mäzen* [wie Anm. 9], 126, Abb. 42. Siehe zu Knobelsdorffs Friedrich-Porträts auch Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 262–263 und Abb. 5–6.
- 48 Von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* [wie Anm. 8], 94.
- 49 *Ibid.*, Kat.-Nr. 6, Abb. 217.
- 50 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Dritter Versuch (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1777), XII. Abschnitt, X. Fragment, 349, 353.
- 51 Friedrich von Oppeln-Bronikowski/Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Gespräche Friedrichs des Großen* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1919), 70.
- 52 Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Dritter Versuch, XII. Abschnitt, X. Fragment [wie Anm. 50], 348.
- 53 *Ibid.* Das Deckfarbenbild von 1776, das Friedrich zu Pferde zeigt (eine Darstellung, die auch in zahlreichen Wiederholungen, Kopien und Stichversionen zirkulierte), ist wiederum ein Ausschnitt aus Chodowieckis 1772 entstandener Gouache *Friedrich der Große zur Besichtigung des 2. Bataillons Leibgarde reitend*. Siehe Ingeborg Preuß: „Daniel Chodowieckis ‚Roy à Cheval‘ und sein General Zielen zu Pferde“, *Berlinische Notizen: Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e.V.*, 4 (1987) [Jubiläums-Ausgabe], 7–22 und Abb. 2 und 4–8; Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 91; Rainer Michaelis: „Friedrich der Große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band II: *Die Essays*, 265–267 und Abb. 6. Zu Chodowieckis weit verbreiteten Friedrich-Darstellungen, von denen der Preußenkönig selbst allerdings nicht viel hielt, ausführlicher: Wolfgang von Oettingen: „Daniel Chodowieckis Arbeiten für Friedrich den Großen und seine Darstellungen der königlichen Familie“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 8 (1904), 1–18; Paul Dehnert: „Daniel Chodowiecki und der König“, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 14 (1977), 307–319; Michaelis: „Friedrich der Große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki“ (op. cit.), 262–271; Leonore Koschnick/Thomas Weißbrich: „Bilder aus einem (Nach-)Leben voller Anekdoten“, in: Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt. verklärt. verdammt* [wie Anm. 1], 33–34, 36–40.
- 54 Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik: Zweytes Stück, welches einen in allen Absichten sehr unvollkommenen Entwurf zu einem Werke von dieser Art enthält*, Band 2 (Leipzig: bey Weidmanns Erben und Reich 1772), 116, Anm. Wenn Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* „Ein Wort über die Nase“ verliert, so liest sich das insgesamt ziemlich unausgegoren. Fest steht für ihn: „Eine schöne Nase wird nie an einem schlechten Gesichte seyn. Man kann ein häßliches Gesicht haben, und zierliche Augen. Aber nicht eine schöne Nase und ein häßliches Gesicht.“ Andererseits gäbe es „unzählige vortreffliche Menschen mit häßlichen Nasen“, darunter manche Berühmtheit, die er namentlich nennt. Eher kurz nimmt er zu den krummen Nasen Stellung: „Oben bey der Wurzel vorgebogene Nasen [...] sind vortrefflicher zum Gebieten, Herrschen, Wirken, Durchsetzen, Zerstören.“ Offensichtlich spielt bei solchen Äußerungen die Tatkraft, Kühnheit und Willensstärke, die man seit der Antike dem Adler zuschrieb, eine Rolle – Eigenschaften, die man dann schmeichlerisch auf ein erlauchtes Haupt übertragen konnte, sofern es eine unschöne Adlernase besaß, wie dies etwa bei Ludwig XIV. der Fall war. An

- den Alten Fritz dachte Lavater aber nicht, denn er glaubte ja, dass der Preußenkönig eine gerade Nase besaß. Den weit verbreiteten antisemitischen Vorurteilen ist wohl die Bemerkung geschuldet, dass „die Juden größtenteils Habichtsnasen“ hätten. Siehe Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Vierter Versuch (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1778), IV. Abschnitt, V. Fragment, 257–258. Übrigens schrieb am 22. Februar 1786 Herzog Karl August von Sachsen-Weimar in einem Brief an Lavater über den Kopf des noch lebenden Alten Fritz: „Seine Stirn, die Nase, die Fläche des Oberhaupts und die Stärke des Hinterhaupts haben mir das Merkwürdigste an seiner Bildung geschienen. Der Übergang von Stirn zu Nase ist mir nicht so schroff vorgekommen, als man ihn gewöhnlich abbildet; es ist eine leise Einbiegung dazwischen. Die Stirn ist auch nicht ganz gerade, sondern Biegungen machen sie sehr lieblich.“ Siehe Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 263. Offenbar handelt es sich bei dieser Äußerung schon damals um ein – wenn auch nur zaghaft bekundetes – Eingeständnis, dass die üblichen begradigten Profilansichten des Preußenkönigs den wahren Sachverhalt nicht korrekt wiedergaben. Hätte Lavater die Totenmaske Friedrichs II. schon vor der Abfassung seiner Physiognomik-Lehre gekannt, wäre er in seinen Schriften möglicherweise zu anderen Schlüssen gekommen, war er doch der Ansicht, dass „Gipsabgüsse von Todten“ die „Bestimmtheit“ der Züge der betreffenden Person „viel schärfer, als an Lebenden und Schlafenden“ darzustellen vermögen. „Was das Leben wankend macht, setzt der Tod fest. Was unbestimmt ist, wird bestimmt. Alles kömmt in sein Niveau – alle Züge in ihr wahres Verhältniß – wenn nicht allzugewaltige Krankheiten und Zufälle vorhergegangen sind.“ Weshalb er den Physiognomisten nichts so sehr empfiehlt „als das Studium wahrer und unveränderlicher Gipsabgüsse“. Siehe Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Vierter Versuch (op. cit.), II. Abschnitt, V. Fragment, 154; Moritz Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“, in: id.: *Totenmaske und Porträt: Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance* (Baden-Baden: Tectum Verlag 2017), 54–55. Lavater stellt also die Authentizität der Gesichtszüge bei Totenmasken nicht in Frage.
- 55 Gisela Hopp: „Menzels ‚Atelierwand‘ als Bildträger von Gedanken über Kriegsnot und Machtmissbrauch“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft: „Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung, Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997“, 131–138. Die vielen Gipsabgüsse in Menzels Atelier kamen nicht von ungefähr. Gerade im 19. Jahrhundert verwendeten viele Künstler solche Gesichtsabgüsse, um die Porträtähnlichkeit ihrer Bildnisse zu gewährleisten. Voltaires 1778 von Jean-Antoine Houdon abgenommene Totenmaske diente als Vorlage für schonungslos realistische Büsten. Seit 1780 hatte Marie Tussaud begonnen, Totenmasken zu sammeln, um ihre wächsernen Panoptikumsfiguren besonders lebensecht wirken zu lassen. Und Lessings 1781 abgenommene Totenmaske gilt als Auslöser der Totenmaskenflut des deutschen 19. Jahrhunderts, die den öffentlichen Erinnerungs- und Geniekult förderte, der neben Staatsoberhäuptern vor allem prominente Geistesgrößen betraf. In Goethes Besitz befanden sich nicht weniger als zehn Abgüsse von Totenmasken. Siehe Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“ [wie Anm. 54], 40–66.
- 56 Siehe Hubertus Kohle: „Adolph Menzels Friedrich: Eine Apologie historischer Größe“, in: *Friedrich und die historische Größe: Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 25./26. September 2009*, hrsg. von Michael Kaiser und Jürgen Luh [*Friedrich300 – Colloquien*, 3], veröffentlicht am 21.09.2010 <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/kohle_menzel> und <https://epub.ub.uni-muenchen.de/25622/1/oa_25622.pdf>.
- 57 Siehe Françoise Forster-Hahn: „Adolph Menzel's 'Daguerreotypical' Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History“, *Art Bulletin* 59, Nr. 2 (Juni 1977), 242–261; Dorothee Entrup: *Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘: Ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel* (Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1995); Hubertus Kohle: „Adolph Menzels Inszenierung des Herrschers in Franz Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘“, in: Bernd Sösemann (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), 95–111; Kathrin Maurer: „Visualizing the Past: The Power of the Image in Franz Kugler and Adolph Menzel's Illustrated History Book *Geschichte Friedrichs des Grossen* (1842)“, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 87, Nr. 2 (2012), 103–122; ead.: „Franz Kugler and Adolph Menzel's *History of Frederick the Great* (1842)“, in: *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism* (Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2013), 118–144; ead.: „Affective Battlefields: Royal Gender Hybridity and the Cultural Afterlife of Friedrich II“, *Journal for Eighteenth-Century Studies* 41, Nr. 4 (Dezember 2018), Sonderausgabe: „Passions of War: Gender, Sexuality and Conflict in the Long Eighteenth Century“, 597–613. In letzterem Beitrag weist Maurer darauf hin, dass neben jenen Szenen, in denen Menzel den Preußenkönig zu Pferde als Schlachtenlenker zeigt und so die heroische Männlichkeit Friedrichs II. in den Vordergrund stellt, in etlichen anderen seiner Holzstiche eine gewisse „gender hybridity“ durchschlägt, die derartigen Heroisierungstendenzen zuwiderläuft, ja sogar die feminine Seite des Monarchen zu betonen scheint (ibid., 604–605). Zu diesem Aspekt weiter unten mehr.
- 58 Siehe Werner Busch: „Adolph Menzels ‚Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769‘ und Moritz von Schwinds ‚Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe‘“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991), 173–183; Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder* [wie Anm. 3], 89–91.
- 59 Obwohl ihm wohl wegen seines lothringischen Vaters die vorstehende Unterlippe fehlt, wie sie für frühere Herrscher des Hauses Habsburg typisch gewesen ist, scheint bei Joseph II. die krumme Habsburger Nase noch vorhanden zu sein.
- 60 Siehe Günther Thiersch: „Das Flötenkonzert“, in: id.: *Deutsche Maler im 19. Jahrhundert: Zwanzig Meisterwerke aus dem Besitz der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1979), 130–140; Jost Hermand: *Adolph Menzel: Das Flötenkonzert in Sanssouci: Ein realistisch geträumtes Preußenbild* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985); Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder* [wie Anm. 3], 75–80; Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* [wie Anm. 2], 139–144. Es ist übrigens höchst bemerkenswert, dass sich der Realist Menzel, obwohl er Kenntnis von der Totenmaske des Preußenkönigs hatte, bei all seinen Friedrich-Darstellungen für die begradigte Nasenform entschied. Offensichtlich kam es ihm in diesem Fall nicht wie sonst auf die größtmögliche historische Authentizität an, sondern auf die Bewahrung jenes überlieferten, idealisierenden, aber falschen Bildes vom Aussehen des preußischen Monarchen, wie es sich seit dem 18. Jahrhundert in den Köpfen seiner Landsleute durch die vielen geschönten Porträts fest verankert hatte.
- 61 Zur Serie: Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe, Band III: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, hrsg. von Wolfgang Promies (München: Carl Hanser Verlag 1972), 913–989; Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, 3. Aufl. (London: The Print Room 1989), 114–124; id.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low, 1732–1750* (Cambridge: Lutterworth Press 1992), 208–245; Robert L. S. Cowley: *Marriage A-la-Mode: a re-view of Hogarth's narrative art* (Manchester: Manchester University Press 1983); Judy Egerton: „Zu William Hogarths Zyklus *Marriage A-la-Mode*“, in: Martina Dillmann/Claude Keisch (Hrsg.): *Marriage*

- A-la-Mode* – Hogarth und seine deutschen Bewunderer, Ausst.-Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie – Altes Museum, Berlin, 18. Dezember 1998 – 28. Februar 1999 (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz 1998), 22–68; Bernd Krysmanski: „Der pädophile Adelspross: Warum die arrangierte Ehe ‚nach der Mode‘ scheitern musste. Eine Neubewertung von Hogarths *Marriage A-la-Mode* aus sexualgeschichtlicher Sicht zum 250jährigen Todestag des Künstlers“, *Lichtenberg-Jahrbuch 2013* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015), 57–141; Elizabeth Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* (New Haven und London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press 2016), 256–265.
- 62 Kopien nach Michelangelos verlорener Originalzeichnung, die in der Vergangenheit oft für das Original gehalten wurden, finden sich heute etwa im Fogg Art Museum, Cambridge, MA (Inventory-Nr. 1955.75) oder in Windsor Castle (RCIN 913036). Zahlreiche Kupferstichfassungen, z. B. die Nachstiche von Quirin Bol oder Nicolas Beatrizet (Abb. 18 rechts), machten die Zeichnung auch in England bekannt. Siehe Michael Hirst: „A Drawing of ‘The Rape of Ganymede’ by Michelangelo“, in: Sergio Bertelli/Gloria Ramakus (Hrsg.): *Essays Presented to Myron P. Gilmore* (Florenz: La Nuova Italia Editrice 1978), Band 2, 253–260; Paul Joannides (Hrsg.): *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle*, Ausst.-Kat., National Gallery of Art, Washington, 27. Oktober 1996 – 5. Januar 1997; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 19. Januar – 30. März 1997; Art Institute of Chicago, 12. April – 22. Juni 1997; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 7. Oktober – 14. Dezember 1997; The Queen’s Gallery, London, 25. Januar – 5. April 1998 (Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries Publishers 1996), 72–74 (Kat.-Nr. 15); Marcella Marongiu: „Il fanciullo amato da Giove: Il Ganymede di Michelangelo a Firenze“, *Arte Dossier* 17, Nr. 180 (2002), 27–32; Jenny Bergel: „Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance“, Studienarbeit, Universität Wien 2009 (München: GRIN Verlag 2009); Achim Gnann: *Michelangelo: Zeichnungen eines Genies*, Ausst.-Kat., Albertina, Wien, 8. Oktober 2010 – 9. Januar 2011 (Ostfildern: Hatje/Cantz, 2010), 276–280 (Kat.-Nr. 83); Carmen C. Bambach: *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 13. November 2017 – 12. Februar 2018 (New York: Metropolitan Museum of Art 2017), 149, 151, 153, 154–155; Berthold Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo’s *Ganymede* before and after Tommaso Cavalieri“, in: Berthold Hub/Sergius Kodera (Hrsg.): *Neoplatonism and Art in the Renaissance: Perspectives and Contexts of a Controversial Alliance* (London und New York: Routledge ca. 2019/20; in Vorbereitung).
- 63 Zur These, dass durch dieses Bild im Bild der Preußenkönig als schwul geoutet wurde, ausführlicher: Bernd Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz? Entdeckt in Hogarths ‘Marriage A-la-Mode’. Is the only true likeness of Frederick the Great to be found in Hogarth’s ‘Marriage A-la-Mode’?* (Dinslaken: Krysmans Press, 2015). Dort wird auf den Seiten 39–42 ergänzend dargelegt, dass sich Hogarth auch in zwei anderen seiner Werke mit Friedrich dem Großen beschäftigt hat.
- 64 Die ursprünglich von John Nichols stammende und oft wiederholte Vermutung, dass der Flötist nicht Friedrich II., sondern der 1782 verstorbene Karl Friedrich Weidemann, Mitglied der Royal Society of Musicians und Musiker in Händels Opernorchester, sei (siehe *Biographical Anecdotes of William Hogarth: With a Catalogue of his Works chronologically arranged, and occasional Remarks*, 2. Aufl., London: Printed by and for J. Nichols 1782, 223), entbehrt jeder Grundlage, zumal auf einem fälschlicherweise Hogarth zugeschriebenen, *The Modern Orpheus* betitelten Blatt, das ebenfalls Weidemann darstellen soll, der Flötenspieler ganz anders aussieht. Vgl. die Abbildung in Jeremy Barlow: *‘The Enraged Musician’: Hogarth’s Musical Imagery* (Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing Limited 2005), 205. Elizabeth Einberg weist zudem darauf hin, dass der um 1791 geborene John Phillips den Flötisten nicht für Weidemann, sondern für den 1803 verstorbenen John Lewis, einen Neffen von Hogarths Ehefrau Jane, gehalten hat. Siehe Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], 262, 378–379. Diese Mutmaßung ist aber ebenso wenig gerechtfertigt, denn Lewis war zum Zeitpunkt von Hogarths Darstellung erst Mitte 20, was dem Alter des Flötisten nicht entspricht. Auch hätte der Künstler auf seinem Bild wohl kaum einen jüngeren Verwandten seiner Frau als älter wirkenden Homosexuellen verunglimpft.
- 65 Dass es sich bei dieser Person tatsächlich um den Gatten der untreuen Lady und nicht etwa um den damals noch relativ unbekannteren preußischen Gesandten Abraham Louis Michell (1712–1782) oder gar um einen Tanzmeister handelt, wie in der anglo-amerikanischen Sekundärliteratur behauptet wurde, hat schon Georg Christoph Lichtenberg im späten 18. Jahrhundert eindrucksvoll nachgewiesen. Siehe Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Band III [wie Anm. 61], 953–954. Vgl. ergänzend mit weiteren Argumenten auch Krysmanski: „Der pädophile Adelspross“ [wie Anm. 61], 87–89.
- 66 Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], Kat.-Nr. 171; Paulson: *Hogarth’s Graphic Works* [wie Anm. 61], Kat.-Nr. 160.
- 67 James Orchard Halliwell: *A Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs, and Ancient Customs, from the Fourteenth Century*, Band 2, 2. Aufl. (London: John Russell Smith 1852), 875; Joseph Wright (Hrsg.): *The English Dialect Dictionary, Being the Complete Vocabulary of all Dialect Words Still in Use, or Known to have been in Use during the Last Two Hundred Years*, Band VI (London: Henry Frowde 1905), 153.
- 68 Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 1: *Jugend und Schlesische Kriege bis 1756* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 177. Ähnlich äußerte sich Friedrichs späterer Kammerhusar Schöning zum Aussehen des Königs: „Seine Gesichtsfarbe war braunroth, und kündigte einen Mann an, der sich nie der heißen und kalten Witterung entzogen hatte, einen Soldaten.“ Siehe Anton Friederich Büsching: *Charakter Friedrichs des zweyten, Königs von Preußen* (Halle: Joh. Jac. Curts Witwe 1788), 5; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 64.
- 69 Über Friedrich und seine Traversflöte: Claudia Terne: „Querflöte“, in: Simone Neuhäuser (Redaktion): *Friedrich, Fritz, Fridericus: Ein Handbuch zum König* (Leipzig: Koehler & Amelang 2012), 144–146; Conny Sibylla Restle: „Der König und seine treue Begleiterin“, *Museumsportal Berlin* <<https://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/friedrich/seine-flote/>>.
- 70 Siehe Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große: Musiker und Monarch* (München: C. H. Beck 2012), 40–41. Dieses Engagement ließ sich Friedrich einiges kosten: Salimbenis Jahresverdienst belief sich auf die stattliche Summe von 3000 Reichstalern! Aus den Schatullrechnungen geht z. B. hervor, dass im Januar 1744 an ihn 1000 Reichstaler ausgezahlt wurden, während der Hofmaler Pesne im gleichen Monat „nur“ 250 Taler erhielt. Im März mussten sich dann der italienische Virtuose Porporino mit 16 Talern und der Alt-Kastrat Pasqualino mit 50 Talern begnügen, während Salimbeni eine Zulage von 240 Talern bekam. Die monatliche Zulage an Salimbeni bis Februar 1745 betrug 120 Taler. An Pasqualino flossen im gleichen Zeitraum jeweils 50 Taler, während das Monatsgehalt des Kastraten Cassati zwischen Mai 1744 und März 1745 nur 20 Taler betrug. Vgl. die Angaben zu den Gehältern dieser und weiterer Sänger und Musiker, die Friedrich zu seiner Unterhaltung engagiert hatte, bei Christoph Henzel: „Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 1)“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1999, 36–66, bes. 39 und 49. Im Gegensatz zu Friedrich dem Großen hatte William Hogarth für Kastraten überhaupt nichts übrig. Der englische Künstler machte sich in seinen Werken über die ita-

lienischen Sänger lustig und nahm vor allem die zeitgenössische Schwärmerei für sie und die übertrieben hohen Honorare, die sie kassierten, aufs Korn. Vgl. Barlow: *'The Enraged Musician': Hogarth's Musical Imagery* [wie Anm. 64], 190–195.

- 71 Vgl. auch Norbert Lennartz: *„My Unwasht Muse“: (De-)Konstruktionen der Erotik in der englischen Literatur des 17. Jahrhunderts* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009), 62; Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper: *Michelangelo 1475-1564: Das vollständige Werk* (Köln: Benedikt Taschen 2007), 260; Leonard Barkan: *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism* (Stanford: Stanford University Press 1991), 89; Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62]. Seit der Renaissancezeit war die Ganymed-Story ja das Paradebeispiel für homosexuelles Verlangen par excellence, nicht nur in Italien. Siehe Anette Kruszynski: *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1985); James M. Saslow: *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven und London: Yale University Press 1986); Barkan: *Transuming Passion* (op. cit.). Ein Beispiel aus England ist der Dialog zwischen Jupiter und Ganymed in Thomas Heywoods *Pleasant Dialogues and Dramas* (1637), zitiert bei Marie Helena Loughlin (Hrsg.): *Same-Sex Desire in Early Modern England, 1550–1735: An Anthology of Literary Texts and Contexts* (Manchester und New York: Manchester University Press 2014), 256–260. Thomas Blounts *Glossographia Anglicana Nova: Or, A Dictionary, Interpreting Such Hard Words of whatever Language, as are at present used in the English Tongue, with their Etymologies, Definitions, &c.* (1707) belegt, dass der Begriff „Ganymed“ im 17. Jahrhundert sogar in die englische Alltagssprache übernommen worden ist, um einen Lustknaben zu bezeichnen, denn die in diesem Lexikon zu findende Definition für „Ganymede“ lautet: „the name of a Trojan Boy; now it commonly signifies any Boy loved for Carnal Abuse, or hired to be used contrary to Nature, to commit the Sin of Sodomy.“ Hogarth dürfte sein Nebenmotiv also ganz bewusst ausgewählt haben, um auf die spezielle sexuelle Neigung des Preußenkönigs zu verweisen. Sowohl in Michelangelos verlorener Originalzeichnung vom *Raub des Ganymed*, die er zusammen mit einer Zeichnung der *Bestrafung des Tityos* (Royal Collection, Windsor Castle) seinem Schüler und Freund Tommaso Cavalieri schenkte, als auch in Briefen und Gedichten an den geliebten Jüngling drücken sich die homoerotischen Gelüste des fast 40 Jahre älteren italienischen Meisters aus. Siehe Saslow: *Ganymede in the Renaissance* (op. cit.), 17–62; id.: „A Veil of Ice between My Heart and the Fire: Michelangelo's Sexual Identity and Early Modern Constructs of Homosexuality“, in: Wayne R. Dynes/Stephen Donaldson (Hrsg.): *Studies in Homosexuality* (New York: Garland 1992), 135–148. Näheres zum Verhältnis Michelangelos zu seinem Schüler auch bei Alexander Perrig: „Bemerkungen zur Freundschaft zwischen Michelangelo und Tommaso Cavalieri“, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Band 2: *Michelangelo* (Berlin: Gebr. Mann 1967), 164–171; id.: *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution* (New Haven und London: Yale University Press 1991), 75–85; Christoph Luitpold Frommel: *Michelangelo und Tommaso Cavalieri* (Amsterdam: Castrum Peregrini 1979); Robert S. Liebert: *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images* (New Haven und London: Yale University Press 1983), 270–311; Gerda Panofsky-Soergel: „Postscriptum to Tommaso Cavalieri“, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* (Florenz: Sansoni Editore 1984), 399–405; Christopher Ryan: „Poems for Tommaso Cavalieri“, in: id.: *The Poetry of Michelangelo: An Introduction* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press 1998), 94–128; Zöllner/Thoenes/Pöpper: *Michelangelo 1475-1564* (op. cit.), 256–260, 586, 589; Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62]. Der im Hades gequälte Tityos, dessen

Leber (als Sitz der körperlichen Leidenschaften) vom Schnabel eines adlerähnlichen Geiers bedroht wird, soll nach landläufigen Deutungen für die Qualen der irdischen Liebe stehen, der vom Adler (= Jupiter) gewaltsam entführte und dabei in die Lüfte erhobene Ganymed (aus neoplatonischer Sicht) dagegen die quasi erotische Verzückung und ekstatische Selbstaufgabe der vom Körper befreiten Seele während der „mystischen Union“ mit Gott repräsentieren. Siehe Erwin Panofsky: „Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo“, in: id.: *Studien zur Ikonologie: Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* (Köln: DuMont Buchverlag 1980), 279–282; Charles de Tolnay: *Michelangelo*, Band III: *The Medici Chapel* (Princeton: Princeton University Press 1948), 111–112; Gerda Kempster: *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie* (Köln und Wien: Böhlau 1980), 85–90. Auch wenn sich im damaligen Schrifttum Belege für die neoplatonische Interpretation von Michelangelos *Tityos* und *Ganymed* finden lassen, wird bei solchen Deutungen zu wenig berücksichtigt, dass die ausgelebte Homosexualität im Italien der Renaissancezeit ein alltäglich zu beobachtendes Phänomen gewesen ist und dass bei den beiden Michelangelo-Zeichnungen ganz klar eine stark masochistisch gefärbte, irdisch-homosexuelle Komponente vorherrscht, wie sie sich etwa auch in einigen *Sklaven*-Skulpturen des Künstlers (so beim berühmten *Sterbenden Sklaven*) ausdrückt. Vgl. auch Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62], der auf zahlreiche schriftliche und bildliche Quellen verweist, die seit jeher den physisch-sexuellen Aspekt des *Ganymed*-Mythos in den Vordergrund stellten. Auch jedem Betrachter von Michelangelos Zeichnung sticht dieser körperlich-erotische Aspekt unmissverständlich ins Auge. Dies wird bei Hogarth nicht anders gewesen sein, als er das *Ganymed*-Motiv zur Unterstreichung des homosexuellen Kontextes in sein Londoner Gemälde aufgenommen hat. Ob der englische Künstler mit der Wahl seines Bildes im Bild bewusst-ironisch Parallelen zwischen Michelangelos Liebe zu seinem attraktiven Schüler und den Träumen Friedrichs des Großen von der Analerotik mit schönen jungen Männern ziehen wollte, mag dahingestellt bleiben. Zu letzterem Punkt weiter unten mehr. Höchst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang aber noch, dass in Szene 1 von Hogarths *Marriage A-la-Mode* ein Gemälde an der Wand hängt, das die *Bestrafung des Tityos* (hier allerdings nach Tizian) zeigt. Siehe Egerton: „Zu William Hogarths Zyklus *Marriage A-la-Mode*“ [wie Anm. 61], 30; Bernd Krysmanski: „Lust an der Gewalt? Brutalität und Grausamkeit in Hogarths Bildern“, *Lichtenberg-Jahrbuch 2014* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016), 95. Vielleicht ist dies kein Zufall.

- 72 Dort hat Pesne für den Kronprinzen den auf dem Adler sitzenden Ganymed dargestellt, wie er Venus eine goldene Schale überreicht. Siehe Paul Seidel: „Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste“, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 9 (1888), 121; id.: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* [wie Anm. 24], 50; Laurence Dehlinger: *Die zeitgenössischen Deckenbilder im Schloss Charlottenburg und ihre Folgen* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1997), 33, 187.
- 73 Hier stellte Charles-Amédée-Philippe van Loo im Auftrag des Königs auf einem überdimensionalen Ölbild *Die Entführung des Ganymed in den Olymp* dar. Siehe Franziska Windt: „Künstlerische Inszenierung von Größe: Friedrichs Selbstdarstellung im Neuen Palais“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band II: *Die Essays*, 131, 143–147, 149, Anm. 55, und Abb. 1, 2, 16–18; Rolf Toman (Hrsg.): *Potsdam: Kunst, Architektur und Landschaft/Art, Architecture, and Landscape/Art, architecture et paysage* (Potsdam: h.f. ullmann publishing GmbH 2013), 158, 162–163.

74 Toman: *Potsdam: Kunst, Architektur und Landschaft* [wie Anm. 73], 108–111. Die vergoldeten Stuckreliefs dieses Festsaaes, die von den Gebrüdern Johann David und Lorenz Wilhelm Rantz ausgeführt wurden, zeigen Motive nach den *Metamorphosen* des Ovid, auf der Fensterseite u. a. Jupiter in Gestalt eines Schwans, wie ersich Leda in eindeutiger Absicht nähert. Darüber hinaus erwarb der König 1755 für seine Bildersammlung in Sanssouci Correggios hoheroische *Leda mit dem Schwan* (um 1530; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Siehe Thomas Röske: „Correggio's ‚Leda‘: ein verdrängtes Bild“, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1999), 265–274; Jana Schmalisch: *Il Correggio: Leda mit dem Schwan* (Berlin: Gebr. Mann Verlag H. Heenemann 2001) [Der Berliner Kunstbrief]. Hogarth scheint über Friedrichs Interesse für solche Götterfabeln informiert gewesen zu sein, denn in der vierten Szene seiner *Marriage-A-la-Mode*-Serie hängt neben dem *Ganymed*-Bild auch Correggios nackte, von Jupiter in Gestalt eines grauen Nebels umarmte *Io* (ca. 1530; Kunsthistorisches Museum, Wien) an der Wand – ein Werk, für das sich auch Friedrich begeisterte, denn eine Kopie dieses Gemäldes, die wie die *Leda* aus der Sammlung von Charles Coypel stammte, befand sich wenig später in seinem Besitz. Vgl. Franziska Windt: „Die italienischen Gemälde“, in: ead. (Redaktion): *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen: Geschichte – Kontext – Bedeutung* (Regensburg: Schnell & Steiner 2015), 220, Anm. 86, und Abb. 16, Nr. 17. Weiterhin taucht in Hogarths Bild ein Korb mit Gegenständen auf, die bei einer Kunstauktion erworben wurden. Darin steckt neben einer *Aktaion*-Statuette (deren Hirschgeweih ironisch auf den gehörnten Lord anspielt) ein bemalter Teller, der *Leda mit dem Schwan* (nach Giulio Romano) darstellt. Vielleicht hatte der englische Künstler sogar davon gehört, dass schon der junge Preußenkönig nicht nur auf Kunstauktionen Bilder von antiken Götterliebschaften erstand, sondern in seinen erotischen Träumen sich selbst mit Leda identifizierte und den schönen Algarotti mit dem sie penetrierenden Schwan verglich, wie dies z. B. in einem lasziven Gedicht angedeutet wird, das in Friedrichs Brief vom 18. April 1742 an den italienischen Schöngeist enthalten ist. Siehe Francesco Algarotti: *Briefwechsel mit Friedrich II.*, hrsg. von Wieland Giebel (Berlin: Berlin Story Verlag 2008), 54. Dann wäre das *Leda*-Motiv in Hogarths Szene als ein versteckter zusätzlicher Hinweis auf die Anwesenheit Friedrichs II. und seine homoerotischen Gelüste zu verstehen, zumal sich derartige Anspielungen auch an anderer Stelle im Bild finden lassen: Claude Prosper Jolyot de Crébillons Buch *Le Sopha* (1742), das auf der Couch liegt, verweist ebenfalls auf den Preußenkönig, denn der Autor hatte behauptet, dass diese erotische Parodie auf die *Märchen aus Tausend und einer Nacht* von Friedrich II. in Auftrag gegeben worden war. Siehe Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 37–39; Cowley: *Marriage A-la-Mode* [wie Anm. 61], 105–106; Hans-Günter Funke: *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1972), 142–143; Viktor Link: „The Reception of Crébillon's *Le Sopha* in England: An Unnoticed Edition and Some Imitations“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 132 (1975), 199–203.

75 Sogar Denis Diderot war sich sicher, dass Friedrich der Große keine einzige Frau berührt hatte und auch nicht mit seiner Gattin schlief. Siehe Morris Wachs: „Diderot's 'Parallèle de César et de Frédéric'“, in: Otis Fellows/Diana Guiragossian (Hrsg.): *Diderot Studies* 14 (Genf: Librairie Droz 1971), 259–265. Der Arzt Johann Georg von Zimmermann schrieb über die Ansichten der Zeitgenossen: „Der berlinische Oberconsistorialrath, Herr Büsching, sagt: ‚Durch seinen Widerwillen gegen das Frauenzimmer verlor Friedrich viel sinnliches Vergnügen. Aber er verschaffte sich wieder durch den Umgang mit Mannspersonen; und hatte aus der Geschichte der Philosophie behalten daß man dem Socrates

nachgesagt, er habe den Umgang mit dem Alcibiades geliebt.‘ Aber nicht nur Herr Büsching, sondern Voltaire, la Beaumelle, der Herzog von Choiseul, unzählige Franzosen und Deutsche, fast alle Freunde und Feinde Friedrichs, fast alle Fürsten und Grossen in Europa, sogar seine Bedienten, sogar die Vertrauten und Gesellschafter seiner letzten Jahre glaubten: Friedrich habe geliebt, wie man sagt, daß Socrates den Alcibiades liebte.“ Siehe Ritter von Zimmermann: *Fragmente über Friedrich den Grossen zur Geschichte seines Lebens, seiner Regierung, und seines Charakters*, Band 1 (Leipzig: in der Weidmannischen Buchhandlung 1790), 41–42. Das, was der Preußenkönig von seiner männlichen Dienerschaft erwartete, beschrieb Anton Friederich Büsching wie folgt: „Nichts konnte Er weniger an Seinen Domestiken leiden, als Gemeinschaft mit Frauenspersonen. Er verlangte, daß sie nicht nur unverheirathet seyn und bleiben, auch keine Maitresses haben, sondern nicht einmal mit Frauenspersonen sprechen sollten. Er fuhr Er von ihnen das Gegentheil, oder nahm Er es Selbst wahr, so war entweder ihre Verabschiedung, oder doch wenigstens ihre harte Behandlung, die unausbleibliche Folge davon.“ Siehe Büsching: *Charakter Friedrichs des zweyten* [wie Anm. 68], 190. Kein Wunder, dass Johann Georg Hamann, wenn er in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (1772) „Jene warmen Brüder des menschlichen Geschlechts, die Sophisten zu Sodom-Samaria [...]“ erwähnt, auf die Männer in Friedrichs Umkreis anspielt. Siehe Paul Derks: *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750 bis 1850* (Berlin: Verlag Rosa Winkel 1990), 90–91. Vgl. zu Hamanns kritischer Haltung gegenüber dem Preußenkönig auch James O'Flaherty: „Bemerkungen zu Hamann und Friedrich II.“, in: Bernhard Gajek (Hrsg.): *Johann Georg Hamann: Acta des Internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976* (Frankfurt am Main: Klostermann 1979), 298–308; Sven-Aage Jørgensen: „Unzeitige Modernisierung: Friedrich der Große und sein Zöllner Johann Georg Hamann“, in: Walter Göbel/Stephan Kohl/Hubert Zapf (Hrsg.): *Modernisierung und Literatur: Festschrift für Hans Ulrich Seeber zum 60. Geburtstag* (Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000), 183–190 (bes. 188 ff.); Pierre Pénisson: „Pamphlet und dialektisches Bild: Johann Georg Hamanns *Au Salomon de Prusse*“, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.): *Geist und Macht: Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte* (Berlin: Akademie Verlag 2005), 99–104.

76 Der Soldatenkönig verunglimpfte seinen verweichlichten Sohn als „Sodomiten“ und effeminierten Nichtsnutz ohne rechte männliche Inklination, der sich seine Haare wie ein Narr frisire, mit dem Gesicht Grimassen schneide, ständig auf Zehenspitzen herumtänzele und nur für diverse Vergnügungen statt für die Jagd oder das Militär Interesse zeige. Vgl. Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 89; Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“ [wie Anm. 18], 29; Reinhard Alings: „Don't ask – don't tell' – War Friedrich schwul?“ In: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012 (München: Hirmer 2012), Band 1: *Die Ausstellung*, 238.

77 Detlef Merten: *Der Katte-Prozeß: Vortrag gehalten vor der Berliner Juristischen Gesellschaft am 14. Februar 1979* (Berlin: Walter de Gruyter 1980) [Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft zu Berlin, 62]; Jürgen Kloosterhuis: *Katte, Ordre und Kriegsartikel: Aktenanalytische und militärhistorische Aspekte einer „facheusen“ Geschichte*, 2. Aufl. (Berlin: Duncker & Humblot 2011), bes. 91; Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 29–48; Oster: *Sein Leben war das traurigste der Welt* [wie Anm. 18], 78–140.

78 Friedrichs Schwester Wilhelmine wurde sich erst relativ spät über die homosexuelle Orientierung ihres Bruders klar: Der junge Keith, schrieb sie, „hatte sich bei ihm dermaßen einzuschmei-

- cheln gewusst, dass mein Bruder ihn leidenschaftlich liebte und ihm sein ganzes Vertrauen schenkte. Ich wusste von diesem Lebenswandel nichts, hatte jedoch bemerkt, wie vertraulich er mit dem Pagen umging, und hielt es ihm öfters vor, mit der Bemerkung, dass solche Manieren sich für ihn nicht ziemten.“ Zitiert bei Wolfgang Burgdorf: *Friedrich der Große: Ein biografisches Porträt* (Freiburg im Breisgau: Herder 2011), 79.
- 79 Dieser beste Freund Friedrichs, der für den Kronprinzen und jungen König „alles“ war, aber schon 1745 verstarb, wurde im engeren Kreis auch „Caesarion“ genannt. August Wilhelm von Schwicheldt meinte, dass kein Liebhaber „angenehmer und verbindlicher mit seiner Geliebten umgehen“ könne als der König mit diesem weltgewandten Mann. Siehe *ibid.*, 79–80.
- 80 Siehe *ibid.*, 83–86; Klaus Büstrin: „Ich habe gemeinet, du häst mirh lieb: Friedrichs enge Beziehungen zu seinem Kammerdiener Fredersdorf“, *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 1. September 2012; Johannes Richter (Hrsg.): *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf* (Berlin: Hermann Klemm 1926) sowie den Artikel über Fredersdorf in Anna Eunike Röhrig: *Mätressen und Favoriten: Ein biographisches Handbuch* (Göttingen: MatrixMedia Verlag 2010).
- 81 Brunhilde Wehinger: „Mon cher Algarotti: Zur Korrespondenz zwischen Friedrich dem Großen und Francesco Algarotti“, in: Hans Schumacher (Hrsg.): *Francesco Algarotti: Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung* (Hannover: Wehrhahn 2009), 71–97; Norbert Schmitz: *Der italienische Freund: Francesco Algarotti und Friedrich der Große* (Hannover: Wehrhahn Verlag 2012); Ursula Pia Jauch: „Eros zwischen Herr und Knecht: Friedrich der Grosse und Francesco Algarotti im Land der Lust“, in: Bernd Sösemann (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), 59–70; Wolfgang Nedobity: „Frederick’s Swan: Francesco Algarotti and the Expression of Desire“, *SSRN [Social Science Research Network] Electronic Journal*, July 2012, 1–5.
- 82 Eduard Cauer: „Über das Palladion, ein komisches Heldengedicht Friedrichs des Großen“, *Zeitschrift für preussische Geschichte und Landeskunde* 3 (1866), 481–501, bes. 491; Burgdorf: *Friedrich der Große* [wie Anm. 78], 90–93; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 183, 447–448; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 235–236, 537–538. Interessant ist, dass in der 1914 erschienenen deutschen Übersetzung des *Palladion* die homoerotisch-blasphemischen Passagen des französischen Originals, die z. B. den mit Christus schlafenden Jünger Johannes mit Ganymed vergleichen, geflissentlich „übersehen“ wurden. Siehe Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Band 9 (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1914), 177–278. Offenbar wurde es unter Kaiser Wilhelm II. absichtlich vermieden, derartige Äußerungen aus der Feder Friedrichs II. in der preußischen Gesamtausgabe der *Werke Friedrichs des Großen* zu publizieren. Vgl. dagegen die unzensurierte Neuausgabe: Friedrich der Große: *Das Palladion: Ein ernsthaftes Gedicht in sechs Gesängen / Le Palladion: Poème grave*, hrsg. von Jürgen Ziechmann, 2 Bände (Bremen: Edition Ziechmann 1985).
- 83 Voltaire schrieb: „War seine Majestät gekleidet und gestieft, huldigte der Stoiker für ein paar Augenblicke der Sekte Epikurs: er ließ zwei oder drei Favoriten kommen, Leutnants aus seinem Regiment oder Pagen, Heiduken oder junge Kadetten. Man trank Kaffee. Derjenige, der das Taschentuch zugeworfen bekam, blieb eine halbe Stunde [genauer: eine Viertelstunde] mit dem König allein. Es kam dabei nicht bis zum Äußersten, da der Prinz zu Lebzeiten seines Vaters bei seinen flüchtigen Liebschaften ziemlich malträtiert und schlecht geheilt worden war; die erste Rolle konnte er nicht spielen, er mußte sich mit der zweiten [nach Blanning: der passiven] begnügen.“ Zitiert bei Wilhelm Bringmann: *Friedrich der Große: Ein Porträt* (München: Herbert Utz Verlag 2006), 74. Vgl. Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 446; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 536. Ob sich die Leute von vorn oder von hinten liebten, war für den Monarchen Privatsache: „Certains font l’amour par devant, d’autres par derrière, qu’importe la manière, puisqu’ils ne persécutent personne.“ Siehe Michel Larivière: *Dictionnaire historique des homosexuel-le-s célèbres* (Paris: Éditions La Musardine 2017), 175. Das heißt: Friedrich praktizierte wohl nicht den aktiven, sondern eher den passiven Analverkehr mit jungen Männern. Nach neueren Umfragen bevorzugten 21,8 % aller Homosexuellen den passiven Part beim Geschlechtsverkehr. 7,1 % von ihnen geben sogar an, auf die passive Rolle fixiert zu sein. 43,4 % sind dagegen in ihrem Sexualverhalten nicht festgelegt und mögen sowohl die aktive als auch die passive Rolle beim Analsex. Siehe Thomas Hertling: *Homosexuelle Männlichkeit zwischen Diskriminierung und Emanzipation: Eine Studie zum Leben homosexueller Männer heute und Begründung ihrer wahrzunehmenden Vielfalt* (Münster, Hamburg, Berlin, Wien, London: LIT Verlag 2011), 198. Dies dürfte im 18. Jahrhundert nicht viel anders gewesen sein. Der bis heute von manchen Historikern vertretenen Annahme, dass der Preußenkönig seinen Sexualtrieb unterdrückt haben könnte, widerspricht die folgende zeitgenössische Aussage von Joseph Richter über die „Liebe“ des Monarchen, der mit den Jahren „alles Gefühl für das schöne Geschlecht verloren zu haben“ schien: „Die leeren Augenblicke, glaubte Friedrich nun nicht besser, als mit der sokratischen Liebe ausfüllen zu können. Statt, daß er seinen Hang nach einem wollüstigen Leben hätte unterdrücken sollen, gab er ihm nur eine andere Richtung. Was sonst ein Weib getan hatte, verrichtete nun ein Page.“ Siehe Joseph Richter: *Lexikon aller Anstössigkeiten und Prahlereyen: welche in denen zu Berlin in funfzehn Bänden erschienenen sogenannten Schriften Friedrichs des Zweyten vorkommen* (Leipzigermesse: in der von Schönfeldschen Handlung 1789), 103–104. Aus Friedrichs Brief vom 23. Oktober 1732 an Friedrich Wilhelm von Grumbkow und aus seinem wiederentdeckten Gedicht „La Jouissance“ geht außerdem klar hervor, dass er für fleischliche Gelüste durchaus empfänglich war. Siehe Robert Horzetzky: „Liebe“, in: Simone Neuhäuser (Redaktion): *Friedrich, Fritz, Fredericus: Ein Handbuch zum König* (Leipzig: Koehler & Amelang 2012), 96. Dass der Preußenkönig keineswegs asexuell gelebt hat, sondern sein Hof jahrzehntelang ein Paradies für Homosexuelle gewesen ist, bestätigt neben Voltaire, der 1740 Berlin als das neue Athen für die „Freuden des Fleisches“ preist (zitiert bei Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 69–70; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 96–97), auch Johann Joachim Winckelmann, als er 1752 in einem Brief die „Wollüste“ erwähnt, die beim „göttlichen Monarchen“ in Potsdam ähnlich wie in „Athen und Sparta“ zu erleben waren und die er dort so ausgiebig genießen konnte, wie es ihm nie wieder vergönnt sein würde. Zitiert bei Martin Disselkamp: *Die Stadt der Gelehrten: Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993), 151, Anm. 104. Vgl. zur Homosexualität Winckelmanns auch Wolfgang Cortjaens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann: Das göttliche Geschlecht*, Auswahlkatalog zur Ausstellung im Schwulen Museum Berlin, 16. Juni bis 9. Oktober 2017 (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017). Wohl nicht umsonst wurden bis in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts Schwule, die es heftig miteinander trieben, als „Potzdamisten“ [sic] bezeichnet. Siehe Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 78. Wie man angesichts dieser Tatsachen zu dem Schluss kommen kann, dass Friedrich in jungen Jahren heterosexuell gewesen ist und sich bei „Eintagsliebschaften mit dörflichen, nach Knoblauch riechenden ‚Nymphen‘“ eine Geschlechtskrankheit zugezogen haben könnte, ja dass er mit seiner Vorliebe für schöne Männer nur einer französischen „Modeströmung“ gefolgt sei, um sich „absichtlich interessant zu machen“, ist mehr als schleierhaft. Siehe Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 79–80, und die kritischen Bemerkungen zu solchen

- Äußerungen, die an unbewiesene Spekulationen des Arztes Johann Georg von Zimmermann (1728–1795) anknüpfen, bei Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 51 und 479, Anm. 34; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 75 und 573–574, Anm. 34. Für Jakob Michelsen ist das, was Kunisch in seiner bekannten Friedrich-Biografie zu den möglichen homoerotischen Neigungen des Königs äußert, „von haarsträubender psychologischer, sogar pathologischer Ahistorizität“. Siehe Jakob Michelsen: „Die Verfolgung des Delikts Sodomie im 18. Jahrhundert in Brandenburg-Preußen“, in: Norbert Finzsch/Marcus Velte (Hrsg.): *Queer|Gender|Historiographie: Aktuelle Tendenzen und Projekte* (Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2016), 241, Anm. 63. Auch die ebenfalls auf Zimmermann zurückgehende Annahme, dass ein chirurgischer Eingriff, der wegen der nicht ausgeheilten angeblichen Geschlechtskrankheit vorgenommen wurde, Friedrichs Gemächt verstümmelt habe, so dass der Monarch auf Sexualkontakte mit Frauen verzichten musste, gehört ins Reich der Legenden, denn bei der ärztlichen Untersuchung des Leichnams fand man die Geschlechtsteile des Preußenkönigs unversehrt vor. Vgl. Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 232–233; Burgdorf: *Friedrich der Große* [wie Anm. 78], 102–103; Brüggemann: *Herrschaft und Tod in der frühen Neuzeit* [wie Anm. 39], 291, Anm. 146; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 52–53; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 76–78. Selbst Friedrichs tiefe Zuneigung zu Elisabeth Dorothea Ritter, seine Freundschaft mit der verheirateten Eleonore von Wreech und seine zeitweilige Schwärmerei für die berühmte Tänzerin Barberina, die spöttische Zeitgenossen wie Voltaire damit erklärten, dass sie wohl die Beine eines Mannes gehabt haben müsse (siehe Anna Eunike Röhrig: *Die heimliche Gefährtin Friedrichs von Preußen: Das Schicksal der Doris Ritter* [Tauscha: Tauschaer Verlag 2003]; Ingelore M. Winter: *Friedrich der Große und die Frauen* [Esslingen: Bechtle Verlag 1985], 34, 51–56, 141–145; Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 36–39; Claudia Terne: „Barberina“, in: Neuhäuser: *Friedrich, Fritz, Fridericus: Ein Handbuch zum König*, op. cit., 29–31; Renate du Vinage: *Über Frauen um Friedrich II. den Großen* [Göttingen: MatrixMedia Verlag 2018]), lässt sich aus heutiger Sicht zwanglos mit dem bei männlichen Homosexuellen verbreiteten Phänomen der oft weiblichen „gay icons“ erklären. Siehe Georges-Claude Guilbert: *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love* (Jefferson, NC: McFarland & Co. 2018).
- 84 Bereits im März 1747 wird eine nach Potsdam geschickte „Clistir Spritze“ in den Schatullrechnungen erwähnt. In späteren Jahren kam es zu einem verstärkten Erwerb dieser Spritzen, was sicher nicht nur auf die Verstopfungsprobleme des Monarchen zurückzuführen sein dürfte, wenn man sich einschlägige Erotica des Rokoko in Erinnerung ruft. Siehe z. B. Eduard Fuchs: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Band II: *Die galante Zeit* (Berlin: Klaus Guhl o.J.), 151 und Abb. 115–117; Peter Wagner: *Lust & Liebe im Rokoko | Lust & Love in the Rococo Period* (Nördlingen: GRENO Verlagsgesellschaft 1986), 19 und Abb. 26 und 52. Letzterer macht darauf aufmerksam, dass in erotischen Darstellungen, in denen ein heimlicher Beobachter auftaucht (der quasi stellvertretend für den Bildbetrachter steht), die Klistierspritze den erigierten Penis des Voyeurs symbolisiert.
- 85 Oliver Das Gupta: „300 Jahre Friedrich der Große – Der schwule Fritz“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. Januar 2012; Michael Hertel: „Hahn: ‚Er war stolz, unbeugsam, verschlagen und heimtückisch‘: Friedrich der Große ohne Legende: Das vollständige Interview zum ‚Friedrich-Jahr‘ 2012 mit Prof. Dr. Peter-Michael Hahn (Universität Potsdam)“, *mhv-buecher.de* <<https://www.mhv-buecher.de/interview-mit-prof-hahn/>>. In die gleiche Kerbe schlug übrigens Hamann, wenn er Mark Aurel in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeinung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (1772) „Markantonin Aftokrator“ (statt Markos Antoninos Autokrator) nannte, aber damit eigentlich den Preußenkönig und seine Vorliebe für die Analerotik meinte. Siehe Derks: *Die Schande der heiligen Päderastie* [wie Anm. 75], 90–91. Sowohl Hamann als auch Friedrich dürfte geläufig gewesen sein, dass der römische Kaiser Marcus Aurelius Antoninus erotische Liebesbriefe an seinen Tutor Marcus Cornelius Fronto geschrieben hat, obwohl sein Vater ihm geraten hatte, seine Leidenschaft für Männer zu unterdrücken. Siehe Rictor Norton: *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries* (San Francisco: Leyland Publications 1998), 23 ff. Dass auf dem marmornen Kamin des königlichen Schlafzimmers in Sanssouci eine kleine antike Büste Mark Aurels stand, ist mehr als aufschlussreich. Siehe Friedrich Nicolai: *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*, Dritte völlig umgearbeitete Auflage (Berlin: bey Friedrich Nicolai 1786), Dritter Band, 1215. Von der speziellen sexuellen Neigung des preußischen Monarchen könnte selbst Goethe gewusst haben, denn eine erotische Illustration aus der ehemaligen Privatsammlung des Dichters zeigt offenbar Friedrich den Großen (erkennbar an seinem typischen Dreispitz), wie er sich von einer Priapus-Herme anal penetrieren lässt. Siehe W. Daniel Wilson: *Goethe, Männer, Knaben: Ansichten zur „Homosexualität“*, aus dem Englischen von Angela Steidele (Berlin: Insel Verlag 2012), 101–102 und Abb. 4.
- 86 Giacomo Casanova, Chevalier de Seingalt: *Geschichte meines Lebens*, hrsg. von Erich Loos, übersetzt von Heinz von Sauter, Band 10 (Berlin: Propyläen Verlag 1966), 87. Im Originalwortlaut: „A Potzdam, nous vîmes le roi à la parade commander son premier bataillon, dont les soldats avaient tous dans le gouchet de leurs culottes montre d’or. Le roi avait ainsi récompensé le courage qu’ils avaient eu de le subjuguier comme César en Bithinie subjuguait Nicomède. On n’en faisait pas un mystère.“ Siehe Jacques Casanova de Seingalt Vénitien: *Histoire de ma vie*, Édition intégrale, hrsg. von Arthur und Angelika Hübscher, Band 5 (Wiesbaden: F. A. Brockhaus und Paris: Librairie Plon 1961), 78. Vgl. auch Marie-Françoise Luna: *Casanova mémorialiste* (Paris: Honoré Champion 1998), 415; Uwe Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung: Eine Biographie* (München: C. H. Beck 2016), 227. Obwohl der berühmte Frauenheld die Männerliebe in seinen Schriften verachtete, als Verirrung der Natur bezeichnete und auch für unmoralisch hielt (Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung*, op. cit., 45, 64), hat die neuere Forschung nachgewiesen, dass er sich – neben seinen vielen heterosexuellen Affären – auch mit homosexuellen Praktiken recht gut auskannte. Siehe Ted Emery: „Queer Casanova: Subversive Sexuality and the (Dis) embodied Subject in *History of My Life*“, *Italian Culture*, 24–25, Nr. 1 (2006–2007), 23–44. Dass der Preußenkönig bei einem Gespräch im Park von Sanssouci Casanova zu dessen Verblüffung einen „sehr schönen Mann“ nannte (Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung*, op. cit., 226–227), könnte zudem darauf hindeuten, dass Friedrich ein Auge auf den attraktiven Italiener geworfen hatte. Daher ist Casanovas Aussage über die ausgelebte Homosexualität des Monarchen ein gewisses Gewicht beizumessen. Für den Wahrheitsgehalt der zitierten Worte spricht auch, dass in den Schatullrechnungen des Königs, z. B. für Februar 1743, der Ankauf von goldenen Uhren verzeichnet ist und Friedrich in seinem persönlichen Testament von 1752 verfügte, jedem Offizier seines Leibregiments eine Gold- oder Silbermedaille und jedem Soldaten seiner Leibgarde eine Goldmünze in Form des Friedrichsd’or zukommen zu lassen. Siehe Friedrich der Große: „Das Testament vom 11. Januar 1752“, in: Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Siebenter Band: *Antimachiavell und Testamente* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1912), 276–280, hier 279; Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 84. Überdies beschrieb auch Étienne-François de Choiseul, als er zum Liebesleben des Monarchen Stellung nahm, wie wohl sich Friedrich in den Armen seiner Tamboure fühlte.

Siehe Larivière: *Dictionnaire historique des homosexuel-le-s célèbres* [wie Anm. 83], 175. Nur in einem Punkt irrte Casanova: Nicht Caesar soll Nikomedes „unters Joch“ genommen haben, sondern König Nikomedes IV. übernahm in der römischen Provinz Bithynien wohl den aktiven Part beim Analverkehr mit dem damals viel jüngeren, rund zwanzigjährigen Offizier Gaius Julius Caesar. Friedrich dagegen war über die sexuellen Präferenzen seines Idols Caesar offenbar ganz genau im Bilde, denn er wusste, dass dieser in Rom auch „die Frau aller Männer“ genannt wurde. Siehe Friedrich der Große: *Anti-Machiavell oder Prüfung der Regeln Nic. Machiavells von der Regierungskunst eines Fürsten*, 2. Aufl. (Göttingen: in der Königlichen Universitäts-Buchhandlung 1742), 274–275. Übrigens äußerte sich Casanova auch noch an anderer Stelle seiner Lebensgeschichte zum eher passiven homosexuellen Empfinden des Preußenkönigs: Als der berühmte italienische Verfänger in Breslau bei seinem Landsmann, dem schönen und geistreichen venezianischen Abbé Bastiani Station machte, zeigte dieser ihm Friedrichs Liebesbriefe an ihn, aus denen hervorging, dass sich der preußische Kronprinz in Bastiani verliebt hatte und dessen „Mätresse“ werden wollte, also bei der Männerliebe eindeutig die „weibliche“ Rolle bevorzugt hätte. Siehe Casanova: *Histoire de ma vie, Édition intégrale* (op. cit.), Band 5, 212; Schultze: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung* (op. cit.), 242; Luca Palmari: „Giacomo Casanova: L'amore, la storia e la bella compagnia a Breslavia“, *Italica Wratislaviensis* 1, Nr. 5 (2014), 147–175.

- 87 Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 177–178; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 225–228; Thomas Fischbacher: *Des Königs Knabe: Friedrich der Große und Antonius* (Weimar: VDG 2011); Andrew Lusher: „Greek Statues, Roman Cults and European Aristocracy: Examining the Progression of Ancient Sculpture Interpretation“, *Journal of Arts & Humanities* 6, Nr. 12 (2017), 25–37. Als homoerotisch einzustufen sind wohl auch die Porträts des Pylades und des jungen Orest und anderer antiker Freunde auf den Medaillons an den Säulenschäften des Freundschaftstempels, den Friedrich zur Erinnerung an seine verstorbene Liebblingsschwester Wilhelmine im Park von Sanssouci zwischen 1768 und 1770 errichten ließ. Ähnlich verhält es sich mit den Statuen des nackten Mars und Merkur in der Eingangshalle von Sanssouci, mit Jacques-Philippe Bouchardons Büste Karls XII. von Schweden (den viele für schwul hielten) im dortigen Marmorsaal und mit Alexander dem Großen und Hephaestion in Pompeo Batonis Ölbild *Die Frauen des Darius vor Alexander dem Großen* (1764–1775), das der Preußenkönig für sein Neues Palais erwarb. Siehe Edgar Peters Bowron/Peter Björn Kerber: *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome* (New Haven und London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston 2007), 95–96; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 176–177, 178–179; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 224–225, 228. Dass Friedrichs Kunstsammlung in Sanssouci sich durchaus am erotischen Geschmack des Monarchen orientierte, dabei aber auch unterschiedliche Formen der Liebe und unerfüllte Sehnsüchte repräsentierte, hat Christoph Martin Vogtherr in seinem Essay „Absent Love in Pleasure Houses: Frederick II of Prussia as Art Collector and Patron“, *Art History* 24, Nr. 2 (Februar 2001), 231–246, eindrucksvoll aufgezeigt. Siehe auch id.: „Lusthaus ohne Liebe: Darstellungen der Liebe in Schloß und Park Sanssouci“, *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* N.F. 14 (2004), 147–169, und Saskia Hüneke: „Avec Privilege d'Apollon: Apollo, Eros und die Künste: Die Bildergalerie als Teil von Sanssouci“, in: Franziska Windt (Redaktion): *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen: Geschichte – Kontext – Bedeutung* (Regensburg: Schnell & Steiner 2015), 281–312, bes. 305, 306 und 309.

- 88 Zur Homosexualität des Preußenkönigs, die in der Vergangenheit vor allem im deutschen Schrifttum oft totgeschwiegen oder gar geleugnet wurde, haben sich in jüngerer Zeit am ausführlichsten Leithold (*Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 68–

83), Alings („Don't ask – don't tell' – War Friedrich schwul?“ [wie Anm. 76], 238–247), Burgdorf (*Friedrich der Große: Ein biografisches Porträt* [wie Anm. 78], 76–103) und Blanning (*Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 36–37, 50–54, 61–71, 175–180, 438–439, 445–448; *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 58, 74–78, 87–98, 222–231, 527–528, 535–538) geäußert. Vgl. auch Susan W. Henderson: „Frederick the Great of Prussia: A Homophile Perspective“, *Gai Saber* 1, Nr. 1 (Spring 1977), 46–54. Auf der Tagung „Hof und Homosexualität: Praktiken und Diskurse vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert“, Schloss Herrenhausen, Hannover, 11.–13. Oktober 2017, beschäftigten sich mehrere Beiträge, darunter Vorträge von Thomas Fischbacher und Wolfgang Burgdorf, mit den homosexuellen Liebschaften Friedrichs des Großen und ihrer Rezeption. Siehe <<https://www.uni-siegen.de/gender/aktuelles/workshops/780245.html?lang=de>>. Hogarth könnte von der Homosexualität des preußischen Kronprinzen erstmals in Londoner Adelskreisen erfahren haben, etwa im Umfeld von Lord Hervey, in dem sich Friedrichs bisexueller italienischer Freund Algarotti zeitweise aufhielt. Siehe Rictor Norton: „John, Lord Hervey: The Third Sex“, in: *Gay History and Literature*, Updated 3 March 2012 <<http://rictornorton.co.uk/hervey.htm>>. Hogarth hat nämlich Lord Hervey um 1738–39 mit seinen bi- und homosexuellen Freunden porträtiert. Siehe Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], 188–191, Kat.-Nr. 113. Etwa zur selben Zeit führte Algarotti im Auftrag des Kronprinzen in London Verhandlungen mit Hogarths Freund John Pine wegen der Illustration einer geplanten preußischen Ausgabe von Voltaires *Henriade*. Siehe Seidel: „Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste“ [wie Anm. 72], 118–119. Auch Charles Calvert, 5th Baron Baltimore, der enge Vertraute und „Gentleman of the Bedchamber“ des Prince of Wales, käme als Informant in Frage, denn er kannte sowohl Friedrich II. als auch Algarotti persönlich (Jeremy Black: *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century* [Stroud: Alan Sutton; New York: St. Martin's Press 1992], 219; Nedobity: „Frederick's Swan“ [wie Anm. 81], 1–2), und Leicester House, die Londoner Residenz des Prinzen, lag nur einen Katzensprung von Hogarths Haus in Leicester Fields entfernt. Auf dem Stich *The Humours of * * * * **, or the Nomination at Epsom (1741), der im 18. Jahrhundert fälschlicherweise Hogarth zugeschrieben wurde, soll Baltimore dargestellt sein. Siehe *Gentleman's Magazine*, LXVII, Part 1 (April 1797), 336; John Nichols/George Steevens: *The Genuine Works of William Hogarth*, 3 Bände (London: Longman, Hurst, Rees, and Orme 1808–1817), Band 1, 259–260.

- 89 Robin Simon: „Un rosbif à Paris: Hogarth's visit to Paris in 1743“, *The British Art Journal* 7, Nr. 2 (Autumn 2006), 24–33; id.: *Hogarth, France and British Art: The rise of the arts in eighteenth-century Britain* (London: Hogarth Arts, Distributed by Paul Holberton Publishing 2007), Kap. 2.

- 90 Siehe zum Kupferstecher: Paul Dehnert: „Georg Friedrich Schmidt, der Hofkupferstecher des Königs“, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 16 (1979), 321–339; Ниёле Казимировна Масюлионите: *Георг Фридрих Шмидт (1712–1775)*, Гравёр короля, Ausst.-Kat., Eremitage, St. Petersburg 2017. Über Schmidts Friedrich-Porträt von 1743:][oseph] E[duard] Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* (Hamburg: Haendcke & Lehmkühl 1887), 18, Nr. 41; von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* [wie Anm. 8], Kat.-Nr. 393 und Abb. 19; *Fridericus-Stiche: Eine Hommage an Friedrich den Grossen von Heinrich von Sydow-Zirkwitz für die Friderizianische Gesellschaft zu Berlin* (Frankfurt am Main: Edition Sydow 1986), 24; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 66–67 und Abb. 4. Andrea M. Kluxen weist darauf hin, dass Friedrich hier und in einigen anderen Grafiken als „Friedrich III.“ bezeichnet wird, weil er der dritte preußische König war.

- 91 Ende Juli 1736 traf er mit seinen Freunden Friedrich Wilhelm Hoeder und Johann Georg Wille in Paris ein. Siehe Elisabeth

- Décultot/Michel Espagne/Michael Werner (Hrsg.): *Johann Georg Wille (1715–1808): Briefwechsel* (Tübingen: Max Niemeyer 1999), 42; Herbert Krüger: „Die Gesellenwanderung des ‚französischen‘ Kupferstechers Jean-Georges Wille aus Oberhessen über Straßburg nach Paris im Jahre 1736“, *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* N.F. 74, Nr. 2 (1965), 389–413. Da bereits der Kronprinz Kontakt zu Schmidt hatte (siehe Louis-Abel de Bonafous, Abbé de Fontenai: *Dictionnaire des artistes* [Paris: Vincent 1776], Teil 2, 535), wäre es sogar möglich, dass Friedrich höchstpersönlich den begabten Kupferstecher – mit einem Empfehlungsschreiben des Hofmalers Pesne ausgestattet – zur Weiterbildung nach Paris geschickt hat. Und vermutlich war es ebenfalls auf Veranlassung des kunstliebenden Kronprinzen, dass kurz zuvor Feldmarschall Friedrich Wilhelm von Grumbkow (Friedrichs väterlicher Freund und Mentor) 1736 den einfachen Soldaten Schmidt vom Wehrdienst wesentlich früher als üblich freistellte. Dafür spricht, dass um die gleiche Zeit, als sich Schmidt nach Paris aufmachte, auch sein Freund Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff von Friedrich zum Architekturstudium nach Rom geschickt wurde. In einem Brief des Barons von Bielfeld vom 30. Oktober 1739 heißt es nämlich rückblickend über Knobelsdorff: „Um in diesen schönen Künsten [Baukunst, Zeichnung, Malerey] noch vollkommener zu werden, hat ihn der königliche Prinz aus dem Kriegsdienst, worinnen er es bis zum Hauptmann gebracht, weggenommen, und ihn eine Reise nach Italien thun lassen.“ Siehe Jakob Friedrich von Bielfeld: *Des Freyherren von Bielfeld freundschaftliche Briefe nebst einigen andern*, Aus dem Französischen, Erster Theil (Danzig und Leipzig: bey Daniel Ludwig Wedeln 1765), 92.
- 92 William Hogarth: *The Analysis of Beauty, with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hrsg. von Joseph Burke (Oxford: Clarendon Press 1955), xxxvii–xli, 206; Giovanna Perini: „Hogarth's Visual Mnemotechnics: Notes on Abstraction as an aide-mémoire for Figurative Painters“, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam*, 1–7 September 1996 (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999), 837–846.
- 93 Georges Duplessis (Hrsg.): *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, Band 1 (Paris: Jules Renouard 1857), 62, 84.
- 94 Brief an Goethe vom 15. September 1831. Siehe Max Hecker (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Dritter Band: 1828–1832 (Leipzig: Insel-Verlag 1918), 481. Schmidt war zwar seit 1746 verheiratet, aber die hohe Mitgift scheint ausschlaggebend für seine Eheschließung gewesen zu sein. Jedenfalls nahm Schmidts langjähriger intimer Freund Johann Georg Wille die Vermählung mit einigem Erstaunen zur Kenntnis. Siehe Décultot/Espagne/Werner: *Johann Georg Wille (1715–1808): Briefwechsel* [wie Anm. 91], 23, 65–68; Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 31–32. Dass Schmidt sich in Paris in Homosexuellenkreisen bewegt hat, demonstriert sein Porträt des Pierre François Cuyot Desfontaines. Letzterer war ja damals nicht nur für seine journalistischen Aktivitäten, sondern auch für seine homosexuellen Eskapaden stadtbekannt. Siehe *Beaux enfans de Sodome: Images homosexuelles du XVIIIe siècle, Une conférence multimédia par Louis Godbout des Archives gaies du Québec*, Espace Culture de l'Université des sciences et technologies de Lille (Université Lille 1), 13. Dezember 2002, 4 ff., 112. Zu Schmidts Porträt des Abbé Desfontaines: Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* [wie Anm. 90], 21, Nr. 47.
- 95 Fontenai: *Dictionnaire des artistes* [wie Anm. 91], Teil 2, 535.
- 96 Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* [wie Anm. 90], XII. Der Originalwortlaut des Ernennungspatents ist u. a. zitiert bei Nina Simone Schepkowski: *Johann Ernst Gotzkowsky: Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin* (Berlin: Akademie Verlag 2009), 248, Anm. 932.
- 97 Dass Hogarth in Schmidts Atelier aufgetaucht sein muss, belegt eine Anzeige vom 8. November 1744 im *Daily Advertiser*, die erwähnt, dass sich im Juni 1743 mehrere Pariser Kupferstecher, darunter ein gewisser „Suberan“ [= Schmidts Schüler Soubeyran] bereit erklärt hatten, für Hogarth zu arbeiten und je eine Platte seiner sechsteiligen Serie *Marriage A-la-Mode* zu übernehmen. Siehe Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low, 1732–1750* [wie Anm. 61], 211; Simon: „Un rosbif à Paris: Hogarth's visit to Paris in 1743“ [wie Anm. 89], 24, 29–30; id.: *Hogarth, France and British Art* [wie Anm. 89], 27, 35. Doch konnten Soubeyran und zwei weitere Stecher ihre Zusagen nicht einhalten, weil sie wegen des zwischenzeitlich ausgebrochenen Krieges mit Frankreich außerstande waren, zur Ausführung von Paris nach London zu kommen.
- 98 William Hogarth: *Analyse der Schönheit. Aus dem Englischen von Jörg Heiningner. Mit einem Nachwort von Peter Bexte* (Dresden: Verlag der Kunst 1995), 183–184. Vgl. Hogarth: *The Analysis of Beauty*, hrsg. von Joseph Burke [wie Anm. 92], 142, 144–145; id.: *The Analysis of Beauty*, hrsg. von Ronald Paulson (New Haven und London: Yale University Press 1997), 99, 101.
- 99 Kirsten Ahrens: *Das Kunstwerk des Monats, Oktober 1990: Georg Friedrich Schmidt (1712–1776): Selbstbildnis „mit der Spinne“, 1758, Radierung, 23,3 × 17,8 cm (Platte), WLMKuK, Porträtarchiv Diepenbroick, Inv. Nr. C-6489 PAD/89-52 LM* (Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1990); Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 35–37.
- 100 Cowley: *Marriage A-la-Mode* [wie Anm. 61], 160 und Abb. 40 b. Da Schmidt ein Faible für satirische Darstellungen hatte und sein Selbstbildnis dreizehn Jahre später als die 1745 erschienene Stichversion von *Marriage A-la-Mode* entstand, wäre es durchaus möglich, dass er sich in Szene 4 der englischen Bilderserie wiedererkannt hat und nun im Selbstporträt mit seinem Zeigegestus dem Betrachter augenzwinkernd sagen will: „Seht genau hin: Hielt diese Hand bei Hogarth nicht eine Schokoladen-Tasse mit zwei eingetunkten Biskuits, wie es am preußischen Hof damals üblich war, wenn Friedrich seine Favoriten zum Quickie einlud, und trug meine andere, winkende Hand nicht einen Fächer am Handgelenk, um mich als williges Objekt der sexuellen Begierden des Königs zu kennzeichnen?“ Für den Hinweis, dass es im damaligen Preußen in gehobenen Kreisen Sitte war, zwei Biskuits zur heißen Schokolade zu servieren, bedanke ich mich bei Jeremy Barlow und Rosemary Pemberton. Siehe auch Rosemary Pemberton: „Chocolate Cups and their Social Context 1690–1820“, *Transactions of the English Ceramic Circle* 20, Nr. 3 (2009), 533–548. Doch nicht nur dieses Nebenmotiv verweist auf den preußischen Künstler. Schon in der ersten Szene seiner *Marriage-A-la-Mode*-Serie könnte Hogarth auf Schmidt und dessen homosexuelle Vorlieben angespielt haben, denn dort hängt das Porträt eines französischen Feldmarschalls an der Wand, das im Stil von Hyacinthe Rigaud gemalt wurde, dessen barocke Bildnisse Schmidt in Paris nachgestochen hat. Dass auf diesem Bild im Bild ein feuerndes Kanonenrohr an eindeutiger Stelle den ejakulierenden Penis des Marschalls symbolisiert, ist mehr als ungewöhnlich. Siehe David Wykes: „Hogarth and Rigaud: One Portrait“, *Notes and Queries* 36, Nr. 4 (Dezember 1989), 470–475.
- 101 Groth: „Wie Friedrich II. wirklich aussah“ [wie Anm. 33].
- 102 Zeitgenossen berichten etwa, dass Friedrich im Gegensatz zu anderen Monarchen wenig Zeit mit der Toilette verbrachte, ohne aufwendiges Ankleiden auskam und alte, verschmutzte Uniformen trug. Siehe Ute Christina Koch: „Un jour comme l'autre: Ein Tag im Leben Friedrichs in Berichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große, Ausst.-Kat.*, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April–28. Oktober 2012, Band 1: *Die Ausstellung* (München: Hirmer 2012), 315. Am 15. No-

- vember 1741 bemerkte Jakob Friedrich von Bielfeld zum Aussehen des jungen Monarchen, als dieser, vom Felde kommend, seiner Kutsche entstieg: „Der König trug eine nichts weniger als neue Uniform, sein Haar war nicht vorzüglich frisirt, und sein ganzes Erscheinen keineswegs von äußerem Glanz umgeben. In diesem Aufzuge erstieg er die Stufen des Throns und nahm auf seinem Lehnstuhl Platz.“ Siehe *Friedrich der Große und sein Hof, oder So war es vor 100 Jahren. In vertrauten Briefen des Freiherrn v. Bielfeld, geschrieben von 1738 bis 1760*, Zweiter Theil (Breslau: im Verlage bei Josef Max und Komp. 1838), 45–46.
- 103 Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 95.
- 104 Siehe oben, Anm. 37; Katharina Küster-Heise: *Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721–1782: Eine Malerin der Aufklärung: Leben und Werk* (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2008), Band 1, 96, und Band 2, Katalognr. IV.97.
- 105 Vgl. Börsch-Supan/Savelsberg: *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)* [wie Anm. 19], 143, Tafel 21.
- 106 Siehe auch Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 267–268, der annimmt, dass Lisiewskys Bildnis „den körperlichen Verfall und die Spuren eines erlittenen Lebens“ sichtbar machen sollte. Meiner Ansicht nach hatten die breiten Gesichtszüge auf dem 1777 von Therbusch und Lisiewsky gemalten Porträt des Leibarztes des Preußenkönigs, Christian Andreas Cothenius, einen deutlichen Einfluss auf das Friedrich-Bildnis von 1782. Siehe Dominik Bartmann: „Anna Dorothea Therbusch: Porträt Christian Andreas Cothenius“, *Berlinische Notizen: Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e.V.* 4 (1987) [Jubiläums-Ausgabe], 23–27.
- 107 Siehe Thomas Weißbrich: „Inszenierungen im Porträt“, in: Koschnick: *Friedrich der Große: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 26–27.
- 108 Vgl. Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 122.
- 109 Paul Seidel meint daher, dass van Loo seinen Friedrich-Bildnissen den „Stempel der Unnatur aufgedrückt“ habe; „man sieht auf den ersten Blick, daß sie ohne Sitzung aus dem Kopfe gemalt sind.“ Siehe Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* [wie Anm. 24], 198.
- 110 Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 39, 123–124 und Tafel 43–45. Vgl. auch E[rich] P[aul] Riesenfeld: „Cavaceppis Büste Friedrichs des Großen“, *Zeitschrift für Bildende Kunst* N.F. 25 (1914), 57–60; Hüneke: „Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“ [wie Anm. 42], 64 und Abb. 3; Thomas Weiss (Hrsg.): *Von der Schönheit weissen Marmors: Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis* (Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1999), 135, Kat.-Nr. 49.
- 111 Johannes Unger: *Friedrich: Ein deutscher König* (Berlin: Propyläen Verlag 2011), 9 und Cover-Illustration.
- 112 Auch Johann Gottfried Schadows 1816 modellierte und 1822 vom französischen Gießer François Léquine in Bronze gegossene, populäre Statuette Friedrichs II. mit seinen Windspielen zeigt keine ausgeprägte Adlernase, obwohl sich der Künstler an der Totenmaske und an anderen Vorbildern orientiert haben soll. Siehe Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“ [wie Anm. 54], 48; Hans Mackowsky: *Die Bildwerke Gottfried Schadows* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1951), 248, Nr. 274 und Abb. 208–209; Götz Eckardt: *Johann Gottfried Schadow 1764–1850: Der Bildhauer* (Leipzig: E. A. Seemann Verlag 1990), 224–229.
- 113 Siehe Christian Schreiber: „Olaf Kappelt ist der neue Alte Fritz in Berlin“, *Hamburger Abendblatt*, 21. Januar 2011; Barbara Schaefer: „Friedrich-II.-Stadttour in Berlin: Dr. phil. Alter Fritz“, *Der Spiegel*, 24. Januar 2012; „Spaziergang und Tafelrunde mit Friedrich dem Großen“ <<http://www.koenig-friedrich.de/pdf/flyer-koenig-friedrich-2009-web.pdf>>.

Le Serment des Horaces

Zur Rezeption einer Ikone in der politischen Bildpublizistik

Rolf Reichardt

Abstract Die von Jacques-Louis David geschaffene berühmte Bildformel des Horatierschwurs erweist ihre Breitenwirkung nicht zuletzt in Anverwandlungen und Parodien der politischen Gebrauchsgrafik. Hier entfaltete sich ihre Rezeption in drei Schritten. Während der Französischen Revolution machten sich Zeichner und Stecher ihr patriotisches Pathos zu eigen, um den nationalen Föderationseid von 1790 zu feiern, die Verfassung von 1791 zu bekräftigen und die kämpferische Einheit der Republik zu beschwören. In der Restauration polarisierte sich die Verwendung des Motivs: einerseits diente es der politischen Legitimierung der *Charte constitutionnelle* und der bourbonischen Dynastie, andererseits unterstützte es Forderungen einer liberalen Verfassungsreform. Gleichzeitig begannen Karikaturen, reaktionäre Verschwörer als pervertierte „Horatier“ anzuprangern – eine satirische Verkehrung, welche ab 1830 die sinngemäße Weiterverwendung des sublimen Vorbildes verdrängte.

Keywords Französische Revolution, Restauration, Horatierschwur (Motiv), Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, Bildzitat, Karikatur

Angesichts der überaus reichen kunsthistorische Forschung zu Jacques-Louis Davids ‚Programmbild des Neoklassizismus‘¹ kann es im folgenden nicht darum gehen, einmal mehr die Inspirationsquellen des Künstlers, seine Meisterschaft, seine Absichten sowie die grundlegende Bedeutung seines berühmten Gemäldes zu untersuchen. Es soll lediglich eine Reihe von Adaptationen, Parodien und satirischen Verkehrungen des *Horatierschwurs* in der politischen Bildpublizistik verfolgt werden.

Dass Davids Bild im ‚niedereren‘ Genre der Gebrauchsgrafik eine bisher wenig beachtete Resonanz² hervorgerufen hat, erklärt sich zum einen aus dem ungewöhnlich hohen Bekanntheitsgrad des 1784 allgemein gefeierten, sogleich von künftigen Revolutionären leidenschaftlich diskutierten³, 1791 erneut im Salon ausgestellten und durch Reproduktionsstiche verbreiteten Werkes⁴, zum anderen aus der höchst konzentrierten, augenfälligen Handlung der bühnenmäßigen Komposition und der neuartig expressiven, geradezu archetypischen

Körpersprache⁵ ihrer Protagonisten (Abb. 1). Der gemeinsame kraftvolle Ausfallschritt der drei sich beim Eid umarmenden Heldenbrüder; ihre weit ausgestreckten Schwurhände, die genau im Sehepunkt des Bildes mit der linken Hand des alten Horatius und den Schwertern konvergieren, die Kontrastgruppe ihrer trauernden Frauen – vor allem diese Elemente des Gemäldes haben die zeitgenössischen Betrachter so fasziniert, dass sie sich dem ikonografischen Gedächtnis einprägten, aus dem die Bildermacher der Französischen Revolution und ihre Nachfolger schöpften.

Sinnbild des revolutionären Patriotismus

Es erstaunt nicht, dass die David'sche Pathosformel zunächst auf den kollektiven Treueid des 14. Juli 1790 projiziert wurde, zu dem sich tausende aus den Provinzen entsandte *fédérés* gemeinsam mit den Abgeordneten, der Nationalgarde und Bürgern um den Vaterlandsaltar auf dem Pariser Marsfeld versammelten. Als zentrales



1

Abb. 1 Jacques-Louis David: *Le Serment des Horaces*, Öl auf Leinwand, 330 × 425 cm, 1784.

Ritual der allgemein begeisternden Föderationsfeiern verpflichtete der Eid alle *citoyens* auf die offizielle Devise der konstitutionellen Monarchie: *La Nation, la Loi, le Roi*. Die dementsprechend von der Nationalversammlung beschlossene Eidformel konnten die Festteilnehmer auf den Flachreliefs an der Frontseite des Altars lesen, die kein Geringerer als der Bildhauer Jean-Guillaume Moitte entworfen hatte⁶. Eine Radierung in Camille Desmoulins' Zeitung *Révolutions de France et de Brabant* überliefert die ephemere Festarchitektur (Abb. 2)⁷. Sich im Gleichschritt gegenüber tretend, schwören zu beiden Seiten des Hauptaufgangs zwei Reihen schematisch gezeichneter Föderierter den Brudereid, indem sie die Hände über einem kleinen Vaterlandsaltar zusammenstrecken, der hier gleichsam die Stelle des alten Horatius einnimmt: „Nous jurons rester à jamais fidèles à la Nation, à la Loi, au Roi“. Trotz der freien Adaptation beruft sich Moitte auf sein anerkanntes Vorbild, denn „Le serment des Horaces a ce caractère distinctif, qu'on ne peut peindre le zèle patriotique et le serment civique, qu'en servant des attitudes que leur a données David.“⁸ Dass der Treueid den *fédérés* die gleiche patriotische Opferbereitschaft wie den Horatiern abverlangt, bringt im Bildzentrum die Inschrift hinter dem Altarkreuz zum Ausdruck; sie gedenkt der tapferen (*braves*) Soldaten des Regiments Châteauvieux, die im August 1790 beim

Aufstand gegen ihren reaktionären Kommandanten das Leben verloren.

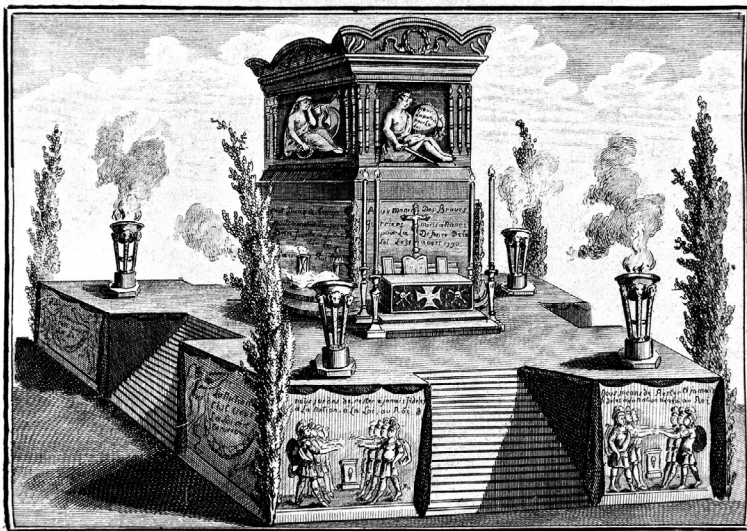
Sollten Moittes vergleichsweise grobe Flachreliefs von weitem erkennbar sein, so brachte der Französische Münzmeister Augustin Dupré Anfang Juli 1790 eine Medaille mit einer fein ausgearbeiteten Allegorie des Föderationseids in miniature heraus (Abb. 3). Statt des alten Horatius nimmt hier *Francia* in Gestalt von Minerva das patriotische Gelöbnis entgegen. Die *fédérés* strecken ihre Hände nicht einfach – wie bei Moitte – über dem Vaterlandsaltar mit dem Porträt Ludwigs XVI. aus, sondern konkretisieren ihren Eid inhaltlich, indem sie zugleich gezielt auf die von *Francia* präsentierten Gesetzestafeln der „Droi[ts de l'Homme]“ schwören. Dupré hatte zunächst eine lässig stehende *Francia* und ungeordnet herandrängende *fédérés* unter einer einzigen quer wehenden Fahne vorgesehen⁹, ließ *Francia* dann aber majestätisch thronen und ordnete die Föderierten zu einer rhythmisch ausschreitenden Phalanx mit einer langen Reihe von Standarten. Sogar die den vorderen Säbelträger rücklings umfassende Hand seines Nachbarn – das Zeichen brüderlicher Umarmung bei den *Horatiern* – fehlt nicht. „Vivre libre ou mou[rir]“ verkündet die von einer Phrygenmütze begleitete Fahnendevise, während die vor dem Altar hingeworfenen Papiere und Schriftrollen von der Abschaffung der „Dimes“ und „Privi[lèges]“ künden. Die von Eichenlaub und Lorbeer

umkränzte Inschrift auf dem Revers der Medaille richtet den Föderationseid auf die künftige, noch in Arbeit befindliche Verfassung aus: „Nous jurons de maintenir de tout notre pouvoir la Constitution du Roiaume“.

Dupré schuf die Medaille ohne Auftrag und versah sie mit einer Öse, so dass man sie mit einem Band am Rockknopf befestigen und in der Öffentlichkeit tragen konnte. Dieser Gebrauch scheint bei den Teilnehmern der Föderationsfeiern tatsächlich verbreitet gewesen zu sein, wie eine Meldung des *Moniteur* vom 22. Juli 1790 nahelegt: „Les marins se plaisent à porter une médaille sur laquelle sont gravés d'un côté le serment de maintenir la Constitution, et de l'autre l'autel de la patrie, sur lequel jurent les soldats dans la belle attitude du tableau des Horaces. Le ruban est aux couleurs de la nation, avec un profil du Roi, autour duquel on lit : ses vertus l'ont mis

là.“ Duprés aus vergoldetem Kupfer gefertigte Medaille war ein Erfolg. Sie wurde dreitausendmal verkauft und zusätzlich in verschiedenen, weniger feinen Raubkopien verbreitet. Der Plan, hunderttausend Stück an die Armee zu verteilen, kam allerdings nicht zur Ausführung¹⁰.

Die Proklamation der ersten kodifizierten Verfassung Frankreichs am 3. September 1791 und ihre Beedigung durch Ludwig XVI. zehn Tage später gaben erneut Anlass, das Bildschema des *Horatierschwurs* politisch zu aktualisieren. Dies unternahm eine Radierung des Grafik-Verlegers Jacques-Simon Chereau in der Pariser rue Saint-Jacques, dem traditionellen Zentrum für populäre Einblattdrucke (Abb. 4). Die auch in Schwarzweiß erhältliche Darstellung¹¹ wird von einer ausführlichen Bildlegende erklärt : „La Constitution paroît sur un pied destal, d'une main elle tient la Charte Constitutionnelle,



2



3

Abb. 2 Anonym: *Nous jurons rester à jamais fidèles à la Nation, à la Loi, au Roi*, Radierung, 104 × 148 mm, *Révolutions de France et de Brabant* 44 (27. September 1790).

Abb. 3 Augustin Dupré: *Pacte fédératif*. 14 Juillet 1790, ovale Medaille mit Öse, Kupfer vergoldet, 35 × 28 mm, 1790.

Abb. 4 Anonym: *La Constitution paroît sur un pied destal...* Radierung, koloriert, 358 × 386 mm, „A Paris chez J. Chereau Rue S^t. Jacques pres la Fontaine S^t. Severin aux 2 Colonnes N^o 257“, 1791, DV 4288.



4



Abb. 5 Anonym: *vivre libre ou mourir*. Schabkunst, koloriert, 79 mm (médaillon), 89 × 76 (Blatt), 1792/93.

de l'autre elle tient une pique surmontée d'un bonnet de la Liberté, l'Ange tutélaire de la France la couvre de son Egide d'une main, et de l'autre foudroient [sic] les monstres qui veulent approcher de la Constitution, autour de la Statue l'on voit le Peuple François et la Garde Nationale qui viennent jurer fidélité aux nouvelles Loix de la Constitution ; Sur le devant l'on voit le Commerce qui rend grace a la Divinité de l'avènement de la Constitution en France, sur le Pied-destal l'on voit un Flambeau et un Faissau d'arme, symbole des lumières et de l'union."

Der zweifache Schwurgestus der disziplinierten Nationalgardisten im linken und des „Volkes“ im rechten Bildraum gilt der denkmalartig aufgesockelten Allegorie der *Constitution*, genauer der Verfassungsurkunde in ihrer Rechten. Abgesehen davon gleicht die antikisch gewandete Gestalt der gewohnten Figur der *Liberté* mit *bonnet rouge* und Pike, der symbolträchtigen Waffe der aufständischen Volksmenge. Der Bildschmuck des Denkmalsockels – Fackel und Rutenbündel – weist die neue Verfassung als Frucht der Aufklärung und als Garant nationaler Einheit aus. Allgemein begeisterte Zustimmung zur Verfassung bekunden außerdem sowohl die Sansculotten-Familie vorne rechts, die sich dem Eid anschließt, als auch die fast anbetende Personifikation des Handels im Vordergrund sowie eine Frau aus dem einfachen Volk am Fuß des Monuments, die von der „Gottheit“ offenbar eine segensreiche Wirkung auf ihren Neugeborenen erwartet. Sekundiert vom „Schutzengel Frankreichs“ und seinen strafenden Blitzen, tritt die Verfassungsallegorie als Lichtbringerin auf und vertreibt

die in Nachtvögel verwandelten Erzbischöfe, Nonnen, alten Oberrichter, Aristokraten und sonstigen Revolutionsgegner. Das bei David und Dupré so suggestive, bildmächtige Sich-Annähern der Schwurhände an das Objekt der Eidleistung kommt diesmal zwar nicht zustande, weil die Allegorie dem Volk entrückt ist und weil Nebenfiguren und Nebenhandlungen einem einheitlichen Seh-Effekt entgegenwirken, doch im Mittelfeld folgt die populär aufgemachte Komposition unübersehbar dem *Horatierschwur*.

Dagegen adaptiert eine zum Schmuck von Schnupftabaksdosen bestimmte Schabkunst-Miniatur das berühmte Vorbild in ikonischer Reduktion und geradezu emblematischer Verdichtung (Abb. 5). Es feiert vermutlich die Scharen patriotischer Freiwilliger (*volontaires*), die nach der Ausrufung des nationalen Notstands vom 11. Juli 1792 (*la Patrie en danger*) zur Armee strömten und am französischen Sieg von Valmy beteiligt waren. Gemäß dem Wahlspruch „vivre libre ou mourir“ im unteren Bildfeld leisten die zu beiden Seiten des Vaterlandsaltars antretenden Kämpfer über einem Brandopfer den Eid auf die Verteidigung der *République*, deren Allegorie auf der dem Betrachter zugewandten Seite des Altars figuriert. Inspiriert vom zeitgenössischen Antikenkult stellt der unbekannte Künstler die linke Reihe der Krieger als römische Legionäre dar; sie könnten die Linientruppen personifizieren, in welche die Freiwilligen eingegliedert wurden. Der vorderste Soldat führt – anders als der erste Horatier – seine Waffe rücklings nicht in der linken Hand, sondern in der Rechten, wird aber wie jener seitlich vom Arm seines Nachbarn umfassen. Mit der rechten Reihe der Eidleistenden dürften die ungeübten *volontaires* ohne militärische Ausbildung gemeint sein; sie haben noch keine Ausrüstung, müssen den Gleichschritt noch lernen und sind sichtlich bemüht, den exakten Schwurgestus der Soldaten nachzuahmen. Prägnanter ließ sich das Ideal patriotisch-republikanischer Tugend schwerlich ins Bild setzen.

Kontroverse Verfassungsschwüre der Restaurationszeit

Formal betrachtet, als symbolische Bekundung solidarischer Vaterlandstreue und Opferbereitschaft, stand die Pathosgeste der *Horatier* für unterschiedliche politische Deutungen offen. In den 1790er Jahren revolutionär interpretiert und auf die Errungenschaften des *Nouveau Régime* bezogen, wurde sie umgekehrt auch von der bourbonischen Restauration in Anspruch genommen, um die Bedeutung konservativer Staatsakte und Ereignisse medial vor Augen zu führen. Gleich zum Herrschaftsantritt Ludwigs XVIII. feierte eine Silbermedaille

7



6

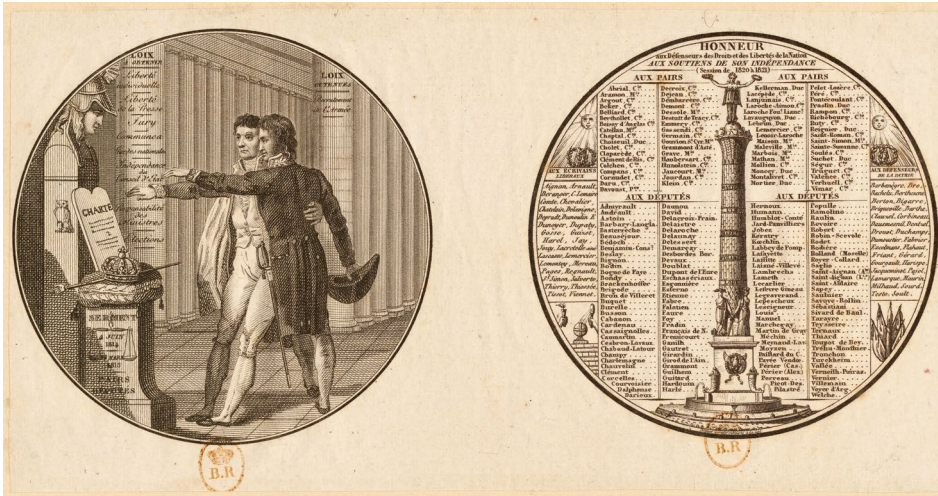


Abb. 6 Jean-Bertrand Andrieu: *Charte Constitutionnelle IV. Juin MDCCCXIV*, Silbermedaille, Ø 41 mm.

Abb. 7 Moreau: *Serment des Nouveaux Horaces*, kolorierte Radierung, 278 × 230 (248 × 212) mm, dépôt légal 6.4.1815.

von Bertrand Andrieu die Proklamation der *Charte constitutionnelle* vom 4. Juni 1814 (Abb. 6)¹². Andrieu inszeniert den König als majestätisch thronenden Monarchen mit Lilienszepter und auf einem Beistelltisch ruhender Königskrone, obwohl Ludwig XVIII. weder gesalbt noch gekrönt wurde. Indem der schlank dargestellte Bourbonne die *Charte* mit Herrschergeste je einem Vertreter des Oberhauses und der Abgeordnetenkommission zur feierlichen Beeidigung präsentiert, gibt er zu verstehen, dass er die vom Parlament beschlossene Verfassung der Restauration, die einige von der Revolution erkämpfte Freiheiten übernahm, kraft eigener souveräner Machtvollkommenheit oktroyiert. Im Gegensatz zum aufrechten Stolz der *Horaces* mutieren ihre Epigonen zu gebückten Untertanen.

Diese sehr überlegte Symbolik entsprach der Doktrin Ludwigs XVIII., der es vermied, wie in Artikel 74 der *Charte* festgelegt, seinerseits den Verfassungseid zu leisten. Er holte das erst am 16. März 1815 vor den versammelten Kammern nach, als Napoleon – Anfang des Monats aus Elba zurückgekehrt – immer mehr Anhänger mobilisierte. Zwei Wochen, nachdem Marschall Ney am 25. März zum Kaiser übergelaufen war, verspottete denn auch eine Karikatur mit dem Titel „Schwur der neuen Horatier“ die missliche Lage des Bourbonnen (Abb. 7). Ein zerlumpter Adjutant mit weißer Kokarde am Hut und drei entkräftete „Chevaux-Legers“, die vor der Büste des Bourbonnen mit zitternden Händen geloben „Nous le Soutiendrons!“, verkörpern den kläglichen Rest seiner militärischen Gefolgschaft¹³.



8

9

Abb. 8 Anonym: Serment/4 Juin 1814/ 1er Mars 1815. *Honneur aux Défenseurs des Droits et des Libertés de la Nation/Aux Soutiens de son Indépendance*, Radierung, 230 × 295 mm, Medaillons Ø 130 mm, 1821.
Abb. 9 Anonym: *Serment des Ultras*, Federlithografie von Bernard, koloriert, 240 × 367 mm, Paris, bei Martinet, Dépôt légal am 7. Oktober 1819.



Grundsätzlicher und programmatischer argumentiert eine im Herbst 1821 publizierte Radierung, die sowohl inhaltlich wie aufgrund ihrer Medaillenform als liberale Replik auf Bertrands royalistische Medaille zu verstehen ist (Abb. 8). Der ‚Avers‘ zitiert den *Horatierschwur*. Sie brüderlich umfassend, leisten ein *pair* und ein *député* den Treueid nicht auf Ludwig XVIII., sondern auf die vor einer Stele Minervas auf dem Vaterlandsaltar aufgestellte *Charte* in Form der Mosaischen Gesetzestafeln. Wie die davor liegende Krone und die Gerichtshand anzeigen, sieht die *Charte* zwar die monarchische Staatsform vor, sie ist aber – so die Botschaft des Bildes – um zusätzliche Freiheitsgarantien zu ergänzen. Mit Bedacht erinnert die Altarinschrift nicht nur an die erstmalige Verkündung der *Charte* (14. Juni 1815), sondern auch an den Beginn der Hundert Tage (1. März 1815), in denen Napoleon mehr politische Freiheiten versprochen hatte. Und so führt denn eine hinter dem Altar sichtbare Säule die Freiheiten auf,

die durch neue Gesetze („Loix à obtenir“) erwirkt werden sollen: „Liberté individuelle, Liberté de la Presse, Indépendance du Conseil d’Etat, Responsabilité des Ministres, Elections“. Der ‚Revers‘ der fiktiven Medaille ehrt namentlich die liberalen Mitglieder der beiden Kammern, die sich nach der Ermordung des Duc de Berry (13. Februar 1820) dem Bestreben der Ultras, „die Rechte und Freiheiten der Nation“ einzuschränken, widersetzt hatten¹⁴. Somit gewinnt der David’sche Schwurgestus hier eine zusätzliche Bedeutung: Er bekundet wie sonst Verfassungstreue, bekennt sich aber zugleich fordernd zu den weitergehenden Zielen der Bonapartisten. Letzteres verdeutlicht zum einen der Dreispitz in der Hand des Abgeordneten, zum andern die Vendôme-Säule auf der Gegenseite.

Bewahrt der gemäßigte Reformen einfordernde Schwurgestus hier seine ursprüngliche Würde, so wurde er von der kritischen Grafik polemisch verfremdet, wenn es galt, die ultrakonservativen Gegner der *Charte* in den

beiden Kammern des Parlaments zu diskreditieren. Eine Federlithografie von Bernard, die im Oktober bei Aaron Martinet in der rue du Coq erschien, unternimmt dies auf bemerkenswerte Weise (Abb. 9). Einschließlich des Kachelbodens und der Arkaden im Hintergrund parodiert sie den *Horatierschwur* fast wörtlich¹⁵. Davids Heldenbrüder degenerieren zu drei ältlichen und schwächlichen Aristokraten, unfähig sowohl zu fester Umarmung (die Hand des mittleren Ultras hängt schlaff herunter) als auch zu Gleichschritt und einheitlichem Schwur. Ihre Helme und die Lanze des Degenträgers kennzeichnen sie als ‚Löschhut-Ritter‘, als Mitglieder des vom satirischen Journal *Le Nain jaune* ausgerufenen fiktiven Ordens der *Chevaliers de l'Eteignoir*¹⁶. Mit ihrem Eid geloben diese militanten Obskurantisten nicht Treue zum Vaterland, sondern „Abolition de la Charte“ und „Rétablissement des privilèges“. So steht es auf dem spöttisch mit einem Nachttopf beschwerten Pergament, das vom Altar des antirevolutionären Royalismus herabhängt. Als Antependium des Altars bekennt sich das Kriegswappen der Ritter zum Vermächtnis der „Vendée“ von 1793. In ähnlich grotesker Manier wie Davids Heldenbrüder wird ihr würdevoller und stolzer Vater in einen fanatischen, schwächlichen Priester verwandelt. Statt Schwertern reicht er den *chevaliers* Klistierspritzen, um den liberalen Abgeordneten ihre politische Überzeugung auszutreiben. Und auch die trauernden Frauen nebenan fehlen nicht, sie haben sich aber in gealterte, altmodisch aufgetakelte Gräfinnen verwandelt. Offensichtlich setzen sie wenig Hoffnung in den Kampf der Löschhut-Ritter. Während ‚Camilla‘ am rechten Bildrand verständnislos und resigniert ihren überdimensionierten Fächer sinken lässt, stiert ‚Sabina‘ bössartig und enttäuscht auf die Schwurszene.

Um 1820 erweiterte eine Lithografie von Charles Motte den *Schwur der Ultras* gleichsam zu einer Geschichte, indem sie ihren Kampf mit den Liberalen auf freiem Feld imaginierte. Gegen die wilden Attacken der mit Schwertern und Löschhut-Lanzen bewaffneten Erzreaktionäre verschanzen sich die gemäßigten Abgeordneten in geschlossener Reihe hinter der *Charte* und strecken – ähnlich einer magischen Zauberformel – den Angreifern ihre Schwurhände entgegen. Minerva tritt zwischen die verfeindeten Lager und ruft den Ultras drohend zu: „Fuyez, vils insensés, que prétendez-vous faire? Vous baigner dans le sang? éteindre la lumière? D'un Roi législateur détruire les bienfaits? Annuller cette Charte, Idole des Français?“¹⁷

Auf solche regimiekritischen Schwurbilder der liberalen Opposition antworteten systemstabilisierende Gegenbilder von konservativer Seite. Als dem duc de Berry am 29. September 1820 postum ein Sohn geboren wurde, der die dynastische Thronfolge der Bourbonen

sicherte, inszenierten der Zeichner Lecomte und der Lithograf Motte einen triumphalen ‚Horatierschwur‘ über der Wiege des neuen Stammhalters, des duc de Bordeaux (Abb. 10). Er ist die Hauptperson im Bildzentrum, worauf die königlich gewandete *Francia* mit Genugtuung verweist, während die Säule mit der Inschrift „Charte“ und die Büste Ludwigs XVIII. an den Rand gerückt sind. Vertreter aller Waffengattungen und ein Großbürger leisten dem anmutigen Baby den Treueid, davor sinkt die duchesse d'Angoulême mit ihrem Sohn vor Dankbarkeit anbetend auf die Knie. Auf einer seitenverkehrten Abwandlung des Blattes ahmen drei Soldaten den Schwurgestus der *Horaces* viel genauer nach – zur Freude des Kindleins, das ihnen seinerseits die Ärmchen entgegenstreckt (Abb. 11). Die suggerierte Botschaft der Szene besagt, dass die Armee zu keinem neuen Napoleon überlaufen wird¹⁸.



10



11

Abb. 10 Lecomte: [Serment de dévouement du duc de Bordeaux et à la Charte], Kreidelithografie von Charles Motte, 1820/21.

Abb. 11 Anonym: La France le confie à la bravoure et à la fidélité de l'armée, Punktierstich, Paris, bei Lambert, 1820.

Die im Medium der David'schen Bildformel ausge- tragene Kontroverse über die politische Ausrichtung der Restaurationszeit endete mit einer satirischen Ver- kehrung des *Horatierschwurs*, wie schon der sprach- spielerisch verformte Haupttitel anzeigt: *Le Serment des Voraces*, „Schwur der Gefräßigen“, anzeigt (Abb. 12). Laut Nebentitel enthüllt die Szene „die vorbereitenden Maßnahmen des 25 Juli 1830“, das heißt die geheime Pla- nung und Abfassung der berüchtigten Juli-Ordonnan- zen Karls X., die einem Staatsstreich gleichkamen und die Julirevolution auslösten. Die Zeremonie der Eidleis- tung vollzieht sich im Namen des Königs und seiner im Bildzentrum von einer Säule herabblickenden Büste. Als neue ‚Horatier‘ figurieren diejenigen drei Mitglieder des letzten Kabinetts der Restauration, die hauptsächlich für die Juli-Ordonnanzen verantwortlich waren: vorne Premierminister Polignac, in der Mitte Innenminister Peyronnet mit der klassischen Umarmungsgeste, hin- ten Justizminister Chantelauze, der Erzfeind der freien Presse in der Amtstracht eines Staatsanwalts. Ihnen tritt ein bezopfter ‚alter Horatius‘ im Habit des Ancien Régime gegenüber. Statt der Schwerter überreicht er ih- nen eine Pergamentrolle, einen Marschallstab und eine prall gefüllte Geldbörse, wobei das Minister-Trio den in der Bildlegende formulierten Eid spricht: „tout pour les places, les titres & l'Argent. Nous le Jurons!“ Diese korrupten *Voraces* missbrauchen somit eine erhabene Symbolhandlung, um ihre Gier nach Pfründen und per- sönlicher Bereicherung zu befriedigen. Doch da sich die

Lithografie ausdrücklich auf die Juli-Ordonnanzen be- zieht, prangert sie zugleich eine ‚Gefräßigkeit‘ im über- tragenen Sinn an: die erzreaktionäre Politik Karls X. und seiner Minister, die Beschneidung von Verfassungsrech- ten zugunsten der Krone – eine Entartung des patrioti- schen Treueschwurs zur Verschwörung, die bekanntlich den Sturz des letzten bourbonischen Monarchen zur Folge hatte.

Entwertung einer sublimen Bildformel

Insofern als sie auf politische Symbolhandlungen über- tragen wurde, um die patriotische Verpflichtung und sakrosankte Geltung einer freiheitlichen Verfassung zu veranschaulichen, bewahrte Davids Bilderfindung ihren sublimen Charakter. Dies gilt in erster Linie für ihre Ad- aptationen in der Druckgrafik der Französischen Revolu- tion. Mit den besprochenen satirischen Abwandlungen in der Bildpublizistik der Restaurationszeit büßte der Verfassungseid zwar an Erhabenheit ein, brachte aber weiterhin das Außergewöhnliche und Bedeutsame zur Anschauung. Auch dies kam freilich abhanden, wenn Karikaturisten wie La Brosse und La Planche die klassizistische Bildformel auf Handlungen des Alltags projizierten.

Ihre im Sommer 1814 veröffentlichte Radierung *Le Serment des Voraces* könnte das zuletzt vorgestellte Blatt von 1830 inspiriert haben, es nimmt die ‚Gefräßigkeit‘ aber viel wörtlicher, indem es die unbändige Genuss- sucht der in Frankreich damals bekanntesten Gourmets persifliert (Abb. 13)¹⁹. Allen voran Cambacérès. Mit seiner mächtigen Leibesfülle, eine riesige Serviette über der Schulter, führt der mit Napoleon gestürzte Erzkanzler des Empire die Rolle des alten Horatius umso mehr ad absurdum, als er seinen zu ihm stolpernden Tischge- nossen Gabeln und eine Weinflasche darbietet. In Er- wartung der bevorstehenden Gaumenfreuden öffnen die drei Zechbrüder bereits ihre Mäuler, jedenfalls der hagere marquis de Villevielle, der mit dem sinnlosen Gewehr in seiner Linken den ersten Horatier nachhäft, und der kugelige marquis d'Aigrefeuille. Zwischen diese beiden hat der Karikaturist Olivier Lavollé, den Sekretär von Cambacérès, plaziert, um die Dreizahl voll zu machen. Den Eid leisten diese mit lächerlichen Feder- hüten ausgestatteten ‚Horatier‘ nicht über einem Altar, sondern vor einem Tisch, auf dem schon die gebratenen Gänse für das Gelage bereitliegen. Von Davids Frauen- gruppe ist nur ‚Camilla‘ in Gestalt der von Cambacérès protegierten Schauspielerin Henriette Cuizot übrigge- blieben. Ihre Trauer hat sexuelle Gründe. Da ihr schwuler Gönner²⁰ nichts mit ihr anfangen kann, tröstet sie sich mit Wein und seufzt, dass Cambacérès es noch büßen

12



Abb. 12 Anonym: *Avant. Préparatifs du 25 Juillet 1830. Le Serment des Voraces*, Kreidelithografie von Mendouze, koloriert, 181 × 228 mm, 1830.



13

14

Abb. 13 De la Planche nach de la Brosse, *Le Serment des Voraces*, Radierung, koloriert, 268 × 367 mm, „A Paris chez Martinet et chez les marchands de nouveautés“, 1814.

Abb. 14 Anonym: *Nous jurons de faire baisser la Toile*, Federlithografie, koloriert, 220 × 239 mm, Paris, bei Martinet, 1817.



werde, sie derart zu vernachlässigen: „il m'en cuit sotte que je suis“.

Diese Tendenz zur Trivialisierung der Pathosformel setzte sich fort in Karikaturen über die *Calicots*, einen Typus der Pariser Restaurationsgesellschaft, der im Sommer 1817 durch ein Aufsehen erregendes Theaterstück von Eugène Scribe popularisiert wurde²¹. Es handelt sich um die Figur des dandyhaft auftretenden jungen Verkäufers modischer Kattunstoffe. Nach Art napoleonischer Veteranen mit Schnauzbart, Stiefeln und Sporen ausgestattet, tut er sich mit anderen ambulanten *Calicots* zusammen, um die Preise der Tuchhändler zu drücken und publikumswirksam den Straßenverkauf zu betreiben²². Eine von Martinet verlegte Lithografie

setzt drei dieser Tuchverkäufer als neue ‚Horatier‘ ins Bild (Abb. 14). Ihr Gleichschritt und die exakte Ausrichtung der Schwurhände nach dem von David geschaffenen Schema entsprechen ihrem militärischen Outfit. Aus der Lanze des ersten Horatiers wird eine Stange zum Ein- und Ausräumen der Ballen in den Regalen der Stofflager. Die drei *Calicots* schwören, dass sie die Preise für Leinenstoffe senken, und erhalten vom Großhändler drei Ellen zum Abmessen der Stoffbahnen. Bitter enttäuscht, hinfort weniger Gewinn zu erzielen, nehmen hinter der Theke die Frau und die Tochter des Tuchhändlers die Trauerhaltung von Sabina und Camilla an. Damit mutiert Davids Heldenbild zu einem Spottbild über Modetorheiten und Profitstreben. Die Parodie fand

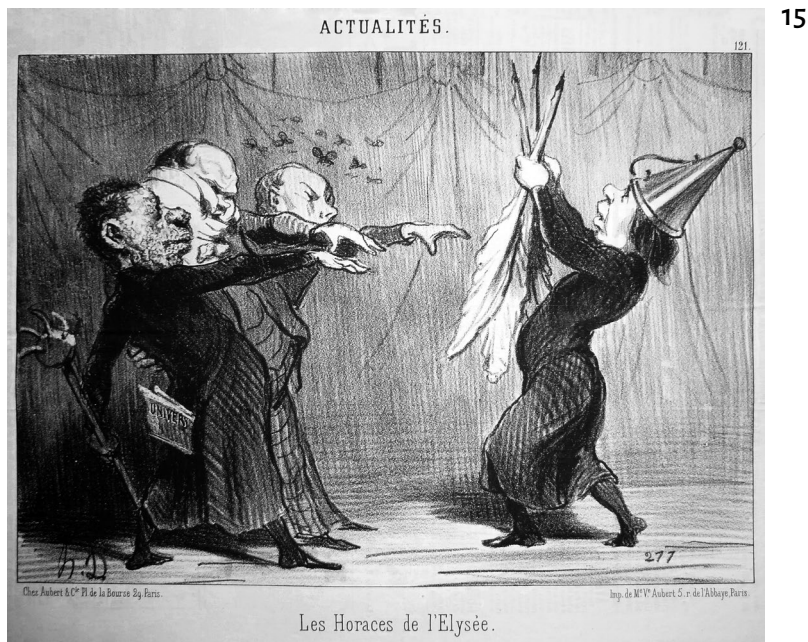
offenbar den Beifall des Publikums, denn sie erschien in mehreren Varianten, die mal grafisch verfeinert²³, mal ins Grotteske gesteigert sind²⁴.

Wenn diese Spielart der Travestie – so das Ergebnis unserer bisherigen Recherchen – auch keine unmittelbare Nachfolge fand, so verstärkte sie doch den Trend der Bildrezeption von der wertbejahenden Anverwandlung der Bildformel zur Satire. In der Revolution war der *Horatierschwur* ernsthaft adaptiert worden, um die Verfassung und den soldatischen Patriotismus symbolisch zu überhöhen. Antoine Schnapper hat mit guten Gründen bezweifelt, dass David mit den *Horatiern* zum Revolutionär *avant la lettre* geworden sei²⁵; doch indem die Bildpublizistik der 1790er Jahre sein Bild positiv auf politische Errungenschaften der Gegenwart bezog, hat sie es nachträglich revolutionär gedeutet. Im Gegenzug wurde Davids Würdeformel nach der Revolution von verfeindeten politischen Lagern propagandistisch eingesetzt. Die bourbonische Restauration benutzte sie in gegenrevolutionärer Absicht zur royalistischen Deutung der *Charte* und zur dynastischen Stabilisierung, während die liberale Opposition mit ihr die Verteidigung der Freiheitsrechte unterstützte und zu legitimieren suchte. Allerdings wurde dieser Bilderstreit der Jahre 1814 bis 1821 bereits von satirischen Parodien des *Horatierschwurs* begleitet, die das Sublime der Vorlage ironisierten. In der Folgezeit wurde Davids Motiv nur noch karikierend verwendet. Zum einen kennzeichnet es den Legitimationsschwund der Restauration, dass sie mit einer royalistischen Adaptation des Bildschemas begann und mit dem *Serment des Voraces* von 1830 endete. Zum anderen deutet dieser abwertende Einsatz des Motivs darauf hin, dass sich die Autorität der sublimen Pathosformel erschöpft hat – ein Abgleiten in die Karikatur, wie man es um die gleiche Zeit auch bei Figuren der klassischen Ikonografie wie Diogenes²⁶ und Herkules²⁷ beobachtet hat.

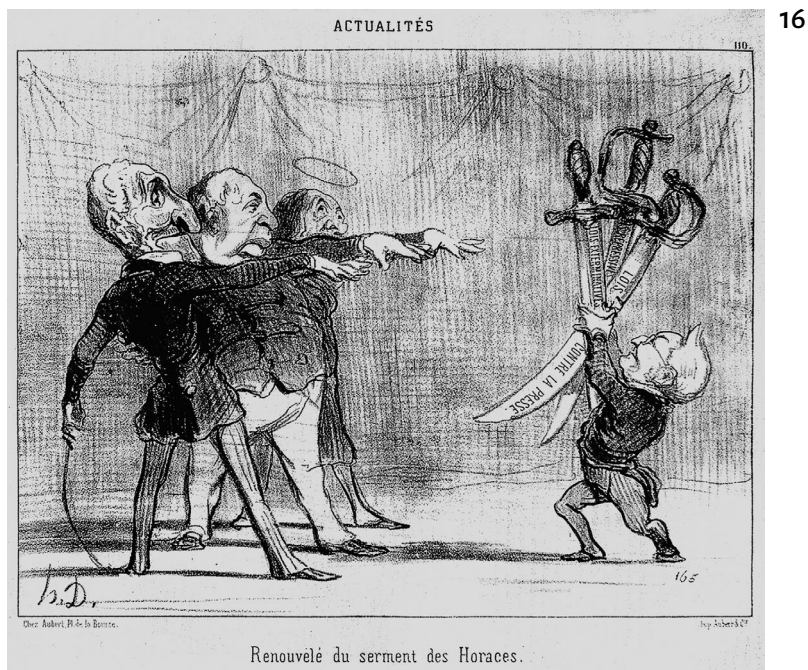
Nach dem soweit verfolgte bildpublizistischen Zyklus muten die beiden oppositionellen *Horatier*-Karikaturen, die Honoré Daumier zwei Jahrzehnte später im satirischen Bildjournal *Le Charivari* veröffentlichte, wie ein Abgesang an. Die eine Lithografie vom Mai 1851 zeigt den konservativen Abgeordneten Montalembert in der Pose des alten Horatius, wie er drei seiner Parteigänger mit Federkielen zur Revision der Verfassung von 1848 ausrüstet (Abb. 15). Das andere Blatt, ein knappes Jahr früher erschienen, prangert die schrittweise Aushöhlung der demokratischen Verfassung der Zweiten Republik noch prägnanter an (Abb. 16). Die hier als Epigonen der *Horatier* auftretenden sogenannten *Burgraves*, die Sprecher des rechten Flügels

der *Assemblée nationale*, geben ihre reaktionäre Gesinnung schon durch ihre Physiognomie und ihre senile Körperlichkeit zu erkennen. Es sind von vorne nach hinten der Graf Louis-Mathieu de Molé mit dem krummen Degen, der Wortführer der Legitimisten Pierre-Antoine Berryer und der bereits erwähnte Graf Montalembert, ein eingefleischter Monarchist und Verfechter des ultramontanen Katholizismus, wie der Heiligenschein über seinem Haupt anzeigt. Auf ihren Eid erhalten die Drei ungeschlachte Säbel, dargereicht von Adolphe Thiers, dem kurz geratenen Parlamentspräsidenten, der unter dem Gewicht der Waffen fast zusammenbricht. Ihren Klingen ist der Auftrag an das Trio infernale eingeschrieben: „Lois exterminatives“, „Lois contre la presse“, „Lois répressives“. Damit, so der Vorwurf, verpflichten sich die Führer der Rechten, die in der Februarrevolution errungenen Freiheitsrechte einzuschränken und dieselbe republikanische Verfassung zu bekämpfen, der sie ihre Wahl zu verdanken hatten. Die Radikalität dieser bildlichen Anklage bemisst sich einmal mehr nach der künstlerischen ‚Fallhöhe‘ vom Historienbild zur Karikatur. Aus Daumiers republikanischer Sicht verkehrt sich die Ruhmestat zur Schandtat, das patriotische Opfer zum Vaterlandsverrat.

Es waren in der Tat konkrete reaktionäre Mächenschaften innerhalb der *Assemblée nationale*, die Daumier der kritischen Öffentlichkeit mit seiner Parodie symbolisch vor Augen führte. Denn geschockt vom Sieg der Sozialisten in Paris bei den Teilwahlen zur Legislative vom 10. März 1850, betrieben die *Burgraves* die Einschränkung des Allgemeinen (Männer-)Wahlrechts von 1848, um bei den für 1852 angesetzten Parlamentswahlen ‚Schlimmeres‘ zu verhüten. Wahlberechtigt sollte nur noch sein, wer seit drei Jahren den selben festen Wohnsitz nachweisen konnte – eine gezielte Benachteiligung der Arbeiterschaft. Als das entsprechende Gesetz am 31. Mai 1850, also sechs Wochen nach Veröffentlichung von Daumiers Karikatur, von der Nationalversammlung beschlossen wurde, waren es genau Montalembert und Thiers, welche die Abschaffung des *suffrage universel* als notwendigen Schutz vor der ‚sozialistischen Gefahr‘ rechtfertigten; gelte es doch, so der Präsident der *Assemblée nationale*, den zum Sozialismus neigenden Pöbel, die nicht bodenständige „vile multitude“, die „faux républicains“, kurzum „la partie dangereuse des populations agglomérées“ von den Wahlurnen fernzuhalten²⁸. Wie Daumier vorausgesagt hatte, verrieten die großbürgerlichen letzten ‚Horatier‘ somit die Verfassung von 1848, ohne zu ahnen, dass sie zugleich dem Staatsstreich des Prinz-Präsidenten Louis-Napoleon den Weg bereiteten.



15



16

Abb. 15 Honoré Daumier: *Les Horaces de l'Elysée* (*Actualités* 121), Kreidelithografie, 247 × 380 mm, *Le Charivari* 20, Nr. 133 (13. Mai 1851).

Abb. 16 Honoré Daumier: *Renouvelé du serment des Horaces* (*Actualités* 110), Kreidelithografie, 250 × 360 mm, *Le Charivari* 20, Nr. 108 (18. April 1850).

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Paris, musée du Louvre 3692.

Abb. 2 *Révolutions de France et de Brabant* 44 (27. September 1790), Privatbesitz.

Abb. 3 BM n° 1947,0607.565.

Abb. 4 „A Paris chez J. Chereau Rue S^t. Jacques pres la Fontaine S^t. Severin aux 2 Colonnes N° 257“, 1791, DV 4288; gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Abb. 5 Paris, musée Carnavalet, G 26889.

Abb. 6 BnF, Monnaies et Médailles, Inv. 10444 C.M.37; gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Abb. 7 BM n° 1992,0404.30.

Abb. 8 BnF, Qb1 M109487.

Abb. 9 Paris, bei Martinet, Dépôt légal am 7. Oktober 1819, Privatbesitz.

Abb. 10 Carnavalet PC 39C.

Abb. 11 Paris, bei Lambert, 1820, BnF Qb1 M109743.

Abb. 12 Paris, BnF, Qb1 M 110630.

Abb. 13 „A Paris chez Martinet et chez les marchands de nouveautés“, 1814, BM n° 1992,0404.31.

Abb. 14 Paris, bei Martinet, 1817, Hannover, Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichnungskunst, ohne Inv.-Nr.

Abb. 15 *Le Charivari* 20, Nr. 133 (13. Mai 1851), Privatbesitz.

Abb. 16 *Le Charivari* 20, Nr. 108 (18. April 1850), Privatbesitz.

Anmerkungen

- 1 Louis Hauteceur, *Louis David* (Paris: Table Ronde 1954) 70–84; F. Hamilton Hazlehurst, „The artistic evolution of David's Oath“, *The Art Bulletin* 42 (1960), 59–63; Robert Rosenblum, „A source for David's Horatii“, *Burlington Magazine* 112 (1970) 269–73; Antoine Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg, Bibliothèque des Arts, 1980, p. 72–77; Régis Michel, *David, l'art et la politique* (Paris: Gallimard 1988); Ausst.-Kat. *Jacques-Louis David, 1748–1825*, Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz (Kur.), musée du Louvre (Paris: Réunion des Musées Nationaux 1989); Stephen Brown, *The Oath of the Horatii* as authoritarian fiction, *Word & Image*, vol. 12, n° 2, (1992) 151–156; Norberto Gramaccini, „Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier*. Die *révolution des arts* und das römische Seicento“, Victoria von Flemming (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996* (Mainz: Zabern 1996) 557–571; Thomas E. Crow, *L'Atelier de David. Emulation et Révolution* (engl. 1995), übers. von Roger Stuvertas (Paris: Gallimard 1997), 47–66; Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, édité et préfacé par Pascal Griener (Paris: Gallimard 2013), 120–135.
- 2 Ausgenommen der wichtige Beitrag von Peggy Davis, „Le Serment des Horaces face à la satire graphique“, *Racar: revue d'art canadienne* 37,1 (2012), 26–40. Die Autorin konzentriert sich auf die Karikaturen der Restaurationszeit.
- 3 Thomas E. Crow, „The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-revolutionary radicalism in France“, *Art History* 1 (1978), 424–471.
- 4 W. McAllister Johnson, „Le graveur Morel et le *Serment des Horaces* de David“, *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, 94 (1979), 25–32.
- 5 Dorothy Johnson, „Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and *The Oath of the Horatii*“, *The Art Bulletin* 71 (1989), 92–117.
- 6 Gisela Gramaccini, *Jean-Guillaume Moitte (1746–1810), Leben und Werk*, 2 Bde. (Berlin: Akademie Verlag 1993) I, 79.
- 7 Sie wird bestätigt von einer Illustration der Broschüre *Description fidelle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi les cérémonies de la confédération nationale du 14 juillet*, [Paris 1790], abgeb. in James A. Leith, *Space and Revolution. Projects for Monuments, Squares, and Public Buildings in France 1789–1799* (Montréal & Kingston, etc.: McGill-Queen's University Press 1991), Abb. 42, S. 48.
- 8 Zitiert nach Maurice Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 1983), 100 Anm. 86.
- 9 Zeichnung ohne Schrift, Bleistift und Kohle auf geöltem Velinpapier, 290 × 220 mm, Paris, musée Carnavalet, D 3517; abgeb. in Rosine Trogan/Philippe Sorel, *Augustin Dupré (1748–1833), graveur général des Monnaies de France* (Paris: Paris-musées 2000), 167.
- 10 Michel Hennin, *Histoire numismatique de la Révolution française* (Paris: Merlin 1826), n° 165–167, S. 120–122; Trogan/Sorel, *Augustin Dupré* [wie Anm. 9] 166–172.
- 11 DV 4289.
- 12 Zur großen – auch symbolischen – Bedeutung der *Charte* vgl. Markus J. Prutsch, *Die Charte constitutionnelle Ludwigs XVIII. in der Krise von 1830. Verfassungsentwicklung und Verfassungsrevision in Frankreich 1814 bis 1830* (Marburg: Tectum-Verlag 2006).
- 13 Siehe dazu auch Davis [wie Anm. 2], 28.
- 14 Zum historischen Hintergrund vgl. Emmanuel de Waresquiel/Benoît Yvert, *Histoire de la Restauration, 1814–1830* (Paris: Perrin 1996), 301–321.
- 15 Siehe auch Davis [wie Anm. 2], 34.
- 16 Wer vom politischen Personal der Restauration als ‚Ultra‘ galt, wurde in der Zeitschrift öffentlich mit einem Löschhut, dem Symbol des politischen Obskurantismus, ausgezeichnet. Näheres bei Rolf Reichardt, „*Lumières* versus *Ténèbres*. Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Grundbegriffe in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert, ders. (Hrsg.), *Aufklärung und Historische Semantik* (Berlin: Duncker & Humblot 1998), 83–170.
- 17 Anonym, *Le Fanatisme attaquant la Charte*, Federlithografie von Charles Motte, 1820/21, BnF Tf55 - Pt. Fol., R 084083. Von einer Abbildung des Blatts wird wegen seines schlechten Zustands abgesehen.
- 18 Siehe auch J. Geoffroy nach S. Le Roy, [*Serment des Gardes au Fils de l'Europe et des Lys*], Punktierstich, 1820, DV 10680.
- 19 Dazu auch Davis [wie Anm. 2] 28–29 und 34.
- 20 Text- und Bildbelege bei Emmanuel Fureix, „La porte derrière: Sodomit und incrimination politique: des caricatures contre Cambacérès (1814–1815)“, *Annales historiques de la Révolution française* 82 (2010), 109–129

- 21 Eugène Scribe / Jean-Henri Dupin, *Combat des Montagnes, ou la folie Beaujon. Folie-vaudeville en un acte*, (Paris 1817), Première am Théâtre des Variétés am 12. Juli 1817.
- 22 Edouard Keyser, „Un thème de l’imaginaire parisien sous la Restauration: le Combat des Montagnes et la Guerre des Calicots“, *Le Vieux Papier* (1964), 1–12 ; Peggy Davis, „Entre la physiognomie et les physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration“, *Etudes françaises* 49 (2013), 63–85.
- 23 Pierre-Roch Vigneront, [*Serment des Calicots*], Lithografie, Paris, bei Engelmann, 1817. Dazu Davis [wie Anm. 2], 30–31.
- 24 Anonym, *Serment des Calicots*, Federlithografie, 1817, dokumentiert von James A. Leith/Andrea Joyce, *Face à Face. French and English caricatures of the French Revolution and its aftermath* (Toronto: Art Gallery of Ontario 1989), 45 und 91–93.
- 25 Ausst.-Kat. *Jacques-Louis David, 1748–1825*, [wie Anm. 1], 120–121; Schnapper [wie Anm.1], 117–162.
- 26 Klaus Herding, „Diogenes“, Rolf Reichardt (Hrsg.), *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik 1789–1889* (Münster: Rhema Verlag 2017), 702–722.
- 27 Martin Warnke, „Herkules“, *ibid.* 1121–1136.
- 28 Zitiert nach Raimund Rütten, *Republik im Exil. Frankreich 1848 bis 1851...* (Hildesheim: Olms 2012), 135–136 und 265–266.

Kunst zum Gähnen!

Joseph Ducreux' Selbstporträts

Cornelia Logemann & Ulrich Pfisterer

Abstract Als Selfie-Hintergrund, Classic Art Meme oder Kunstreproduktion sind die aufsehenerregenden Selbstporträts des Joseph Ducreux heute allgegenwärtig. Dagegen steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Malers und dessen kunsttheoretischem Anspruch bislang erst am Anfang. Zur selben Zeit wie Franz Xaver Messerschmidt nutzte er vor allem Selbstporträts für die Darstellung starker Bildaffekte und physiognomischer Extremfiguren. Er kommt dabei Forderungen nahe, wie sie schon Leonardo da Vinci im Rahmen der Paragone-Diskussion an die Leistungsfähigkeit des Bildes stellte. Ducreux' berühmter Gähnender, heute im J. Paul Getty Museum zu sehen, steht im Zentrum dieses Beitrages.

Keywords Joseph Ducreux, Selbstporträt, Salon, Diderot, Gähnen, Leonardo da Vinci, Paragone

Aufmerksamkeit um jeden Preis

Gähnend, vom Blick aus dem Bild zu Tode erschrocken, mit dem Finger an den Lippen zu absoluter Ruhe mahnend oder in der Art eines neuen Demokrit lachend auf die Betrachter zeigend – der aus Nancy stammende, seit den Jahren um 1760 in Paris tätige Maler Joseph Ducreux (1735–1802) reizte mit seinen rund 50 Selbstporträts in Zeichnung, Pastell, Radierung und Öl die Möglichkeiten dieser Gattung aus, wie noch niemand vor ihm in einem zweidimensionalen Bildmedium (Abb. 1, 2, 3).¹ Es ging bei den meisten der zwischen 1767 und 1800 entstandenen Konterfeis zunächst einmal darum, die ästhetische Grenze zwischen Bild und Betrachter vollkommen vergessen zu machen und eine möglichst unmittelbare, starke Reaktion durch die Darstellung zu provozieren. Ducreux erzielte diesen Effekt durch die Mittel von „absorption“ wie „theatricality“ gleichermaßen.² Der Maler im Bild konnte genauso auf die Betrachter zeigen und über sie lachen wie im Moment des Gähnens und sich Streckens alles um sich herum vergessen, so dass dem Publikum suggeriert wurde, scheinbar unbemerkt an einem intimen, ganz privaten Moment teilzunehmen. Damit reihte sich Ducreux in die Gruppe der „Verwandlungskünstler“ des 18. Jahrhunderts (und insbesondere

auch seines Lehrers Maurice-Quentin de La Tour) ein, die für ihre malerische oder skulpturale Selbststilisierung zunehmend die Randbereiche von Gesellschaft und Verhalten für sich entdeckten.³ Und wie viele von diesen reagierte auch Ducreux mit seinen Selbstdarstellungen gezielt auf die Anforderungen und Bedingungen des immer intensiveren und wichtigeren Ausstellungsbetriebs. Denn in den wandfüllenden Präsentationen des *Salon de la Correspondance*, ab 1791 des *Salon (de peinture et sculpture)*, an denen er regelmäßig teilnahm, musste Ducreux angesichts der Flut anderer Gemälde und Porträts mit allen Mitteln die Aufmerksamkeit auf seine Bildnisse lenken.⁴ Wobei unser Maler mit seinen Beispielen emotionaler und physiognomischer Extremdarstellungen wohl auch um Aufträge im ‚normalen‘ Porträt-Genre werben wollte – mit unterschiedlichem Erfolg. Hatte der „Maler des Königs und erste Maler der Königin“, wie er sich selbst 1791 titulierte, doch offenbar zeitlebens mit einer prekären Finanzlage zu kämpfen.⁵

Im Folgenden soll ausgehend von den zwei Versionen seines *Selbstbildnisses als Gähnender* gezeigt werden, wie sich das Bemühen um maximale Aufmerksamkeit bei Ducreux' Selbstporträts mit weiteren

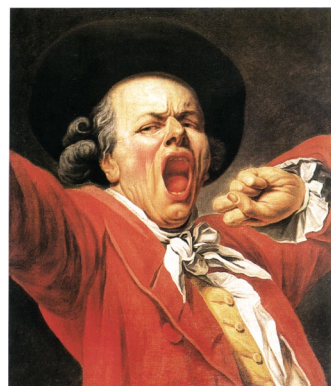
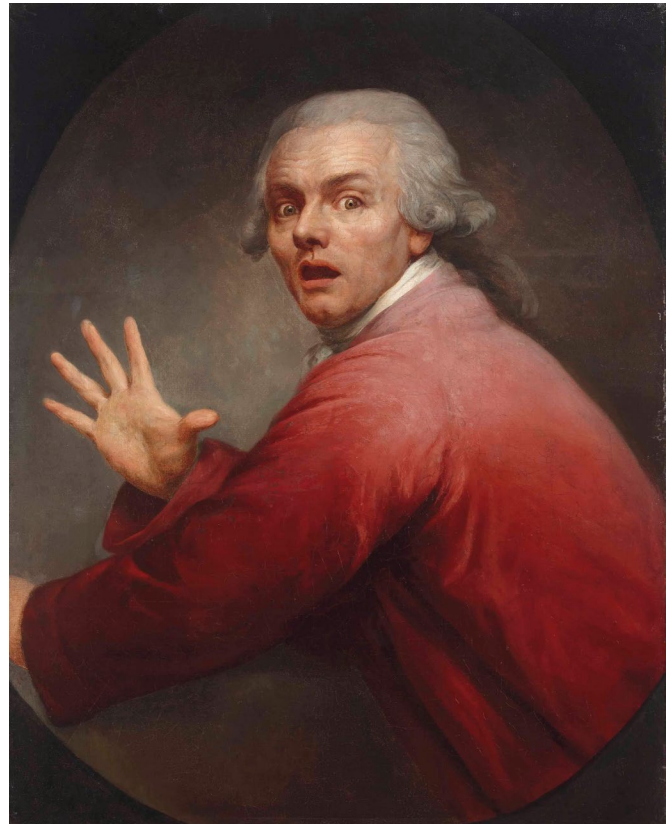


Abb. 1 Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Gähnender*, vor 1783, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Abb. 2 Joseph Ducreux: *Erschrockenes Selbstbildnis*, um 1791, Privatsammlung.

Abb. 3 Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Lachender*, um 1793, Paris, Louvre.

Abb. 4 Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Gähnender mit Hut*, vor 1791, Privatsammlung.

kunsttheoretischen und kunstpsychologischen Überlegungen und Argumenten verband. Diese Werke verdienen eine eingehendere Analyse als den pauschalen Hinweis auf ihre „*idées piquantes*“.⁶ Die erste und größere Fassung (116 × 90 cm) wurde auf dem *Salon de la correspondance* von 1783 als Nummer 20 ausgestellt (Abb. 1), die zweite, in der sich Ducreux im enger gewählten Ausschnitt mit einem schwarzen Hut zeigt (64 × 55 cm), auf dem ersten freien, nach-revolutionären *Salon (de peinture et de sculpture)* von 1791 unter der Nummer 698 (Abb. 4).⁷ Die erhoffte Reaktion stellte sich jedenfalls ein, wenn es etwa 1799 in einer Ausstellungsbesprechung heißt: „Der Bürger Ducreux scheint sein Bemühen darein zu setzen, jedes Jahr dem Publikum sein eigenes Bildnis zu präsentieren. [...] Wir hoffen auch bei der nächsten Ausstellung das Porträt des Autors mit einer neuen Idee zu sehen.“⁸ Allerdings war dies nur ein Teil der Wahrheit. Denn ausgerechnet das *Selbstbildnis als Gähnender mit Hut* wurde 1791 auch schon als ‚Kunst zum Gähnen‘ verspottet: „Habe ich Unrecht, wenn ich sage, daß Herr Ducreux ein wundersames Gähnen macht/erzeugt! Jeder hat sein [ihm/ihr gemäÙes] Genre, Herr Ducreux reüssiert vollkommen in dem des Gähnen-Lassens. Sehen Sie sich, um sich zu überzeugen, die Nr. 698 des Salons an.“⁹

Ansteckung: Pathologie und Paragone

Das Gähnen stellte im späten 18. Jahrhundert eine besondere Herausforderung dar. Wissenschaftlich und medizinisch fehlte eine überzeugende Erklärung für dieses kaum kontrollierbare, unwillentliche ‚Ausstoßen überschüssiger Luft/Dämpfe‘.¹⁰ Das damit einhergehende Aufreißen des Mundes wurde stets als ungebührliches Verhalten und Dekorum-Verstoß kritisiert.¹¹ Die Vorstellung, dass Gähnen etwas mit Nichtstun, mangelnder Energie und Disziplinlosigkeit zu tun habe, hatte bereits im 16. Jahrhundert dazu geführt, dass die Vertreter des Lasters der Faulheit gähnend dargestellt wurden – noch Louis L. Boilly sollte 1824 für seinen Zyklus der *Sieben Todsünden* diese ikonografische Tradition aufgreifen.¹² Die *Encyclopédie* listet als empirische Gründe für das Gähnen auf: „Anstrengung, Langeweile, das Bedürfnis nach Schlaf“, und beschreibt unter dem Stichwort ‚Pandiculation‘ auch das Sich-Strecken des Körpers als mögliche Begleiterscheinung.¹³ Intensiv nachgedacht wurde schließlich über das Ansteckungspotential des Gähnens (auch wenn man nicht weit über die vorausgehende Erklärungstradition seit der Antike hinauskam, s. u.). Das Gähnen wurde mit anderen Phänomenen verglichen, die allein durch den Anblick eine entsprechende körperliche Reaktion hervorrufen können wie das Sich-Übergeben:

Seele, oder das ‚sensorium commune‘, durch den Blick der Kranken [...] erzeugt mit Hilfe der Nerven in einigen Teilen des Körpers Bewegungen oder Veränderungen, die in der Lage sind, in diesen Körperteilen krankhafte Ansteckungen der gleichen Art hervorzurufen. Daher ruft der Anblick einer Person, die sich übergibt, häufig bei den Anwesenden ein[en Reiz des] Sich-Übergeben-Müssen[s] hervor; [...]; und das Gähnen wird in einer ganzen Versammlung von einer Person an die nächste weitergegeben; [...]. Freilich können wir nicht erklären, wie diese verschiedenen Eindrücke, die auf das ‚sensorium commune‘ wirken, diese Veränderungen im Körper mit Hilfe der Nerven hervorrufen; [...].“¹⁴

Nun war die Ansteckungskraft („*sympatheia*“/„*compassio*“) des Gähnens bereits in der Antike thematisiert worden.¹⁵ Mit der lateinischen Übersetzung der pseudo-aristotelischen *Problemata* durch Bartolomeo da Messina (1260er Jahre) und vor allem ab dem Kommentar des Pietro d'Abano (1310), dem zahlreiche andere folgten, wurden diese Fragen dann wieder eingehend diskutiert.¹⁶ Theodor Gaza lieferte schließlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine nochmals verbesserte Übersetzung, bevor die Gelehrten mehrheitlich wieder auf den griechischen Originaltext zurückgriffen.¹⁷ Diese Diskussionstradition ist hier deshalb relevant, da erst sie die Verbindung von Gähnen und Bildkünsten eröffnete und – bislang offenbar nicht erkannt – einen entscheidenden Ausgangspunkt für Leonardo da Vincis *Paragone*-Überlegungen lieferte. Als Beweise für die Ansteckungskraft und Wirkmacht des Sehens (gegenüber etwa dem Hören) wurde in den *Problemata* und zugehörigen Kommentaren auf das Gähnen, auf das Erregen sexueller Lust und auf das Mitleiden beim Anblick von Schmerz und Leid hingewiesen.¹⁸ Genau diese Beispiele greift Leonardo auf, wenn er für den Vorrang des Bildes vor dem Wort argumentiert: „Ein Maler hatte eine solche Figur gemacht, dass – wer immer sie ansah – sofort zu gähnen anfing und nicht damit aufhören konnte, solange er die Augen nicht vom Gemälde nahm, auf dem jemand so wie er gähnte. Andere haben Akte der Lust und solcher Ausschweifungen dargestellt, dass sie die Betrachter zum selben [Liebes-]Fest angeregt haben, was die Dichtung nicht tun wird.“¹⁹ Schon im Absatz davor war vom Schrecken und vom ansteckenden Lachen die Rede gewesen. In anderem naturphilosophischem Zusammenhang hatte sich im Übrigen Leonardo da Vinci bereits am 2. April 1489 neben zwei Zeichnungsstudien eines Schädels eine Liste von Themen notiert, die er zukünftig untersuchen wollte: Unter anderem das Lachen, Erstaunen und Gähnen – ziemlich genau das spätere Spektrum von Ducreux' Selbstporträts.²⁰

Allerdings wurden Leonardos originale *Paragone*-Notizen aus dem *Codex Urbinus Latinus* 1270 bekanntlich erst 1817 veröffentlicht. Die ab 1651 gedruckte Version seines von anderen redigierten *Trattato della Pittura* äußert sich dagegen mit keinem Wort zum Gähnen.²¹ Zwar finden sich von Leonardo ausgehende Überlegungen etwa in Gregorio Comaninis *Il Figino* (1591): „Ein Maler schuf einen gähnenden Mann, vor dem die Betrachter jedes Mal gähnten, wenn sie ihn ansahen.“²² Aber in der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts scheint das Beispiel dann keine große Rolle zu spielen. Im Gegenteil: Der Abbé Dubos verwehrt sich 1719 pauschal gegen die antiken Künstlerlegenden und die dort beschriebene, angeblich augentäuschende Wirkmacht der Gemälde und fordert andere Qualitäten der neuzeitlichen Malerei.²³ Auch die Argumentationsrichtung des *Paragone* veränderte sich: Zunehmend wurden die spezifischen Leistungen der jeweiligen Medien hervorgehoben, das formale Wie der Darstellung vom inhaltlichen Was abgetrennt, der Bild-Text-Vergleich immer mehr in Frage gestellt.²⁴ Allerdings nicht von allen! Noch 1798 war anlässlich der *Salon*-Ausstellung über Ducreux zu lesen, dass dieser – der ja schon im Rahmen einer Kunst, die Horaz der Dichtung gleichgestellt habe, einen Gähnenden und einen sich über das Publikum lustig Machenden dargestellt habe – zukünftig wohl noch viel intimere Dinge zeigen würde.²⁵ Jedenfalls schien Ducreux bei seinem neuartigen *Selbstporträt als Gähnender* ganz darauf zu setzen, dass die Betrachter den unwillkürlich vom Bild ausgehenden Impuls verspürten, das Gleiche zu tun, und dies als Beweis für seine malerische Leistung auffassten. Wenn die Idee des Malers bei den anderen Selbstbildnissen darin bestand, dass die Bildperson auf ihre Betrachter reagierte und so die Wirklichkeitsebenen verschwammen, sei es, dass sie über diese erschrak, sei es, dass sie lachend auf diese zeigte, so wollte Ducreux als Gähnender den umgekehrten Kraftfluss und Effekt hervorrufen, eine spontane und eindeutige körperliche Reaktion beim Publikum.

Das erzwungene Gähnen sollte die Betrachter zudem vor Ducreux' *Selbstporträt* an ihren Zustand der mentalen Lustlosigkeit und Langeweile erinnern und sie zugleich aus diesem herausreißen. Denn entweder versuchten sich die Besucher des *Salon* allgemein durch die Künste und deren „Leidenschaften“ von ihrer „langen Weile“ zu befreien („ennui“ ist das neue Schreckgespenst der Zeit – der Abbé Du Bos etwa begann seine Argumentation zu den Künsten damit).²⁶ Oder aber – so könnte Ducreux' witzig-ingeniöse Bildidee auch und vielleicht sogar noch eher gemeint gewesen sein – unser Maler erlöste das Publikum gerade aus der Lethargie, in

die sie beim Durchgang durch die aktuelle Ausstellung und angesichts der anderen Bildwerke verfallen waren. Langeweile, eintönige Bilder und ein indifferentes Massenpublikum, das sich durch die Werk-Präsentationen drängte, wurden immer wieder moniert. Das Gähnen in den Salons war ein gängiger Topos der Kunstkritik und -berichterstattung der Zeit, wenig später auch der Karikatur: Wobei verschiedene Bildungs- und Besucherschichten zu unterschiedlichen Momenten gähnten, so die Botschaft einer Karikatur (Abb. 5).²⁷ Entsprechend konnte es von medizinischer Seite als Resultat etwa einer ermüdenden Unterhaltung beschrieben werden, die einen in eine Art Starre habe verfallen lassen und aus der man mit einem Gähnen und Sich-Strecken quasi wieder erwake.²⁸ Wobei die Gefahren des „ennui“ – auch darauf dürfte Ducreux anspielen – nicht nur auf der Seite der Rezeption, sondern schon der Produktion lauerten: Das Modell des Malers langweilte sich, während es konterfeit wurde, und diese Gemütsregung konnte sich in das fertige Werk übertragen (eine besonders paradoxe Situation, wenn sich der Maler selbst als Gähnender darstellt). Der Maler musste aber auch gegen seine eigene Lustlosigkeit ankämpfen, wie sie mit den Mühen eines zu perfektionistischen Farbauftrags und eines zu gesuchten „fini“ einherging.²⁹

Die Ansteckungskraft von Ducreux' *Selbstporträt als Gähnender* bewies so jedenfalls nicht nur schlagend die Qualität seiner Malkunst. Erst dieses Gemälde weckte das Salon-Publikum eigentlich aus seiner Erschöpfung und Lethargie beim Salon-Rundgang auf und verwies zugleich alle anderen Werke zurück ins Halbdunkel schläfriger Langeweile.

Antlitz und Attitüde: Kunstvolle Kunstlosigkeit

Ein Gähnen konnte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts freilich allein schon die Gattung des Porträts hervorrufen. Diese malerische Aufgabe – wenn sie ausschließlich nach dem Kriterium der physiognomischen Ähnlichkeit erfolgte – erschien nun „mehr den Mechanischen Künsten als den Schönen Künsten“ zugeordnet (sicher auch ein Resultat der zunehmend beliebten mechanischen Apparaturen wie dem Silhouettierstuhl und dann ab 1786 dem *Physionotrace*).³⁰ Diderot formuliert 1763 seine neue Hoffnung für die Gattung: „Da die Porträt-Maler für mich nichts anderes machen als Ähnlichkeiten ohne Kompositionen, werde ich wenig über sie reden; aber wenn sie einmal gehört haben werden, dass es einer Handlung bedarf, um mich zu interessieren, dann werden sie die ganze Begabung eines Historienmalers haben und sie werden mir unabhängig von ihrem Verdienst um die Ähnlichkeit gefallen.“³¹ Gleichwohl wurde



Abb. 5 Philip Dawe nach Henry Morland: *A Connoisseur and Tired Boy*, 1773, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

weiterhin auch diskutiert, was die „(nackte) Wahrheit“ eines Bildnisses über die bloße Wiedergabe der Physiognomie hinaus und gegen gekünstelte Posen gerichtet erfassen müsse.³² Ducreux' Selbstbildnisse lassen sich vor diesem Hintergrund als geradezu exemplarische Versuche verstehen, die Forderungen nach ‚wahren‘, nicht gestellten, nicht idealisierten Porträts und nach Handlung zu verbinden, um so der mechanischen und präventösen Langeweile des Sujets zu entgehen.³³ In einem Beschwerdebrief vom 23. April 1794 hatte Ducreux selbst erklärt, dass seine Selbstbildnisse, die er als „tableaux de caractère“ klassifiziert, beweisen würden, „daß einige Porträt-Maler Historienbilder malen können.“³⁴ Im Hinblick auf seine Abbildungstreue war er bereits 1791 gelobt worden: „[M]an verstünde nicht mit größerer Wahrheit, mit reineren und frischeren Farbtönen zu malen.“³⁵ Aber auch 1798 getadelt, tendiere seine „Manier“ doch (weiterhin) zu sehr zu „[blosser] Ähnlichkeit und Effekt[hascherei]“.³⁶ Sollte schließlich die mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellung, dass das Gähnen durch seinen Bezug zu Schlaf und Traum in besonderer

Weise mit intensiver Imaginationstätigkeit verbunden sei, auch noch für Ducreux und sein Publikum eine Rolle gespielt haben,³⁷ dann hätte das Selbstbildnis möglicherweise sogar den kreativen Moment der Suche des Künstlers nach einer neuen Idee für seine Selbstdarstellung und des Erwachens einer neuen Porträtgattung assoziieren lassen.

In jedem Fall stellte sich Ducreux mit seinem *Selbstporträt als Gähnender* der größten selbstgewählten künstlerischen Schwierigkeit von allen seinen Bildnissen. Die extremen Mimiken des Lachens, Erschreckens und Gähnens verlangten höchste malerische Virtuosität. Diese in der französischen Kunst spätestens seit Le Bruns Regelwerk zu den Grundtypen des Ausdrucks allgegenwärtige Herausforderung erfuhr im 18. Jahrhundert noch eine Intensivierung und Erweiterung.³⁸ Verweisen lässt sich zum einen auf Ducreux' Zeitgenossen Franz Xaver Messerschmidt und dessen Serie von (seit 1793 sogenannten) *Charakterköpfen*. Ducreux könnte Messerschmidt bei seinem Aufenthalt in Wien 1769 begegnet sein und die allerersten Anfänge der



6



7



8

Abb. 6 Franz Xaver Messerschmidt: ‚Gähnender‘ (Bezeichnung seit 1785), 1777–1781 (?), Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Abb. 7 George Bickham the Younger: *The late Prime Minister*. Satirischer Stich von Sir Robert Walpole, 1743, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 8 Anonym: Satirischer Stich, 1809, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Charakterköpfe gesehen haben. Zum anderen florierte das Genre druckgrafischer Karikaturen (Abb. 6, 7).³⁹ Auch (kunsttheoretische) Publikationen zum Problem von Ausdruck und Physiognomie (am bekanntesten sind Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente*, 1775–1778, und die Studien des Petrus Camper), zu Karikaturen und historischen Ausdrucksstudien wie denen Leonardo da Vincis gewannen zunehmend an Interesse. Wie genau Ducreux' Werke von den Kritikern auf die überzeugende Wirkung der Haltung und Mimik angesehen wurden, zeigen Kommentare zu seinen „[zu] harten Attitüden“ oder zum „forcierten Lachen“, das nicht seinem eigentlichen (offenbar schwierigen) Charakter angemessen sei, auf dem entsprechenden Selbstbildnis.⁴⁰

Die besondere Schwierigkeit des *Bâilleur* bestand jedoch darin, dass man sich im kurzen Moment des Gähnens, zumal wenn es den ganzen Körper erfasst und zu einem Sich-Strecken und -Dehnen wird, kaum gleichzeitig selbst beobachten, geschweige denn mit dem Zeichenstift festhalten kann. Indem er die an sich selbst praktisch nicht beobachtbare und nichtdarstellbare Handlung gleichwohl im Bild festhielt, demonstriert Ducreux souverän maximale „difficulté vaincue“. Da er dies freilich an einer vermeintlich so alltäglich-trivialen Handlung vorführt, verbirgt er zugleich seine Kunst und Anstrengung unter scheinbarer Leichtigkeit der Ausführung.⁴¹ Sollte er mit seinem *Selbstporträt als Gähnender* auch auf die ikonografische Laster-Tradition anspielen, würde dieser Gedanke sogar noch witzig-selbstironisch verstärkt: Selbst der ‚faule‘ (schläfrige) Maler Ducreux schafft diese Herausforderungen mit spielerischer Leichtigkeit!

Ducreux' Intentionen wurden jedoch nur teilweise verstanden, die Selbstporträts kein uneingeschränkter Publikumserfolg (ganz im Unterschied zur späteren Rezeption von Ducreux' Bilderfindungen, die heute

intensiver denn je scheint). Der *Mercure de France* fasste 1796 zusammen: „Was für ein schlechter Geschmack, sich andauernd selbst im *Salon* mit irgendeiner einfachen und trivialen Attitüde zu präsentieren. Das ist die Grimasse der Straße.“⁴² Es ist diese Wahrnehmung, die auch dazu führte, dass bereits 1809 Ducreux' *Selbstporträt als Gähnender* in England das Modell für eine Karikatur liefern konnte (Abb. 8).⁴³ Ein solches Urteil verkennt freilich Anspruch und Leistung des Malers. Allein die Gefahr eines solchen Missverständnisses hatte Joseph Ducreux bewusst auf sich genommen mit seiner Strategie von Aufmerksamkeit um jeden Preis – durch eine Kunst zwischen Grimasse und Gähnen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Quelle: Wikimedia Commons, 19.10.2012 (PD) <[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Joseph_Ducreux_\(French\)_-_Self-Portrait,_Yawning_-_Google_Art_Project.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Joseph_Ducreux_(French)_-_Self-Portrait,_Yawning_-_Google_Art_Project.jpg)>.

Abb. 2 Quelle: Christies.com, 19.3.2013 <https://www.christies.com/lotfinderimages/D56639/joseph_ducreux_autoportrait_en_homme_surpris_et_terrorise_d5663957g.jpg>.

Abb. 3 Quelle: Wikimedia.org, 7.6.2016 (PD) <https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Ducreux#/media/Datei:Ducreux1.jpg>.

Abb. 4 Quelle: Powerofh.net, 16.4.2017 <<https://powerofh.net/2017/04/16/joseph-baron-ducreux-26-june-1735-24-july-1802/#jp-carousel-39829>>.

Abb. 5, 7–8 London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 6 aus: Maria Plötzl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783 (Wien: Weitra 2015), Kat. 75.

Anmerkungen

- 1 Georgette Lyon: *Joseph Ducreux. Premier peintre de Marie-Antoinette 1735–1802* (Paris: La Nef de Paris 1958); Neil Jeffares: „Ducreux, Joseph“, in: *Dictionary of pastellists before 1800*, <www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf>, aufgerufen am 30.9.2019; zur Druckgrafik Jacqueline Armingeat: „Ducreux e la grimace“, *Gazette des Beaux-Arts* 102/55 (1960), 357–359; Charles Oulmont: „À propos d'un portrait de Joseph Ducreux par lui-même“, *Revue de l'art ancien et moderne* 29, Nr. 166 (1911), 117–123.
- 2 Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot* (Berkeley, Los Angeles, London: University of Chicago Press 1980).
- 3 Zum französischen Porträt des 18. Jahrhunderts Claudia Denk: *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung* (München: Fink 1998), speziell zu Ducreux 198–213; Alexis Joachimides: *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert* (München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008); zu Maurice-Quentin de La Tour siehe Christine Debrie/ Xavier Salmon: *Maurice-Quentin de La Tour. Prince des Pastellistes* (Paris: Somogy Éd. d'Art 2000) und Marc Fumaroli: *Maurice Quentin de La Tour, et le siècle de Louis XV* (Saint-Quentin: Éditions du Quesne 2005); zum Pastell-Maler Jean-Étienne Liotard jetzt Mari- anne Koos: *Haut, Farbe und Medialität: Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)* (München: Fink 2014).
- 4 Vgl. zum Publikumsbetrieb in den Salons und der dadurch entstehenden Konkurrenzsituation: Anja Weisenseel: *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts* (Berlin: De Gruyter 2017); Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011); Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* (Seysse: Champ Vallon 2008); Thomas Crow: *Painters and public life in eighteenth-century Paris* (New Haven: Yale University Press 1985).
- 5 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 2.
- 6 Anonym: *Exposition au Salon du Louvre [...], Affiches, Annonces et avis divers [...]*, 1791, zit. n. Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3: „M. Ducreux a des idées piquantes comme pour le Bâilleur no. 698 [...]“; deutend zu dieser Bildnisidee (in ihren zwei Versionen) bislang vor allem Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 73, 80, 152f., 170–71, 273 mit Anm. 7 sowie 218 zur druckgrafischen Reproduktion (wohl um 1800) der Version mit Hut nach einer Zeichnung von Étienne Bouchardy, gestochen von Ferdinand Goulu mit der Aufschrift: „Le Bâilleur“; am wichtigsten Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 198–213; Yuriko Jäckall u. a. (Hrsg.): *America Collects Eighteenth-Century French Painting*, Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington 2017, . 269.
- 7 Die Zuordnung der beiden Versionen zu den Salons ergibt sich aus der Beschreibung in den *Nouvelles de la république des lettres et des arts* vom 20. Aug. 1783 (zit. nach Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 73): „Un grand tableau représentant un homme vêtu d'une redingotte rouge qui bâille en se réveillant vu à mi-corps.“ Erkannt von Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 201.
- 8 „Le citoyen Ducreux semble avoir prit l'engagement d'offrir chaque année au public son propre portrait“, zit. nach Jeffares, „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3. Das *Journal des débats* vom 11. Thermidor, an X (zit. nach Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 110) vermerkt entsprechend nach dem Tod Ducreux: „Il se complaisoit à se représenter lui-même à tous les salons d'exposition et sous des aspects différens; ainsi on l'a vu successivement bâillant, dormant, riant et dernièrement en joueur désespéré.“
- 9 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3: „ai-je eu tort de dire que M. Ducreux faisiat bâiller à merveille!“
- 10 Siehe etwa Joseph Aignan Sigaud de la Fond: *Dictionnaire de Physique*, Paris 1781, Bd. 1, 427, s. v. „Bâillement“; ein Überblick bei Guillaume Garnier: *L'Oubli des peines. Une histoire du sommeil (1700–1850)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013), 34–38.
- 11 *Nouveau dictionnaire universel et raisonné de médecine, de chirurgie, et de l'art vétérinaire* (Paris: Herrisant 1772), Bd. 1, 298: „C'est un écartement mécanique, & non volontaire des deux mâchoires, qui fait ouvrir la bouche d'une manière désagréable.“
- 12 Ulrich Heinen: „Huygens, Rubens and Medusa: reflecting the passions in paintings, with some considerations of neuroscience in art history“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60 (2010), 150–177, hier 150, zum Bild des Gähnenden, das Pieter Bruegel d. Ä. zugeschrieben wurde und durch einen Stich von Lucas Vorsterman verbreitet wurde – Rubens besaß offenbar in seiner Sammlung ein Bild jener gähnenden Figur; Susan L. Siegfried: *Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France* (New Haven, London: Yale University Press 1995), 123–131.
- 13 Denis Diderot/Jean B. le Rond D'Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris: Briasson u. a. 1751–1780), Bd. 2 (1752), 17: „BAILLEMENT, s. m. (Physiolog.) ouverture involontaire de la bouche, occasionnée par quelque vapeur ou ventuosité qui cherche à s'échapper, & témoignant ordinairement la fatigue, l'ennui, ou l'envie de dormir. [...]“ Bd. 11 (1765), 814: „S. f. (Médecine) Pandiculation dans un sens général, cest un violent mouvement des solides qui accompagne ordinairement l'action du bâillement, et qu'on appelle aussi autrement extension. Voyez BAILLEMENT.“
- 14 Robert Whytt: *Traité des maladies nerveuses, hypocondriaques et hystériques* (Paris: P.Fr. Didot, le Jeune 1777) [zuerst engl. 1767], Bd. 1, 298f.; vgl. Samuel A.A.D. Tissot: *Traité des nerfs et de leurs maladies* (Paris: P.Fr. Didot, le Jeune 1779), Bd. 2/1, 303f.
- 15 Karl-Heinz Leven (Hrsg.): *Antike Medizin. Ein Lexikon* (München: Beck 2005), s. v. „Gähnen“.
- 16 Dazu Pieter De Leemans/Maarten J.F.M. Hoenen (Hrsg.): *Between Text and Tradition: Pietro d'Abano and the Reception of Pseudo-Aristotle's 'Problemata Physica' in the Middle Ages* (Löwen: Leuven University Press 2016); Béatrice Delaurenti: „Emotional Contagion: Évrart de Conty and Compassion“, in: Andreea Marculescu/Charles-Louis Morand Métivier (Hrsg.): *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe* (Cham: Palgrave Macmillan 2018), 107–126; Béatrice Delaurenti: „Pietro d'Abano, Expositio Problemata, VII (v. 1310). Traduction en français“, *Spicae* 2014 <<https://spicae-cahiers.irht.cnrs.fr/content/pietro-dabano-expositio-problemata-vii-v-1310-traduction-en-francais-o>>, abgerufen am 8.11.2019.
- 17 John Monfasani: „George of Trebizond's Critique of Theodore Gaza's Translation of the Aristotelian *Problemata*“, in: Pieter de Leemans/Michéle Goyens (Hrsg.): *Aristotle's Problemata in Different Times and Tongues* (Löwen: Leuven University Press 2006), 275–294.
- 18 Béatrice Delaurenti: „Jalons pour une histoire de la ‚compassion‘: Controverses philosophiques et médicales sur la contagion du bâillement au XIVE siècle“, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79, Nr. 1 (2012), 149–194, hier 178.
- 19 Claire Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the Codex Urbinas* (Leiden u. a.: Brill 1992), 230–233 (Kap. 25); zu der Passage auch W. Lee Rensselaer: „Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting“, *The Art Bulletin* 22 (1940), 197–269, hier 218.
- 20 Windsor 19059v, siehe Jean P. Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (London u. a.: Oxford University Press 1939), Bd. 2, 90 (Nr. 805).
- 21 Claire J. Farago/Janis Bell/Carlo Vecce: *The fabrication of Leonardo da Vinci's 'Trattato della pittura' with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, 2 Bde. (Leiden, Boston: Brill 2018); Claire J. Farago (Hrsg.): *Re-Reading Leonardo:*

- the *Treatise on Painting Across Europe, 1550–1900* (Burlington: Ashgate 2009).
- 22 Gregorio Comanini: „Il Figino“, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Treatati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (Bari: G. Laterza 1962), Bd. 3, 237–379, hier 280; siehe auch Gregorio Comanini: „The Figino or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance“, hrsg. von Ann Doyle-Anderson/Giancarlo Maiorino, Toronto u. a. 2001, 36; in beiden Ausgaben wird die Herkunft der Idee von Leonardo nicht erwähnt.
- 23 Abbé Dubos: *Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considerablement augmentée*, 2 Bde. (Paris: Pierre-Jean Mariette 1733), Bd. 1, Kap. 38, 351–386 in Auseinandersetzung mit den Künstlern der Antike, Kap. 40, 392–405 zur Leistungsfähigkeit der Malerei.
- 24 Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin* (Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1989).
- 25 „Quoi, vous aimés que ce bel art, égalé à la poésie par Horace, soit avili jusqu'à représenter un homme tantôt baïllant, tantôt faisant la nique aux spectateurs! Si cela est du naturel et que l'on écherche sette sorte de naturel, je ne vois pas où s'arrêtera le citoyen Ducreux et je ne voudrais pas assurer qu'il ne s'offrit au public satisfaisant des besoins plus secrets que celui de baïller [...]“; zit. nach Paul Ratouis de Limay: „L'exposition de pastels français du XVIIe et du XVIIIe siècle“, *Gazette des Beaux Arts* 69 (1927), 321–338, hier 335.
- 26 Dubos: *Reflexions* [wie Anm. 23], Bd. 1, Kap. 1, 5–11; die deutschen Begriffe nach der Übersetzung *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, Kopenhagen 1760, Teil I, 5–12; vgl. zum größeren Kontext etwa Ludwig Völker: *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs* (München: Fink 1975); Ulrich Pfisterer: „Kreative Langeweile – oder: Max Klinger als Glückskünstler“, in: Steffen Bogen u. a. (Hrsg.): *Bilder. Räume. Betrachteter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag* (Berlin: Reimer 2006), 230–249.
- 27 Vgl. Crow: *Painters* [wie Anm. 4], 17–22, 181, 189; Kernbauer: *Platz* [wie Anm. 4], 233. Kernbauer verweist u. a. auf die anonyme *Lettre sur le Salon de 1755. Adressée à ceux qui a livont* (Amsterdam: Arkstée et Merkus 1755), wo die Langeweile der Salonbesucher mehrfach betont wird, z. B. 19; zur Bedeutung des Publikums siehe Guichard: *Les amateurs* (2008) [wie Anm. 4]; Christian Michel/Carl Magnusson (Hrsg.): *Penser la peinture dans al seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire* (Rom, Paris: Somogy éditions d'art 2013).
- 28 *Nouveau dictionnaire universel et raisonné de médecine, de chirurgie, et de l'art vétérinaire* (Paris: Herrissant 1772), Bd. 1, 298f.
- 29 Claude-Henri Watelet/Pierre Charles Lévesque: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris: L.F. Prault 1792), Bd. 1, 5 (s. v. ‚Académie‘): „[...] on copie les défauts même du Modèle, tels que sa lassitude presque inévitable, le caractère d'ennui ou d'indifférence [...]“ Jean-Baptiste de Boyer: *Examen critique des différentes écoles de peinture* (Berlin: Haude et Spener 1768), 476: „On y découvre l'ennui & la contrainte que le peintre a été obligé de surmonter pour leur donner un fini auquel aucun artiste ne pourra parvenir.“
- 30 Zum Zitat und dem größeren Kontext Adriana Bontea: „Diderot et l'Art du Portrait“, in: Thierry Greub/Martin Roussel (Hrsg.): *Figurationen des Porträts* (München: Fink 2018), 329–346, hier 329; siehe auch Martin Schieder: „Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français“. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle, in: Michel/Magnusson: *Penser* [wie Anm. 27], 41–58; Élodie Cayuela: Le portrait dans la France des Lumières: entre dénonciation et légitimation d'un genre pictoral, in: *À l'épreuve* 3 (2016) <http://alepreuve.org/content/le-portrait-dans-la-france-des-lumi%C3%A8res-entre-d%C3%A9nonciation-et-l%C3%A9gitimation-d%E2%80%99un-genre>, zuletzt aufgerufen 19.11. 2019.
- 31 Diderot: *Salons*, hrsg. von Jean Seznec/Jean Adhémar, 4 Bde. (Oxford: Oxford University Press 1975–1986), Bd. 1, 203: „Tant que les peintres portraitistes ne me font que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour m'intéresser il faut une action, alors ils auront toute le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.“ Vgl. zu dieser Passage auch Bontea: „Diderot“ [wie Anm. 30], 330.
- 32 Vgl. dazu Denk: *Artiste* [wie Anm. 3]; Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts* (München: Fink 1997); Mary Sheriff: „Decorating knowledge. The ornamental book, the philosophic image and the naked truth“, *Art History* 28 (2005), 151–173.
- 33 Dies vermerkte schon Oulmont: „A propos“ [wie Anm. 1], 123.
- 34 Zit. nach Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 203–205.
- 35 Salon 1791 (zit. nach Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 2): „on ne sauroit peindre vec plus de vérité avec des tons plus purs et plus frais.“
- 36 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1].
- 37 Delaurenti: „Emotional“ [wie Anm. 16], 116.
- 38 Melissa Percival: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth Century France* (London: W.S. Maney & Son 1999), zu Ducreux 110; Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Mainz: Philip von Zabern 1991).
- 39 Dass Messerschmidt auch ein *Selbstbildnis als Gähnender* gefertigt habe, behauptet erstmals ein 1785 publiziertes Grabgedicht: „Gänend gos er sich sein Bild, / Wie es Zäne blökt und schielt, [...]“ Neuerdings wird der Kopf allerdings mehrheitlich nicht mehr als Gähnender interpretiert, siehe Maria Plötzl-Malikova: *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783* (Wien: Weitra 2015), 112f. und 294–297 (Kat. 75); zum Vergleich mit Ducreux Ulrich Pfarr: „Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks“, in: Mareike Bückling (Hrsg.): *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt* (Frankfurt a.M.: Liebighaus 2006), 297–311, hier 305f.; dagegen Michael Yonan: *Messerschmidt's Character Heads. Mad-dening Sculpture and the Writing of Art History* (New York, London: Routledge 2018), 102–105.
- 40 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3; zur Kategorie *attitude* siehe Ulrike Kern: „Attitude“, in: Michèle-Caroline Heck (Hrsg.): *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1750)* (Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée 2018), 82–85.
- 41 Zur Idee Paolo d'Angelo: *Ars est celare artem da Aristotele a Duchamp* (Macerata: Quodlibert) 2014.
- 42 *Mercure de France* 1796 (zit. nach Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3): „Quel mauvais goût de se représenter sans cesse au Salon dans quelque attitude basse et triviale. C'est la grimace des Boulevarders.“ Vgl. Paul Ratouis de Limay, *Les pastels: du XVIIe et du XVIIIe siècle* (Paris: A. Morancé 1925), 15; Armingeat: „Ducreux e la grimace“ [wie Anm. 1], 358.
- 43 Trotz Inschrift – „The gift of the Rev. H. Walter to the Hawks Mew 1809“ – entzieht sich der Stich einer Deutung; er scheint Thomas Rowlandson als Vorlage für eine Nachzeichnung gedient zu haben, siehe *English Drawings*, Ausst.-Kat., Hazelitt, Gooden & Fox, London 1990, 92 (Kat. 45).

„Lord Elgin’s Kalmuk“ Feodor Ivannoff und die Pluralisierung der Vaterländer¹

Oliver Jehle

Abstract Feodor Ivannoff ist mit seiner Lebensgeschichte Teil einer wenn nicht globalen, so doch weite Teile Europas und Asiens verbindenden Geistes- und Ideengeschichte der Aufklärung: In ihrem Verlauf dokumentiert sich ein europäisches Netzwerk aus Adligen, Gelehrten und Künstlern, das, engmaschig gewoben, Ivannoff von St. Petersburg nach Rom und Paris, London und Athen trug. Als Kind geraubt, verschleppt und schließlich als Gabe der Zarin von Russland an den Hof in Darmstadt verschenkt, durchläuft der spätere Künstler einen exzeptionellen Bildungsgang, der ihm nicht nur die Vervielfältigung seiner Vaterländer beschert, sondern die Sprache des europäischen Klassizismus als *lingua franca* eröffnet. Dass Lavater glaubte, in der Physiognomie Ivannoffs feinste Fähigkeiten, ja die Reizbarkeit einer beweglichen Seele zu erkennen und zugleich die unterste „Thierheit“ repräsentiert zu sehen, verweist auf die gespaltene Wahrnehmung, die diesen Künstler ein Leben lang begleitete – auch wenn ihm der Ehrentitel eines neuen Euphranor verliehen wurde, des Erfinders der Symmetrie in den Künsten.

Keywords Euphranor, Klassizismus, Physiognomie, Lavater, Thorvaldsen

„Das Bildniß eines Kalmucken, Feodor Iwanowitsch, zu Rom, wo er mit dem glücklichsten Erfolge sich auf die Malerey legt, von ihm selbst, mit eigener Hand, ganz unvergleichbaren Kunst und Geschmack und einer Aehnlichkeit zum Sprechen, mit schwarzer Kreide gezeichnet.“²

1796 veröffentlichte der Göttinger Professor der Medizin, Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), einen Wissenschaftsatlas, dem er den Namen *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* gab.³ Als Begründer der vergleichenden Anatomie und Anthropologie hatte sich Blumenbach auf die Erforschung des menschlichen Schädels spezialisiert; und so gewähren sieben der insgesamt 100 Illustrationen, die sich in dieser Veröffentlichung finden, einen Einblick in die Naturgeschichte des Menschen. Fünf Abbildungen, mit denen das erste Heft eröffnet wird, werden als „charakteristische Musterköpfe von Männern aus den 5 Hauptrassen im Menschengeschlechte“ beschrieben, wobei sich unter der

Überschrift „Feodor Iwanowitsch“ erstaunlicherweise eine Kupferstichtafel (Abb. 1) mit dem Porträt eines Künstlers findet: Der spätere Hofmaler Feodor Ivannoff, genannt Kalmück⁴ (um 1763–1832), erscheint inmitten der europäischen Debatte über Taxonomie und Kategorien wie ‚Rasse‘ und ‚Spezies‘,⁵ mit deren Hilfe kontingente Details in ein Arsenal klassifizierbarer Zeichen verwandelt, die Schädel allein als Gegenstände einer Naturgeschichte gewertet werden sollten. Über Jahre hatte Blumenbach versucht, einen „Calmucken Schädel zu erhalten“,⁶ wie es etwa in einem Brief Georg Thomas von Aschs (1729–1807) heißt, der als sein ehemaliger Schüler seit 1777 Auswärtiges Mitglied der Göttinger Akademie in St. Petersburg war und dessen räumliche Nähe einen möglichen Zugriff auf derlei Gegenstände zu erlauben schien.⁷ Der Göttinger war aber an dieser Erwerbung zunächst gescheitert und musste auf eine Porträt-darstellung ausweichen, deren Qualitäten er aber gewärtigte und mit den Begriffen des zeitgenössischen

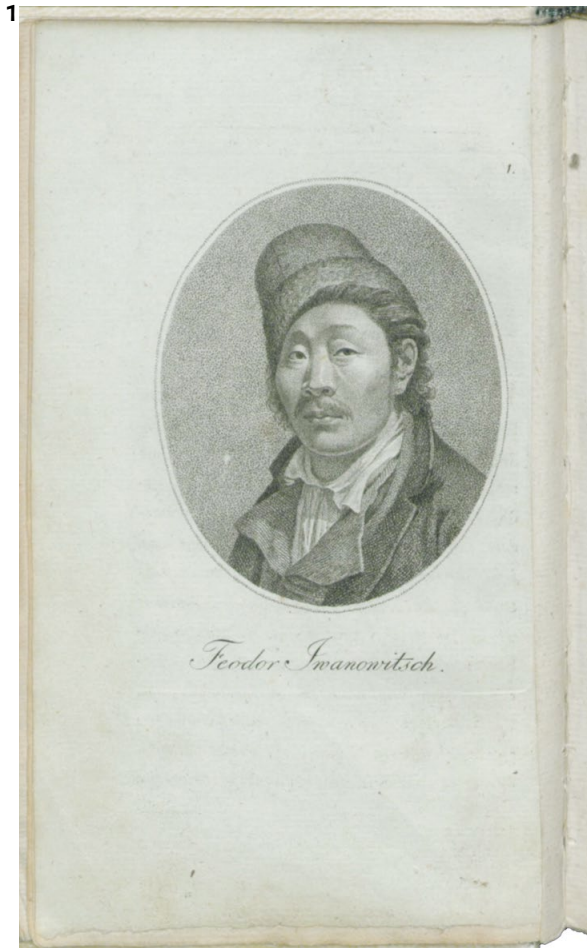


Abb. 1 Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*. Feodor Iwanowitsch, 1796.

Kunstdiskurses würdigte, schrieb er doch von „unvergleichbarer Kunst“ und „Geschmack“.⁸ Hier also taucht das gezeichnete Gesicht eines Kalmücken auf, das sich der gelehrten Hand des Künstlers verdankt und die abenteuerliche Lebensgeschichte des Wahrrömers im Moment „glückliche[r] Erfolge“⁹ fast vergessen macht.

St. Petersburg

Die Lebensgeschichte des im Selbstbildnis aufscheinenden Künstlers verweist zunächst nach St. Petersburg: Einer durchaus gängigen Praxis folgend,¹⁰ hatten Kosaken den kleinen Jungen 1770 in der kirgisischen Steppe aufgegriffen und an den Zarenpalast verschleppt. Auf dem Weg aus der Einöde und nach russisch-orthodoxem Ritus getauft, trug er fortan den Namen ‚Feodor Iwanowitsch‘, als habe ihn erst der Wille der Zarin ins Leben gerufen. Katharina der Großen diene Feodor als lebendige Staffagefigur inmitten einer Entourage aus fremdländischen Kindern – als Teil eines visuellen Amusements voller unterhaltsamer Fremdheit, die

gleichsam domestiziert, ausgestellt und in die Bahnen höfischen Verhaltens gelenkt wurde. In diesem Umfeld des absolutistischen Hofes eröffnete sich Feodor eine ungesehene internationale Kultur aus Luxusgütern und höfischem Kunsthandwerk, das der Macht und dem Reichtum der Zarin Ausdruck verleihen musste. Inmitten einer ständig sich steigernden Repräsentationskultur, die ihren Anspruch aus der Konkurrenz der Höfe Europas bezog, bewegte sich ein als ‚fremd‘ etikettiertes Kind, das wie kostbare Dinge geschmückt und ausgestellt wurde, um eine vertraute, höfische Ordnung lustvoll zu stören und damit dem gefürchteten *ennui* vorzubeugen.¹¹ Feodor aber blieb der Zarin in Erinnerung, kämmte und frisierte er doch mit großem Geschick ihr Haar.¹² 1773 verschenkte die Herrscherin den „kleinen Kalmückenjungen“ an Caroline von Hessen-Darmstadt (1721–1774), ohne erkannt zu haben, dass dieser Junge im höfischen Wettstreit um Begabungen in den Künsten hätte von Nutzen sein können. Die Beschenkte aber, die in einem Brief an ihre Mutter davon berichtet, wie groß das Vergnügen war, den Anblick von sieben Kalmücken gewärtigen zu dürfen,¹³ erblickte in Feodor nur den Grund für ein visuelles Amusement. Als Gabe aus kaiserlicher Hand fand Feodor daher zunächst seinen Weg an den Hof in Darmstadt, ehe er mit der Tochter Carolines, Amalie (1754–1832), an den Badischen Hof kam. In Karlsruhe erhielt er Unterricht und wurde 1776 als Teil einer Gruppe von Schülern und Pädagogen in die Schweiz entsandt, wo man im Philanthropinum Schloss Marschlins¹⁴ sein zeichnerisches Talent erkannte. An dieser reformpädagogischen Anstalt, unter deren Gönnern sich auch Markgraf Karl Ludwig von Baden (1755–1801) fand, wurde ein Erziehungsmodell in die Praxis umgesetzt, das zuvor nur theoretisch erörtert, nie aber im Lehrbetrieb umgesetzt worden war: Als überzeugter Philanthrop gab der Geschichtsphilosoph Isaak Iselin (1728–1782) wichtige Impulse für die konzeptuelle Ausrichtung des Lehrbetriebs. Er sah Geschichte als linearen Fortschritt zu allumfassender Humanität, wobei seine Vorstellung, wie die Menschheitsgeschichte verlaufen solle, von einer einfachen Parallelisierung ausging: „[D]ie Stadien, die das Individuum“ zu durchlaufen habe und schließlich „zu einer harmonischen Persönlichkeit integrieren sollte – nämlich Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Vernunft – machen auch die einzelnen Völker und schließlich die Menschheit als ganze durch.“¹⁵ Feodor Iwanoff wurde so zum Exponenten eines Geschichtsverständnisses, das die individuelle Vervollkommnung als Teil einer alle Völker umfassenden, voranschreitenden Perfektibilität verstand.

Rom und Athen

Acht Jahre verbrachte Feodor Ivannoff ab 1791 in Rom, wo er zum Freundeskreis gehörte, der sich um Carl Ludwig Fernow (1763–1808), Friedrich Weinbrenner (1766–1826) und Johann Martin von Rohden (1778–1868) gebildet hatte. Alle diese Künstler dachten und arbeiteten in internationalen Perspektiven und sie alle „waren es gewohnt, in anderen Ländern als dem Land zu leben, in das sie der Zufall ihrer Geburt verschlagen hatte.“¹⁶ Rom musste für Feodor Ivannoff zu dem Ort werden, an dem sich Freiheit und Schönheit im Zeichen antiker Kunst vereinten – wohlwissend, dass die Antike immer auch Gegenstand der eigenen Gegenwart war. Zu den weiteren Künstlern, denen er begegnete und die seine Sprachhöhe des späten Klassizismus prägten, gehörten Jakob Asmus Carstens (1754–1798) und Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der „Phidias des Nordens“¹⁷, wie Thorvaldsen genannt wurde, prägte aber nicht nur Feodor Ivannoff, sondern ließ sich auch von ihm inspirieren: Er besaß zumindest neun Zeichnungen des kirgisischen Künstlers (Abb. 2).¹⁸ In der Bleistiftzeichnung, die dem Thema *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors* gewidmet ist, scheint auf, wie sich Feodor Ivannoff in der Auswahl des tragischen Stoffes von Carstens Homerlektüre des Jahres 1794 inspirieren ließ (Abb. 3).¹⁹ Dass seine Bildfindung Jahre später, 1804, auf die Kreidezeichnung Thorvaldsens einwirken wird (Abb. 4),²⁰ mit deren Hilfe dieser ein Relief für den Herzog von Bedford vorbereitete, lässt ersichtlich werden, wie frei Bildideen in Rom zirkulierten. Die eigentliche Bestimmung dieser Kunstsprache, deren thematische Ausrichtung bereits der antiken Kunst geläufig und in den Gemäldebeschreibungen des Philostrat greifbar waren, sahen die befreundeten Künstler darin – folgt man etwa den Ausführungen Fernows –, dass sie „das Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimmtesten Individualität zur wirklichen Anschauung“²¹ bringen sollte. Nur der Künstler, der sich von der Eitelkeit des Erfolges frei mache und hinter sein Werk zurücktrete, könne jene Objektivität erreichen, die Fernow in den antiken Bildwerken fand.²²

1799 war Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin (1766–1841) zum Gesandten am Hof des Sultans berufen worden und brach ins Osmanische Reich auf. Während seiner bis 1803 währenden Amtszeit in der Türkei ließ er mit Zustimmung des Sultans Selim III. umfangreiche archäologische Grabungen durchführen – ausgestattet mit einem ‚Ferman‘, einer entsprechenden Genehmigung, die Seged Abdullah Kaimacan brieflich am 6. Juli 1801 erteilt hatte. Dieses Schreiben besagte, es sei Lord Elgin erlaubt „to remove some stones with inscriptions and figures“.²³ Elgin benötigte Künstler, die ihn nach Athen

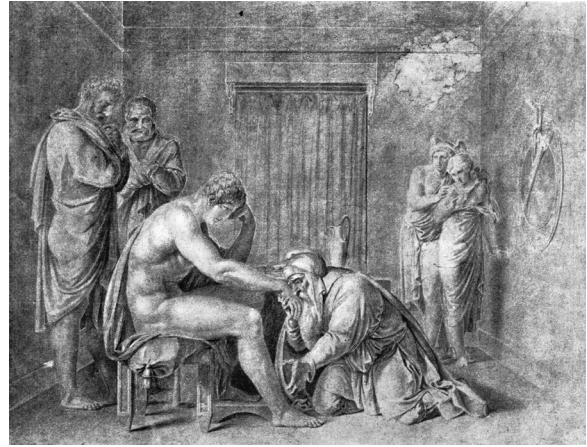
begleiten und die Skulpturen und Friese des Parthenon dokumentieren sollten, die abgebaut und nach England verschifft wurden, einen „dessinateur de figures“²⁴, wie William Richard Hamilton (1777–1859) schrieb. Als Agent seiner Lordschaft in Rom tätig, berichtete dieser, er habe schließlich einen „draughtsman for figures“ aufgetan: Feodor Ivanovitch. „We have selected one who is on all hands acknowledged to be the best in this line, of excellent character and good manners. Perhaps he is the only man of taste his Nation ever produced; he is a Tartar and Native of Astracan, educated in Germany, and having studied eight years in Rome“.²⁵ Erstaunlich die Wortwahl, die Feodor als Zeichner vorstellt, dessen Charakter exzellent sei und dessen Verhalten von guten Manieren zeuge. In seinem Brief, der an Lord Elgin gerichtet ist, nimmt Hamilton den „Tartaren“ somit in eine imaginäre Diskursgemeinschaft auf, die sich mit einigem Recht als „Republic of Taste“²⁶ beschreiben lässt: Geschmack und Ausbildung ermöglichen Teilhabe an einer universalen Sprache der Kunst, die um 1800 Neoklassizismus hieß. Obgleich etwa David Hume in seinem *Essay Of the Standard of Taste* davon ausging, dass „the general principles of taste are uniform in human nature“,²⁷ ist der freie Austausch aufgeklärter Meinungen und dem auf Gleichheit gegründeten Status ihrer sozial unterschiedenen Teilnehmer dem Leben in Rom geschuldet. Dieser Ort ermöglichte eine im ästhetischen Diskurs real gewordene Form egalitärer und selbstbestimmter Interaktion, die europaweit in die gebildeten Klassen ausstrahlte.²⁸

Feodor Ivannoff wurde als „man of taste“ rekrutiert, um in Athen zu arbeiten, und reiste mit dem vormaligen Hofmaler des Königs beider Sizilien, Giovanni Battista Lusieri (1755–1821), zunächst nach Sizilien, wo er den Sarkophag des Hippolytus in Agrigent zeichnete (Abb. 5),²⁹ ehe sie im April 1800 die Segel setzten, um nach Konstantinopel und schließlich nach Athen zu reisen. Lusieri, den Lord Byron 1810 als einen „Italian painter of the first eminence“³⁰ beschreibt, war ein Maler, der nicht nur an einem der vielleicht „intransparentesten und kompliziertesten Höfe Europas“³¹, in Neapel, gearbeitet hatte, sondern durchaus den Umgang mit anspruchsvollen Kunden für sich zu nutzen verstand. Seine topografisch und archäologisch so präzise gearbeiteten Landschaftsdarstellungen wurden von den englischen Reisenden für ihre Präzision, Klarheit und für die besondere Reinheit der Farben geschätzt (Abb. 6).³² Die schiere Perfektion seiner Umrisse und Perspektive, die ein Bewunderer seiner Kunst beschrieb, musste für Feodor wie ein Echo seiner eigenen Auffassung erschienen sein. Gegen den aufkommenden Zeitstil, der dazu verleite, Bilder so zu gestalten, als ob der „main part from imagination“ käme,

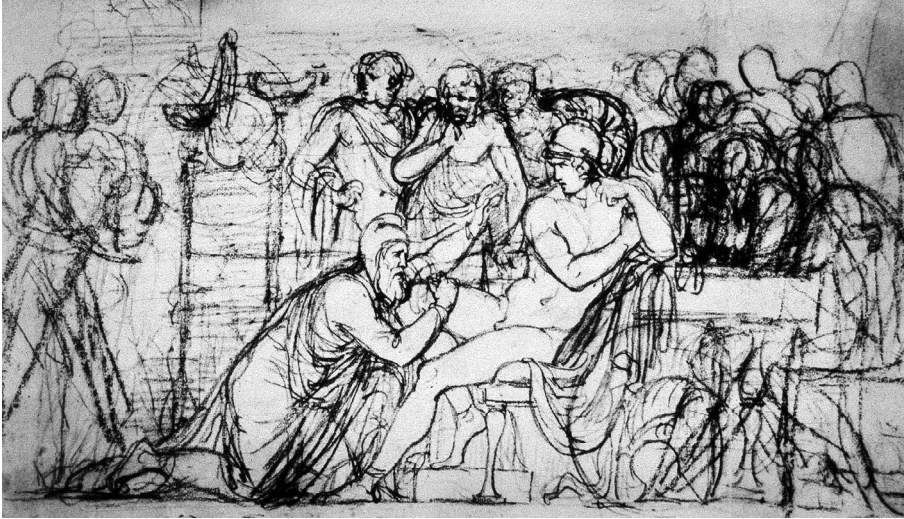
2



3



4



5



Abb. 2 Feodor Ivannoff: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, 1791–1799.

Abb. 3 Asmus Jakob Carstens: *Priamos bei Achill*, 1794.

Abb. 4 Bertel Thorvaldsen: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, um oder nach 1804.

Abb. 5 Feodor Ivannoff: *Sarkophag des Hippolytus in Agrigent*, 1799/1800.

gelte es nach Lusieri, am mimetisch exakten Protokoll des Gesehenen festzuhalten. Malerei „should faithfully imitate nature“,³³ eine Maxime, an der sich Feodor sein Künstlerleben lang orientieren sollte.

Ein weiterer Mitreisender dieser internationalen Gruppe aus weltläufigen Gelehrten und Künstlern war der englische Geistliche, Naturforscher und Mineraloge Edward Daniel Clarke (1769–1822), der über den Kalmücken schreibt: „Theodore presented a marvellous example of the force of natural genius unsubdued by the most powerful obstacles. Educated in slavery [...] having also imbibed with his earliest impressions the servile propensities and sensual appetites of the tyrants he has been taught to revere; this extraordinary man arrived in Athens like another Euphranor [...]“³⁴ Die Kraft des natürlichen Genies lässt diesen außergewöhnlichen Menschen zu einem zweiten Euphranor (um 390–325 v. Chr) werden. Seine „angeborene Gemütslage“,³⁵ sein ausgeprägtes *ingenium*, das auch in Sklaverei und Tyrannenherrschaft nicht an Ausdrucksfähigkeit einbüßte, macht aus ihm einen Wiedergänger der Antike. Im Zeichen der Genieästhetik der Aufklärung wird Feodor mit eben jenem Künstler verglichen, von dem Plinius im 34. Buch der Naturkunde berichtete und der als griechischer Universalkünstler galt.³⁶ Innerhalb der klassizistischen Kunsttheorie war dieser Künstler der Antike allerdings kein Unbekannter. So berichtet Winckelmann über ihn als Maler, Bildhauer und Toreut und erwähnt, dass er die Symmetrie in die Malerei eingeführt habe.³⁷ Euphranor wird so zum Exponenten einer Ästhetik, die vollendete Ausgewogenheit und Ruhe zum Inbegriff des Schönen erklärt. Eigenschaften eines gemäßigten Ausdrucks werden beschrieben, die Winckelmann in anderen Zusammenhängen allein den griechischen Künstlern der Zeit von Praxiteles und Lysipp zugewiesen hatte. So rückt mit dieser Beschreibung die griechische Antike in den Mittelpunkt archäologischen Interesses und der Reise Feodor Ivannoffs nach Athen wächst eine Logik zu, die in der diaphanen Überblendung von Antike und Gegenwart, von Euphranor und Ivannoff ihren adäquaten Ausdruck findet. Und William Otter, der Edward Daniel Clarke eine intellektuelle Biografie widmete, informiert darüber, dass Euphranors „works of genius“ [...] „had flourished in Attica, beneath the liberal patronage of an immortal Pericles“.³⁸ Aber von diesem anderen Euphranor, von Feodor Ivannoff, wurde auch berichtet, er arbeite extrem langsam. Seine Faulheit, die sich in Lusieris Bericht vom 26. Oktober 1801 mit den Worten beschrieben findet: „I have no reason to be pleased with [...] Feodor who has not worked, and does not want to do what he

ought“,³⁹ wiederholt allerdings auch Stereotypen, die sich in den Beschreibungen der Kalmücken spätestens seit Herders ausgreifenden Schilderungen einer Landschaft und ihrer Bewohner finden, die der Geistliche selbst jedoch nie gesehen hatte. Von der „gedankenlose[n] Gleichgültigkeit“, liest man in dessen *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, in welcher der „müßige Kalmucke“ einfach nur dasitze und „seinen ewig heitern Himmel [überblicke]“ und seine „unabsehbare Einöde [durchhorche]“.⁴⁰ Diese Faulheit aber führte nicht dazu, dass andere potentielle Auftraggeber ihn nicht für sich gewinnen wollten. So suchte der Französische Diplomat und Antiquar Louis-François-Sébastien Fauvel (1753–1838), der als Begründer der Archäologie in Griechenland gilt, so deutlich die Nähe des Künstlers, dass Lord Elgins Gefolgsleute befürchteten, Feodors Zeichnungen und Gipse könnten in die Hände des Franzosen fallen. Aber der Kampf um das Parthenon entschied sich nicht nur zwischen den Agenten Lord Elgins und Fauvel. Es erschien zudem ein weiterer, wohlhabender Rivale in Athen: Prinz Dolgorouki, der später russischer Gesandter in Neapel werden sollte.⁴¹

Akropolis

Im September 1802 standen Edward Daniel Clarke, Giovanni Battista Lusieri und Feodor Ivannoff auf der Akropolis, um dabei zu sein als eine der Metopen des Parthenons herausgebrochen und abtransportiert werden sollte: ein Relief, das einen Mann und einen Kentauren zeigt (Abb. 7)⁴². Lusieri beschreibt diesen Moment in einem Brief vom 16. September 1802: „I have, my Lord, the pleasure of announcing to you the possession of the 8th metope, that one where there is the Centaur carrying off the woman. This piece has caused much trouble in all respects, and I have even been obliged to be a little barbarous.“⁴³ Ein wenig barbarisch gewesen zu sein, bezog sich auf die Bergung der Metope, die sich nur im Zeichen der Zerstörung anderer Bausubstanz verwirklichen ließ. Feodor erfasste diesen Figureschmuck zeichnerisch, wobei er nicht selten die fehlenden Teile rekonstruierte. Die legendäre Kentauromachie, der Kampf zwischen den Menschen und den Kentauren, die eine wilde und unheimliche Natur verkörpern, und den literarischen Hintergrund für die Darstellung auf der geborgenen Metope liefert, steht auch für die Auseinandersetzung zwischen rationalem Vermögen und der Triebhaftigkeit jedes einzelnen Menschen – eine Konstellation, die Johann Caspar Lavater (1741–1801) bereits der Physiognomie der „Calmuken“ eingeschrieben sah: „Der Calmuke ist ein sonderbares Gemisch der feinsten Fähigkeiten, und der untersten Thierheit“, berichten die *Physiognomischen*

6



7



Abb. 6 Giovanni Battista Lusieri: The Monument to Philopappos, Athens, 1805–1807.

Abb. 7 Feodor Ivannoff: Metope vom Südfries am Parthenon in Athen, 1800–1802.

Fragmente.⁴⁴ Lavaters radikale Diskreditierung der Kalmücken führt ihn zunächst dazu, in den Landsleuten des jungen Feodor allein die animalische Seite verwirklicht zu sehen. Zugleich aber erfasste der Blick des Physiognomen in der Profilzeichnung des „Calmuken“ ein Auge, dessen flammender Ausdruck unbedingt entschlüsselt werden musste: „Sein Auge verkündigt mit seinem Feuer und Mobilität die reizbarste Seele. Er thut im Kriege Wunder persönlicher Tapferkeit, und ist wieder höchst frey. - Kurz es ist keine Stätigkeit in seinen Charakter zu bringen.“⁴⁵ Lavater, der in der Profillinie die „reinste Signatur der Schöpfung“⁴⁶ erkennt, benennt mit Blick auf das Volk aus der Steppe höchste Gegensätze. Mit der „evokative[n] Kraft seiner knappen sprachlichen Interventionen“,⁴⁷ lässt er krachend die „reizbarste Seele“ auf die „unterste Thierheit“ treffen und gedenkt so, dem Antlitz des Kindes gerecht zu werden: Einem Tier vergleichbar, voll Feuer und mit größter Beweglichkeit begabt, konnte sich Feodor Ivannoff nur dem Kentaur widmen: Folgt man der brutalen Logik Lavaters, trifft im Moment der Zeichnung der ausführende Künstler nun endlich auf sein antikes Gegenüber, der Weltreisende auf die Erzählung aus der griechischen Mythologie, die zum Narrativ seines eigenen Lebens wird. Der Umriss seiner Zeichnung, der Kontur, aber steht am Anfang der bildenden Künste. Als erste und edelste Sichtbarmachung des Geistigen in der Kunst, der Idee, ist die konturgebundene Darstellung des Kentauren zugleich die Realisierung des Idealschönen in der Kunst. Dass es auf der Ebene der verhandelten Mythe um das Äußerste, den nur mühsam und mit der Kunstanstrengung des zeichnerischen Umfassens zu bändigenden Schmerz ging, führt die Darstellung über den reinen Naturalismus hinaus. Die Zeichnung Ivannoffs verrät, dass es ihm auch im Modus kopierender Antikenerfassung um den wahren Ausdruck des Artefakts geht: ein pathetisches und ausdrucksstarkes Kunstwerk, das aus der Spannung von idealer Schönheit und Wahrheit der Affekte lebt. So sind seine zeichnerischen Arbeiten Teil einer weitgespannten, auf die Antikenrezeption des frühen 19. Jahrhunderts ausgerichteten Praxis der Künste, die deshalb in weiten Kreisen der Gebildeten und Wohlhabenden auf Interesse stießen, da der Neoklassizismus als *lingua franca* die Kunstproduktion Europas dominierte und zum Signum einer aufgeklärten Ästhetik wurde.

Feodor Ivannoff ist mit seiner Lebensgeschichte Teil einer wenn nicht globalen, so doch weite Teile Europas und Asiens verbindenden Geistes- und Ideengeschichte der Aufklärung: In ihrem Verlauf dokumentiert sich ein europäisches Netzwerk aus Adligen, Gelehrten und Künstlern, das, engmaschig gewoben, Feodor Ivannoff

von St. Petersburg nach Rom und Athen trug: Gerüstet durch die Erziehung an europäischen Fürstenhöfen, war es ihm möglich, mit englischen Lords und reisenden Gelehrten, mit italienischen Hofkünstlern und russischen Prinzen auch auf der Bühne der Akropolis zu konversieren. Der spätere Hofmaler muss über ein ungemein sicheres gesellschaftliches Auftreten verfügt und eine Weltläufigkeit verkörpert haben, die sich auch in der Kunst der französischen Konversation ausdrückte: eine Kunst, die ihm spätestens im Philanthropinum Schloss Marschlins erschlossen worden war, unterrichtete man doch dort die Schüler tageweise wechselnd in drei Sprachen: in Deutsch, Latein und Französisch.

Öffnete sich ihm im Zeichen der Erziehung der Zugang zur *grand monde*, ist Ivannoffs Lebenslauf zugleich eine Doppelstruktur eingeschrieben: In seiner Gewaltbarkeit lässt sich der Beginn dieses höfisch geprägten Lebens sowohl als Geschichte einer brutalen Kindesentführung und rabiaten Menschenhandels lesen, aber auch als gelingendes Projekt der Aufklärung und ihrer europäischen Erziehungsideale. Hätte man Feodor Ivannoff die Frage nach seinem Vaterland gestellt, wären ihm wahrscheinlich zahlreiche Antworten möglich gewesen: Die hohe Flexibilität, die sich daraus ableiten lässt, hat zunächst nicht damit zu tun, dass sich der spätere Badische Hofmaler⁴⁸ als Europäer verstanden hätte – sondern als Geraubter, Verschenkter und schließlich reisender Künstler. Seine Bereitschaft aber, vielversprechenden Angeboten aus fernen Ländern zu folgen und sich versatil immer neuen Dienstherrn zu unterstellen, musste notwendig zu einer Vervielfältigung seiner Vaterländer führen. So lässt sich an „Lord Elgin’s Kalmuk“⁴⁹ ablesen, dass eine Ausnahmeerscheinung des europäischen Klassizismus, die sich trotz ihrer prekären Voraussetzungen und gegen alle äußeren Widerstände den Traum vom Künstlerdasein verwirklichte, nicht allein rekonstruiert werden kann, vollzieht man deren einzelne Lebensstationen sukzessive nach. Sein europaweites Wirken, seine fortgesetzte Bereitschaft zum Risiko darf als Ausdruck eines Aufklärungswissens verstanden werden: Angewandte Kenntnisse, die ihm aus der intellektuellen Interaktion mit zahlreichen Akteuren an unterschiedlichen Orten der Welt erwachsen sein mussten, und eine Beweglichkeit, die als soziales Virtuositum beschrieben werden kann, eröffneten ihm Karrierewege, die soziale Schranken und physiognomische Vorurteile überwand. Die „Mobilität“, von der Lavater mit Blick auf die Kalmücken schrieb, verwandelte Ivannoff in einen gleichsam dynamisierten, eigenen Lebensvollzug. So überrascht es kaum, dass der Künstler bereits in Rom „mit eigener Hand, ganz unvergleichbar“

und als Ausdruck von „Kunst und Geschmack“ ein Selbstbildnis erarbeitete,⁵⁰ das von Lavaters ‚unterster Thierheit‘ nichts mehr zu berichten weiß, sondern nur mehr vom Selbstverständnis eines neuen Euphranor.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*, Göttingen 1796.

Abb. 2 Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.

Abb. 3 Alte Nationalgalerie, Berlin.

Abb. 4 Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.

Abb. 5 Petra Reategui: Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück. Bad Saulgau 2017.

Abb. 6 Scottish National Gallery, Edinburgh.

Abb. 7 Petra Reategui: Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück. Bad Saulgau 2017.

Anmerkungen

- Alan Bird: „Feodor Ivanovitch. Lord Elgin's Kalmuk“, in: *Apollo Magazine*, 1 (1975), 36–44. Die Rede von der „Pluralisierung der Vaterländer“ bezieht sich auf eine Formulierung Ernst Osterkamps. Ernst Osterkamp: „Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer“, in: Elisabeth Décultot, Martin Dönike, Wolfgang Holler, Claudia Keller, Thorsten Valk und Bettina Werche (Hrsg.): *Winckelmann. Moderne Antike* (Weimar: Hirmer 2017), 23–41, hier: 24.
- Johann Friedrich Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*. Nach der dritten Ausgabe und den Erinnerungen des Verfassers übersetzt, und mit einigen Zusätzen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Johann Gottfried Gruber (Leipzig: Breitkopf und Härtel 1798), 14.
- Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* (Göttingen: Dieterich 1796–1810), hier: Heft 1 (1796), [9]–[10], 1 Ill. (Kupferst.), Überschrift: „1. Feodor Iwanowitsch“.
- Auch Iwanow oder Ivanoff sind als Schreibweisen zu finden. Er selbst nannte sich Feodor Ivannoff, findet sich diese Schreibweise doch in den Karlsruher Adressbüchern. Die folgenden Ausführungen verdanken der materialreichen Lebensbeschreibung des Hofmalers von Petra Reategui wesentliche Impulse: Petra Reategui: *Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück* (Bad Saulgau: Triglyph 2017); Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon* 2. Auflage, Band 1 (Lemgo: Meyersche 1808), 227–230; Alfred Woltmann: „Feodor Iwanowitsch“, in: *Badische Biographien*, Erster Theil (Heidelberg: Bassermann 1875); Joseph August Beringer: „Fedor Iwanowitsch“, in: Ulrich Thieme (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 11 (Leipzig: E. A. Seemann 1915), 337–338; Johannes Werner: *Der Kalmück. Das Leben des badischen Hofmalers Feodor Iwanowitsch* (Ubstadt-Weiher: Verlag Regionalkultur 2016); Margrit-Elisabeth Velte: *Leben und Werk des badischen Hofmalers Feodor Iwanowitsch Kalmück. 1763-1832*, Diss. Universität Karlsruhe 1973.
- Sara Eigen: „Self, Race, and Species: J. F. Blumenbach's Atlas Experiment“, in: *The German Quarterly* 78, 3 (2005), 277–298, hier: 277.
- Frank William Peter Dougherty: *The Correspondence of Johann Friedrich Blumenbach*, Volume 3: 1786–1790. *Letters* 392–644. Revised, augmented and edited by Norbert Klatt (Göttingen: Norbert Klatt 2010), hier: Brief von Georg Thomas von Asch an Johann Friedrich Blumenbach in Göttingen vom 19./30. Juni 1786.
- Holger Krahnke: *Die Mitglieder der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 1751–2001* [Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. Folge 3, Band. 246] (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001), 28; Helmut Rohlfing: „Eine neue russische Bibliothek in Göttingen – Georg Thomas von Asch als Förderer der Georgia Augusta“, in:

Elmar Mittler/Silke Glitsch (Hrsg.): *300 Jahre St. Petersburg. Russland und die „Göttingische Seele“*. Ausstellung in der Paulinerkirche Göttingen (Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek 2003), 287–298, hier: 289.

- Diese Kreidezeichnung, die in der Publikation als Grafik wiederholt wird, wurde Blumenbach vom englischen Gesandtschaftssekretär Georg Ernst Tatter (1757–1805) geschenkt, der sich seit 1794 in Rom aufhielt und dort wohl den Kalmücken kennengelernt hatte. Hartwig Johann Christoph von Hedemann / [Friedrich von] Adeling / [Georg Wilhelm Hartmann]: „Georg Ernst Tatter“, in: *Neues Hannoversches Magazin* 74. Stück (14. September 1810), Sp. 1169–1178, hier: Sp. 1175. Vgl. Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* (Göttingen: Dieterich 1796–1810), hier: Heft 1 (1796), [9]–[10], 1 Ill. (Kupferst.), Überschrift: „1. Feodor Iwanowitsch“.
- Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte* [wie Anm. 2], 14.
- Benjamin von Bergmann: *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803* (Riga: Hartmann 1804/05) [Fotomechanischer Nachdruck mit Einführung von Siegbert Hummel, Oosterhout 1969].
- Johannes Süßmann: „Subjektconstitution, soziale Praktiken und fremde Dinge“, in: Birgit Neumann (Hrsg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts* [Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa] (Göttingen: Wallstein 2015), 275–279, hier: 275.
- Katharina II. erinnerte sich in ihren Memoiren daran, einen „kleinen Kalmückenjungen“ gehabt zu haben, „der sehr gut frisierte“. Zitiert nach Reategui: *Hofmaler* [wie Anm. 4], 339.
- Auch ohne Maskierung hatten sie ihr Wohlgefallen so deutlich erregt, dass sie ihnen in den Saalfuchten des Zarenpalastes folgte: „[...] ce qui m'a fait pour le moins autant de plaisir, c'étoit de voir sept Calmouks sans masques [...], je les ai suivis dans une troisième salle.“ Philipp Walther (Hrsg.): *Briefwechsel der „Großen Landgräfin“ Caroline von Hessen*, 2 Bände (Wien: Wilhelm Braunmüller 1877) 419, zitiert nach Reategui: *Hofmaler* [wie Anm. 4], 340.
- Geprägt von den pädagogischen Vorstellungen Johann Bernhard Basedows und am System der englischen Public Schools orientiert, wurde diese pädagogische Einrichtung allerdings nur zwei Jahre von Ulysses von Salis-Marschlin (1728–1800) und Johann Peter Nesemann (1724–1802) geleitet, ehe sie aus finanziellen Gründen geschlossen werden musste. Martin Bundi: „Philanthropinum“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 04.02.2010. <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028712/2010-02-04/>>, abgerufen am 22.11.2019; vgl. Daniel Schmidt: *Der pädagogische Staat: die Geburt der staatlichen Schule aus dem Geist der Aufklärung* (Baden-Baden: Nomos 2000).

- 15 Andreas Urs Sommer: „Ende der Geschichte – Endlichkeit des Lebens. Zur Verortung von Iselins Geschichtsphilosophie“, in: Lucas Marco Gisi / Wolfgang Rother (Hrsg.): *Isaak Iselin und die Geschichtsphilosophie der europäischen Aufklärung* (Basel: Schwabe 2011), 53–66, hier: 59.
- 16 Osterkamp: „Johann Joachim Winckelmann“ [wie Anm. 1], 32.
- 17 In einem anonymen Nachruf, der in München 1844 erschien, wird Thorvaldsen als „nordischer Phidias“ beschrieben. *Allgemeine Zeitung. Mit allerhöchsten Privilegien*, Nr. 92, 1. April 1844, 750; vgl. Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung: Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806* (Berlin: de Gruyter 2005), 356.
- 18 Feodor Ivannoff: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, 1791–1799, Bleistift und Sepia, laviert und gehöht, 42,5 x 64,5 cm, Kopenhagen: Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. D 794.
- 19 Asmus Jakob Carstens: *Priamos bei Achill*, 1794, Rötel, mit Weiß gehöht über Graphit, 49,5 x 65,2 cm, Berlin: Alte Nationalgalerie.
- 20 Bertel Thorvaldsen: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, um oder nach 1804, schwarze Kreide auf braunem Papier, 25,9 x 43,2 cm, Kopenhagen: Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. 161 (V).
- 21 Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Hartknoch 1806). Wiederabdruck in: Herman Riegel (Hrsg.): *Carstens. Leben und Werke*: von K. L. Fernow (Hannover: Carl Rümpler 1867), 33.
- 22 Riegel: *Carstens* [wie Anm. 21], 50.
- 23 Hannes Hartung: *Kunstraub in Krieg und Verfolgung* (Berlin: De Gruyter 2005) 18; Wilhelm Treue: *Kunstraub: über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden* (Düsseldorf: Droste 1957), 177.
- 24 Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1], 36.
- 25 Alan Bird verweist auf A. H. Smith, der als „prime source“ zu verstehen sei und aus dessen Abhandlung auch die Zitate nach William Richard Hamilton stammen, die durch Bird im Einzelnen nicht näher nachgewiesen werden. A. H. Smith: „Lord Elgin and his Collection“, in: *The Journal of Hellenic Studies*, XXXVI (1916), 163–272. Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1], 36–44.
- 26 Oliver Jehle: „A Republic of Taste? Johan Zoffany und die Antikensammlung Charles Townleys“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013) <urn:nbn:de:bvb:355-kuge-301-4>, abgerufen am 22.11.2019; Anno Ortmeier: *Taste und Imagination. Untersuchungen zur Literaturtheorie Joseph Addisons* [Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Band. 8] (Frankfurt am Main und Bern: Peter Lang 1982), 7, 10; John Barrell, „Republic of Taste“, in: id.: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. The Body of the Public* (New Haven und London: Yale University Press 1986), 1–69; David H. Solkin: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (New Haven und London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press 1992); Elizabeth A. Bohls: „Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics“, in: Paul Mattick, Jr. (Hrsg.): *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge und New York: Cambridge University Press 1993), 16–51, hier: 21–22.
- 27 David Hume: „Of the Standard of Taste“, in: id.: *Essays Moral, Political, and Literary* (Oxford: Oxford University Press 1963), 249.
- 28 Nehama spricht von der Exklusivität der Republic of Taste und fordert, dass mit dieser Konzeption, „[t]he idea that the arts are the province of a small and enlightened part of the population“ benannt sei. Alexander Nehamas: „Plato and the Mass Media“, in: *The Monist* 71, Nr. 2 (1988), 224.
- 29 Feodor Ivannoff: *Sarkophag des Hippolytus in Agrigent*, Bleistift, 1799/1800, London: British Museum, 2012, 5004.4.1
- 30 Leslie A. Marchand (Hrsg.): „Famous in my time“. *Byron's Letters and Journals, 1810–1812, Volume 2* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1973), 298.
- 31 Osterkamp: *Winckelmann* [wie Anm. 1], 30.
- 32 Giovanni Battista Lusieri, *The Monument to Philopappos, Athens, 1805–1807*, Öl auf Leinwand, 102,5 x 82,2 cm, Edinburgh: Scottish National Gallery.
- 33 The J. Paul Getty Museum: „Giovanni Battista Lusieri“. „[I]t is very true that according to present styles [...] pictures are produced which are created in the main part from imagination, but this way of operating I detest [as] one should faithfully imitate nature.“ <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/819/giovanni-battista-lusieri-italian-about-1755-1821/>>, abgerufen am 30.09.2019.
- 34 Edward Daniel Clarke: *Travels in various Countries of Europe, Asia and Africa*, 2 Bände in vier Teilen 1810–1819, Part II: *Greece, Egypt, and the Holy Land*, 3. Teil (London: Cadell and Davies 1814), 42.
- 35 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), zitiert nach Gerhard Denckmann: *Kants Philosophie des Ästhetischen. Versuch über die philosophischen Grundgedanken von Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (Heidelberg: Winter 1947), 59.
- 36 C. Plinius d. Ä.: *Naturkunde*, Lat.-dt. Buch XXXIV: *Metallurgie*. Hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer (München und Zürich: Artemis 1989), § 77, 58–59.
- 37 „Euphranor, welcher mit dem Praxiteles zu gleicher Zeit, und also später noch, als Zeuxis, lebte, hat, wie Plinius sagt, die Symmetrie in die Malerey gebracht.“ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Erster Theil (Dresden: Walther 1764), 138; vgl. 404 und Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden und Leipzig: Walther 1756), 16.
- 38 William Otter: *Life and Remains of Edward Daniel Clarke* Vol. I (London: Cowie 1825), 249.
- 39 Diese Briefstelle zitiert nach Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1] 40, der in seinem Aufsatz keinen weiteren Nachweis führt.
- 40 Johann Gottfried v. Herder: *Johann Gottfried von Herders Sämmtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte*, Dritter Theil: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Erster Band (Karlsruhe: Bureau der deutschen Klassiker 1820), 72.
- 41 Charles Francis Adams (Hrsg.): *Memoirs of John Quincy Adams, comprising portions of his diary from 1795 to 1848* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co. 1874), 247, 348.
- 42 Feodor Ivannoff: *Metope vom Südfries am Parthenon in Athen, 1800–1802*, Bleistift, London: British Museum, Inv.-Nr. 2012.5004.4.37
- 43 Zitiert nach Christopher Hitchens: „The Elgin Marbles“, in: id. (Hrsg.): *The Elgin Marbles. Should they be returned to Greece?* (London und New York: Verso 1997), 16–93, hier: 17.
- 44 Conrad Ulrich: „J. C. Lavater in Zürich“, in: Ulrich Stadler / Hans Georg von Arburg (Hrsg.): *Im Lichte Lavaters. Lektüre zum 200. Todestag* [Johann-Caspar-Lavater-Studien, Band 1] (Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2003), 13–21, hier: 15.
- 45 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe*, Vierter Versuch, Band 1, V. Abschnitt, VI. Fragment (Leipzig und Winterthur: Weidmann und Reich 1778), 312.
- 46 So wird das Profil in einem Brief Anna Beyers im Mai 1788 beschrieben. Zitiert nach Ingrid Goritschni „Faszination des Porträts“, in: Gerda Mraz / Uwe Schlögl (Hrsg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater* (Wien et. al.: Böhlau 1999), 138–151, hier: 145.
- 47 Gottfried Boehm: „Mit durchdringendem Blick‘. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik“, in: Stadler/Arburg: *Im Lichte Lavaters* [wie Anm. 36], 21–40, hier: 21. Vgl. Charlotte Kurbjuhn: *Kontur: Geschichte einer ästhetischen Denkfigur* [Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Band 81] (Berlin und Boston: De Gruyter 2014), 319.
- 48 Am 31. Mai 1806 wurde er von Kurfürst Karl Friedrich zum badischen Hofmaler ernannt.
- 49 Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1].
- 50 Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte* [wie Anm. 2], 14.

Die Befreiung vom Pittoresken

Joseph William Turner in Oberfranken

Hans Dickel

Abstract Mit seinen Aquarellen zu den touristischen Sehenswürdigkeiten des Rheintals, Burgruinen, Kirchtürmen und dramatisch steilen Felsschluchten, die er gemäß der Ästhetik des Pittoresken (William Gilpin) darstellte, hatte Turner jahrelang den Geschmack des englischen Reisepublikums bedient. In seinem Spätwerk löste er sich zunehmend vom Motiv und verselbständigte seine Bilder zu malerischen Experimenten mit Farbe und Licht. Andere Stimmen aus dem kunsttheoretischen Diskurs mögen ihn dabei ermutigt haben, etwa Archibald Alison, der die Freiheit der Farbgebung und ihre Kraft zur Evokation höher schätzte als die akkurate Imitation. Eine Folge von Aquarellen aus Oberfranken zeigt diese Loslösung von der Ästhetik des Pittoresken besonders gut auf, sie steht in Verbindung mit Turners Aufenthalt in Coburg, dem Geburtsort von Queen Victorias Gatten Albert von Sachsen-Coburg-Gotha, dem er ein großes Landschaftsgemälde gewidmet hat. Nun kommt die Seherfahrung der Kontingenz zum Ausdruck, im Wechsel zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen vermitteln die Bilder das visuelle Erlebnis einer sinnoffenen Wahrnehmung.

Keywords William Turner, Rheinromantik, Pittoreskes, Oberfranken, Coburg

Wie und warum kam Joseph William Turner nach Oberfranken? Auf dem Weg nach Italien, dem Sehnsuchtsziel seiner Landsleute, reiste der Künstler mehrfach entlang des Rheins und des Mains durch deutsche Gebiete. Nach dem Sieg der Koalitionsarmeen Englands und Preußens gegen Napoleons Heer im Jahr 1815 war das Rheintal durch Aufhebung der Kontinentalsperre wieder frei. Engländer, und nun auch Engländerinnen, strömten seitdem in Scharen gen Süden, wie Johanna Schopenhauer verwundert bemerkte: „Lästiger noch als die reisenden Kinder sind vielleicht die reisenden englischen Familien, deren Anzahl besonders in den Rheingegenden, an das Unglaubliche reicht, so dass man kaum begreift, wer denn noch, außer dem Könige und seinem Hofstaat, dort zu Hause geblieben sein könnte.“¹ Seit 1815 reisten also nicht mehr nur die adeligen Sprösslinge männlichen Geschlechts nach Italien, auch bürgerliche Touristinnen und Touristen durchstreiften auf ihrer *Grand Tour* das Rheintal.

Turners erste Aquarell-Serie zu dieser als pittoresk gerühmten Landschaft entstand 1817, nach Zeichnungen von einer Wanderung, die er im August zwischen Köln und Bingen unternommen hatte. Die anschließend in London gefertigten 51 Aquarell/Gouache-Zeichnungen auf grau laviertem Papier konnte er bald an Walter Fawkes verkaufen, für den Preis eines Gemäldes, später entstanden Repliken für weitere Liebhaber.² Das Rheintal bot den Engländerinnen und Engländern zahlreiche Sehenswürdigkeiten, wie sie es nach der Lektüre von Reiseführen erwarten konnten und im Sinne der Ästhetik des Pittoresken von William Gilpin zu sehen gelernt hatten: Burgruinen und Kirchtürme über mittelalterlichen Städtchen, dramatisch steile Felsschluchten. Gilpin hatte das Pittoreske schon 1782 als Modus der Landschaftswahrnehmung insbesondere für Flussufer am Beispiel des englischen Flusses Wye beschrieben und auch Empfehlungen für die künstlerische Darstellung formuliert:

„The following little work proposes a new object of pursuit; that of examining the face of a country by the rules of picturesque beauty; opening the sources of those pleasures which are derived from comparison: (Section I). The beauty of these scenes arises chiefly from two circumstances; the lofty banks of the river, and its mazy course. [...] The most perfect rivers-views, thus circumstanced, are composed of four grand parts: the area, which is the river itself; the two side-screens, which are the opposite banks, and lead the perspective; and the front-screen, which points out the winding of the river. (Section II). The views on the Wye, though composed only of these simple parts, are yet exceedingly varied. They are varied, first, by the contrast of the screens. [...] Again, they are varied by the folding of the side-screens over each other, and hiding more or less of the front. [...] Besides these sources of variety, there are other circumstances, which, under the name of ornaments, still farther increase them. [...] The ornaments of the Wye may be ranged under four heads: ground, wood, rocks, and buildings. (Section II) Different kind of rocks have different degrees of beauty. [...] The various buildings which arise everywhere on the banks of the Wye, form the last of its ornaments: abbeys, castles, villages, spires, forges, mills, and bridges. One or other of these venerable vestiges of past, or cheerful habitations of present times, characterize almost every scene.“³

1



Abb. 1 Joseph William Turner: *Lorelei*, 1817.

Die Erwartungshaltung des englischen Reisepublikums war also schon vorgeprägt. Wie sehr die Ufer zwischen Köln und Mainz den englischen Vorstellungen von einer pittoresken Landschaft auf dem europäischen Festland entsprachen, geht auch aus John Gardnors Subskriptionstext für eine Folge von Aquatinta-Radierungen aus dem Jahre 1788 hervor:

„It is remarkable that the picturesque beauties of the Rhine have long been subjects of admiration, though never produced to the public by the printer or engraver. The very circumstances which create those beauties, situations difficult to access, terrific precipices, and defiles barely passable, forming the natural boundaries of sanguine ambition, and inviting its daring and desperate efforts – kept aloof the peaceful artist, and permitted the eye of taste only to glance on it occasionally. The borders of the Rhine have generally been the seats of war, or of contentions and degradations in consequence of them, unfavourable to the studies of genius. They present the boldest objects of nature and art: fortified towns and castles, sometimes rendered terrific by desolation, in situations the most romantic and picturesque. The disposition of Europe inclining to peace and general commerce, the author seized the earliest opportunity of visiting the borders of the Rhine at leisure and without vexatious molestation; and he presumes to offer to the public the first series of views on them which have ever been taken.“⁴

Im Rausch der Rheinromantik ist auch Turner eine Weile mitgeschwommen, mit seiner variantenreichen Bildproduktion zu den pittoresken Ufern des Rheins hat auch er den Geschmack des Publikums bestens bedient, zahlreiche seiner Aquarelle wurden schwarz/weiß in Stahlstichen reproduziert. Der Fluss nimmt in seinen Ansichten meist noch mehr Platz ein als die historischen Sehenswürdigkeiten, die Blickführung rückt das Wasser ins Zentrum: der Weg war das Ziel, die Fahrt im Rhein, nicht der mühsame Aufstieg zu irgendeiner Burg.⁵ Vermutlich zeichnete er vom Boot aus, um die Skizzen später in London zu Aquarellen auszuarbeiten, spektakulär der Lorelei-Felsen, 1817, den er siebenmal dargestellt hat (Abb. 1). Damals wurde der Ort gerade erst für den Tourismus entdeckt, konnte doch der Nervenkitzel, am Felsen entweder zu zerschellen und mit dem Wrack in Wasserstrudeln zu versinken oder aber die Passage heil zu überleben, erhabene Gefühle wecken, die Gefahr war bekannt.⁶

„Most fashionable picturesque views“ bot auch St. Goarshausen mit Burgruinen und steilen Felsen. Turners Bildstrategie wird hier wirksam, lässt doch die Überschneidung der Felsen durch den Bildrand diese in der Vorstellung der Betrachter noch viel höher erscheinen.⁷ Das Aquarell *The Castellated Rhine* von 1832, eine Kompilation aus Rhein-Motiven, entspricht zudem der Stimmung von Canto III aus Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1816).⁸

Turners Aquarelle zu den *Rivers of Europe* belegen das Zusammenspiel von Kunst und Tourismus, in dem sich das Landschaftsbild und das Reiseverhalten im

19. Jahrhundert wechselseitig bestätigten und bestärkten. Man sah das Erwartete und erkannte das Gesehene. Im Laufe der Zeit kam es sogar zu semantischen Kurzschlüssen zwischen Bildern und Abgebildetem, wenn etwa Burgruinen nach Mustern aus Gemälden umgebaut oder bestimmte Aussichtspunkte für pittoreske Ansichten fixiert wurden. Und die Prominenz der Flüsse verrät, wie sich das Reisen gleichsam verflüssigt hat, nicht mehr die Sehenswürdigkeiten selbst waren das Ziel, das bloße Vorbeigleiten wurde bevorzugt. Seit Beginn der Dampfschiffahrt 1827 ging dann alles noch viel schneller, schon um 1840 konnte man in nur einem Tag von Köln nach Mainz reisen. Die mehrheitlich englischen Passagiere wussten den neuen Komfort und die erhöhte Reisegeschwindigkeit zu schätzen, zumal sich dadurch die Burgenfrequenz an den Ufern deutlich erhöhte. Und so wird der Tourismus bald auch zum Gegenstand der Karikatur (Abb. 2).⁹ Die Kreuzfahrer des 21. Jahrhunderts erleben auf diese Weise inzwischen sogar das italienische Festland vom Mittelmeer aus.

Analog zu dieser Wahrnehmung im Modus des Vorbeigleitens löste sich auch Turner vom Motiv und verselbständigte seine Bilder zu malerischen Farbexperimenten. Damit entging er der Gefahr einer Trivialisierung des Pittoresken, anders jedoch, als John Ruskin es in *Modern Painters* gewürdigt hat, als er die Kategorie des *Noble* oder *Turnerian Picturesque* in den Diskurs einführte, um seinen Schützling von den belanglosen Malern von Touristensouvenirs abzugrenzen. Ruskin unterscheidet das *Turnerian Picturesque* vom *lower Picturesque* durch seine höhere Empathie gegenüber dem Motiv, während ersteres auf die bloße Freude an Oberflächenreizen beschränkt bleibe:

„Now, if this outward sublimity be sought for by the painter, without any regard for the real nature of the thing, and without any comprehension of the pathos of character hidden beneath, it forms the low school of the surface-picturesque; that which fills ordinary drawing-books and scrap-books, and employs, perhaps, the most popular living landscape painters of France, England, and Germany. But if these same outward characters be sought for in subordination to the inner character of the object, every source of pleasurable being refused which is incompatible with that, while perfect sympathy is felt at the same time with the object as to all that it tells of itself in those sorrowful by-words, we have the school of true or noble picturesque. [...] Now in all this observe how the higher condition of art (for I suppose the reader will feel, with me, that Turner is the highest) depends upon largeness of sympathy. It is mainly because the one painter has communion of heart with his

subject, and the other only casts his eyes upon it feelinglessly, that the work of the one is greater than that of the other. And, as we think farther over the matter, we shall see that this is indeed the eminent cause of the difference between the lower picturesque and the higher. For, in a certain sense, the lower picturesque ideal is eminently a heartless one; the lover of it seems to go forth into the world in a temper as merciless as its rocks. All other men feel some regret at the sight of disorder and ruin. He alone delights in both; it matters not of what. Fallen cottage-desolate villa-deserted village-blasted heath-mouldering castle-to him, so that they do but show jagged angles of stone and timber, all are sights equally joyful. Poverty, and darkness, and guilt, bring in their several contributions to his treasury of pleasant thoughts. [...] The dignity of the picturesque increases from lower to higher, in exact proportion to the sympathy of the artist with his subject.“¹⁰

2

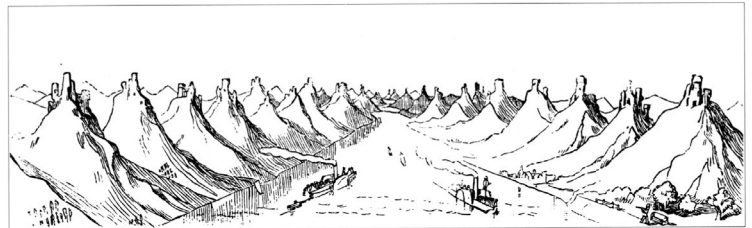


Abb. 2 Richard Doyle: *Brown's First Impression of the Rhine*, in: *The Foreign Tour of Mssrs. Brown, Jones and Robinson*, London 1854, o. S.

Es ist jedoch fraglich, ob Turners Werk mit solchen moralischen Kategorien adäquat erfasst werden kann. Vielleicht passen sie für das Gemälde des Denkmals des französischen Generals Marceau, am Rhein bei Koblenz, *The Bright Stone of Honour (Ehrenbreitstein) and Tomb of Marceau, from Byron's 'Childe Harold'* (1835),¹¹ aber Turners künstlerische Entwicklung verlief in eine andere Richtung, und dabei mögen ihn andere Stimmen der Kunstkritik ermutigt haben, etwa Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1811), in denen die Freiheit der künstlerischen Farbgebung und ihre Kraft zur Evokation höher geschätzt werden als die akkurate Imitation.

„It is not the art, but the genius of the painter, which now gives value to his compositions; and the language he employs is found not only to speak to the eye, but to affect the imagination and the heart. It is not now a simple copy which we see, nor is our emotion limited to the cold pleasure which arises from the perception of accurate Imitation. It is a



3

Abb. 3 Joseph William Turner:
Rothenburg, 1835/1840.

*creation of fancy with which the artist presents us, in which only the greater expressions of nature are retained, and where more interesting emotions are awakened, than those which we experience from the usual tameness of common scenery.*¹²

Die Auflösung der traditionellen Bildform lässt sich in Turners Werk dann spätestens seit den Italienreisen von 1829/30 beobachten. Die Befreiung von Pittoresken gelang ihm auf ganz andere Weise, als Ruskin es sich gedacht hatte, indem er nämlich alles Motivische den frei komponierten Farbzonen seiner Aquarelle und später auch seiner Gemälde, nachordnete. In den sogenannten *Colour Beginnings* ging Turner nicht mehr vom Sichtbaren sondern vom Visuellen aus, nicht vom Motiv sondern vom Medium. Er wollte offenbar, dass seine Kunst nicht vorrangig vom Dargestellten sondern von der Darstellung her aufgefasst werde. Turner richtete sich damit an das sehende Sehen, nicht an das wiedererkennende Sehen. Noch einmal anders formuliert: Vor dem Gegenstand werden die Modalitäten seiner Wahrnehmung relevant.¹³ Schon erstaunlich früh finden sich dazu auch die ersten Stimmen verständnisvoller Zeitgenossen: „His outlines, his shadows, are colour—as it is in nature.“¹⁴ „So entirely is the eye carried away by a sort of indistinct and harmonious magic, that we seem to consent to the abandonment of solid truth.“¹⁵ Nicht über das identifizierbare Motiv sondern über den Wahrnehmungsprozess des Sehens von Farbe und Licht und des Nicht-Erkennens der Gegenstände zieht Turner Auge und Geist der Betrachterinnen und Betrachter nunmehr an.

Die Frankenreisen 1835 und 1840

Eine Folge von Aquarellen nach seinen Streifzügen in Oberfranken zeigt diese Lösung vom Gegenständlichen besonders schön auf. Die nachträgliche Beschriftung ‚Rothenburg‘ auf einem Aquarell stammt zweifellos von Turner selbst,¹⁶ aber das ist schon alles, was man sicher identifizieren kann (Abb. 3). Wenn Turner nicht erst 1840 bei seiner ausgedehnten Frankenreise in Rothenburg ob der Tauber war, mit dokumentierten Aufenthalten in Nürnberg, Bamberg und vor allem in Coburg sowie anschließend in Dettelbach und Würzburg, dann möglicherweise auf der Rückkehr von einer seiner Italienreisen, 1833, oder wahrscheinlicher noch 1835, nach seiner Norddeutschlandreise, die ihn bis nach Berlin und von dort über Prag, Nürnberg und Frankfurt/Main zurück nach England führte. Nürnberg hatte er nachts am 3. Oktober 1835 verlassen, bevor er am Morgen des 5. Oktobers Frankfurt am Main erreichte, beim Wechseln der Pferde könnten unterwegs auch die flüchtigen Skizzen von Würzburg (?) bei stürmischen Unwetter und Aschaffenburg entstanden sein.¹⁷ 1840 führte ihn seine Rückreise von Venedig über Passau und Regensburg, die Walhalla, Nürnberg, Bamberg, Coburg und nochmals Würzburg zurück nach London. Am 16. September 1840 wurde Turner in Bamberg als Hotelgast registriert, am nächsten Tag reiste er nach Coburg.¹⁸ Dort hielt er sich vier Tage auf¹⁹, ungewöhnlich lange, bis er die Stadt am 20. September wieder verließ: Queen Victorias frisch vermählter Gatte war in Coburg geboren und aufgewachsen und Turner spekulierte auf den Ankauf eines Bildes mit Coburger Motiven durch die königliche Familie, vergeblich. Queen Viktoria, Enkelin Georgs III. von Hannover, des Königs von Englands, hatte 1840 ihren

Vetter Albert von Sachsen-Coburg-Gotha geheiratet. Nach dem Aufenthalt in Coburg waren Dettelbach und Würzburg die nächsten, für den 23. September 1840 dokumentierten Stationen Turners. Das stilistisch mit den Blättern aus Coburg verwandte Aquarell zu Rothenburg ob der Tauber könnte somit erst um 1840 als sogenanntes *Colour Beginning* die fränkische Stadt wieder in Erinnerung gerufen haben, in einer Montage verschiedener Ansichten von der Frankenhöhe aus. Eine nachträglich unten rechts in Rötel notierte Chiffre für Gebäude definiert die Silhouette der Stadt denkbar knapp, in Umkehrung des üblichen zeichnerischen Verfahrens bei der Anfertigung einer Vedute. Der Primat gebührt der Farbe, nicht der Linie. Ein sich scheinbar verdunkelndes Grau weckt die Vorstellung von einem drohenden Unwetter, im unteren Bereich scheinen sich die Farben zurückzuziehen, das Grün der Vegetation, das Braun und Rotgelb des Erdbodens und der Stadt verlieren an Kraft. Die Imagination lässt aus dem Schwall lasierender Farben einen Bildraum entstehen, da mittig in kräftigem Blau ein Flusslauf in einem Taleinschnitt markiert ist. Die nur kürzelhaft dargestellte Architektur, Zeichen menschlicher Ansiedlung, scheint von den alles umschlingenden Windwirbeln wie aufgesogen zu werden. Vielleicht versehentlich hat Turner in der Mitte des Blattes zwei Fingerabdrucke in dunkler Farbe hinterlassen.

Diese Malweise und Bildauffassung schlägt dann auch durch auf die offizielle Bildproduktion. Im Gemälde von Schloss Rosenau, gelegen oberhalb der Itz bei Coburg (Abb. 4), gewinnt der Fluss im Vordergrund, der tatsächlich ein nur ca. zwei Meter breiter Bach ist, mit seinen Spiegelungen des Laubs der Bäume und des Himmels mehr Bedeutung als das entrückte Schloss, in dem Prinz Albert als Kind gespielt haben wird.²⁰ Als Turner Mitte September 1840 dort war, leuchtete das Laub sicher noch nicht so gelbroten auf, wie es im Bild zu sehen ist, aber er wollte Rosenau offenbar im Goldenen Oktober glänzen lassen. Die rauschend überwältigende Fülle der Laubmassen und das irisierende Flimmern des Lichts auf der Wasseroberfläche, die Spiegelndes und Gespiegeltes gleichwertig verschmelzen lässt, sind bildbestimmender als das größtenteils verdeckte Schloss auf dem Hügel, das zudem hell durchlichtet, fast schwerelos entrückt wirkt, wie ein Märchenschloss. Ein Wiedererkennungswert liegt vor allem in dem Stufengiebel der Fassade, dem Turner in separaten Zeichnungen seines Skizzenbuches große Aufmerksamkeit geschenkt hatte.

Aber dieses Detail und die rot-weiß gestreifte Flagge derer von Sachsen-Coburg-Gotha sind dann auch schon alles, was der Künstler den königlichen Betrachtern als Wiedererkennungszeichen anbietet. Vielleicht

unfreiwillig, vermutlich aber doch genau bedacht, kehrt das Rot-Weiß der gestreiften Flagge wieder in der Kleidung der beiden Kinder, die vorne in der Itz angeln. Dieses anekdotische Detail zieht das dynastische Hoheitszeichen fast schon ins Lächerliche. Insgesamt handelt es sich um ein typisches Gemälde aus Turners Spätphase, das sorgfältig komponiert ist, was man auch daran erkennt, dass er die Blätterwildnis am Flussufer gleich zweimal durch den goldenen Schnitt gegliedert hat, sowohl horizontal als auch vertikal ist die Landschaft nach diesem Prinzip aufgebaut. Und ganz bewusst setzt Turner, wie in seinen italienischen Landschaften, einen Baum mit einer dunklen Baumkrone neben die Sonne, um deren Leuchtkraft im Kontrast noch stärker erscheinen zu lassen, ohne dabei zu bedenken, dass solche pinienartigen Bäume in Oberfranken kaum gedeihen können. Die Meinungen zu diesem Bild, das heute im städtischen Museum Liverpool hängt, gingen auseinander, die *Times* schrieb: „Here is a picture that represents nothing in nature beyond eggs and spinach. The lake is a composition in which salad oil abounds, and the art of cookery is more predominant than the art of painting.“²¹

4



Abb. 4 Joseph William Turner: *Schloss Rosenau, Seat of HRH Prince Albert of Sachsen-Coburg-Gotha, near Coburg, Germany, 1841.*

Das Verflimmern des historischen Motivs im Blätterwald des Goldenen Oktobers, man findet es ganz ähnlich auch in dem für König Ludwig I. von Bayern geplanten Bild der Walhalla bei Regensburg von 1842, das aber ebenfalls bei seinem Adressaten scheiterte.²² Beide

5



6



Abb. 5 Joseph William Turner: *Schloss Rosenau, near Coburg: The Birthplace of H. R. H. Prince Albert*, 1840.

Abb. 6 Joseph William Turner: *Veste Coburg and Coburg with Schloss Ernsthöhe*, 1840.

Bilder entsprechen hingegen der tatsächlichen Wahrnehmung vorübergehender Naturphänomene, wie es die oben zitierte wohlwollende Stimme der Kunstkritik bereits erkannt hatte: „His outlines, his shadows, are colour – as it is in nature.“

Die beschriebenen Gestaltungsmerkmale, die sich der Kategorie des Pittoresken entziehen, lassen sich auch in anderen Aquarellen beobachten, die Turner in Oberfranken zeichnerisch vorbereitet hatte, um sie kurz darauf in London fertigzustellen, nämlich den fünf Coburg-Ansichten aus dem Jahr 1840: *Veste Coburg from the East*; *The Entrance to Veste Coburg*; *Schloss Rosenau, near Coburg: The Birthplace of H.R.H. Prince Albert* (Abb. 5); *Veste Coburg and Coburg from the North-West*; *Veste Coburg and Coburg with Schloss Ernsthöhe*²³ (Abb. 6).

Die Farbgebung evoziert schnell wechselnde Wetterverhältnisse, plötzliches Licht oder auch drohende Finsternis. Der Modus des Pittoresken, dem noch viele der Rheinansichten unterliegen, greift nicht mehr, dies liegt weniger an der in Franken gesehene Landschaft als vielmehr an Turners neuer Art, flüchtig Gesehenes darzustellen bzw. entsprechende Seherlebnisse zu evozieren. Die Farben der freien Aquarellierung gehen den zeichnerischen Einträgen aus den Skizzenbüchern voraus, zumindest im mutmaßlichen Bild Rothenburgs, anders als noch in den frühen Rheinansichten von 1817. Die skizzenhafte Faktur beglaubigt die Authentizität der Darstellung derart flüchtiger Phänomene, sie wurde so schon von Pierre Henry de Valenciennes, Pariser Professor für Landschaftsmalerei, in seinen *Éléments*

de Perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et Particulièrement sur le genre du Paysage (Paris 1799) empfohlen, ja Valenciennes plädierte für eine Perspektive des Gefühls bei der Darstellung atmosphärischer Landschaften wie der Bewegung von Wolken:

„Comme ces formes mouvantes changent à chaque instant, s'élargissent, se resserrent, se déchirent, se séparent, ou se mélangent avec d'autres, il est impossible de les mettre en Perspective suivant les règles ordinaires: mais comme il existe une Perspective qui leur est propre, qui est celle de Sentiment, il faut que l'artiste étudie bien leurs formes et leurs mouvements; qu'il observe la position de leurs lignes entre elles; qu'il fasse attention aux masses qui passent les unes sur les autres, à celles qui fuient vers l'horizon, à celles qui sont plus hautes ou plus basses dans l'atmosphère; qu'il suive la dégradation des formes, à mesure que les nuages s'éloignent de l'oeil pour aller se perdre dans l'horizon: c'est par cette étude réfléchie qu'il apprendra à donner au ciel la forme concave, si difficile à représenter, en supposant néanmoins qu'il soit couvert des nuages.“²⁴

Ihre Betrachtung erfordert ein zunächst sehendes Sehen, bevor einzelne Motive zu erkennen sind. Diese von allen touristischen Erwartungen befreite Seherfahrung der Kontingenz gewinnt nun Vorrang. Turner bedient mit solchen Blättern nicht mehr vorrangig das Wiedererkennen-Wollen der Touristen, vielmehr motiviert er zum eigenen Sehen. Bei der Betrachtung fragt man sich, was man sieht und was man nicht sieht, kann sich also des Sehens selbst bewusst werden, d. h. seiner Abhängigkeit von Licht und Atmosphäre, von Standort, Jahres- und Tageszeit. Turner übt eine Art „ästhetischer Bildkritik.“ (Sylvia M. Chomentowska).²⁵ Wo steht man, wie kommt man nach Rothenburg bzw. Coburg, von welcher Seite werden die Städte gesehen? Welche Ansicht ist die beste? Jede Gewissheit ist hier förmlich in ein wolkiges Farbenspiel aufgelöst, als nähere man sich den Städten aus einem Heißluftballon (die erste Montgolfiere hatte schon 1783 abgehoben). Turner reiste zwar noch mit der Kutsche und dem Schiff, doch auf dem Weg aus Italien konnte er die erste deutsche Eisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth (1835) benutzen. Das Sehen aus der Ferne, im Vorbeifahren, war also durchaus zeitgemäß. Im Wechsel zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen vermittelt Turner das visuelle Erlebnis einer sinnoffenen Wahrnehmung. So war auch sein Kommentar zu Goethes *Farbenlehre*, die er in Charles Lock Eastlakes Übersetzung von 1840 gelesen hatte, sarkastisch: Goethes faustischer Gewissheit „Wäre nicht das Auge sonnenhaft,

wie könnten wir das Licht erblicken?“²⁶ setzte er entgegen: „If the eye be sunny it could not know darkness.“²⁷ Hier verrät sich Turners Sinn für Zwischentöne, Übergänge, Grenzphänomene, sie interessierten ihn mehr als die Gewissheit versprechenden Kirchtürme von Rothenburg oder Coburg. Sein visuelles Interesse lässt auch den Betrachtern seiner Bilder den Freiraum ästhetischer Entdeckungen, einer sinnlichen Wahrnehmung also, welche die Autorität des perspektivisch ordnenden Auges unterläuft und jeder idealistischen Ästhetik gegenübersteht. Anders als in den Rheinansichten von 1817, bei deren Ausarbeitung Turner das zeichnerische Gerüst in der Regel respektierte, lässt er hier den Darstellungsanspruch in den Farben verfließen, analog zur Natur, wie es schon der oben zitierte Kommentar positiv vermerkt.

Die Generation der 1968er hatte in Turners Spätwerk die Befreiung vom Reglement der Linie gesehen, die hinter der Farbe zurücktrete, aber das ist eine Sicht, die aus der Negation begründet wurde. Man kann Turners Malerei, nach der Studie von Sylvia Chomentowska, auch anders sehen und eine positive ästhetische Kategorie in seinem Werk ausmachen, die Weite, „breadth“, wie John Burnett sie in seinem *Practical Treatise on Painting* (1827) genannt hatte, bevor er in seinem *Essay on the Education of the Eye* (1837) explizit die Vorzüge der *aerial perspective* lobte, die im Anschluss an Valenciennes nun entschieden aus der Perspektive der Betrachter begründet wird:

„Linear perspective being that part of drawing which is produced by the means of lines only; aerial perspective is made use of to designate those changes which take place in the appearance of objects, either as to their receding or advancing, from the interposition of the atmosphere; therefore, to the application of this quality the artist is mainly indebted for the power of giving his work the space and retiring character of nature.“²⁸

Deshalb sei vor allem die richtige Farbgebung wichtig, die zudem das Interesse der Beschauer durch ihre Vielfalt fesseln könne: „Now, though the interposition of the atmosphere gives us the means of producing the effect of distance in a picture, yet the mind requires a certain variety to hold it in amusement, and a certain appearance of substance to give a reality to the scene.“²⁹ Turner hat diese Malweise, die alle gegenständlichen Einzelheiten im Atmosphärischen verschmilzt, im malerischen Spätwerk so weit getrieben, dass seine Farben vor allem flüchtige Naturphänomene wie die Wolkenbewegung evozieren: In seinem Interesse an allem Instabilen, Veränderlichen, zeigt sich die Auflösung des traditionellen

Bildes der Natur als Landschaft zugunsten der experimentellen Hervorbringung einer ‚zweiten Natur‘, eben jener der Kunst. Turner befreite seine Malerei von der Verpflichtung auf die Abbildung erkennbar konturierter Gegenstände, um statt dessen mit der gestaltenden Kraft der Farbe die visuelle Qualität der Malerei wirksam werden zu lassen und die Imagination der Betrachter anzuregen. Auf anekdotische Details, an denen das Auge festen Halt finden könnte, verzichtete er bewusst. Die Farben und der Malprozess erhalten nun als solche Vorrang, etwa gegenüber der perspektivischen Ordnung, die sonst den landschaftlichen Bildraum strukturiert. Das Bild wird wichtiger als das Abbild:

„Bei Cozens, Constable und Turner verbindet sich das Thema des ‚Anfangs aller Dinge‘ mit der pragmatischen Analyse der Kunstmittel und ihrer Tragfähigkeit – letztlich geht das eine Thema in das andere über, was bei Turner zu der allegorischen Konsequenz führt, dass Moses, der die Genesis schreibt, mit dem Künstler identisch wird, der sie – *mutatis mutandis* – malt.“³⁰

Ruskin hatte diese, für ihn fatale *cloudiness* in Turners Spätwerk als Charakteristikum der modernen Malerei generell bezeichnet und sie auch in Verbindung mit der säkularisierenden Weltsicht des wissenschaftlichen Zeitalters gebracht. Im Gegensatz zu der im Mittelalter vorherrschenden *stability, definiteness, and luminousness* sollen die Betrachter nun an der Dunkelheit und ständiger Veränderung Gefallen finden. In der Malerei der „Modernen“, insbesondere der seines verehrten Protagonisten Turner, sei es gelungen, atmosphärische Phänomene der Natur in kongenialer Weise wiederzugeben:

„And, I believe, the first thing that will strike us, or that ought to strike us, is their cloudiness. Out of perfect light and motionless air, we find ourselves on a sudden brought under sombre skies, and into drifting wind; and, with fickle sunbeams flashing in our face, or utterly drenched with sweep of rain, we are reduced to track the changes of the shadows on the grass, or watch the rents of twilight through angry cloud. And we find that whereas all the pleasure of the medieval was in stability, definiteness, and luminousness, we are expected to rejoice in darkness, and triumph in mutability; to lay the foundation of happiness in things which momentarily change or fade; and to expect the utmost satisfaction and instruction from what is impossible to arrest, and difficult to comprehend.“³¹

Ruskin sah in dieser „love of clouds“ zwar auch eine „love of liberty“, doch beklagte er auch die „total absence of faith in the presence of any deity therein.“³² Und im Resumé spitzt er diesen Gedanken noch zu einem Vorwurf zu: „And of this kindness and truth came, I repeat, all his highest power. And all his failure and error, deep and strange, came of his faithlessness.“³³

Lange vor Ruskin war diese *Cloudiness* Turners aber auch schon als positive Kategorie gewürdigt worden – unübertroffen in William Hazlitts geistreich doppeldeutigen Worten zu den *pictures of nothing*:

„We here allude particularly to Turner, the ablest landscape painter now living, whose pictures are, however, too much abstractions of aerial perspective, and representations not so properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen. They are the triumph of the knowledge of the artist, and of the power of the pencil over the barrenness of the subject. They are pictures of the elements of air, earth and water. The artists delights to go back to the first chaos of the world, or to that state of things when the waters were separated from the dry land, and light from darkness, but as yet no living thing nor tree bearing fruit was seen upon the face of the earth. All is ‘without form and void’. Some one said of his landscapes that they were ‘pictures of nothing’ and very like.“³⁴

Chomontewska schließt in ihrer neuen Interpretation von Turners Bildlichkeit daran an:

„Durch das sichtbare und das visuelle Nichts von Turners Gemälden wird ein starkes imaginatives oder rationales Subjekt in seiner Macht für das Bild und die Erkenntnis depotenziert und dezentriert, während die ästhetische Sensibilität des Subjekts in einer subtilen chiasmatischen Verschränkung mit dem Seh- und Bild-Objekt gefeiert wird. Turners Bildkritik ist zugleich immer auch Erkenntniskritik. [...] Am und im Bild soll sich ein eigenes Wissen generieren, und zwar nicht nur ein Wissen um das Dargestellte, sondern ein Wissen um das Bild und sein paradoxales, sichtbares wie gleichermaßen visuelles und materielles Wissen, das sowohl Gombrich als auch Ruskin für Turner verdrängen.“³⁵

Turners Malerei könne selbst zu einem Medium der erweiterten Wahrnehmung der Wirklichkeit werden, denn mit ihrer das Auge stets neu herausfordernden Farbigeit, die ein erkennendes Sehen einzelner Objekte ausschließt, behauptete sie sich nicht nur als Wirklichkeit eigener Art, sie lasse auch die Wirklichkeit der Welt als eine stets neue, veränderliche wahrnehmbar werden.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Aquarell und Gouache auf Papier, 191 × 302 mm, Privatbesitz. Aus: Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen*.

Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, S. 235.

Abb. 2 Aus: Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen. Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, S. 298.

Abb. 3 Gرافit, Kreide und Aquarell auf Papier, 249 × 374 mm, Turner Bequest CCCLXIV-230 (D 36076), Tate Britain, London, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-rothenburg-turner-d36076>> (Creative Commons).

Abb. 4 Öl auf Leinwand, 97 × 124,8 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20004339592> (Gemeinfrei).

Abb. 5 Aquarell, 244 × 306 mm, TB CCCLXIV 49 (D 35889); Tate Britain, London, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-schloss-rosenau-near-coburg-the-birthplace-of-h-r-h-prince-albert-d35889>> (Creative Commons).

Abb. 6 Aquarell, 233 × 326 mm, TB CCCLXIV 329 (D 36187), Tate Britain, London, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-veste-coburg-and-coburg-with-schloss-ernsthohe-d36187>> (Creative Commons).

Anmerkungen

- 1 Johanna Schopenhauer: *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahre 1828* (Essen: Reimar Hobbing Verlag 1987), 107.
- 2 Cecilia Powell: „The First Visit to the Rhine, 1817“, in: dies.: *Turner in Germany* (London: Tate Britain 1995), 20–29; Ian Warrell: *Turner's Sketchbooks* (London: Tate Publishing 2014), 94 f.
- 3 William Gilpin: *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, etc., relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770* (London 1782; Reprint: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009), 26, 38, 40, 44; ders.: *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1772: On Several Parts of England, particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland and Westmoreland* (London 1786, 1–59); ders.: *Three Essays. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travell; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, On Landscape Painting* (London 1792).
- 4 John Gardner: *Proposals for Publishing by Subscription: A Collection of Views taken on and near the River Rhine, at Aix-la-Chapelle, and on the River Meuse* (London 1788), o. S.; zit. nach: Irene Haberland: „Auf der Suche nach der pittoresken Schönheit: Englische Künstler am Rhein im 19. Jahrhundert“, in: Ausst.-Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen: Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Rheinisches Landesmuseum Bonn (München: Klinkhardt & Biermann 1992), 41–58, hier 51.
- 5 Vgl. auch: J.M.W. Turner, *Watercolours from the R.W. Lloyd Bequest*, bearb. v. Kim Sloan (London: British Museum 1998), 61–79; Turner: *The Great Watercolours*, hrsg. v. Eric Shanes (London: Royal Academy of Arts 2000), 117–123.
- 6 Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 13.
- 7 Ibid., Kat. Nr. 12.
- 8 Ibid., Kat. Nr. 24.
- 9 Vgl. Angelika Riemann: „Der Engländer‘ auf Reisen. Die britischen Touristen in Karikaturen des frühen 19. Jahrhunderts“, in: Ausst.-Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen* [wie Anm. 4], 297–306.
- 10 John Ruskin: „On the Turnerian Picturesque“ (1845), in: ders.: *Modern Painters (1843–1860)*, hrsg. v. David Barrie (London: Andre Deutsch Ltd. 1987), 431, 433, 435 (Vol. IV, Chapter I).
- 11 Martin Butlin/Evelyn Joll (Hrsg.): *The Paintings of J. M. W. Turner* (New Haven und London: Yale University Press 1984), Kat. Nr. 361.
- 12 Archibald Alison: *Essays on the Nature and Principles of Taste* (Edinburgh 1815), Bd. 2, 128.
- 13 Gustl Früh-Jenner: *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners: Der Versuch einer Neubestimmung der Historienmalerei* (Phil. Diss. Tübingen) o.O., 1991.
- 14 *The Spectator*, 17. November 1832, 1096; zit. nach: Amy Concannon: „Ain't they worth more? Turner's Later Watercolours“ in: Ausst.-Kat. J. M. W. Turner: *Painting Set Free* (The J. P. Getty Museum, Los Angeles 2014), 39–49, hier 42.
- 15 *Literary Gazette*, 1846; zit. nach: Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], 286.
- 16 Die Authentizität wurde von Dr. Matthew Imms, Tate Britain, November 2018 bestätigt.
- 17 Turner Bequest CCCIV, 47 r, 44 v, 54 v. Siehe Powell, *Turner in Germany* [wie Anm. 2], 59.
- 18 *William Turner, Fränkisches Skizzenbuch von 1840*, identifiziert, kommentiert und in Auswahl hrsg. v. Herbert Appeltshäuser (Würzburg: Fränkische Bibliophilesellschaft 1991), 46.
- 19 Ibid., 70.
- 20 Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], Kat. Nr. 392; vgl. auch: Herbert Appeltshäuser: „Ein Gemälde von Schloss Rosenau von J. M. William Turner“, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 1976, 13–20; Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 107. Pia Müller-Tamm: „Schloss Rosenau. Der Versuch einer augenförmigen Landschaft“, in: Ausst. Kat. *William Turner in Deutschland*, Kunsthalle Mannheim/Hamburger Kunsthalle, München 1995, 121–126. Das Bild wurde vorbereitet durch Skizzenbuch-Notizen und ein Aquarell. Siehe Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], 172 (Kat. Nr. 102) und 177 (Vorzeichnung). Hier sind noch keine Menschen zu sehen und es fehlt der große pinienartige verdunkelte Baum links, den er so vermutlich eher in Rom gesehen hatte. Schloss Rosenau aus dem 15. Jahrhundert wurde im neogotischen Stil Anfang des 19. Jahrhunderts umgebaut und diente als Sommersitz und Jagdschloss der Familie von Prinz Albert. Turner stand also am Ufer der Itz, in deren Umfeld ein Park, ebenfalls im englischen Stil, angelegt worden war.
- 21 *The Times*, 4. Mai 1841, zit. nach: Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 107.
- 22 Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], Kat. Nr. 401; Powell 1995 (Turner in Germany), Kat. Nr. 109.
- 23 Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 100–104.

- 24 Pierre Henry de Valenciennes: *Elemens de perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Eleve sur la Peinture* (Paris 1799), 219.
- 25 Sylwia M. Chomentowska: ‚Sehen von Nichts‘: Annäherungen an Turners ästhetische Bild- und ästhetische Erkenntniskritik (München: Wilhelm Fink 2013).
- 26 Johann Wolfgang von Goethe: *Farbenlehre* (Werke, XXII, 1, 24).
- 27 So Turners Notiz in seinem Exemplar. Vgl. dazu: John Gage: ‚Turner's Annotated Books; Goethe's Theory of Colours‘, *Turner Studies* IV, 2 (1984), 34–52, hier 35.
- 28 John Burnet: *An Essay on the Education of the Eye with Reference to Painting* (London: James Carpenter 1837. Reprint Philadelphia: Frank V. Chambers 1913), 1–51, hier 16. Später schrieb Burnet 1852 die erste Monografie zu Turner: *Turner and his Works: Illustrated with Examples from his Pictures, and critical Remarks on the Principles of his Painting* (London: David Bogue 1852).
- 29 Burnet: *Essay on the Education of the Eye* (Reprint 1913) [wie Anm. 28], 17.
- 30 Werner Hofmann: ‚Der Anfang aller Dinge‘, in: Ausst.-Kat. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, hrsg. v. Werner Hofmann (Hamburger Kunsthalle 1976), 186–189, hier 188.
- 31 John Ruskin: ‚On Modern Landscape‘, in: ders.: *Modern Painters* [wie Anm. 10], 396 (Vol. III, Chapter XVI).
- 32 Ibid., 397, 398.
- 33 John Ruskin: ‚Peace‘, in: ders.: *Modern Painters* [wie Anm. 10], 614 (Vol. V, Chapter XII).
- 34 William Hazlitt: ‚On Imitation‘, in: *The Examiner*, 18. Februar 1816; zit. nach William Hazlitt: *The Collected Works*, Bd. I–XIII, hrsg. v. Arthur Waller und Arnold Glover (London und New York: J. M. Dent & Co. 1902–1906), Bd. I, 76.
- 35 Chomentowska: ‚Sehen von Nichts‘ [wie Anm. 25], 15, 16.

Samuel Palmer and German Art

William Vaughan

Abstract The striking imagery and style of the early landscapes of Samuel Palmer stand out in the history of British art for their unusual character. At the same time, it has often been remarked that this work, particularly its so-called “visionary” nature, has affinities with some landscapes produced at the time in Germany, particularly those of Caspar David Friedrich. The possibility of any connection between the two is so remote that it can almost certainly be ruled out. On the other hand, it can be shown that Palmer had an interest in certain aspects of German art, both historical and contemporary. This article explores those interests and considers the extent that these supported the way in which he developed his unique approach to art.

Keywords British Art, German Art, Anglo-German relations, Romanticism, Landscape, Samuel Palmer, William Blake, Albrecht Dürer, Carl Wilhelm Kolbe, Nazarenes.

Introduction

Samuel Palmer’s remarkable early pictures, created between 1825 and 1835, stand out in the tradition of English landscape painting. Their radical primitivism makes them some of the most innovative and original of the period – rivalled in this respect only by the most experimental work of J.M.W. Turner. They are furthermore unique in landscape painting of the time for challenging the predominating aesthetic of naturalism. “I will, God help me, never be a naturalist by profession”,¹ wrote Palmer to his mentor John Linnell at the time, when making studies such as the highly expressive watercolour *Oaks in Lullingstone* in 1828 (Fig. 1).

The explanation of how this young artist achieved such a remarkable position is usually given in terms of his close relationship with the poet, artist and visionary William Blake. Blake was certainly a key figure in encouraging Palmer to look ‘beyond’ naturalism in his exploration of the natural world to evoke a spiritual sense of creation. Yet this can hardly account for the variety and richness of his interpretation of landscape, a genre that meant little to Blake.

While there seems no parallel to Palmer’s pictorial achievement in his native country, historians have been intrigued by a certain affinity between Palmer’s

approach to landscape and that of certain German contemporaries, most notably Caspar David Friedrich. Like Friedrich, Palmer promoted the inner vision in approaching landscape (Figs. 2, 3).

There are also some visual affinities, particularly in the use of silhouettes and lighting affects, and in a radical approach to spatial design.

Despite these pictorial resonances it seems highly unlikely, however, that there would have been any contact between the two. Palmer was by far the younger artist and almost a total unknown even in his own country during Friedrich’s life time. Friedrich, while a celebrity in Germany in the Napoleonic era, was fast falling into obscurity by the time Palmer was developing as an artist in the 1820s. There is little record of any of his works coming to England in the period, or even reproductions of them being known, and he is only sporadically referred to in some English travel books about Germany in the period.²

However, while there was almost certainly no contact between the two, there is evidence that some aspects of German art, both historic and contemporary, did have an impact on Palmer’s artistic practice. It is these that I will look at in this paper.



Fig. 1 Samuel Palmer: *Oak Trees, Lullingstone Park* (1828), ink and watercolour.

Fig. 2 Caspar David Friedrich: *Two Men contemplating the Moon* (1819), oil on canvas.

Fig. 3 Samuel Palmer: *Cornfield by Moonlight* (c.1829), watercolour and gouache.

The Romantic Movement in England and Germany

While Palmer made very few direct references to contemporary German artists, he came to maturity at a time when there was a growing interest in Germany and German culture in Britain. This was in response to the great flowering of German artistic and intellectual life around 1800, something that had been triggered originally by the international success of some remarkable works of literature, notably Goethe's *Werther* (1774), but had spread to a deep curiosity about new modes of thought emerging in German literature, philosophy and criticism, as well as augmenting an ongoing respect for German music. It is a sign of this growing interest that the young "Romantic" poets Wordsworth and Coleridge made an exploratory journey to Germany in 1798. This interest entered English cultural life fully around 1830 with the championship of the critic and philosopher Thomas Carlyle.³ The visual arts did not initially play a large part in this development. Matters changed after the Napoleonic Wars, when English visitors began to travel to the continent again. The presence of the Nazarenes in Rome in particular attracted attention, and they were much talked about in England in the 1820s when Palmer was developing his unique manner and artistic credo.⁴

In reviewing Palmer's relationship with German art there seem to be three distinct areas to address. The first – and by far the most explicit – is his veneration for German art of the sixteenth century – in particular the prints of Albrecht Dürer. The second is his more tentative and guarded relation with the Nazarenes and other German revivalist artists of his own day. The third, and by far the most speculative, is his possible connection with contemporary German landscape, largely through the medium of prints.

Palmer and Dürer

Let me remember always, and may I not slumber in the possession of it, Mr. Linnell's injunction (delightful in the performance), "Look at Albert Dürer."⁵

Palmer's interest in Dürer began, as the quote from one of his notebooks given above suggests, with his acquaintance with John Linnell in 1823. Although he had been exhibiting at the Royal Academy since 1819, Palmer had been going through a crisis in which he claimed to have lost "all feeling for art", because of the materialist approach to painting that he felt to be prevalent in the modern world. His early watercolours and sepias follow the picturesque taste of the day (Fig. 8), and while Palmer was reasonably successful in getting these exhibited and sold, he could see no way of developing from these to

something more commensurate with his ambitions. Linnell, whom he described as a "good angel", was the person who encouraged him to take a different track by looking at the work of the "very ancient Italian and German masters", who inspired him with a more spiritual approach, one that combined purity of vision with high standards of craftsmanship.

Linnell's advice was similar to that being followed by revivalist artists in Germany and elsewhere in continental Europe during this period. However, the specific nature of Palmer's response was interesting as it concentrated more on strength of expression than purity of form.

The recognition of Dürer in itself was hardly unique. As the best known of German historical artists, and the leading visual character of the Northern Renaissance, his position in the history of art had long remained unquestioned. However, while Dürer's reputation was beyond doubt, it is true to say that it was undergoing something of a transformation around 1800. Previously, he had been valued in the larger historical narrative for his stupendous technique – in particular in graphic art – while his 'manner' (as Vasari had put it), was seen as still remaining limited to some extent like the restricted mode of the Middle Ages. This association with the Middle Ages gave him a new strength. For the revivalists in Germany he became the archetypal spiritual craftsman artist, celebrated for example by Wilhelm Heinrich Wackenroder in his *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). Here he was presented as a guide to return German art to the right track.

In England this was paralleled by a new interest in Dürer as the medieval craftsman. Linnell himself had been inspired by this approach through his encounter with William Blake. Blake's veneration was shown in the fact that he had Dürer's *Melencolia 1* (Fig. 4) above his work bench. As an engraver himself, Blake venerated the German artist for his mastery. But he also appreciated him as an artist that – like his other hero Michelangelo, put line and form above colour. He also, as his veneration of this particular print makes clear, admired Dürer as both an intellectual and spiritual artist given to the symbolic expression of ideas.

On a practical level, Palmer's detailed knowledge of Dürer's work was increased through his knowledge of the collection of prints in the British Museum. Palmer was living at that time two streets away from the British Museum and made frequent visits – often accompanied by Linnell – to study the prints there. It was here that he found the work by Dürer that became his own talisman. This was the woodcut of the *Flight into Egypt* from the cycle on the *Life of the Virgin* (Fig. 5).

of inspiration for his pictorial experimentation. He studied other Italian and Northern European artists of the fifteenth and sixteenth century. The bold woodcut style of Dürer was also supplemented by Palmer's knowledge of Blake's rare excursion into printing on wood, his illustrations to Thornton's *Pastorals of Virgil* of 1820 (Fig. 9). The primitivistic method that Blake employed here – using white line in a positive manner in contradistinction to the practice habitual amongst the wood engravers of the day – produced its own form of rich texturing. Palmer responded to this with enthusiasm, appreciating in particular the 'mystic glimmer' that was achieved in them. Many of his earlier sepias can be seen to be emulating this effect (Fig. 10).

The reference to mystic glimmer is a reminder that Palmer was not exploring these novel means of representing landscape simply as a technical experiment. He was a keen Platonist and followed the Greek philosopher's claim that the visible world was the foreshadowing of a higher reality. It was this sense of a higher reality that he sought to intimate in his work. Such reflections were common in the Romantic era in both Germany and Britain. They are a persisting theme in the poetry of Coleridge and Wordsworth. They also received a boost from the development of transcendentalism. Palmer did refer with respect to the writings of Kant,⁶ but it is unlikely that he had any detailed knowledge of this philosopher's work. Apart from Plato himself, who he claimed to



Fig. 6 Samuel Palmer: page from 1824 sketchbook, leaf 62, verso (124), pen.

Fig. 7 Samuel Palmer: *Rest on the Flight into Egypt* (c.1824–28), oil and tempera.

Fig. 8 Samuel Palmer: *Evening* (1821), brown ink.

Fig. 9 William Blake: *Cottage by a Stream*, illustration to Robert Thornton, *The Pastorals of Virgil* (1821), wood engraving.

Fig. 10 Samuel Palmer: *Late Twilight* (1825), brown ink and sepia.

read constantly,⁷ he derived most inspiration in this area from the English metaphysical poets and essayists of the seventeenth century, in particular Thomas Browne.⁸

Palmer and the Nazarenes

While Palmer's admiration for and study of Dürer's prints is explicit and direct, his association with the German artists who were his contemporaries is more problematic. He himself makes only the most oblique references to them. Yet it is clear from circumstantial evidence that he was aware of the best known development in contemporary German art at the time, that of the *Lukasbund*, founded in 1808, whose members became known as the Nazarenes on account of their adoption of long hair, beards and flowing robes. In 1825 Palmer established with his close artistic friends a group that styled itself 'The Ancients', to indicate their devotion to the art and spirituality of the Middle Ages. For the next seven years he was to live with some of these in seclusion in the Kent village of Shoreham. This was the time when he produced most of his most innovative work, developing an unprecedented radical form of pictorial primitivism.

Palmer himself made no direct reference to the German Nazarene group that had made a similar withdrawal from society as themselves. By the mid-1820s the Nazarenes were well known internationally. It is hard to see how Palmer could have been unaware of them. Like the Nazarenes, Palmer and his associates turned their back on modern art and sought inspiration from the 'spiritual' art of the Middle Ages. Palmer himself adopted an archaic form of dress, grew his hair long and sported a beard in a manner that was distinctly Nazarene, and evoked similar Christlike associations. This is evident in the portrait of him that was made by his close friend George Richmond and exhibited at the Royal Academy in 1829 (Fig. 11). It might be that Palmer and Richmond were also inspired by the celebrated self-portrait by Dürer in Christlike mode, which they knew through engravings (Fig. 12).

The key event that had precipitated the Nazarene's rise to prominence had been the commission by the Prussian consul in Rome, Jakob Salomon Bartholdy, to decorate his reception room with frescoes of the Biblical story of Joseph. This tangible public presence of Nazarene art in the leading art city of Europe, together with the story of their rebellion and their Christlike appearance, made them into an international sensation in the 1820s. While little of their art may have been seen in London at that time, there was ample discussion of their work in the press. A key critical event was the review of the Bartholdy frescoes by the English artist (and later Director of the National Gallery) Charles Eastlake. Eastlake

was then a student in Rome and he wrote an extensive account of the Nazarenes for the *London Magazine* that was published in 1820.

While Eastlake expressed some confusion about the success of their revivalist style, he fully acknowledged its uniqueness. "They have dignified their manner by depriving the spectator of the power of criticizing the execution." Comparing their art to his own landmen he came up with a telling epigrammatic summary: "The English have the matter, and the Germans the mind of the art."⁹

Palmer had other means of accessing the taste for the primitive that had been pioneered by the Germans. He was one of the members of the London artistic community who frequented the home of Charles Aders, a German merchant settled in London who had a collection of Northern primitives, inspired by similar ones such as the *Boisserée* collection in his native Germany. Amongst other things, his collection included a copy of a wing of Van Eyck's Ghent altarpiece. Links with the English art world were strengthened by Aders' English wife, Eliza Smith, who was the daughter of the engraver John Raphael Smith and was herself a practicing artist. Palmer's mentor Linnell was a close friend of the Aders, and made an etching after their Van Eyck panel.¹⁰ The Aders played a key part in fostering Anglo-German cultural relations generally in the 1820s. This included bringing about the meeting of the poets Wordsworth and Coleridge with the celebrated German critic August Wilhelm Schlegel. This took place at the Aders' summer residence on the Rhine near Bonn in 1827.¹¹

A more direct link with the Nazarenes came in 1826 with the visit to England of Jacob Götzenberger, the pupil of a leading member of the group, Peter Cornelius. Cornelius was already the master of the major fresco projects for King Ludwig of Bavaria in Munich, and Götzenberger was acting as one of his assistants. Götzenberger frequented the Aders when he was in London, making a study of a flute concert at their house, with intriguing glimpses of some of their collection in the background (Fig. 13). Through the Aders, Götzenberger made contact with many members of the literary and artistic community in London, and created quite a stir.

The president of the Royal Academy, Sir Thomas Lawrence, referred to him in a letter as "a young man of considerable genius". He praised drawings that Götzenberger showed him, saying that they were "in the purest taste, yet with equal originality and power".¹² Lawrence was in fact a strong admirer of the Nazarenes, whose work he had seen in Rome. He had examples of their work in his collection, notably Overbeck's cartoon for his Bartholdy fresco *The Seven Lean Years* (Fig. 14).¹³ A further

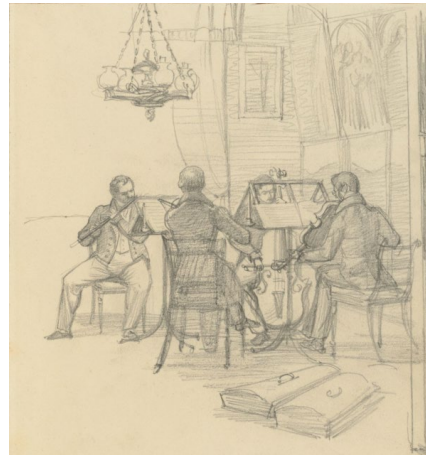
11



12



13



14

Fig. 11 George Richmond: *Portrait of an Artist (Samuel Palmer)* (1829), watercolour and body colour on ivory.

Fig. 12 Albrecht Dürer: *Self-Portrait* (1500), oil on panel.

Fig. 13 Jacob Goetzenberger: *Flute Concert in the Aders' London House*, from Elizabeth Aders' Album, 1811–74 (ms Eng. 1094), 10.

Fig. 14 Friedrich Overbeck: *The Seven Lean Years* (1816), fresco.

sign of the respect the young German commanded in London is evidenced by the fact that a bust of him was exhibited at the Royal Academy by the fashionable portrait sculptor C. Moore. In the catalogue Götzenberger is described as a “distinguished young German painter”.¹⁴

The exact degree of Palmer’s knowledge of Götzenberger is hard to establish. When the artist met the Germanist Crabb Robinson some ten years later, he is recorded as saying that he “knew of” Götzenberger.¹⁵ This is not quite the same as saying that he had met him, but it does imply that the world of the Nazarenes was in Palmer’s mind at the time when he was forging the ‘Ancients’. It is possible that Palmer did not meet Götzenberger in 1826 because he was already out of London and living in Shoreham then. But it is clear that he had at least heard of him.

While the Ancients clearly seem to have been inspired by the activities of the Nazarenes, they hardly matched them in thoroughness. Although Palmer lived for seven years in Shoreham – supported by a legacy from his grandfather – the other members of the group only made sporadic visits. None of these adopted the ‘cognitive’ medievalising dress that Palmer went in for. And while most showed some interest in introducing medievalising effects into their art, none were as extreme in exploring radical primitivising effects as Palmer. Richmond, the most conventionally successful of the group, did however paint some religious works close in appearance to the revivalist manner adopted by leading Nazarenes in the early years of the movement (Fig. 15).

But Richmond soon moved away from this manner of painting. When subsequently travelling to Rome in the 1830s, he said that he and his fellow Ancients all wanted a “good thumping” for believing that they were discovering true art when emulating the archaic style in the 1820s.¹⁶ It is hardly surprising that the Ancients, unlike the Nazarenes or indeed the later English Pre-Raphaelite brotherhood, made virtually no impact in the art world of their day. They would doubtless have been forgotten altogether, had it not been for Palmer’s subsequent rise to fame.

Palmer and German Landscape

Yet while Palmer and his associates may have been encouraged by knowledge of the Nazarenes to emulate their revivalist and breakaway practices, the main pictorial achievement of Palmer seems to be in a different and more expressive direction. His art was never as strictly revivalist as that of Richmond in the early years of The Ancients. There was always a bolder way of working and a more expressive sense of form. To some extent the expressiveness in Palmer’s work was stimulated by another Germanic connection. This was the influence of a much

older artist, the Swiss-German Henry Fuseli (Heinrich Füssli), who had been settled in England since the 1760s, and was ending his life in London in the 1820s as a distinguished if decidedly eccentric Royal Academician. Fuseli had gained international fame through his dramatic picture *The Nightmare* (Fig. 16), an image of violence and the irrational that has habitually been associated with the German pre-Romantic *Sturm und Drang* movement.¹⁷

As well as being a striking artist, Fuseli was also a leading intellectual of the period, with close connections with many Swiss and German writers and philosophers. He was also greatly admired by Blake, despite the great differences in their ideologies. Palmer shared Blake’s enthusiasm for Fuseli, both for the boldness of his art and also for the high intellectual quality of his academy lectures on art. He read the latter in their printed form constantly throughout his life. Like Blake, he did not share Fuseli’s rationalism and atheism, yet he was inspired by the strength of thought and feeling expressed in his art. At times Palmer attempted compositions in a Fuselian mode. One of these occurs in his sketchbook of 1824, when he is attempting to visualise the passage in the Bible (Luke 10:18) that envisages Satan falling like “lightning from Heaven” (Fig. 17).

Palmer also had some connection with Fuseli through a group of young artists who directly emulated the dramatic style of the Swiss artist. One of the most notable of these was Theodore von Holst, a member of a Latvian family who had settled in London. Holst appears to have been particularly close to Palmer’s leading supporter, George Richmond. There is a letter from Holst to Richmond of 1827 inviting him to come and spend an evening with him listening to Beethoven and Weber.¹⁸

Palmer’s interest in expressive art is also clear in his landscapes. In this aspect he is less close to Friedrich than to some German landscapists associated with the *Sturm und Drang* movement. Particularly intriguing from this point of view are the etchings of Carl Wilhelm Kolbe. Since the late eighteenth century, this printmaker had a strong reputation for his virtuosic representations of enlarged trees and foliage (Fig. 18). The exaggerations of forms in such works have similarities to some of Palmer’s studies, particularly in the treatment of oak trees (Figs. 19, 20).

It might seem that there is no more reason to suppose that Palmer had seen the etching of Kolbe than the painting of Friedrich. However, there is one difference in the situation. Friedrich’s paintings travelled very little outside Germany in his lifetime. Kolbe, on the other hand, did have a greater chance of being known abroad because of the international nature of the print trade in the early nineteenth century.

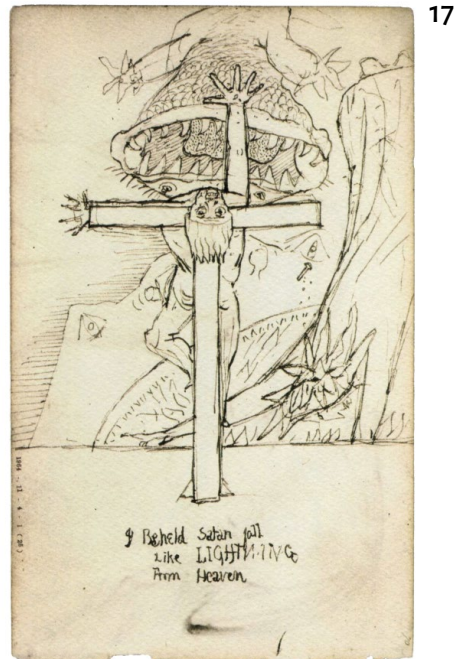


Fig. 15 George Richmond: *Christ and the Woman of Samaria* (1828), tempera on panel.

Fig. 16 William Raddon after Henry Fuseli: *The Nightmare* (1827), engraving.

Fig. 17 Samuel Palmer: "I beheld Satan fall" [Luke 10:18], leaf 35, verso (70), of 1824 sketchbook.

The German print trade was flourishing at this time and becoming known internationally. In the late eighteenth century, English prints had been prominent in Germany. After 1800, and particularly after the effects of the continental blockade introduced by Napoleon in 1806, the great influx of English prints into Germany was stemmed. At the same time, great efforts to promote German printmaking in the 1790s were having an effect and a local German print market was beginning to flourish. Aided by the invention of Lithography by Senefelder in Bavaria in the 1790s, this market also began to become an export one.

In the 1820s contemporary German prints were becoming increasingly well known in London. The movement had begun with the publisher and print dealer Rudolph Ackermann, a native of Saxony, who started importing prints from Germany soon after the Napoleonic wars.¹⁹ The growing international success of the Nazarenes after 1815 added to the enthusiasm for German prints, particularly those modelled on archaic modes of engraving. Following on Ackermann's success, other British print dealers began to import contemporary German prints.²⁰

On the whole it was lithographs and engravings in the style of work by the Nazarenes and their associates that formed the bulk of the German prints exported to England at this time. However, other types of prints also formed part of the trade, including, it would seem, works by Kolbe.

One such occasion is clearly on record. In 1821 the celebrated London firm of Colnaghi advertised works by "C. W. Kolbe" amongst their stock.²¹ Unfortunately, it is not possible to know what particular works by Kolbe were on sale. But if they had included (as seems likely), some of his more emphatic renderings of trees and foliage, they might have struck a chord with some of the young English landscape artists at the time who were exploring more archaic forms of representation. Palmer began to take strong interest in prints in the early 1820s, and continued to frequent the London print dealers for the rest of his life. So it is not at all impossible that he would have come across works by Kolbe when going through the stock of Colnaghi, or of some other dealer like Ackermann who sold German prints. He may well have warmed to the expressive nature of Kolbe's work, had he seen it, particularly as this was a time when he was coming to admire the expressive dimensions of Dürer's prints. Certainly he responded to the expressive

dimensions of trees, often seeing them in anthropomorphic terms. In a letter of 1828, describing a session studying oaks, he talks of "the grasp and grapple of roots; the muscular belly and shoulders; the twisted sinews."²²

Whether a direct link can be made between Palmer and Kolbe's prints or not, one can certainly see a series of affinities between the emphatic trees and foliage of Kolbe (Fig. 20), and the studies of trees made by Palmer towards the end of the 1820s (Fig. 19). While Kolbe roamed the oak woods of Dessau, Palmer roamed the oak woods of Kent, particularly drawn to the ancient trees in Lullingstone Park that abutted the village of Shoreham where he was then living. In both cases they were seeking a primal natural experience, and also identifying the oak as a symbol of their respective national identities. Like Kolbe, Palmer studied the trees with a fascination for emphasis of texture and form to bring out their individual presence – a manner that he referred to as "my wonted outrageousness."²³

Such connections must remain speculative, and in any case they are perhaps not the main point. The interesting issue is the way that these associations show affinities between British and German artistic output, that can remind us of the extent to which there were interconnections between the two cultures in the early nineteenth century.

Figure list

- Fig. 1** National Gallery of Canada, Ottawa.
- Fig. 2** Gemäldegalerie, Dresden.
- Fig. 3–6** British Museum, London.
- Fig. 7** Ashmolean Museum, Oxford.
- Fig. 8** Victoria and Albert Museum, London.
- Fig. 9** British Museum, London.
- Fig. 10** Ashmolean Museum, Oxford.
- Fig. 11** National Portrait Gallery, London.
- Fig. 12** Alte Pinakothek, Munich.
- Fig. 13** Houghton Library, Harvard University, Boston.
- Fig. 14** Nationalgalerie, Berlin.
- Fig. 15** Tate Britain, London.
- Fig. 16–18** British Museum, London.
- Fig. 19** Yale Center for British Art, New Haven.
- Fig. 20** National Gallery of Art, Washington.

18



19



20



Fig. 18 C. W. Kolbe: *Auch ich war in Arkadien* (1801), etching.

Fig. 19 Samuel Palmer: *Ancient Trees, Lullingstone Park* (1829), pencil and black chalk.

Fig. 20 C. W. Kolbe: *A Dead Oak* (c.1830), etching.

Annotations

- 1 Letter to John Linnell, September 1828. See Raymond Lister (ed.), *The Letters of Samuel Palmer*, 2 vols (Oxford: Clarendon Press 1974), vol. 1, 36.
- 2 The most notable reference is Mrs Anna Jameson, *Visits and Sketches at Home and Abroad*, 4 vols (London: Saunders and Otley 1834). When listing artists active in Dresden she comments of Friedrich: "His genius revels in gloom, as that of Turner revels in light". *Ibid.*, vol. II, 144.
- 3 For an account of these developments see Rosemary Ashton, *The German Idea: Four English Writers and the Reception of German Thought, 1800–60* (Cambridge: Cambridge University Press 1980).
- 4 For an account of the growth of awareness of Nazarene art in Britain in the 1820s, see William Vaughan, *German Romanticism and English Art* (New Haven and London: Yale University Press 1979), esp. 29–43.
- 5 Quoted by Alfred Herbert Palmer from an early notebook by Palmer; see Alfred Herbert Palmer, *The Life and Letters of Samuel Palmer, Painter and Etcher* (London: Seeley & Co. 1892), 15.
- 6 See Raymond Lister, *The Letters of Samuel Palmer* (Oxford: Clarendon Press 1974), vol. II, 702, 786.
- 7 William Vaughan, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall* (New Haven and London: Yale University Press 2015), 74.
- 8 *Ibid.*, 9.
- 9 See the review of the Bartholdy frescos in an article entitled "The Advantages and Disadvantages of Rome, as a School of Art", *The London Magazine*, vol. I (January 1820), 42–48 (here 48).
- 10 Vaughan, *Samuel Palmer* [as in note 7], 61–63, fig. 47.
- 11 Hertha Marquardt, *Henry Crabb Robinson und seine deutschen Freunde: Brücke zwischen England und Deutschland im Zeitalter der Romantik*, 2 vols (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964–67), vol. II, 110–111.
- 12 D. E. William, *The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., President of the Royal Academy*, 2 vols (London: Colburn & Bentley 1831), vol. II, 140.
- 13 Unfortunately the cartoon cannot be traced today, but is mentioned in the artist's sale at his death in 1830. See Keith Andrews, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford: Clarendon Press 1964), 104–105.
- 14 Royal Academy Exhibition Catalogue, 1827, no. 1067; see Vaughan, *German Romanticism and English Art* [as in note 4] 21.
- 15 Geoffrey Grigson, *Samuel Palmer: The Visionary Years* (London: Kegan Paul 1947), 130–134.
- 16 Letter from Richmond to Palmer from Florence, 28 September 1838, now in Linnell Archive, Royal Academy, London. See Vaughan, *Samuel Palmer* [as in note 7], 125.
- 17 For more details, see Nicolas Powell, *Fuseli: The Nightmare* (London: Allen Lane, Penguin Press 1973); Werner Busch/Petra Maisak (eds.), *Füssli's Nachtmahr: Traum und Wahnsinn*, exh. cat., Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe Museum, 19 March – 18 June 2017; Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Hannover, 22 July – 15 October 2017 (Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017).
- 18 Richmond Archive, Royal Academy. See Vaughan, *Samuel Palmer* [as in note 7], 123–124.
- 19 Vaughan, *German Romanticism and English Art* [as in note 4], 23–25.
- 20 *Ibid.*, 23–29.
- 21 Advertised in *The London Magazine*, vol. IV (1821), 658. See also Vaughan, *German Romanticism and English Art* [as in note 4], 26–28.
- 22 Letter to John Linnell, 21 December 1828. See Lister, *The Letters of Samuel Palmer* [as in note 6], 48.
- 23 Letter to John Linnell, 30 July 1829. See Lister, *The Letters of Samuel Palmer* [as in note 6], 54.

Kompositfiguren

Zu einer wiederentdeckten Zeichnung von Adolph Menzel

Christina Grummt

Abstract Im Zentrum des vorliegenden Beitrages steht eine lange Zeit als verschollen angesehene und nun wiederentdeckte Zeichnung von Adolph Menzel. Sie gehört in den Kontext von Menzels letztem großen Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884), für das er in diversen Skizzenbüchern zeichnete und ungefähr 100 Einzelstudien anfertigte. Mit Blick auf Menzels *Procedere* lässt sich ein bisher viel zu wenig beachtetes Prinzip aufzeigen, bei dem der Künstler Teile verschiedener Studien zu einer „Kompositfigur“ zusammensetzt. Diesen schöpferischen Umgang mit seinen akribisch angefertigten Studien lässt sich bis in sein Frühwerk zurückverfolgen. Gleichwohl ist diese Vorgehensweise keine Erfindung des Realisten Adolph Menzel. Bereits in der Zeichenkunst der Deutschen Romantik lässt sich das Verfahren, das Einzelne zu einem neuen Ganzen zusammenzusetzen, anhand der „Kompositbäume“ von Caspar David Friedrich nachweisen.

Keywords Adolph Menzel, *Procedere*, Zeichnung, Studie, Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts, Kompositfigur, Caspar David Friedrich, Kompositbaum

Unter den Kostbarkeiten der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich findet sich eine späte Zeichnung von Adolph Menzel, die den Titel *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) trägt.¹

Sie wurde 1936 vom Zürcher Auktionshaus Gebrüder G. & L. Bollag angekauft und gehört seitdem zum Bestand der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich. Ungeachtet dessen wurde diese Zeichnung von weiten Teilen der Forschung bislang als verschollen angesehen.² Dies erklärt, warum sie bis zum heutigen Tag ein eher unbeachtetes Dasein führte und daher viel zu wenig für Untersuchungen zu Menzels Werkprozess herangezogen wurde.

Wenn wir heute das Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* ins Zentrum unserer Überlegungen stellen wollen, dann bezwecken wir zweierlei: Zum einen soll der Kontext, aus dem es stammt, näher untersucht werden. Zum anderen soll auf dieser Basis Menzels *Procedere* anhand exemplarisch ausgewählter Beispiele untersucht werden.

Das kleine hochformatige und mit Zimmermannsbleistift ausgeführte Blatt (Abb. 1) weist auf der rechten Blatthälfte eine über die gesamte Blatthöhe reichende Hauptstudie auf, die einen auf Händen stehenden Knaben zeigt, während am linken und unteren Blattrand mehrere kleinere Nebenstudien mit in die Höhe geworfenen Beinen angeordnet sind. Gerade weil nahezu alle Studien auf dem Blatt mit großer Geschwindigkeit und daher mit flott hingeworfenen Linien gezeichnet wurden, fällt eine sorgfältiger ausgeführte Partie besonders auf. Hierbei handelt es sich um ein Detail der Hauptstudie, und zwar die zum Betrachter gewandte linke Hand des Knaben, die auf dem Boden aufliegt und dabei den in die Luft ragenden Körper abstützt. Bevor wir auf diesen markanten Teil der Zeichnung genauer eingehen wollen, sei sie kurz in ihren ursprünglichen Kontext gestellt.

Das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) entstand im Vorfeld von Menzels letztem großen in Öl ausgeführten und heute in Dresden aufbewahrtem Bild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2).

1



Abb. 1 Adolph Menzel: *Junge im Handstand mit Beinstudien* (um 1884), Grafitstift (Zimmermannsbleistift), gewischt, auf Papier, 29,3 × 20,4 cm.

2



Abb. 2 Adolph Menzel: *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884), Öl auf Leinwand, 74 × 127 cm.

Der Künstler verwendete das Blatt für die Gruppe der Veroneser Straßenjungen, die im Vordergrund links vor einem englischen Touristenpaar herumturnen.³ Damit gehört das Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* zu einer Gruppe von derzeit insgesamt zehn Blättern, für die ein Zusammenhang zur Szene der turnenden Veroneser Straßenjungen ausgemacht werden kann.⁴ Nachdem Menzel in den Jahren von 1882 bis 1884 an dem Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage*, wie dessen vollständiger Titel lautet, gearbeitet hatte, wurde es nicht nur von der Berliner Kunstwelt mit großer Spannung erwartet, sondern auch bereits kurz nach seiner Fertigstellung, also noch 1884, im Verein Berliner Künstler ausgestellt. Dieses Ereignis vermeldete die *Kunst - Chronik, Zeitschrift für Bildende Kunst*, desselben Jahres mit folgender Rezension:

„P [Ludwig Pietsch]. Ein neues Bild von Adolf Menzel. Seit acht Tagen ist das Ausstellungslokal der Berliner Künstler der Wallfahrtsort aller wahren und eingebildeten Kunstfreunde der Reichshauptstadt: Adolf Menzel hat ein neues Bild ausgestellt, ‚Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage‘. Der Zusatz ist nötig, denn die Staffage ist die Hauptsache. [...] Mitten im Gewühl der linken Gruppe zwischen Dienstmädchen, Pfaffen, harmlosen Passanten hat sich eine Rotte Veroneser Rangen zusammengefunden, welche einer Touristenfamilie ihre Künste im Purzelbaumschlagen, Kopfstehen etc. zum besten giebt [sic!] [...]“⁵

Gerade weil das Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona* ein ausgesprochen vielfiguriges Werk mit zudem vielen authentischen Gegenständen ist, galt es für Menzel, einen umfangreichen Fundus an Studienmaterial anzufertigen, der selbst Studien vor Ort in Verona einschloss, wohin Menzel das erste Mal im Sommer 1881 reiste. Während dieser Reise zeichnete der Künstler im Berliner Skizzenbuch 59 und im Berliner Skizzenbuch 58. Letzteres benutzte er auch im Folgejahr 1882 zum Zeichnen.⁶ Allem Anschein nach unternahm Menzel 1883 noch eine dritte Reise nach Italien, wie das heute ebenfalls in Berlin aufbewahrte Skizzenbuch 60 vermuten lässt.⁷

Neben den Skizzenbuchseiten, die von Menzel im Vorfeld seines Ölbildes *Piazza d'Erbe zu Verona* gefertigt wurden, sind in den Jahren 1882 bis 1884 auch eine große Anzahl von Einzelstudien entstanden. Derzeit geht die Forschung von nahezu 100 Einzelstudien aus, für die ein Bezug zum Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona* nachgewiesen werden kann.⁸ Zu diesen Zeichnungen zählt auch das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien*. Offenbar wollte Menzel seinen Künstlerkollegen nicht nur sein neuestes Werk, sondern auch die Vorarbeiten zu diesem

Werk präsentieren, denn er stellte im Verein Berliner Künstler mit dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* auch die im Vorfeld entstandenen Zeichnungen aus.

Auch für die Kaufabwicklung des Bildes *Piazza d'Erbe in Verona* entschied sich Menzel, dazu dem ersten Käufer des Bildes, dem Kunsthändler Hermann Pächter, eine Anzahl von Zeichnungen zur Verfügung zu stellen.⁹ Dass dies als Leihgabe gedacht war, geht aus der Beischrift eines Quittungsblattes (Abb. 3) hervor, das heute in Nürnberg aufbewahrt wird.¹⁰ Es datiert vom 30. Juni 1884 und diente Menzel als Beleg für die dem Kunsthändler Hermann Pächter geliehenen Zeichnungen.

Wie das Blatt zeigt, hat Menzel in wenigen, aber dafür höchst markanten Linien kleine „Nachzeichnungen“ von seinen Zeichnungen angefertigt. Das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) ist beispielsweise oben rechts auf dem Quittungsblatt (Abb. 3) dargestellt. Damit zählt es zu den insgesamt 24 Blättern, deren Existenz bereits mit diesem Quittungsblatt als gesichert gelten konnte. Bislang fungierte das Quittungsblatt in der Menzel-Forschung als alleiniger Nachweis für die Existenz des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1).¹¹ Ob Menzel die Zeichnungen von Pächter zurückerhalten hat, ist unbekannt. Allenfalls wird das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* zu einem unbekanntem Zeitpunkt auf eine interessierte Käuferschaft gestoßen sein. Dies würde zumindest erklären, wie es schließlich in den Schweizer Kunsthandel gelangen konnte.

Nachdem wir den Kontext des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) angedeutet haben, wollen wir uns nun anhand exemplarisch ausgewählter Zeichnungen Menzels Werkprozess widmen. Insbesondere soll hier die Frage nach dem Wie untersucht werden. Gerade weil Menzel vom Einzelnen, vom Detail bei der Schaffung seiner Kunstwerke ausgeht, wie wir spätestens seit den Ausführungen von Karl Scheffler wissen, ist das Wissen um Menzels Procedere von größtem Interesse für die Forschung.¹²

Menzels Wahrnehmung einer überaus vielschichtigen Wirklichkeit sucht ihresgleichen. Allein der Umfang seines zeichnerischen Œuvres mit ca. 7000 Zeichnungen vermittelt einen Eindruck davon, wie einer der größten Zeichner des 19. Jahrhunderts gearbeitet hat. Treu seinem Motto „nulla dies sine linea“ folgend, ließ sich der beidhändig arbeitende Künstler die Innenseiten seines Gehrockes umarbeiten, damit er dort mehr als ein halbes Dutzend Skizzenbücher unterbringen konnte. Ging Menzel aus, war stets „das Skizzenbuch sein treuer Begleiter“.¹³ Auch erlaubte seine Beidhändigkeit es ihm, abwechselnd mit seiner Rechten oder Linken zu zeichnen,

3



Abb. 3 Adolph Menzel: 24 Skizzen nach Studien zum Gemälde *Piazza d'Erbe in Verona* (1884), Bleistift, 47,7 × 31,7 cm.

wobei er die Linke für die Arbeit auf Papier bevorzugte.¹⁴ Kein Gegenstand schien ihm zu unbedeutend und kein Motiv zu nichtig. Allein das einmal entfachte Interesse zählte. Welchen Stellenwert das Zeichnen für Menzel besaß, erfahren wir durch ein bemerkenswertes Bonmot von ihm selbst: „Alles Zeichnen ist nützlich, und alles zeichnen auch.“¹⁵ Mit dem für Menzel typischen Wortwitz bekennt er sich hier zu seinem an Manie grenzenden Arbeitseifer.

Gerade weil Adolph Menzel dabei nicht von einem Gesamtentwurf für ein zu schaffendes Kunstwerk ausging, hat sich die Forschung immer wieder für diese Thematik interessiert, so dass bereits eine ganze Reihe von Ergebnissen zum Verständnis von Menzels Werkprozess vorliegen.¹⁶

Im Folgenden wollen wir Menzels *Procedere* aus einer neuen Perspektive hinterfragen. Einerseits wird zu zeigen sein, dass Menzels realistisch erscheinenden Werke stets eine künstlerisch-ästhetisch gebrochene Wirklichkeit darstellen. Zu diesem Zweck wird anhand exemplarisch ausgewählter Studien zu Menzels Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* der Nachweis erbracht, dass die realistischen Darstellungen Menzels, so stark sie sich der Wirklichkeit auch anlehnen mögen, keineswegs als ihr Abbild aufgefasst werden können. Vielmehr basieren Menzels Werke auf einer Fülle von einzelnen, der Wirklichkeit entnommenen Partikeln, die jedoch nach einem allein vom Künstler entwickelten Kompositionsprinzip neu zusammengesetzt werden. Das Charakteristische von Menzels Kunst ist demnach nicht ein aus der Wirklichkeit übernommenes Ganzes, sondern im Gegenteil, ein auf Neuzusammensetzung basierendes Etwas aus der Wirklichkeit entnommener Einzelelemente. Menzels Realismus besitzt allein dadurch eine höchst subjektive Komponente, die es in ihren Funktionsmechanismen zu ergründen gilt. Andererseits wollen wir verdeutlichen, dass es sich bei dem im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* sichtbar gewordenen Kompositionsprinzip keineswegs um ein erstmals angewandetes Verfahren handelt. Vielmehr konnte Menzel auf ein Verfahren zurückgreifen, das bereits in seinem Frühwerk Anwendung fand. Grundsätzlich handelt es sich dabei um ein ihm vertrautes Prinzip, bei dem das Einzelne in seiner Vielheit zu einem völlig neuen Ganzen zusammengesetzt wird. Wie Menzel dabei genau vorging, wird zu zeigen sein.

Grundsätzlich lassen sich im Kontext von Menzels Werken zwei Arten von Zeichnungen ausfindig machen. Zum einen diejenigen, die im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden sind. Zum anderen jene Zeichnungen, die er bereits zu einem früheren Zeitpunkt

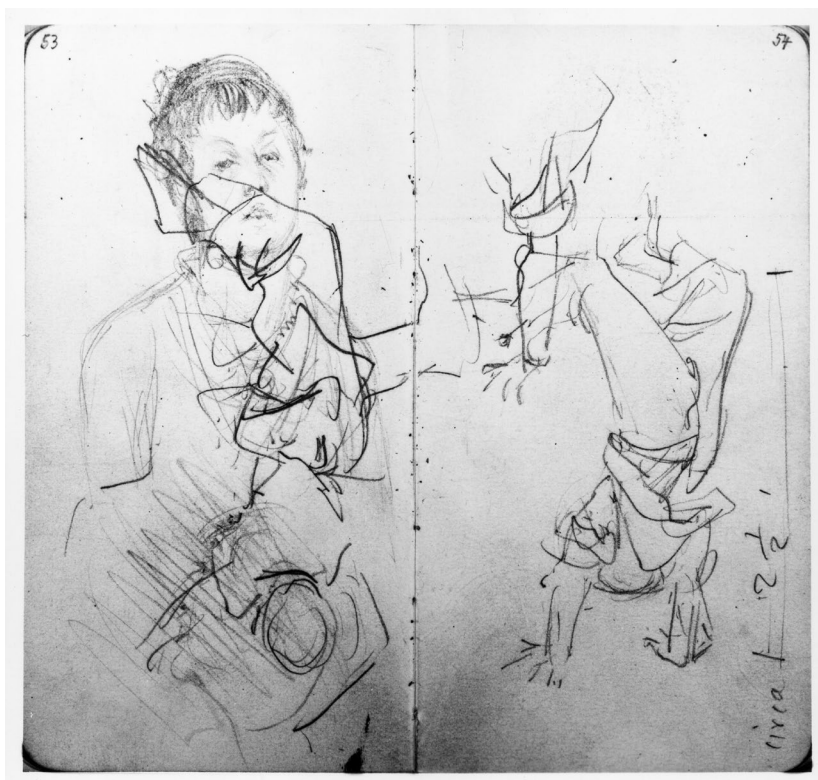
ausgeführt hatte, und zwar noch ohne genaue Vorstellung für deren Verwendung. Das gilt selbstverständlich auch für Zeichnungen, für die ein Zusammenhang zum Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* nachgewiesen werden kann.

Zu den Zeichnungen, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt ausgeführt worden sind, zählen die Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5). Sie sind also bereits vor der eigentlichen Bildidee entstanden und daher weniger als Vorstudien im eigentlichen Sinne zu betrachten, sondern vielmehr als Zeichnungen, die allein Menzels Interesse an einem bestimmten Gegenstand widerspiegeln. Ihn faszinieren hier vor allem die nur Sekunden andauernden Positionen eines auf Händen stehenden Knabenskörpers, wie wir sie vom Radschlagen und Handstand her kennen. Wie die Strichführung dieser Bewegungsstudien zeigt, ging es Menzel darum, eine markante Position innerhalb der schnell wechselnden Bewegungen festzuhalten. Zu diesem Zweck fertigte er Skizzen an, die allein die Silhouette der Körper unter Verzicht jeglicher Binnenstrukturlinien markieren (siehe: Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5).

Um sich klar zu machen, welcher Herausforderung sich der Zeichner hier stellte, ist es zweckdienlich, einmal die Turnübung „Handstand“ als solche genauer zu betrachten. Für einen Handstand werden die Hände etwa in Schulterbreite parallel auf den Boden aufgesetzt. Die Arme sind durchgestreckt und befinden sich in direkter Linie unterhalb des Körpers, das ganze Körpergewicht lastet auf den Händen. Die Finger zeigen nach vorne. Die durchgestreckten Beine und Füße verlängern die Körperachse nach oben. Neben dieser völlig gestreckten Form besteht die Möglichkeit, verschiedene und auch mehrere Körperteile zu beugen.¹⁷

Sowohl auf den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) als auch auf den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5) haben die Knaben die Arme durchgestreckt. Ihre Beine sind hingegen gebeugt. Die größte Schwierigkeit beim Handstand besteht nämlich darin, die Überkopf-Position für einige Sekunden zu halten. Nicht selten wird die fehlende Balance durch einen Hohlkreuz-Rücken ausgeglichen. Allem Anschein nach mangelte es den Knaben, die Menzel hier beim Handstand zeichnend beobachtet hatte, genau daran. Besonders deutlich zeigt sich ein Hohlkreuz bei dem Knaben auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5). Aber auch die Handstand machenden Knaben auf den Skizzenbuchseiten 56 *Turnende*

4



5

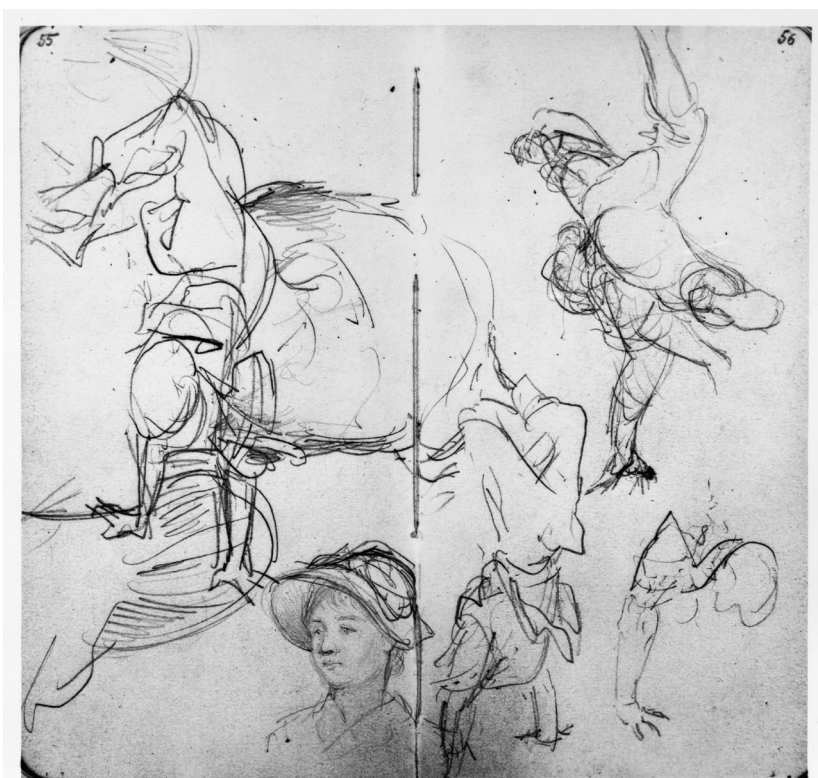


Abb. 4 Adolph Menzel:
Junge Frau, Junge im Hand-
stand (1881–1882), Bleistift auf
Papier, 15,6 × 8,1 cm.

Abb. 5 Adolph Menzel:
Mädchen mit Hut, turnende
Jungen (1881–1882), Bleistift auf
Papier, 15,6 × 8,1 cm.

Jungen (Abb. 5) und 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) versuchen sich mit angewinkelten Beinen und einem Hohlkreuz auf den Händen zu halten.

Wenngleich Menzel die Ausrichtung der Hände auf dem Boden zumeist nur flüchtig angedeutet hat, lassen sich zwei verschiedene Positionen erkennen: In der Armstudie unten rechts auf der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) weisen die Finger nach vorne. In den meisten Fällen sind die Finger jedoch seitwärts nach außen gerichtet, wie das in den beiden Studien auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und besonders deutlich bei der Studie des Handstand machenden Knaben auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5) zu sehen ist.

Wie die Zeichnungen zeigen, erfolgt die Annäherung an den Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven. So studiert er die Knaben sowohl in frontaler Ansicht, wie die Skizzenbuchseite 53 *Junge Frau* (Abb. 4) zeigt, als auch in seitlicher Ansicht vom Rücken her, wie auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5) zu sehen ist, und schließlich in seitlicher Ansicht vom Bauch her, wie die Handstand machenden Knaben auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) deutlich machen. Wie so oft wird auch hier die zeichnerische Darstellung durch Größenangaben ergänzt, wie die Studie auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) mit der Angabe: „circa 2 1/2“ zeigt.

Der Vergleich zwischen den Zeichnungen und dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verdeutlicht, dass die Knabenstudien – Handstand mit angewinkelten Beinen von der Bauchseite her gesehen – von der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) zwar für eine Verwendung im Bild durchaus in Frage kommen, aber – und das sei hier betont – nicht für die jeweilige Knabenfigur als Ganzes. Vielmehr sind es allein die angewinkelten Beine, die eine tatsächliche Nähe zwischen den Zeichnungen und dem fertigen Bild erkennen lassen. Völlig anders sieht es bei den Armen des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen aus. Während die Knaben auf der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) ihren Handstand mit gestreckten Armen ausführen, steht der Veroneser Straßenjunge im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) auf gebeugten Armen. Auch lässt der Veroneser Straßenjunge im Bild in seiner Körperhaltung kein Hohlkreuz, sondern einen geraden Rücken erkennen. Es stimmen folglich allein die Haltung der angewinkelten Beine und die seitliche Ansicht des auf Händen stehenden Knaben (von der Bauchseite her) zwischen

den beiden Skizzenbuchblättern (Abb. 4, Abb. 5) und dem Ölbild (Abb. 2) überein. Für die gebeugten Arme und den geraden Rücken des Veroneser Straßenjungen wird Menzel auf eine andere Vorlage zurückgegriffen haben. Wie ein Blick auf das entsprechende Zeichenmaterial deutlich macht, kommt hierfür insbesondere eine Zeichnung infrage: die Zürcher Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1). Der Knabe auf diesem Blatt weist die gleichen gebeugten Arme und einen Rücken ohne Hohlkreuz auf, wie der Veroneser Straßenjunge im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2).

Im Ergebnis unserer Untersuchungen lässt sich an dieser Stelle das Folgende festhalten: Keine der uns derzeit bekannten Studie vereint *alle* Merkmale in sich, die die Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen aufweist. Vielmehr schuf Menzel mit dieser Figur eine auf mehrere Zeichnungen zurückgehende Kompositfigur. Für die in die Luft ragenden, angewinkelten Beine konnte Menzel auf die Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und/oder auf die Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und für den gerade aufgerichteten Oberkörper und die gebeugten Arme auf die Knabenfigur von der Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zurückgreifen. Indem Menzel seinen Veroneser Straßenjungen aus Einzelteilen seiner zudem zu verschiedenen Zeiten angefertigten Knabenstudien zunächst vor seinem geistigen Auge zusammensetzte und im Anschluss daran auf die Leinwand brachte, schuf er eine Kompositfigur, die er so in der Wirklichkeit nicht gesehen hat. Er studierte die Wirklichkeit im Einzelnen und brachte schließlich aus den der Wirklichkeit entnommenen Detailmotiven ein gänzlich neues Ganzes hervor.

Wir kommen auf das eingangs erwähnte Detail der auf den Boden gestützten Knabenhand auf dem Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zurück. Spiegelt sich in den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) noch Menzels globales Interesse an den Bewegungen der Jungen und sein Bemühen, diese auf dem Papier mit schnell ausgeführten Linien festzuhalten, verfolgt der Künstler mit der Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) ein völlig anderes Ziel. Wie die künstlerisch-ästhetische Ausführung des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zeigt, fokussiert Menzel sein zeichnerisches Interesse auf die durch tiefschwarze Konturen und gekonnt gesetzte Wischungen und Schlagschatten plastisch wirkende linke Hand. So lässt sich in dieser Partie des Blattes eine ungleich größere Sorgfalt in der zeichnerischen Ausführung als bei den Handstandfiguren auf

den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) beobachten. Im deutlichen Unterschied dazu lassen sich nämlich allein die Randstudien der in die Luft geworfenen Beine auf dem Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) mit den schnell ausgeführten Skizzenbuchseiten vergleichen, wie die Beinstudien im Vergleich zu den Skizzen eines Handstand machenden Knaben auf den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) zeigen. Zu dem hebt sich auf dem Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) die Linke des Knaben aus den übrigen Lineaturen hervor, was besonders offenkundig wird, wenn wir schließlich die differenziert gezeichnete Linke mit seiner Rechten vergleichen. Menzel verzichtet nämlich bei der Darstellung des rechten Armes und der rechten Hand in der Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) auf jegliche plastische Wirkung zugunsten einer nur schemenhaft ausgeführten Zeichenweise. Wenn wir sämtliche Studien auf dem Blatt und auch ihre Lineaturen insgesamt betrachten, dann wird schnell deutlich, dass die akzentuiert dargestellte linke Hand des Knaben nichts Geringeres als das ästhetische Zentrum des Blattes bildet.

Allein dieser zeichnerische Befund macht deutlich, dass Menzels künstlerisches Interesse mit dieser Studie (Abb. 1) wohl beim Gegenstand „Handstand“ weilt, er aber offenbar ein Detail entdeckt hatte, das er nun genauer untersuchen wollte. Wie auch immer wir uns das im Einzelnen vorstellen mögen. Tatsache ist: Menzel hat zur Anfertigung dieses Blattes den ihm Modell stehenden Knaben animiert, länger als üblich im Handstand zu verharren. Hierfür kommen mehrere Szenarien in Frage: Erstens – Der Zeichner konzentriert sich allein auf die Linke des Knaben. Die Beine ragen über den oberen Blattrand hinaus, gehören also nicht mehr zum künstlerischen Gegenstand und können so von einem Helfer gehalten worden sein. Und zweitens – Der gerade Oberkörper und insbesondere die stark gebeugten Arme schließen zumindest nicht aus, dass das Modell keinen Handstand, sondern einen leichter zu haltenden Kopfstand gemacht hat, damit Menzel die auf dem Boden liegende Hand zeichnerisch studieren konnte. Im Ergebnis dieser Prozedur gelang es Menzel jedenfalls, eine Hand zu zeichnen, die sämtliche von der Last des Körpers verursachten Anstrengungen erkennen lässt. Hierzu zählen die aufgespreizten und verbogenen Finger einerseits und die stark auf den Boden gepressten Fingerkuppen andererseits. Wie wichtig Menzel dieses Detail der unter großer Anstrengung leidenden Hand

war, zeigt der Blick auf das fertiggestellte Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2). Der Künstler hat für die Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen nicht nur die linke Hand vom Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) verwendet, sondern er hat ihr im Bild einen freien Platz auf dem Boden der Piazza d'Erbe geschaffen. So findet sich in dem riesigen Wirrwarr von Staffage exakt die Handdarstellung in genau jener Pose, die wir von der Zürcher Studie (Abb. 1) her kennen.

Neben den bisher erwähnten Zeichnungen, die Menzel für die Ausführung des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verwendet hat, sei noch auf eine weitere Zeichnung verwiesen. Hierbei handelt es sich um das 1884 datierte und in Hamburger Privatbesitz befindliche Blatt *Hand- und Fußstudien*¹⁸. Die Handstudie am linken Blattrand ist die Vorlage für die rechte Hand des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2). Sie zeigt die Innenseite seines rechten Unterarmes mit einem hochgekrempelten Ärmel und die stark verkürzt dargestellte und auf dem Boden flach aufliegende Hand. Da der Betrachter auf eine in den Bildraum gerichtete Hand schaut, wird sie weitestgehend vom Arm verdeckt. Allein der Daumen und einzelne Finger sind angedeutet.

Wir halten fest: Um die Knabenfigur im Ölbild malen zu können, greift Menzel auf Studien zurück, die an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Die Berliner Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) sind 1881 entstanden, also noch bevor Menzel den Entschluss fasste, ein Ölbild zur Piazza d'Erbe in Verona zu malen. Allem Anschein nach hielt sich Menzel in Süddeutschland auf. Für die Zürcher Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) kann eine Datierung um 1882–1884 als wahrscheinlich gelten. Eine zeitliche Nähe zur Studie *Hand und Fußstudie* von 1884 darf mit Recht vermutet werden. Allem Anschein nach werden die Blätter in Menzels Berliner Atelier entstanden sein. In jedem Fall ist die Zürcher Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zeitlich nach den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) entstanden. Damit gehören die Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) und die *Hand und Fußstudie* von 1884 zu eben jener Art von Zeichnungen, die im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden sind. In unserem Fall ist es das Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884).

Zum gegenwärtigen Stand der Forschung lassen sich also nicht weniger als vier Blätter (*Junge im Handstand*

mit Beinstudien, Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand*, Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen, Hand- und Fußstudie*) nachweisen, die Menzel zur Schaffung des auf Händen stehenden Straßenjungen auf dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verarbeitete. Wie gezeigt werden konnte, hat Menzel einzelne Teile der Figur an verschiedenen Modellen akribisch studiert, der fertige Straßenjunge im Ölbild ist – so realistisch er auch erscheinen mag – eine Kompositfigur. Mit anderen Worten formuliert: Den Knaben, so wie er im Ölbild auf seinen Händen auf der Piazza d'Erbe steht, entspringt nicht allein Menzels exzessiver Beobachtungsgabe, sondern einer Kombination aus akribischem Naturstudium und kreativem Schöpferium. Menzels Realismus ist – wenn man so will – ein origineller Realismus. Der Künstler ist der Schöpfer dieser Figur, in dem er sie selbst zusammensetzt.

Menzels Kompositverfahren lässt sich freilich auch an anderen Figuren des Ölbildes *Piazza d'Erbe in Verona* nachweisen. Exemplarisch sei hier auf die frontalsichtige alte Frau in der Mitte des Bildes im Vordergrund verwiesen. Für den zum Betrachter geneigten und daher stark verkürzt dargestellten Oberkörper der alten Frau griff Menzel auf das 1883 datierte Dresdner Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und Studien von Hand und Halstuch* zurück.¹⁹ Für die Kopfhaltung und die Physiognomie verwendete Menzel hingegen das Dresdner Blatt *Kopf einer alten Frau von vorn*, das im selben Jahr entstanden ist.²⁰ Sowohl für die auf einen Krückstock gestützte Rechte der alten Frau als auch für ihre Linke, die eine Tasche trägt, lag Menzel ein von ihm 1883 geschaffenes und heute in Bayonne aufbewahrtes Blatt mit dem Titel *Alte Frau in Dreiviertelfigur und zwei Handstudien* vor.²¹ Für ihren rechten, auf die Krücke gestützten und weit vom Körper entfernt gehaltenen rechten Arm, dessen Haltung sich weder auf dem Dresdner Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und Studien von Hand und Halstuch* noch auf dem in Bayonne aufbewahrten Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und zwei Handstudien* findet, griff Menzel auf eine weitere Studie zurück. Der weit vom Körper entfernt gehaltene rechte Arm, so wie ihn der Betrachter auf dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* sieht, geht auf das ebenfalls 1883 geschaffene Dresdner Blatt *Rechter Arm mit Krücke* zurück.²² Auch der voran schreitende rechte Fuß der alten Frau im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* findet sich nicht auf den genannten Blättern. Für den Fuß der alten Frau verwendete Menzel das 1883 geschaffene Berliner Blatt *Kostümdetails einer Italienerin*.²³ Ebenso wie bei der Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen hat Menzel die Figur der alten Frau im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* im Einzelnen anhand mehrerer

verschiedener Zeichnungen studiert und als Kompositfigur auf die Leinwand gebracht.

Mit diesem Verfahren konnte Menzel auf weitreichende Erfahrungen zurückgreifen, die sich bis in sein Frühwerk zurückverfolgen lassen. Verwiesen sei hier auf Pflanzenstudien, die Menzel im Jahre 1846 anfertigte.²⁴ Hierbei handelt es sich um Studien zur Calla, die vier Jahre später für die *Glückwunschsadresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zur Großjährigkeit des Prinzen Friedrich Wilhelm* (1850) von Menzel verwendet wurden, und zwar für die ornamentale Rahmung der linken figuralen Szene auf der Großjährigkeitsadresse, die den Prinzen Friedrich Wilhelm als Kind mit seinem Militär- und seinem Zivilgouverneur zeigt.²⁵ Zu diesem Zweck hat Menzel zwei hochaufragende Calla-Stängel mit vielen Blättern und einer oben abschließenden weißen Blüte dargestellt. Wie bereits an anderer Stelle nachgewiesen werden konnte, verwendete Menzel für die Darstellung dieser beiden Calla-Stängel keineswegs die original nach der Natur gezeichneten Pflanzenstudien als Ganzes, sondern wählte sorgsam einzelne Naturstudien zu den Blättern der Pflanze aus, um diese zu zwei allein der künstlerischen Fantasie entsprechenden Calla-Stängeln neu zusammensetzen.²⁶ So sind die auf der Großjährigkeitsadresse zu sehenden Pflanzenstängel nicht als Ganzes der Wirklichkeit entnommen, sondern allein einzelne Teile – hier sind es Pflanzenblätter. Ihr Arrangement am Stängel, ihre Komposition als Pflanze, wurde allein vom Künstler vorgenommen. Er studiert das Einzelne in der Natur und setzt es zu einem neuen Ganzen zusammen. So ist die Komposition der beiden Pflanzenstängel und das Arrangement ihrer Blätter ebenso auf Menzels künstlerische Fantasie zurückzuführen wie die Komposition der Blüten auf die Pflanzenstängel. Die Dimension dieser Beobachtung wird uns erst dann ganz bewusst, wenn wir uns klarmachen, dass es die beiden Pflanzenstängel, so wie wir sie auf der Großjährigkeitsadresse sehen, in Wirklichkeit nicht gibt: Die Calla *Zantedeschia aethiopica* hat wohl so geartete Blätter, sie hat auch eine so geartete Blüte, aber der Stiel, der die Blüte trägt, hat keine Blätter.

Dem sich hier andeutenden Spagat zwischen akribischer Beobachtungsgabe einer allseits präsenten Wirklichkeit, die sich famos in Menzels Zeichnungen widerspiegelt, und seinem Anspruch, für das von ihm wahrgenommene Einzelne ein innovatives künstlerisches Arrangement zu finden, stellte sich Menzel auch und mit aller Konsequenz in seinem letzten größeren Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona*. In den Augen seiner Zeitgenossen gelang Menzel ohne Zweifel die Hingabe an

das Einzelne, hingegen bemängelten sie die fehlende Gesamtheit in der Komposition, wie etwa die Reaktion von Alfred Lichtwark aus dem Jahr 1884 auf Menzels Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* zeigt, in der er betont:

*„Das allgemeine Urtheil über das Bild und die gleichzeitig ausgestellten Skizzen ist von seltener Einmütigkeit, aber über Bild und Skizzen ganz verschieden. Während letztere einen waren [sic!] Enthusiasmus erregten, blieb die Stimmung dem Bilde gegenüber bei allem Respect, bei aller Freude an einzelnen Theilen durchweg kühl. Selbst unbedingte Bewunderer sprachen nie von dem Ganzen, sondern immer nur von Einzelheiten.“*²⁷

In ähnlicher Weise äußerte sich Max Liebermann, wenn er zu Denken gibt: „Der geborene Zeichner, der er (Menzel) war, geriet mit dem Maler, der er sein wollte, in Zwiespalt und nahm den späteren Bildern die Einheitlichkeit seiner früheren Werke.“²⁸

Ganz unrecht hatten Menzels Zeitgenossen nicht: Das Einzelne steht dem Ganzen in gewisser Weise unvereinbar gegenüber. Was sie jedoch nicht beachteten, ist, dass genau diese einzigartige Komposition aus dem Einzelnen, dieses höchst kreative Verfahren weniger Menzels Unvermögen geschuldet war, als vielmehr seinem künstlerischen Anspruch zu genügen hatte, realitätsnahe Bilder zu schaffen ohne direktes Abbild der Wirklichkeit zu sein.²⁹ Das Charakteristische seiner Kunst ist die Neuzusammensetzung des Einzelnen, die notwendig mit Brüchen arbeiten muss, will sie Ausdruck von Menzels Welterfahrung sein, denn im 19. Jahrhundert ist die Einheit des Ganzen in der Welt unwiederbringlich abhanden gekommen.³⁰

Wenngleich es in der Bildsprache zwischen Adolph Menzel und Caspar David Friedrich im Grunde genommen kaum Überschneidungen gibt, so lassen beide Künstler im Hinblick auf die Verwendung ihrer Zeichnungen frappante Parallelen erkennen. So wie Menzel

seine Figuren malend komponierte, indem er einzelne Elemente von verschiedenen Figuren zu einer neuen Figur zusammensetzte, so malte Friedrich seine „Kompositbäume“ als eine Neuschöpfung aus Teilen verschiedener Baumstudien.³¹ Mögen die Kunstauffassungen beider Künstler auch noch so unterschiedlich sein, das Prinzip, das Einzelne in natura zu studieren, um es zu einem schöpferisch gestalteten Ganzen neu zusammenzusetzen, wurde von beiden Künstlern verwendet.

Wenn sich nun aber die Zeichnung im 19. Jahrhundert den gänzlich neuen Part eines Compositelements im künstlerisch-schöpferischen Prozess erobert hat, dann hat sich der Begriff „Vorstudie“ überlebt. Selbst wenn eine Studie im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden ist, so dass ihre Bestimmtheit für das Werk funktional durchaus zu erkennen ist, ist das Verschmelzen des Einzelnen aus mehreren Studien zu einem Ganzen ohne Naturvorbild ein völlig neuartiges künstlerisches Prinzip, das es bis dato nicht gab. Das Studium der Natur bleibt ebenso erhalten wie das Studium der Wirklichkeit; was sich rigoros verändert hat, ist die künstlerische Freiheit im Umgang mit dem zeichnerischen Material.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Z. 1936/0007.

Abb. 2 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

Abb. 3 Museen der Stadt, Grafische Sammlung, Inv. 167 (1928), Nürnberg.

Abb. 4 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Menzel, Skb. 58, S. 53/54.

Abb. 5 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Menzel, Skb. 58, S. 55/56.

Anmerkungen

- 1 *Meisterzeichnungen: 100 Jahre Grafische Sammlung im Kunsthaus Zürich*, hrsg. von der Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2015, Nr. 114.
- 2 Siehe Sven Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1995; id., „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft, 165–177; *Menzel in Dresden*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Burg, mit Beiträgen von Heike Biedermann, Ulrich Bischoff, Jutta Charlotte von Bloh u. a., Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, der Galerie Neue Meister und der Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 26. November 2005 – 20. Februar 2006 (München: Deutscher Kunstverlag 2005), 230, Nr. 206: „Verbleib unbekannt“; Luciano Pelizzari/Richard Auernheimer (Redaktion): *Menzel in Verona: Die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Altes Rathaus zu Ingelheim am Rhein, 19. Oktober – 30. November 2008 (Leipzig: E. A. Seemann 2008).
- 3 Zuerst hat auf diesen Zusammenhang Annette Nolte-Jacobs aufmerksam gemacht. Siehe *Von Leibl bis Pechstein: Deutsche Zeichnungen aus Beständen der Graphischen Sammlung*, bearbeitet von Annette Nolte-Jacobs, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett, Kunsthaus Zürich, 1. März – 21. April 1991 [Sammlungsheft, Kunsthaus Zürich, 16], 18, Nr. 3.
- 4 Siehe *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 230.
- 5 Zitiert nach *Menzel in Verona* [wie Anm. 2], 79.
- 6 Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 59; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 58. Siehe hierzu Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“ [wie Anm. 2]; id.: „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“ [wie Anm. 2]; *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 121.
- 7 Kuhrau: „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“ [wie Anm. 2], 165, Anm. 4. Auf dieser Reise führte er sein heute ebenfalls in Berlin aufbewahrtes Skizzenbuch 60 mit sich. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 60.
- 8 *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 117.
- 9 *Ibid.*, 120.
- 10 Zu den weiteren Quittungsblättern: *ibid.*, 120.
- 11 *Ibid.*, 230, Nr. 206.
- 12 Karl Scheffler: *Deutsche Kunst* (Berlin: S. Fischer 1915), 60.
- 13 Hermann Knackfuß: *Adolph von Menzel* (Bielefeld: Verlag von Velhagen & Klasing 1912), 132.
- 14 Michael Fried: *Menzels Realismus: Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, Aus dem Englischen von Heinz Jatho [Bild und Text, hrsg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstifter, Karlheinz Stierle] (München: Wilhelm Fink 2008), 25. Die amerikanische Originalausgabe erschien unter dem Titel: *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* (New Haven und London: Yale University Press 2002).
- 15 Fried: *Menzels Realismus* [wie Anm. 14], 25.
- 16 Werner Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* (München: C. H. Beck 2015); Fried: *Menzels Realismus* [wie Anm. 14]; Claude Keisch (Hrsg.): *Adolph Menzel 1815-1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay Paris 1996, National Gallery of Art Washington 1996–1997, Nationalgalerie im Alten Museum Berlin 1997 (Köln: DuMont 1996); Françoise Forster-Hahn: „Authenticity into Ambivalence: The Evolution of Menzel’s Drawings“, *Master Drawings* 16 (1978), 255–283.
- 17 Siehe <<https://de.wikipedia.org/wiki/Handstand>>, zuletzt: 30. März 2019.
- 18 Adolph Menzel: Hand- und Fußstudien (1884), Bleistift, 125 × 200 mm, Hamburg, Privatsammlung. Siehe *Menzel, der Beobachter*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 22. Mai – 25. Juli 1982 (München: Prestel 1982), Nr. 137; Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“ [wie Anm. 2], 38; *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 230, Abb. 212.
- 19 *Menzel in Verona* [wie Anm. 2], 131, Abb. 134.
- 20 *Ibid.*, 129, Abb. 129.
- 21 *Ibid.*, 128, Abb. 128.
- 22 *Ibid.*, 129, Abb. 131.
- 23 *Ibid.*, 132, Abb. 135.
- 24 Adolph Menzel: *Blattstudie Canna*, Bleistift, 246 × 205 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, N 2314; Adolph Menzel: *Blattstudie Canna*, Bleistift, 265 × 204 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, N 1361.
- 25 Adolph Menzel: *Glückwunschsadresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zur Großjährigkeit des Prinzen Friedrich Wilhelm* (1850), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung.
- 26 Christina Grummt: *Adolph Menzel: Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Dietrich Reimer 2001), 254.
- 27 Alfred Lichtwark, *Studien* [1884], hrsg. von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 2. Band (Hamburg: Commeter 1897), 188.
- 28 Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei* [1921]; zitiert nach Adolph Menzel: *Das graphische Werk*, ausgewählt von Heidi C. Ebertshäuser, mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann (München: Rogner & Bernhard 1976), 1368.
- 29 So nimmt es nicht wunder, dass sich in Menzels Ölbild *Piazza d’Erbe in Verona* nicht eine einzige wirklich wörtliche Anlehnung an die Architektur vor Ort finden lässt.
- 30 Werner Busch: „Menzels Landschaften, Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall“, in: *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit* [wie Anm. 16], 457–468.
- 31 Christina Grummt: *Caspar David Friedrich – Die Zeichnungen: Das gesamte Werk* (München: C. H. Beck 2011), Band 1, 31–32.

„Unverhofftes Wiedersehen“ nach 74 Jahren Menzel im Berliner Kupferstichkabinett

Anna Marie Pfäfflin

Abstract Für Kustoden einer Sammlung gehört es zu den Sternstunden, wenn vermeintlich verlorene Kunstwerke plötzlich wieder auftauchen. Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin erlebte im Winter 2018/2019 ein solches Wunder. Adolph Menzels „Dame im Coupé“ ist nun nach 74 Jahren wieder Teil des Bestands. Die Bedeutung dieses Werkes für die Sammlung, sein Ankauf im Jahr 1907, sein Verlust 1945, die Wiederentdeckung 2014 und die Rückgewinnung 2019 sind das Thema dieser Schilderung eines „Unverhofften Wiedersehens“.

Keywords Adolph Menzel, „Dame im Coupé“, Pastell, Eisenbahn, Hugo von Tschudi, Sammlungsgeschichte, Auslagerung, Rückgewinnung

Ein Herr und eine Dame im Bahncoupé

Es ist Nacht. Ein Paar sitzt im Abteil eines Eisenbahnzuges (Abb. 1 und 2). Die Frau schaut aus dem Fenster in die dunkle Nacht hinaus. Der Mann fühlt sich unbeobachtet. Er gähnt, sein Gesicht ist Grimasse, der Mund löwenhaft weit aufgerissen,¹ die Augen geschlossen. Zugig-fröstelnd scheint es in diesem Abteil zu sein. Die Frau hat sich in ihren Reisemantel gehüllt, den Hut auf den Kopf gebunden, der Mann sitzt breitbeinig in der Ecke des Wagenpolsters, das Jackett über der Weste mit der Taschenuhr am Goldkettchen weit geöffnet; beide tragen Handschuhe. Die Frau hat ihren Blick nach draußen gerichtet, in die vorbeiziehende Landschaft, die spitze Nase und die weit vorragende Hutkrempe geben ihr etwas Vogelartiges. Der Mann sitzt auf der Innenseite, an der Tür des Abteils. Sein Fenster geht auf den Gang. Die beiden sind von einander abgewandt, jeder in seiner eigenen Welt. Der Berliner Maler Adolph Menzel scheint seinen Platz gegenüber eingenommen zu haben. Er porträtiert das Paar in *zwei getrennten* Zeichnungen. Die durchgehende Sitzbank mit ihrer Chesterfield-Polsterung macht jedoch deutlich: die beiden Reisenden teilen sich eine Bank. Die Sitzbank überwindet das Trennende, es ist die egalitäre Sitzgelegenheit des Personenverkehrs.

Menzel hat die beiden Reisenden im Jahr 1859 in Pastell, der malerischsten unter den trockenen Zeichentechniken, auf Papier festgehalten. Arbeiten in Pastell spielen in Menzels Oeuvre in der Zeit Mitte der 1840er bis Ende der 1850er Jahre eine zentrale Rolle. Es ist die Zeit, in der Menzel sich verstärkt dem Malerischen zuwendet, es ist gleichsam eine Brückentechnik für den Zeichner und Grafiker, sich der Farbigkeit zu öffnen. Die Technik Pastell, zwischen Zeichnung und Malerei changierend, ist hierfür das geeignete Medium.

Im Eisenbahnkoupee, so lautet auch der Werktitel in der 1890 von Max Jordan und Robert Dohme herausgegebenen und von Menzel autorisierten dreibändigen Werkausgabe.² Eine solche Begrifflichkeit mutet heutzutage ziemlich altmodisch an. Im Jahr als Menzel das reisende Paar zu Papier brachte, war das Sujet jedoch durchaus modern. Die Eisenbahn war noch kaum ein Thema in der bildenden Kunst und wenn, dann allenfalls als zischendes, dampfendes Ungetüm, welches wie ein Naturereignis im Stile William Turners die Landschaft durchschneidet. Menzel selbst hat 1847 die *Berlin-Potsdamer Bahn* in einem Ölgemälde auf diese Art und Weise präsentiert.³

Seit September 1838 fuhr die erste Eisenbahn Preußens zwischen Potsdam und Zehlendorf, ab Oktober

1



2



Abb. 1 Adolph Menzel: *Dame im Coupé* (1859), schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, auf braunem Tonpapier (vélin), kaschiert auf Karton, bez.: l. u. in schwarzer Kreide: „Erinn.[erung]“, darüber mit Pinsel in Rot: „Menzel / 59“, 23,0 × 17,8 cm.

Abb. 2 Adolph Menzel: *Herr im Coupé* (1859), schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, auf braunem Tonpapier (vélin), kaschiert auf Karton, bez.: r. u. in schwarzer Kreide: „Erinn.[erung]“, darüber mit Pinsel in Rot: „Menzel 59“, 23,0 × 18,0 cm.

dann bis Berlin. Seit 1841 gab es Strecken vom Anhalter-Bahnhof in Berlin ins anhaltinische Köthen. Es ist das Zeitalter der Industrialisierung, die Eisenbahn das Transportmittel des Personenverkehrs der Moderne.

Die Bewunderung für die Errungenschaften der Industrialisierung sind das eine; was Menzel noch mehr interessiert, ist das Studium der Spezies Mensch unter den veränderten Bedingungen. Wie ein Feldforscher begibt sich Menzel auf die Pirsch. Er dokumentiert, er zeichnet gelangweilte, übernächtigte oder neugierige Reisende in seinen Skizzenbüchern. Er widmet diesem Thema Gemälde und Zeichnungen in unterschiedlichsten Techniken, in Öl, Wasser- und Deckfarben oder eben Pastell, wie im Fall des Paares im Bahncoupé.

Die Entscheidung für den Ankauf

Nationalgaleriedirektor Hugo von Tschudi erwirbt 1907 die beiden Bahnreisenden zusammen mit einem weiteren Werk (dem Pastell *Mönch im Klostergarten*, ebenfalls aus dem Jahr 1859, heute im Nationalmuseum Warschau) für die „Sammlung der Zeichnungen“. Hofrat Edgar Hanfstaengl aus München hatte ihm die Blätter zum Kauf angeboten. Tschudi muss die Werke bereits vorher auf seiner „Liste“ gehabt haben, denn in dem großen, im Münchner Bruckmann-Verlag erschienenen Band *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, herausgegeben von Tschudi im Jahr 1905, dem Todesjahr des Künstlers, sind die Werke bereits aufgenommen (Abb. 3 und 4).

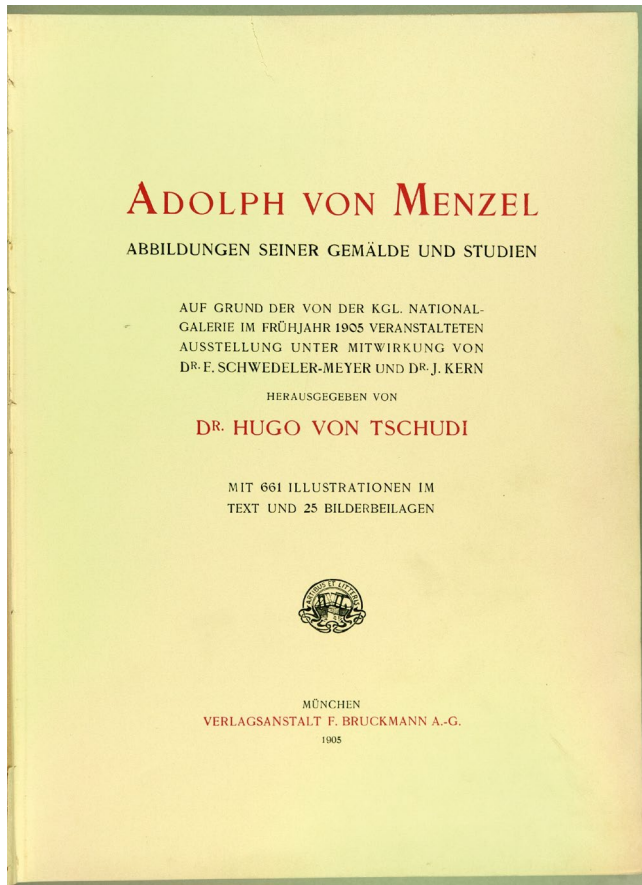
Allerdings, und das mag einem natürlichen kuratorischen Reflex geschuldet sein, ist das Paar hier einander zugeneigt abgebildet. Die von Menzel krass beobachtete Realität einer Beschäftigung mit sich selbst, ja einer Abwendung vom Gegenüber, wurde von Tschudi abgemildert. Anders als in Tschudis Katalog suggeriert,⁴ war das bahnfahrende Paar jedoch auf der 1905 in der Nationalgalerie veranstalteten, riesigen Gedächtnisausstellung des Künstlers mit insgesamt 6.925 Werken nicht vertreten.⁵ Dabei waren neben dem Menzel-Bestand der Nationalgalerie, der damals schon über 1.700 Objekte umfasste,⁶ auch zahlreiche Werke aus Privatbesitz zusammengetragen worden. Hinzu kam der zuvor noch nie gezeigte Nachlass des Künstlers. Es war ein absoluter Coup, dass es Hugo von Tschudi als Direktor der Nationalgalerie 1906 gelang, diesen Nachlass mit „viertausend vierhundert vierzehn Zeichnungen, einhundert fünfzehn Aquarellen pp und siebenundzwanzig Oelstudien [...] gegen einen Preis von vierhundert fünfzig tausend Mark“ anzukaufen, dazu kamen „die im Nachlasse vorhandenen dreiundsiebzig Skizzenbücher des Meisters ohne Feststellung ihres Wertes dem

Preußischen Staate zu unentgeltlichem Eigentum“.⁷ Dieser Bestand war von Menzel ursprünglich nicht für den Verkauf vorgesehen gewesen. Tschudi selbst hat 1905 im Zuge der Vorbereitungen des Ankaufs nur 300 Werke als museumswürdig eingestuft.⁸ Jedoch stellte sich im Lauf der Verhandlungen mit den Erben heraus, dass für den Ankauf des gesamten Nachlasses nur unwesentlich mehr aufzuwenden war, als für die Herauslösung einiger weniger herausragender Werke.

Man könnte also der Auffassung sein, dass im Jahre 1907 der Menzel-Bestand der Nationalgalerie mit inzwischen über 6.000 Werken alle Arbeitsfelder des Künstlers abdeckte. Die Entscheidung, Einzelblätter zu einem vergleichsweise hohen Preis anzukaufen,⁹ lässt sich neben dem Bedürfnis, den Hauptteil der Werke des in Berlin gefeierten Künstlers an einem Ort zu vereinen, vor allem dadurch erklären, dass die von Edgar Hanfstaengl angebotenen Zeichnungen als in hohem Maße museumswürdig und für die Sammlung als unverzichtbar eingestuft wurden. Solche von Privatsammlern erworbenen Werke waren für das Museum darum besonders anziehend, weil sie schon vom Künstler als marktgängig eingeschätzt worden waren und aus diesem Grund private Sammler hatten investieren lassen.

Der Verkäufer der Blätter, Edgar Hanfstaengl, war seit 1867 als Prokurist im Münchner Kunstbetrieb seines Vaters, des Fotografen Franz Hanfstaengl, tätig. Wie Adolph Menzel in den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn, war auch Franz Hanfstaengl Lithograf und fertigte als „Graf Litho“ Porträtlithografien der Münchner Gesellschaft an. 1833 hatte er in München eine Lithografische Gesellschaft gegründet. Seit 1853 machte er sich dann als Fotograf einen Namen und gewann bei der Pariser Weltausstellung von 1855, auf der auch Menzel zu Gast war, eine Goldmedaille für seine Technik der Negativretusche. Am 12. November 1868 übernahm Franz Hanfstaengls Sohn Edgar, der spätere Verkäufer der Pastelle, das Fotografische Atelier und erweiterte den Betrieb zum Kunstverlag Franz Hanfstaengl.¹⁰

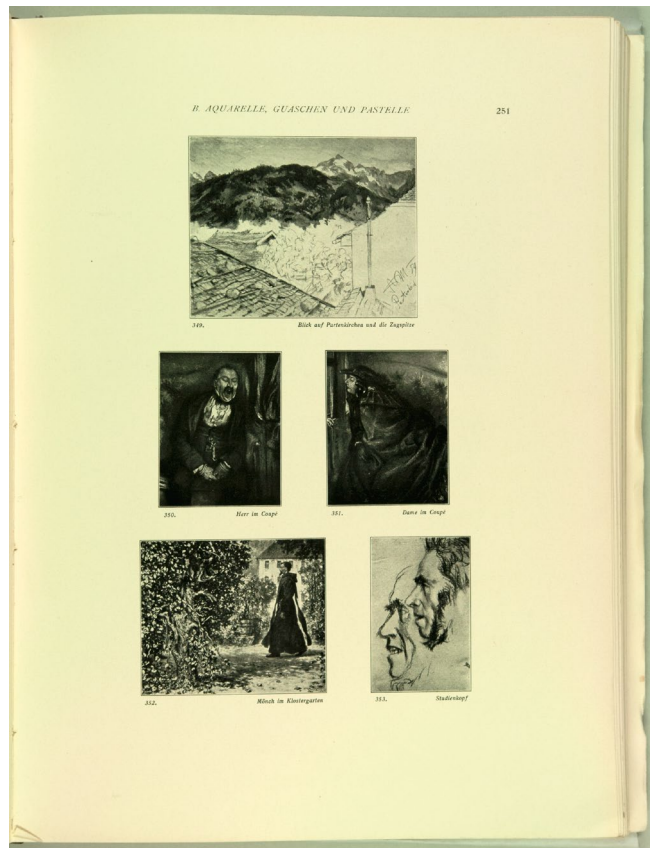
Schon die Aufnahme der genannten Menzel-Zeichnungen aus Hanfstaengls Besitz in Tschudis Monumentalwerk zu Menzels farbigen Arbeiten macht seine Wertschätzung deutlich – und eine solche Wertschätzung bedeutet immer auch Wertsteigerung. Und das vor dem Ankauf durch die Nationalgalerie! Aber, das wird deutlich, das Paar zählte von Anbeginn zu den Highlights der Sammlung und so war es Dauergast in der später, 1919, von Ludwig Justi eingerichteten Schausammlung der einhundert hervorragendsten Werke im Kronprinzenpalais. Unter konservatorisch-restauratorischen Aspekten kein Glücksfall für die Blätter. Justi war 1909



3

Abb. 3 Hugo von Tschudi: *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, 1905, Titelblatt.

Abb. 4 Hugo von Tschudi: *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, 1905, 251.



4

als Nachfolger Tschudis zum Direktor der Nationalgalerie geworden.

Auf getrennten Wegen

Während des Zweiten Weltkriegs wurden im Jahre 1941 der *Herr* und die *Dame im Coupé* im 1. Reichbanktiefkeller wegen der Bombardierungen ausgelagert. Was ihr Überdauern sichern sollte, wurde ihnen zum Verhängnis, führte zur Trennung des Paares. Nach dem Krieg galt die *Dame im Coupé* seit 1945 wie andere Werke auch als Kriegsverlust – ihr gähnender Nachbar war in die Obhut des Museums zurückgekehrt. Die Suche nach der *Dame* lässt sich in den Akten der Nationalgalerie bis in die Revisionen der 1960er Jahre hinein verfolgen: sie blieb verschollen.

Solche Verluste sind schmerzlich. Als Museumskuratoren, die wir neben dem Sammeln und Vermitteln der uns anvertrauten Werke vor allem auch für deren Bewahrung zuständig sind, ist die Ungewissheit unerträglich. Sind die Werke im Krieg verbrannt? Wurden sie geraubt oder gelangten sie – vielleicht auch unwissentlich – in anderen Besitz? In der Zeit der deutsch-deutschen Teilung seit 1948/49, die auch eine Teilung der Sammlungen der Staatlichen Museen bedeutete, ließen sich die Verluste nur schwer rekonstruieren. Da ein Großteil der „Sammlung der Zeichnungen“ in die Sowjetunion verbracht worden war, erfolgte auch die Rückführung 1958 nach Ost-Berlin. Kleinere Sammlungsteile wurden von den Westalliierten 1957 an die im Westen gegründete und seit 1961 handlungsfähige Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Rechtsnachfolger in dieser Angelegenheit des 1947 aufgelösten Landes Preußen überwiesen.

Mit der Wiedervereinigung und der Zusammenführung der Bestände der Staatlichen Museen unter dem Dach dieser Stiftung ließen sich manche Fragen klären – aber eben nicht alle. So blieb auch der Verbleib der *Dame im Coupé* weiter im Dunkeln.

Unverhofftes Wiedersehen

Vor fünf Jahren, 2014, gab es erste Hinweise darauf, dass Kriegsverlust nicht immer einen Totalverlust im Sinne einer Zerstörung des Kunstwerks bedeuten muss. Der Kunstvermittler Sascha Tyrra hatte von seinen Mandanten den Auftrag zur Veräußerung zweier Werke von Adolph Menzel erhalten (beim zweiten Werk handelt es sich um den *Schutzmann im Winter* – aber das ist eine andere Geschichte, die das Kupferstichkabinett u. a. in einer Sonderausstellung im September 2019 schildern wird). Einschätzungen von Expertenseite wurden angefragt, erste Kontakte mit dem Kupferstichkabinett geknüpft, in dem die „Sammlung der Zeichnungen“

inzwischen eine dauerhafte Bleibe gefunden hatte. Aber handelte es sich wirklich um das vermisste Werk? Und wie konnte sich ein Museum verhalten, das dieses Blatt schon 1907 erworben hatte? Nochmals erwerben, zum heutigen Marktwert? Das schien kaum darstellbar. Man hatte also ein Lebenszeichen erhalten, aber die Unsicherheit blieb. War es das originale Werk? Wie mochte es um seinen restauratorischen Zustand bestellt sein? Zu einer Inaugenscheinnahme kam es damals nicht. Deutsches Zivilrecht und moralischer Anspruch des Museums schienen keine gemeinsame Lösung bereit zu halten.

Aber – damit möchte ich den diesem Bericht vorangestellten Titel von Johann Peter Hebels Erzählung *Unverhofftes Wiedersehen* aufgreifen – hat man einmal die Klopfschritte aus den Tiefen des Bergwerks gehört, lässt sich die Hoffnung auf ein glückliches Ende nicht mehr abstellen.

Das Wunder geschah: In der Vorbereitungsphase unserer für 2019 geplanten Menzel-Ausstellung war das Kuratorenteam bemüht, die größten Meisterwerke Menzels, des Malers auf Papier, zusammenzutragen. Eine Leihanfrage an den damaligen Kunstvermittler brachte die Gespräche wieder in Gang. Und schließlich gelang das kaum Vorstellbare. Dank des engagierten Zusammenwirkens aller Beteiligten trafen die beiden Reisenden aus dem Zugabteil nach 74 Jahren wieder im Berliner Kupferstichkabinett zusammen.

Bei Johann Peter Hebel, der seine Erzählung 1811 im *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes* veröffentlicht hat, geht die Geschichte so: Ein junger Bergmann verabschiedet sich am Morgen von seiner Braut und fährt in das Bergwerk von Falun ein. Am Abend kehrt er nicht mehr heim. Zurück bleibt seine Verlobte. Die Welt dreht sich weiter: Ein Erdbeben, Revolutionen, Kriege, Grenzbeziehungen und -verschiebungen, Regierungswechsel finden statt. Ein halbes Jahrhundert später finden Bergleute den in Eisenvitriol konservierten Leichnam eines jungen Mannes in der Tiefe des Bergwerks. Zu Tage gefördert, erkennt ihn niemand mehr. Bis seine ehemalige Verlobte, „[g]rau und zusammengeschrumpft [...] an einer Krücke an den Platz“ kommt und ihren Bräutigam erkennt. „„[E]s ist mein Verlobter“, sagte sie endlich, „um den ich fünfzig Jahre lang getrauert hatte, und den mich Gott noch einmal sehen lässt vor meinem Ende. Acht Tage vor der Hochzeit ist er auf die Grube gegangen und nimmer gekommen.““¹¹

Die Erzählung ist bekannt. Von Kafka ist die Charakterisierung überliefert: „Das ist die wunderbarste Geschichte, die es gibt.“ Und Kafka ist mit seiner Bewunderung nicht allein, Elias Canetti und andere schließen sich seinem Urteil an.¹²

74 Jahre, ein Menschenleben lang, war das alte, im Umgang miteinander so abweisende Paar aus dem Bahncoupé getrennt. Eingefahren in den Keller der Reichsbank, ging es einander in den Wirren des Krieges verloren. Die Welt erlebte das Ende des NS-Staates, den Zweiten Weltkrieg, die deutsch-deutsche Teilung, die Wiedervereinigung des Landes und der Museen sowie den Umzug des Kupferstichkabinetts und der „Sammlung der Zeichnungen“ an den neuen Standort am Kulturforum im Jahr 1992.

Hatte das Eisenvitriol den Körper des jungen Bergmannes vor dem Alterungsprozess geschützt, so sieht man auch der *Dame im Coupé* an, dass sie dem Licht weniger stark ausgesetzt war als ihr Gefährte. Arbeiten auf Papier sind generell sehr lichtempfindlich. Die Farbe kann verblassen, das Papier verbräunen. Darum haben heute Papiermuseen auch üblicherweise keine Dauerstellungen – zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das noch anders, wenn, wie oben geschildert, Justi die besten 100 Meisterwerke dauerhaft präsentierte. Aus dieser Zeit haben beide, der *Herr* und die *Dame*, einen leichten Lichtschaden am oberen Blattrand. Beim *Herrn* ist dieser jedoch ausgeprägter und betrifft auch Teile der Bildfläche, wie etwa die Gesichtspartie. Das ist bedauerlich, aber nicht verwunderlich. Auch ohne seine Gefährtin war der *Gähnende Herr* ein gern gesehener Gast auf Ausstellungen in den Museen dieser Welt.

Im Zuge des Zweiten Weltkrieges sind immer noch viele Werke aus Museumsbesitz verschollen. Wenn es gelingen kann, Werke aus dem Bestand wieder in die

Sammlung zurückzuführen, die als Folge des Krieges verloren gegangen sind, ist das ein seltener Glücksfall. Der Titel *Unverhofftes Wiedersehen* drängte sich für dieses gewaltsam auseinander gerissene und nun wieder vereinte Paar auf. Noch deutlicher als sonst war der Verlust in einem solchen Fall spürbar. Wenn es sich dabei um ein so herausragendes Werk, wie in der hier erzählten Geschichte handelt, wenn wir, die wir heute verantwortlich sind, die Sammlung, wie Hugo von Tschudi sie zusammengetragen hat, auch auf diese Art und Weise erhalten und ergänzen können, macht das demütig. Dieses Gefühl hat neben aller Freude bei den Beteiligten innerhalb und außerhalb des Museums überwogen.¹³

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. KdZ 31504 = SZ Menzel Nr.1741. © Kupferstichkabinett SMB, Foto: Dietmar Katz.

Abb. 2 Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Nr.1742. © Kupferstichkabinett SMB, Foto: Jörg P. Anders.

Abb. 3 Hugo von Tschudi: *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, 1905, Titelblatt [wie Anm. 4].

Abb. 4 Hugo von Tschudi: *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, 1905, 251 [wie Anm. 4].

Anmerkungen

- 1 Bernhard Maaz: „Gähnender Herr im Eisenbahncoupé, 1859“, in: ders. (Hrsg.): *Adolph Menzel. radikal real. Eine Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin* (München: Hirmer Verlag 2008), 122 (Kat.-Nr. 80). „Infusorisch“ mag die „zusammengegähnte Luft“ des Abteils sein, so zumindest schildert Menzel seiner Schwester Emilie und ihrem Mann Hermann Krigar am 4. Oktober 1840 die Eindrücke einer selbst unternommenen Kutschfahrt nach Rheinsberg. Zur besseren Erläuterung hat er im Brief die Szene zusätzlich durch eine Skizze illustriert: im Vordergrund sieht man drei Herren auf einer Sitzbank in Rückenansicht, die Tiefe des Abteils ist eine Wand aus stehender Luft, nur schemenhaft lässt sich eine Person auf der gegenüberliegenden Bank erahnen – vielleicht ist es aber auch nur Rauch und Smog. Siehe Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher (Hrsg.): *Adolph Menzel: Briefe* [Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 6] (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009), Bd. 2 (1856–1880), 537–538 [Brief Nr. 483, mit Abb.], hier 538.
- 2 Max Jordan/Robert Dohme: *Das Werk Adolph Menzels. Vom Künstler autorisierte Ausgabe*, Teil I (München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann 1890), 78. Menzel hat oftmals Bahnreisende studiert: seien es aufgekratzte Touristen *Auf der Fahrt durch die schöne Natur* (1892) oder, noch häufiger Schlafende, Dösende, Träumende oder *Nach durchfahrener Nacht* (1851), *Frühmorgens im Nachtschnellzug* (1877) Erwachende. Die Bezeichnung „Coupé“ verwendet er immer wieder: sowohl im Zusammenhang mit seiner eigenen Reisetätigkeit, als auch, ganz explizit, als Werktitel, wenn er etwa am 21. November 1881 gegenüber Friedrich Bruckmann von einer „Coupee-Scene ‚Morgens früh‘“ spricht (vgl. Keisch/Riemann-Reyher: *Adolph Menzel: Briefe* [wie Anm. 1], Bd. 3, 922–923 [Brief Nr. 1103], hier 923) oder auch am 1. Februar 1888 gegenüber Wilhelm Itzinger von „in Coupée“ (vgl. *ibid.*, Bd. 3, 1021 [Brief Nr. 1386]).
- 3 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 643. Im Jahr 1899 erwirbt Hugo von Tschudi, seit 1896 Direktor der Nationalgalerie Berlin, dieses Ölgemälde als erstes und zunächst einziges von Adolph Menzel für die Berliner Nationalgalerie. Siehe Claude Keisch: „Die Berlin-Potsdamer Bahn“, in: Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher (Hrsg.): *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Ausst.-Kat. der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Köln: Dumont 1996), 115–118, hier 118 [Kat.-Nr. 35].
- 4 In Tschudis Werkverzeichnis sind den Einträgen stets die Verweis-Nummern der Gedächtnisausstellung (vgl. Anm. 5) beigegeben. Im Fall von *Herr* und *Dame im Coupé* sind die Querverweise (Nr. 158 und Nr. 159) jedoch nicht korrekt. Siehe Hugo von Tschudi: *Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien* (München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1905), 250 [Nr. 350 und 351].
- 5 Vgl. [Hugo von Tschudi (Hrsg.):] *Ausstellung von Werken Adolph von Menzels*, hrsg. für die Königliche Nationalgalerie, 3. Auflage (Berlin: Königliche Nationalgalerie 1905).
- 6 Am 14.12.1905 listete Tschudi im Zuge der Erwerbung des Menzel-Nachlasses auf, dass sich bereits über 1.700 Blätter des Meisters im Bestand der Nationalgalerie befänden (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 8).
- 7 *Kaufvertrag. Zwischen dem Herr Professor Dr. O. Krigar-Menzel in Westend als Bevollmächtigtem seiner Mutter, der verwitweten Frau Musikdirektor E. Krigar geb. Menzel, einerseits und der Direktion der Königlichen National-Galerie zu Berlin andererseits [...] vom 17. Mai 1905* (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 57).
- 8 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 8–9.
- 9 18.000 Mark war der Preis für die drei Werke aus dem Besitz von Hanfstaengl (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 283), während der durchschnittliche Marktwert für den Einzelverkauf eines Menzel-Blattes damals mit etwa 600 bis 700 Mark anzusetzen war (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 9) – wobei, das räumte auch Tschudi ein, schon 1905 die Preise für Menzels Arbeiten teilweise explodierten, wenn etwa eine kleine Gouache 35.000 Mark erbrachte (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 464, Bl. 17). Vermutlich handelt es sich dabei um die heute verschollene Gouache *Biergarten in Bad Kissingen* aus dem Jahr 1891.
- 10 Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl: Von der Lithographie zur Photographie* (München: Verlag C. H. Beck 1984).
- 11 Johann Peter Hebel: *Sämtliche Schriften*, Kritisch herausgegeben von Adrian Braunbehrens, Gustav Adolf Benrath und Peter Pfaff, Bd. II: *Erzählungen und Aufsätze*, Erster Teil (Karlsruhe: Verlag C. F. Müller 1990), 281–284, hier 282–284.
- 12 Elias Canetti: „Hebel und Kafka. Rede bei der Verleihung des Johann-Peter-Hebel-Preises am 10. Mai 1980 in Hausen im Wiesenthal“, in: id.: *Hebel und Kafka, Bogen 1* (München: Hanser 1980), Bogen 1.
- 13 Besonderer Dank an meine Mitstreiter im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin: Georg Josef Dietz, Leiter der Restaurierungsabteilung, und Corinna Alexandra Rader, Volontärin.

Der Tatzelwurm auf der „Elektrotechnischen Ausstellung“ in Frankfurt am Main 1891

Eine Vorgeschichte der elektrischen Speicherung und Fernübertragung von Bildern aus der Perspektive der „ecocritical studies“

Margit Kern

Abstract In der Frühzeit der Elektrotechnik wurden Wasserfälle auf Industrieausstellungen eingesetzt, um die gelungene Fernübertragung von Energie anzuzeigen. Die bildwissenschaftliche Untersuchung des Wasserfalls in physikalischen Experimenten dokumentiert, dass hier eine Form der elektrischen Bildübertragung vor dem digitalen Zeitalter stattgefunden hat: Die Kraft des herabstürzenden Wassers wird mit Hilfe von Turbinen in Strom umgewandelt, der an einem anderen Ort wieder im Bild des Wasserfalls entfaltet werden kann, da die elektrische Energie zur erneuten Anhebung des Wassers genutzt wurde. Bemerkenswerterweise waren diese Wasserfälle nicht als Brunnen angelegt, die ohne weiteren Dekor auskamen, sondern man imitierte Felsen und stellte Nadelbäume auf, so dass diese Wasserfälle als Heterotopien anzusprechen sind, die auf den Ursprungsort der Kraftübertragung bezogen sind, aus ihm gespeist werden, zugleich aber auf dem Ausstellungsgelände ihre gegenwärtige Entfaltung finden. Mit Hilfe der elektrischen Energie ließ sich der Neckar an den Main übertragen, ähnlich wie die Ausstellung 1891 an anderer Stelle erlaubte, am Telefon eine in München aufgeführte Oper als Gegenwart mitzuerleben.

Keywords Wasserfall, ecocritical studies, Elektrizität, Oskar von Miller, Elektrotechnische Ausstellung

In seinem einflussreichen Text „Imperial Landscape“ stellte W. J. T. Mitchell am Beginn eine Reihe von Thesen auf, die das Oszillieren des Konzepts „Landschaft“ zwischen Kultur und Natur charakterisieren:

„Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and a presented space, both signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum [...]”¹

Die Grundspannung zwischen unmittelbarer Präsenz der Natur und unserer kulturell geprägten Perspektive

auf Naturdinge, unsere Konzeptualisierung dessen, was wir „Natur“ nennen, die es unmöglich macht, Natur und Landschaft an sich zu betrachten, diese innere Spannung ist in besonderem Maße Wasserfällen eingeschrieben, die heute zu wichtigen Sehenswürdigkeiten in der touristischen Infrastruktur einer Region zählen.

Betrachtet man etwa die höchsten Wasserfälle Österreichs, die Krimmler Wasserfälle, so wird man unschwer feststellen, dass die seit dem 18. Jahrhundert entstandene Wegeführung neben der Kaskade eine entsprechende Blicklenkung auf die Wassermassen generiert, die eine bildhafte Strukturierung des Raums

vornimmt und Ausschnitte aus einem Natur-Ganzen produziert, die ein bildgebendes Verfahren, wie Fotografie, Zeichnung oder Malerei, antizipieren. Die hegemoniale Blicklenkung und die Begrenzung der Sichtachsen führen zu einem bestimmten, enger gefassten Zugriff auf das Landschaftsbild und stellen sicher, dass sich das interpiktorale Bildgeflecht, das touristisches Sehen² charakterisiert, auch wirklich einstellt.

Touristische Bildproduktion hebt häufig auf das Aufsuchen und Nachvollziehen vorgängiger, im Vorfeld konsumierter Bilderfahrten ab. Wir kennen den Eiffelturm bereits, bevor wir nach Paris reisen, und eignen uns die Sehenswürdigkeit in einer eigenen Bildproduktion so an, wie das unsere von früheren Bilderfahrten geprägte Erwartung nahelegt. Denn selbst wenn wir die erwartete Bilderfahrt bewusst unterlaufen, so findet dieses Aufbegehren gegen touristische Archetypen doch immer vor dem Hintergrund ihrer Existenz statt. Damit diese Deckungsgleichheit im interpiktorale Bildgeflecht leichter und unmissverständlich herzustellen ist, der Besuch zum gewünschten „Bildergebnis“ führt, werden touristische Höhepunkt mit Blicklenkungsinstrumenten, wie etwa einem modellierenden Wegenetz, ausgestattet.

Aber nicht nur die Wegeführung dokumentiert, dass Wasserfälle in höherem Maß als andere Naturgegebenheiten als Verflechtungen aus natürlicher und menschlicher *agency* zutreffend charakterisiert sind. Wasserfälle wurden auch als künstlich neu geschaffene Attraktionen in Gärten und Parks errichtet,³ oder man modifizierte in der freien Natur Wasserläufe, um eindrucksvollere Naturerlebnisse zu ermöglichen. Das Wasser wurde so zum Material, zum Geformten, und zum Formenden zugleich, denn vor allem das fließende Wasser vermag den härtesten Stein zu durchdringen, die umgebende Landschaft kontinuierlich zu verändern. In einem solchen Zusammenhang ist das Wasser gestaltetes und gestaltendes Prinzip zugleich.

„Künstliche“ Wasserfälle, die menschliche und natürliche Wirkmacht auf die oben skizzierte Art und Weise verbanden, sollen auch im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen stehen. Genauer handelt es sich um zwei Wasserfälle, die auf der „Elektrotechnischen Ausstellung“ zu sehen waren, die 1891 in Frankfurt am Main stattfand. Das Ausstellungsgelände, das zahlreiche neueste Errungenschaften auf dem Gebiet der Elektrotechnik präsentierte, lässt sich so umreißen, dass es die Charakteristika einer Wissenschafts- und Industrieausstellung mit den Merkmalen eines Vergnügungsparks vereinte, da auch Restaurants, Bierstuben und Maschinen mit einem hohen Unterhaltungswert,

wie etwa eine Rennbahn mit elektrischen Pferden, nicht fehlten. Den Höhe- und Mittelpunkt des Ensembles, das überwiegend von dem Münchner Ingenieur Oskar von Miller, dem späteren Gründungsdirektor des Deutschen Museums, konzipiert worden war, bildete ein künstlicher Berg mit Wasserfall, der auch auf einer zeitgleich gedruckten Postkarte (Abb. 1) zu sehen war.

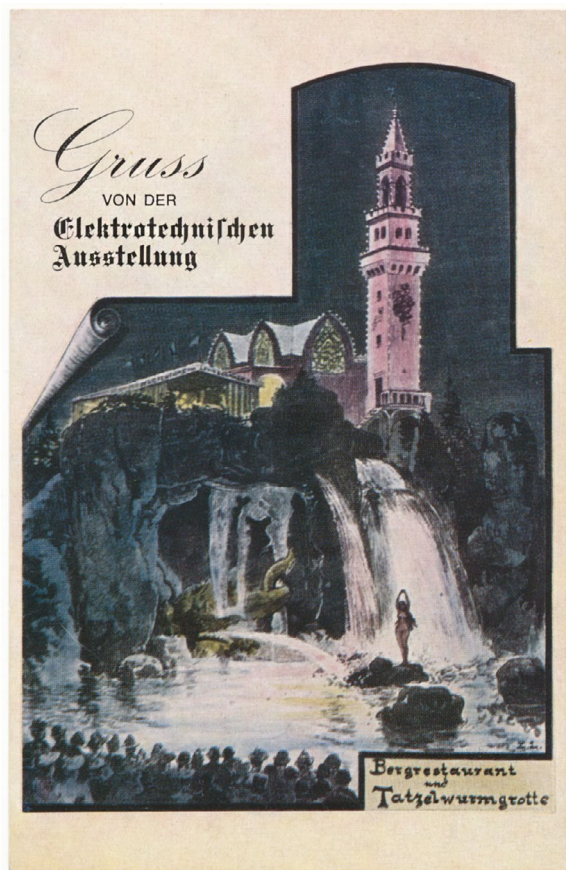


Abb. 1 Bergrestaurant mit Wasserfall und Tatzelwurmgrötte, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Postkarte, Privatsammlung.

Wie die Postkarte deutlich macht, war dieser Teil des Ausstellungsgeländes vor allem in der Nacht besonders attraktiv, weil die herabstürzenden Wassermassen durch eine raffinierte elektrische Beleuchtung effektiv akzentuiert wurden. Die Bauzeichnungen für diese indirekt sichtbaren Lichtakzente haben sich erhalten⁴ und bezeugen, mit welchem großem Aufwand diese Attraktion gestaltet wurde, um Aufmerksamkeit für die neuen elektrischen Leuchtkörper zu erzeugen und die entsprechenden Besuchermassen anzuziehen. Am unteren Rand der Postkarte ist daher auch das Publikum dieser Inszenierung zu erkennen, das im Gegenlicht am Rand des Wasserbeckens steht – Menschen, die an ihrer

Kleidung, etwa den Hüten, als Angehörige eines städtischen Bürgertums identifizierbar sind. Ihnen gegenüber, durch einen mächtigen hellen Wasserschirm isoliert, steht auf einem kleinen Felsvorsprung eine weibliche Aktfigur mit langen wehenden Haaren, die durch ihre Nacktheit und die emporgehobenen Arme Schutzlosigkeit zum Ausdruck bringt. Ein horizontal geführter Wasserschwall signalisiert, aus welcher Richtung Gefahr droht: In einer künstlichen Grotte auf der linken Seite befindet sich ein Drache, der als Macht der Finsternis agiert und der hellen weiblichen Figur antagonistisch gegenübergestellt ist. Diese Ikonografie ist zum einen ganz eindeutig an den Andromeda-Mythos angelehnt, denn die Königstochter wird häufig mit nach oben gestreckten Armen an einen Felsen gekettet dargestellt. Da zum anderen aber kein Felsen auszumachen ist und die Arme der weiblichen Figur in den hell leuchtenden Wasserfall hineinragen, erinnert die Figur auch an eine Personifikation des elektrischen Lichts, welche häufig mit erhobenem Arm beziehungsweise Armen die neue Lichtquelle weithin sichtbar präsentiert – so etwa auch auf dem Plakat der Frankfurter Ausstellung (Abb. 2).

2



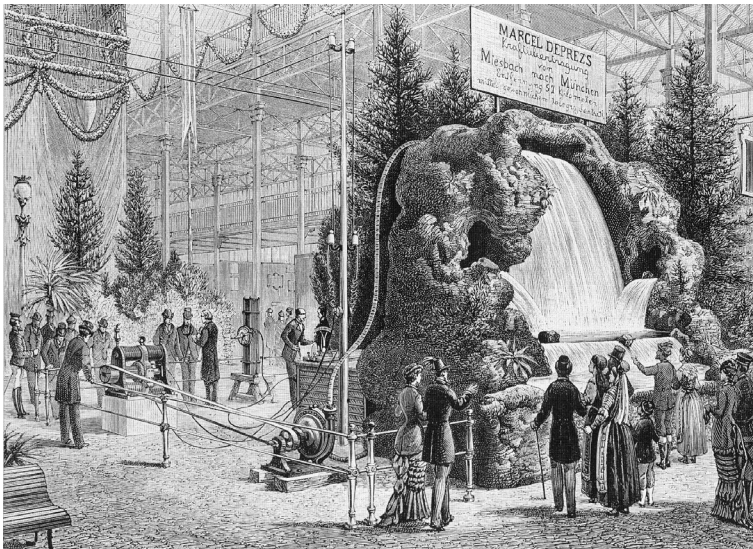
Abb. 2 Das Plakat der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Lithografie und Druck von J. C. Metz nach einem Entwurf von Frank Kirchbach, 1891, C7947, Historisches Museum, Frankfurt am Main.

Über dem Abhang ist eine Reihe von sehr heterogenen Gebäuden in einer eigenwilligen Stilmischung zu sehen. Diese Bauten verbindet allein die Illumination durch kleine punktförmige Lichtquellen. Ein hoher Turm am rechten Bildrand ragt besonders hervor. Das Bergrestaurant, das die Bildunterschrift auf der Postkarte ausweist, scheint architektonisch an mittelalterliche Wehranlagen oder den Campanile italienischer Kirchen anzuknüpfen. Dass auch die Höhle und das Ungeheuer keinem konkreten Ort zuzuweisen sind, macht die Benennung der Grotte als „Tatzelwurm grotte“ auf der Postkarte deutlich. Beim Tatzelwurm handelt es sich um ein Tier, das in zahlreichen Sagen des Alpenraums, vor allem in Salzburg und in Südbayern auftritt, und das in den Beschreibungen an Drachen, aber auch Wesen aus der Fauna der Region, wie etwa Molch, Lurch oder Salamander, erinnerte.⁵

Heute ist die Elektrotechnische Ausstellung von 1891 nicht wegen dieses imposanten Schaubildes in Erinnerung, sondern die Industriemesse gilt als wichtige Etappe in der Entwicklung eines leistungsfähigen Übertragungssystems von elektrischem Strom. Anlass für die Frankfurter Ausstellung war der sogenannte „Systemstreit“ in der Stadt am Main, da sich die Verantwortlichen in der Verwaltung nicht einig werden konnten, welche Art von Strom sich für Frankfurt am besten eignete. Man hatte die Wahl zwischen dem etablierten Gleichstrom und dem neuen Wechselstromsystem. Wollte man allerdings elektrische Energie in einem Gleichstromnetz transportieren, so stieß man schnell an Grenzen, da dessen Leitungen nur eine geringe Reichweite hatten.⁶ Die Stadtverordneten verfielen deshalb auf die Idee, die beiden Systeme im Rahmen einer elektrotechnischen Fachausstellung miteinander zu vergleichen. Wegweisend war die Entscheidung, für die Durchführung der Veranstaltung Oskar von Miller als technischen Leiter zu gewinnen. Dieser empfahl sich den Veranstaltern aufgrund der Tatsache, dass er rund zehn Jahre vorher – von der Pariser Ausstellung von 1881 inspiriert – 1882 in München die erste deutsche elektrotechnische Ausstellung – die „Internationale Elektrizitäts-Ausstellung“ – mit großem Erfolg durchgeführt hatte.

Oskar von Miller lancierte bereits früh ein öffentlichkeitswirksames „Event“ als prominenten Höhepunkt der Ausstellung in Frankfurt: Er plante eine Fernübertragung elektrischen Stroms als technisches Experiment im Rahmen der Schau durchzuführen. Die als „Lauffener Kraftübertragung“⁷ berühmt gewordene Anlage stieß in ihrer Einrichtung auf große administrative und technische Hindernisse, die Oskar von Miller mit enormer Energie und Einsatzbereitschaft zu überwinden suchte,

3



4

Abb. 3 Das Schild mit den 1000 Glühbirnen und der Wasserfall zur Lauffener Kraftübertragung, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Deutsches Museum, München.

Abb. 4 Wasserfall der Kraftübertragung Miesbach-München, Internationale Electricitäts-Ausstellung, Glaspalast München, 1882, Illustration aus der Zeitschrift *La Lumière Électrique* 8, Nr. 5 (1883), 131.

so dass es vor allem seinem Durchsetzungsvermögen zu verdanken war, dass dieses Experiment – nach einigen Anfangsschwierigkeiten – als systementscheidender Erfolg in die Technikgeschichte eingehen konnte. Es handelte sich hier um die Übertragung elektrischen Stroms, der in Lauffen am Neckar aus der Wasserkraft mit Hilfe eines Flusskraftwerks gewonnen worden war, nach Frankfurt am Main.

Wie ein transparenter, von 1000 elektrischen Glühlampen gerahmter Schriftzug „Kraftuebertragung Lauffen-Frankfurt“ (Abb. 3) auf dem Ausstellungsgelände stolz kundtat, wurde auf diesem Weg die beachtliche Strecke von 175 Kilometern mit Hilfe von Wechselstrom überwunden. Durch dieses Transparent hindurch war auch deutlich zu sehen, was Oskar von Miller – neben den 1000 Glühlampen – erdacht hatte, um die Ankunft des Stroms in Frankfurt öffentlichkeitswirksam

unter Beweis zu stellen: Wir sehen am äußersten rechten Rand des Fotos (Abb. 3), rechts vom Haupteingang der „Halle für Vertheilungssysteme“, deren Fassade an ein mittelalterliches Stadttor erinnerte, einen Wasserfall, der mit seinem reichen Schwall die Potenz des getesteten Übertragungssystems belegen sollte. Das zehn Meter hohe Bett für den Wasserlauf war innerhalb von vierzehn Tagen von einer Frankfurter Firma aus Beton gefertigt worden.⁸ Die Tatsache dokumentiert, dass Miller sich lange Zeit nicht sicher sein konnte, ob er diese Attraktion den Ausstellungsbesuchern wirklich präsentieren konnte. Vor diesem Hintergrund wird meines Erachtens deutlich, weshalb er sich entschieden hatte, die Tatzelwurmgrötte mit Wasserfall unabhängig davon – bereits wesentlich früher – zu planen und auszuführen, da fast bis zuletzt noch offen war, ob die Lauffener Kraftübertragung auch wirklich zum Erfolg führen

würde. Indem er jedoch zwei prominente, eindrucksvolle Wasserfälle inszenierte, konnte er sie zu Leitthemen der Ausstellung und implizit auch der Elektrizität selbst erheben. Diese Rechnung ging zweifellos auf: Die Popularität der Tatzelwurm-Inszenierung ist unbestritten, handelte es sich hier doch um das am häufigsten im Zusammenhang mit der Ausstellung reproduzierte Bild.

Dass dieses Natur und Kultur auf eigene Weise verschränkende Motiv des Wasserfalls für Oskar von Millers Beschäftigung mit der Fernübertragung von Strom den Charakter eines Leitmotivs hatte, geht auch aus der Tatsache hervor, dass er bereits für die Münchner Ausstellung ein ähnliches Arrangement (Abb. 4) geplant hatte, das allerdings – rund zehn Jahre früher – nicht ganz so erfolgreich durchgeführt werden konnte. Das wichtigste Ereignis der Münchner „Internationalen Elektrizitäts-Ausstellung“ von 1882 war die Gleichstromübertragung von Miesbach nach München über eine Strecke von 57 Kilometern.⁹ Auch diese mündete in einen Wasserfall, der in München in einer Halle aufgebaut worden war. Da die Münchner Stromübertragung nur sehr sporadisch funktionierte, war dieser lediglich zwei Meter hohe Wasserlauf selten in Betrieb zu sehen.¹⁰ Dennoch fällt bei der Betrachtung eines Holzstichs auf, dass das Setting zwar auf die elektrotechnische Leistungsschau abgestimmt war, indem der Name des Ingenieurs Marcel Depréz auf einer großen über dem Wasserlauf aufragenden Tafel präsentiert wurde ebenso wie die vom elektrischen Strom zurückgelegte Strecke („Kraftübertragung Miesbach nach München 57 km“), aber die Präsentation selbst sich nicht auf den Wasserstrahl allein beschränkte, sondern mit zahlreichen Details darauf abhob, nicht nur die Kraft des Wassers zu demonstrieren, sondern das Bild eines Wasserfalls in einer Landschaft wiederzugeben.

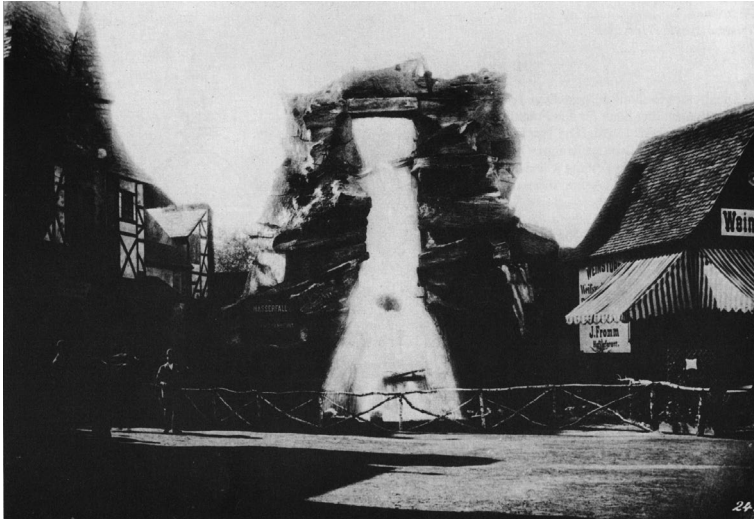
Auf diese Weise wurde zunächst ein technisches Grundproblem adressiert, das die Fernübertragungen erst notwendig gemacht hatte. Die elektrische Energie wurde vor allem auf dem Land etwa aus den Gebirgsflüssen Bayerns gewonnen, aber vor allem in den schnell wachsenden Städten verstärkt benötigt. Die Verbindung dieser sehr verschiedenen Räume war vorrangigste Aufgabe für die Systeme elektrischer Fernübertragung, die es zu lösen galt. In München gaben sich die Gestalter daher nicht nur Mühe, das ungestaltete, wilde Treiben des Elements Wasser nachzuformen, indem mehrere Wasserströme zusammenflossen, sondern auch die unregelmäßig geformte Felsmaterie als Äquivalent eines natürlichen Flussbetts wiederzugeben. Markant erscheinen jedoch vor allem die Raummarkierungen der hohen Tannenbäume an den Seiten und im Hintergrund. Sie erinnern an eine Alpenlandschaft und

weichen von der innerstädtischen Vegetation merklich ab. Auf diese Weise wurde etwas vom Ursprungsort dieser Wasserkraft sichtbar gemacht.¹¹ Dass die Zurichtung des ländlichen Raums für den Energiehunger der Städte auch bald zu Konflikten führen sollte,¹² kommt in den Diskussionen um das von Oskar von Miller ab 1897 geplante Walchenseekraftwerk deutlich zum Ausdruck.

Auch der spätere Wasserfall von 1891 auf der Frankfurter Ausstellung (Abb. 5 und Abb. 6), der von der Laufener Energieübertragung in Gang gesetzt wurde, bestand nicht nur aus einem dynamischen Wasserstrahl in einem Kanal, was durchaus vorstellbar gewesen wäre, sondern der natürliche Ursprung der Wasserkraft wurde präsent gehalten, indem naturräumliche Versatzstücke, wie die aus Beton geformten künstlichen Felsen, der ländliche Jägerzaun aus krummen Baumstämmchen etc., ergänzt worden waren. Vor allem aber die rahmenden Tannenbäume verliehen auch hier der Inszenierung den Charakter einer Heterotopie.¹³ Denn die Vegetation, die eindeutig nicht dem Stadtraum im Maintal angehörte, sondern mit Nadelhölzern auf die spezifische Vegetation entfernter Bergregionen anspielte, machte deutlich, dass hier ein „anderer Raum“ Realität geworden war.

Der Wasserfall verwies mit Hilfe dieser Inszenierung auf einen anderen Landschaftsraum, erschöpfte sich allerdings nicht in einer distanzierten Repräsentation desselben, sondern konnte zugleich mit überwältigenden Präsenzeffekten aufwarten, die von der unmittelbaren Gegenwart dieses anderen Raums im Hier und Jetzt zeugten. Die Akustik des Wasserfalls, sein Rauschen, die Kühle und Nässe, die von ihm ausgingen und die von den Betrachterinnen und Betrachtern vor dem Zaun auch wahrgenommen wurden, appellierten an alle Sinne. Die Wirkung der Kaskade blieb nicht auf den Sehsinn beschränkt und konnte daher umso wirksamer die unmittelbare Gegenwärtigkeit dieser Inszenierung unterstreichen.

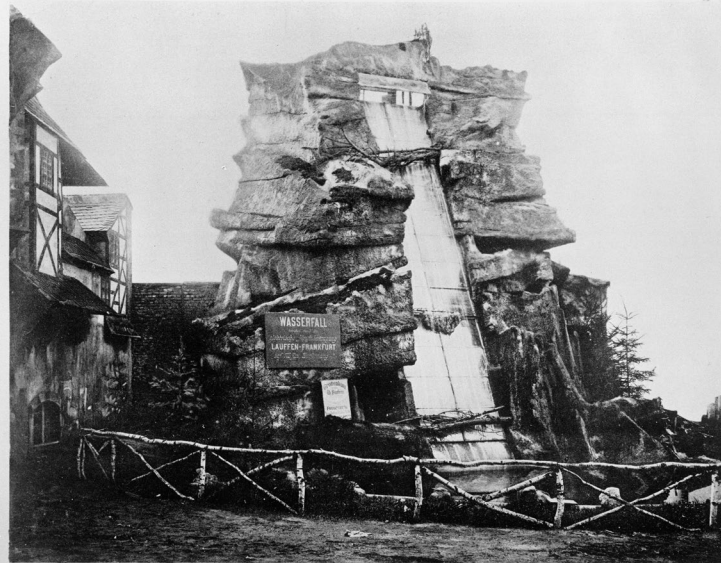
Oskar von Miller war bei der didaktischen Vermittlung seiner Fernübertragungsexperimente besonders einfallsreich und rekurrierte vor allem in diesem Kontext auf die Künste¹⁴ als attraktive und eingängige Vermittlungsinstanzen technischer Neuerungen. Dies betraf nicht nur die Inszenierung elektrischen Stroms im Bild des Wasserfalls, auf dem Ausstellungsgelände fanden noch andere Übertragungen von künstlerischen Artikulationen mit Hilfe der elektrischen Energie statt. Indiz für die akustische Übertragungsleistung des Telefons war nicht etwa eine menschliche Unterhaltung, sondern man konnte Musikstücke, etwa eine Oper hören, die im fernen München (450 km), in Wiesbaden



5

6

Internationale Elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt am Main 1891.



Obiger Felsenbau ist ausgeführt von **TH. BUCHHEIM** Betonbaugeschäft Frankfurt a. M. innerhalb 14 Tage, welcher auch das grosse Reservoir in Drahtconcret (30 cm. Inhalt) hergestellt hat. Die Firma Th. Buchheim fertigt, gestützt auf langjährige Erfahrung alle Fussböden in Cement, Asphalt Terrazzo und Platten für Fabriken, Brauereien, Gerbereien etc.

Abb. 5 Der Wasserfall der Lauffener Fernübertragung neben der Halle für Verteilung, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Lichtdruck von Wiesbaden und Co., 1891, Archiv der Messe Frankfurt GmbH.

Abb. 6 Der Wasserfall der Lauffener Fernübertragung neben der Halle für Verteilung, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Lichtdruck der AEG, 1891, Stadtarchiv Frankfurt am Main.

oder in Frankfurt selbst gerade gespielt wurde.¹⁵ Damit bezog Miller auf sehr eindringliche Art und Weise, die Authentizität des künstlerischen Werks in seine Inszenierungen mit ein. Vor allem die Genieästhetik hatte dafür gesorgt, dass die Unmittelbarkeit und Gegenwart der einmaligen künstlerischen Artikulation im Mittelpunkt stand und diese Artikulation in ihrer Wiederholung als Kopie nur als Schwächung und als Qualitätseinbuße beschreibbar war. Diese Rhetorik des singulären Meisterwerks nutzte Miller, indem er in seiner elektrischen Inszenierung Originale transferiert, die nicht als Kopie, sondern als originäre Gestaltwerdungen erschienen, die allein mit Hilfe der elektrischen Energie

translozierbar geworden waren. Hier wird deutlich, dass Technik, wie Beate Binder hervorgehoben hat, nicht rein funktional zu betrachten ist, sondern immer von einer symbolischen Produktion begleitet wird.¹⁶ Diese symbolische Produktion suggerierte dem Publikum auf dem Ausstellungsgelände zugleich hier – in Frankfurt – und dort – d. h. in München oder Lauffen – zu sein.

Der Gedanke, dass der elektrische Strom die Übertragung des Originals und die Erzeugung authentischer Präsenz an einem anderen Ort ermöglicht, kommt auch in einem in der Zeitschrift „Die Gartenlaube“ 1891 publizierten, zeitgenössischen Text zum Ausdruck, der die Lauffener Kraftübertragung als Naturbild-Übertragung

interpretierte, die lediglich zu einer räumlichen Ver-Änderung führt:

„So entsteht in der That ein wunderbarer Kreislauf! Der Wasserfall des Neckars, der auf die Lauffener Turbine geleitet wird, hebt auf eine Entfernung von mehreren Tagereisen, in einem Augenblick den weiten Raum überwindend, das Mainwasser in die Höhe und zwingt dasselbe, den Lauffener Wasserfall in Frankfurt gleichsam zu wiederholen und aufs Neue hervorzubringen.“¹⁷

Wie in dem Zitat deutlich wird, begann der Realitätscharakter des Wasserfalls vor diesem Hintergrund zu oszillieren. Handelte es sich um das Wasser des Neckars oder das des Mains, das hier kraftvoll in die Tiefe rauschte? Keine der Antworten konnte gänzlich befriedigend ausfallen, denn obwohl jeder wusste, dass es das Mainwasser war, das hier zu bestaunen war, so hatte ihm doch der ferne Neckar die Potenz verliehen, sich in die Tiefe zu stürzen, d. h. die Gestalt des Wassers schien als direkte Übertragung des Neckars imaginierbar, da die immaterielle Zwischeninstanz des elektrischen Stroms als Vermittlungsmedium es vermochte, die Kraft des Wassers über eine weite Distanz zu tragen und im Bild des Wasserfalls wieder zu entfalten. Der Wasserfall wird vor diesem Hintergrund nicht nur als Heterotopie, als realisierte Gegenwelt, erkennbar, er wird auch als über weite Distanzen übertragbares, transferierbares Naturbild greifbar, denn allein die Kraft des Wassers konnte den Fall des nassen Elements antreiben. Wurde diese Kraft mit Hilfe elektrischen Stroms transformiert und gespeichert, so konnte das Bild an anderer Stelle wieder entfaltet werden – in 175 Kilometern Entfernung wieder Gestalt annehmen. Genau dieser Gedanke einer Bildübertragung wird in den zeitgenössischen Stimmen greifbar, wenn davon die Rede ist, dass der Wasserfall des Neckars und der Wasserfall des Mains hier auf eigenartige Art und Weise in eins gesetzt sind, wobei durch die Vermittlungsinstanz der Wasserkraft natürliche und künstliche Kaskade zusammenfallen, Strom und Wasserfall als verschiedene Zustände ein und derselben Naturgröße erscheinen können.

Der Wasserfall ist meines Erachtens vor diesem Hintergrund mehr als eine „Metapher für die Rolle der Technik“;¹⁸ die „künstliche Natur“ des Wasserfalls auf dem Ausstellungsgelände diente auch nicht nur „als Spiegelbild der natürlichen Kraftressource“¹⁹, die auch keinen „Sieg“ über die Naturkräfte sinnfällig machten.²⁰ Allein Jürgen Steen hielt fest, dass die Deutung des Wasserfalls als „Wiedererscheinung“ des Neckars“ mehr war als nur eine „lyrische Metapher eines technischen Vorgangs“,

dennoch sieht auch er den Wasserfall lediglich „zum Symbol der Versöhnbarkeit von Technik und Natur werden“.²¹ Die enorme Bedeutung des Wasserfalls als Äquivalent der elektrischen Energie geht meiner Ansicht nach in der Frühzeit der Elektrotechnik über einen metaphorischen oder symbolischen Verweiszusammenhang weit hinaus.

Eine umfassende bildwissenschaftliche Analyse des Wasserfalls im Kontext der Elektrizität fehlt bis dato erstaunlicherweise. Bisher konzentrieren sich kunsthistorische Studien zum Wasserfall auf die Gartenkunst oder die Malerei.²² Dennoch wird bereits an den wenigen oben geschilderten Beispielen aus der Frühzeit der Elektrotechnik deutlich, wie zentral der Wasserfall in diesem Bereich war. Denn auch andere Pioniere in diesem Forschungsfeld sprachen nicht von der Wasserkraft, die Strom erzeugte, sondern explizit vom „Wasserfall“, so etwa 1885 Alfred von Urbanitzky:

„Mit unwiderstehlicher Gewalt drehen die herabstürzenden Wassermassen mächtige Räder oder Turbinen; diese setzen unsere elektrischen Maschinen in Bewegung, durch welche die Kraft des Wasserfalles in Elektrizität umgewandelt wird. Um diese weiter zu leiten, bedarf man keiner großen Canäle, keiner theuren Röhrenleitungen – ein einfacher Draht genügt. Und so fließt unmerkbar und doch blitzschnell die rohe Wasserkraft, gebändigt durch die Elektrizität, dahin über Berg und Thal, bis sie an jenem Orte angelangt ist, wo man ihrer bedarf.“²³

Wenn Elektrizität „die Kraft des Wasserfalles“ ist und die „rohe Wasserkraft“ durch elektrische Leitungen fließt, dann deutet sich in diesen Zitaten bereits an, dass der Wasserfall mit der Einführung der Turbine gleichsam zu einer Verlaufsform von elektrischer Energie werden konnte, die jederzeit einer neuerlichen Umwandlung und Transformation unterzogen werden kann. Die Materialisierung des Wasserfalls und die immaterielle Qualität des elektrischen Stroms wurden so zu reversiblen Erscheinungsformen ein und derselben Wirkmacht. Helmut Böhme stellte bereits fest, dass Elektrizität „zugleich Naturphänomen und technisch reproduzierbar ist“.²⁴ Jürgen Steen bezeichnete sie als „fünftes Element“.²⁵ Folgt man den Forschungsthesen der „ecocritical studies“²⁶ und blickt aus dieser Perspektive auf die Beziehung zwischen Wasserfall und Elektrizität, so wird deutlich, dass das Verhältnis Kultur und Natur hier kaum klar zu differenzieren ist und vor allem nicht fixiert werden kann. Die geteilte *agency*²⁷ von Wasser und Mensch lässt im Zwischenraum Bilder entstehen, die keiner Sphäre mehr klar zuzuordnen sind. Die Justierung der

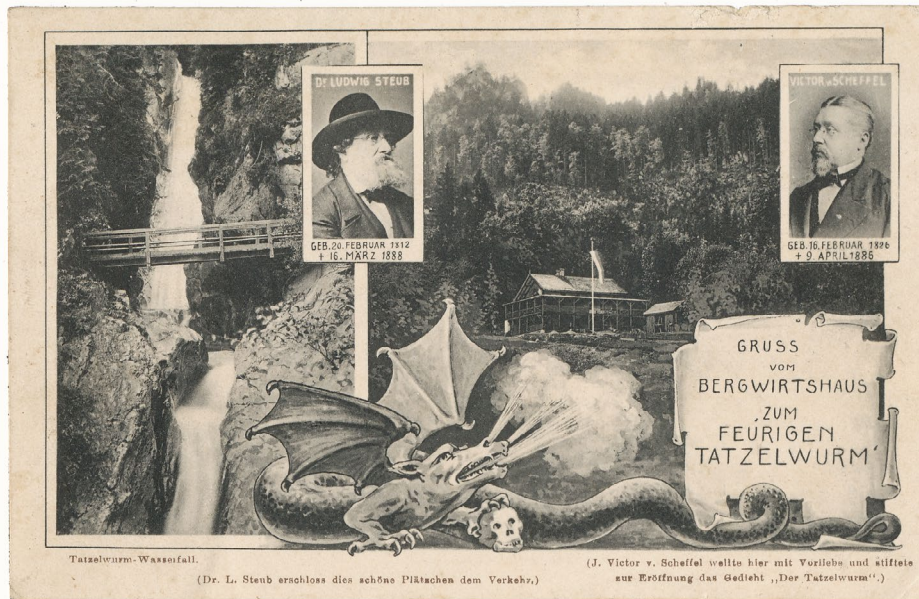


Abb. 7 Bergwirthshaus „Zum feurigen Tatzelwurm“ mit Tatzelwurm-Wasserfall, Postkarte, gelaufen 1926, Privatsammlung.

Kultur-Natur-Dichotomie sowie semantische Verschiebungen in dieser spannungsvollen Beziehung sind keine überhistorischen Konstanten, sondern vom jeweiligen historischen Kontext abhängig. Die Einordnung der Elektrizität in dieses System ist, wie die Zitate und die Ausstellungsinszenierungen dokumentieren, in dieser Zeit Gegenstand von Aushandlungsprozessen.

Blickt man abschließend auf den zentralen Wasserfall der Frankfurter Ausstellung zurück, auf „Bergrestaurant und Tatzelwurmgrötte“ (Abb. 1), so wird schnell deutlich, dass auch diese Konstruktion als Heterotopie bezeichnet werden kann, denn Miller hatte hier ein sehr konkretes und in seiner Zeit beliebtes Vorbild vor Augen. Da dieses Vorbild in den bayrischen Alpen, in unmittelbarer Nähe von Miesbach lag, dem Ausgangspunkt der ersten Kraftübertragung für die Münchner Ausstellung 1882, suggerierte die Bezeichnung des Wasserfalls, die auf Postkarten eingetragen war, einen unmittelbaren Bezug zum wasserreichen Gebirge im Süden – in diesem Fall dem Auerbach.

Die berühmteste seit 1863 bestehende Institution, die den „Tatzelwurm“ im Namen trug, war das „Bergwirthshaus zum feurigen Tatzelwurm“ (Abb. 7). Dieser Gasthof erfreute sich vor allem bei der Künstlerbohème der Zeit großer Beliebtheit. Der Maler August Vischer gestaltete das Wirtshauschild, der Schriftsteller Joseph Victor von Scheffel schrieb ein Gedicht auf das Ungeheuer.²⁸ Wie weit die Kunde von Fabeltier und rustikalem Gasthof reichte, dokumentiert eine Einladung der Düsseldorfer Künstlervereinigung „Malkasten“ aus dem Jahr 1893, aus

der die Mitglieder erfahren, dass „Edelweiß und Textbücher für die vorzutragenden Lieder [...] bei den Kellnerinnen zu haben“ sind.²⁹ Es soll ein „oberbayerisches Volksfest“ veranstaltet werden im „rühmlichst bekannten Tatzelwurm echt bayerische Bierkneipe“. Dass sich auch Oskar von Miller mit seiner Idee, in Frankfurt auf dem Ausstellungsgelände ein „Bergrestaurant“ zu errichten, tatsächlich von dem Alpengasthaus inspirieren ließ, liegt vor allem deshalb nahe, weil die größte Attraktion des im Mangfallgebirge zwischen Bayrischzell und Oberaudorf gelegenen Gasthauses ein zehn Meter hoher Wasserfall (Abb. 7) war, in dessen Wasserbassin angeblich der Tatzelwurm hauste. Wie der Jubilar weiß, ein Ort, wie geschaffen dafür, um bei einem kühlen Getränk über die Natur der elektrischen Bilder nachzusinnen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Bergrestaurant mit Wasserfall und Tatzelwurmgrötte, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Postkarte, Privatsammlung.

Abb. 2 Das Plakat der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Lithografie und Druck von J. C. Metz nach einem Entwurf von Frank Kirchbach, 1891, C7947, Historisches Museum, Frankfurt am Main.

Abb. 3 Das Schild mit den 1000 Glühbirnen und der Wasserfall zur Lauffener Kraftübertragung, Inter-

ationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Deutsches Museum, München [© Deutsches Museum, München].

Abb. 4 Wasserfall der Kraftübertragung Miesbach-München, Internationale Electricitäts-Ausstellung, Glaspalast München, 1882, Illustration aus der Zeitschrift *La Lumière Électrique* 8, Nr. 5 (1883), 131.

Abb. 5 Der Wasserfall der Lauffener Fernübertragung neben der Halle für Verteilung, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891,

Lichtdruck von Wiesbaden und Co., 1891, Archiv der Messe Frankfurt GmbH.

Abb. 6 Der Wasserfall der Lauffener Fernübertragung neben der Halle für Verteilung, Internationale Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt am Main, 1891, Lichtdruck der AEG, 1891, Stadtarchiv Frankfurt am Main.

Abb. 7 Bergwirthshaus „Zum feurigen Tatzelwurm“ mit Tatzelwurm-Wasserfall, Postkarte, gelaufen 1926, Privatsammlung.

Anmerkungen

- 1 W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, in: id. (Hrsg.): *Landscape and Power* (Chicago und London: University of Chicago Press 1994), 5–34, hier 5.
- 2 Vgl. John Urry: *The Tourist Gaze*, 2. Aufl. (London: Sage 2002); Mike Robinson/David Picard: „Moments, Magic and Memories: Photographing Tourists, Tourist Photographs and Making Worlds“, in: *The Framed World: Tourism, Tourists, and Photography* (Farnham: Ashgate 2009), 1–37.
- 3 Ulrich Pohlmann: „Der Wasserfall“, in: *Über Wasser: Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson, Ausst.-Kat. Hamburg, Bucerius-Kunst-Forum* (München: Hirmer 2015), 84f. Einen faszinierenden Überblick über künstlich geformte Berglandschaften in Parkanlagen und Vergnügungsparks, vor allem mit einer eindrucksvollen Wiederentdeckung der Gebirgsszenarien, gibt: Uta Hassler (Hrsg.), *Konstruierte Bergerlebnisse. Wasserfälle, Alpenszenarien, illuminierte Natur* (München: Hirmer 2015). Die Verflechtungen von Natur und Kultur bei Wasserfällen aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive analysiert Brian J. Hudson: *Waterfall. Nature and Culture* (London: Reaktion Books 2012). Er erwähnt Elektrizitätswerke, aber nicht die großen elektrotechnischen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts.
- 4 „Bericht über die internationale elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt a. M. (1891)“, in: *Elektrotechnische Zeitschrift (ETZ)* Nr. 42 (1891), 552 f.; vgl. „Eine neue Zeit..!“ *Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891*, bearbeitet von Jürgen Steen, Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt am Main 1991, 229f.
- 5 Roland Girtler: „Der Tatzelwurm: Betrachtungen über ein gefährliches Fabeltier der Alpen“, in: *Mensch und Tier: Kulturwissenschaftliche Aspekte einer Sozialbeziehung*, hrsg. von der Hessischen Vereinigung für Volkskunde durch Siegfried Becker und Andreas C. Bimmer [zugleich *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, 27] (Marburg: Jonas 1991), 223–229.
- 6 Vgl. im Folgenden Wilhelm Füßl: *Oskar von Miller 1855–1934* (München: Beck 2005), 105–140.
- 7 *Moderne Energie für eine neue Zeit: Die Drehstromübertragung Lauffen a. N. – Frankfurt a. M. 1891* (Heilbronn 1991); Marcel Renz: *Die Elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt 1891 und die Folgen: Bedeutung für die Elektrifizierung der deutschen Städte. Elektrizitätsversorgung in Frankfurt am Main 1890–1910* (Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2011).
- 8 Ausst.-Kat. „Eine neue Zeit..!“ [wie Anm. 4], 224.
- 9 Vgl. im Folgenden Füßl: *Oskar von Miller 1855–1934* [wie Anm. 6], 53–56.
- 10 *Ibid.*, 54f.
- 11 Da es im 19. und frühen 20. Jahrhundert üblich war, anlässlich von Festen Bäume zu schlagen und als Dekoration zu verwenden,

- etwa bei kirchlichen Festen wie Fronleichnamprozessionen etc., wäre auch denkbar, dass der Realitätscharakter hier gesteigert wurde, indem man echte Bäume in die Inszenierung integrierte.
- 12 Beate Binder: *Elektrifizierung als Vision: Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag* (Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1999), 252–256; vgl. auch Hans-Liudger Dienel: *Herrschaft über die Natur? Naturvorstellungen deutscher Ingenieure 1871–1914* (Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik 1992), hier v.a. 111f.
- 13 Hamid Tafazoli/Richard T. Gray (Hrsg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft* (Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2012).
- 14 Dass von Miller ein besonderes Interesse an der Kunst seiner Zeit hatte und ihm eine große Bedeutung in seinen technischen Ausstellungen beimaß, geht auch aus der Tatsache hervor, dass in Frankfurt auch eine Ausstellungshalle mit zeitgenössischer Kunst Teil des Ausstellungsprogramms war. Siehe Füßl: *Oskar von Miller 1855–1934* [wie Anm. 6], 114.
- 15 *Ibid.*, 113.
- 16 Binder: *Elektrifizierung als Vision* [wie Anm. 12].
- 17 A. Hollenberg: „Fortschritte und Erfindungen der Neuzeit: Die elektrische Kraftübertragung“, *Die Gartenlaube* Nr. 40 (1891), 682f., hier: 682.
- 18 Füßl: *Oskar von Miller 1855–1934* [wie Anm. 6], 114.
- 19 Binder: *Elektrifizierung als Vision* [wie Anm. 12], 103.
- 20 *Ibid.*
- 21 Ausst.-Kat. „Eine neue Zeit..!“ [wie Anm. 4], 224.
- 22 Z. B. Pohlmann: „Der Wasserfall“ [wie Anm. 3].
- 23 Alfred von Urbanitzky: *Die Elektrizität im Dienste der Menschheit: Eine populäre Darstellung der magnetischen und elektrischen Naturkräfte und ihrer praktischen Anwendungen* (Wien, Pest und Leipzig: Hartleben 1885), V.
- 24 Helmut Böhme: „Vom ‚Geist der Unruhe‘ – ‚Elektrizität‘ und ‚Neuer Kurs‘: Bemerkungen zur politischen und kultur-technischen Bedeutung der Einführung einer neuen Technologie anlässlich der ‚Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung‘ in Frankfurt am Main 1891“, in: Volker Benad-Wagenhoff (Hrsg.): *Industrialisierung – Begriffe und Prozesse: Festschrift Akos Paulinyi zum 65. Geburtstag* (Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik 1994), 143–161, hier 156.
- 25 Ausst.-Kat. „Eine neue Zeit..!“ [wie Anm. 4], 678.
- 26 Serenella Iovino/Serpil Oppermann (Hrsg.): *Material ecocriticism* (Bloomington: Indiana University Press 2014).
- 27 *Ibid.* (Introduction: „Stories come to Matter“, 1–17.)
- 28 Girtler: „Der Tatzelwurm“ [wie Anm. 5], 225.
- 29 Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Digitale Sammlung.

Babylonische Löwen

Rezeption und Wanderungen

Dorothee Haffner

Abstract Bei der Eröffnung des Pergamonmuseums im Oktober 1930 riefen die raumhohen Rekonstruktionen des babylonischen Ischtartors, der Prozessionsstraße und der Thronsaalfassade überwiegend große Begeisterung hervor. Souvenirs wie Bilderhefte oder Buntkarten trugen die Motive in die Ferne, und man konnte sich das orientalische Flair sogar als Dekoration ins Wohnzimmer holen. Einer der schreitenden Löwen wie auch die Thronsaalfassade erschienen, ins Populär-Profane gewendet, als Motive in einem Leipziger Stickvorlagenheft. Auch andere Städte profitierten von den reichen Beständen an zusammengesetzten Tieren aus farbig glasierten Formziegeln. Um Geld für die Ausstattung der übrigen Ausstellungsräume einzunehmen, verkaufte Walter Andrae einzelne, rekonstruierte Löwen, Stiere und Drachen an verschiedene Museen in Europa und Übersee. Dort werden sie heute stolz präsentiert, der Hinweis auf ihre Berliner Provenienz allerdings manchmal verschämt verschwiegen. Es stünde den Häusern gut an, die vielschichtige Objekt- und Sammlungsgeschichte transparent zu vermitteln.

Keywords Pergamonmuseum, Vorderasiatisches Museum Berlin, Thronsaalfassade, Babylon, Rekonstruktion, Profanierung, Handarbeit, Provenienzangabe

Die Ausgrabung

Als das Pergamonmuseum Anfang Oktober 1930, genau hundert Jahre nach dem Alten Museum, seine Tore öffnete, gehörten die meterhohen Rekonstruktionen des Ischtartores, der Prozessionsstraße und zweier Felder der Thronsaalfassade aus dem babylonischen Königspalast Nebukadnezars II. (605–562 v. Chr.) zu den beliebtesten Hauptattraktionen.¹ Die entsprechenden Grabungen in Babylon hatten von 1899 bis 1917 im Auftrag der Berliner Museen und der 1898, also kurz zuvor, gegründeten Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG) stattgefunden. Erheblich unterstützt wurden sie vom orientbegeisterten Kaiser Wilhelm II., der damit seinen Wunsch nach kolonialer Größe zu erfüllen hoffte und der die Arbeit der DOG mit hohen Zuwendungen förderte. Ziel des Kaisers war es, im Vorderen Orient Einfluss zu gewinnen, und zwar sowohl in wirtschaftlicher Hinsicht wie auch auf dem Gebiet der Archäologie und Altorientalistik. Wilhelm II. sah sich hier im Wettbewerb mit den Engländern und Franzosen, die bereits

früher unter anderem in Ninive und Susa erfolgreich gegraben und geforscht hatten. Und die Grabungserfolge gaben den Berlinern mehr als Recht.²

Leiter der Grabungen war der Architekt und Archäologe Robert Koldewey (1855–1925), der hier erstmals Kriterien für eine archäologische Bauforschung entwickelte und damit die bis heute gültigen Methoden etablierte, etwa die Dokumentation der Schichten oder die Einbeziehung der Fundumstände in die Auswertung.³ Mit Walter Andrae (1875–1956) hatte er einen zweiten Architekten als Mitarbeiter in seinem Team. Andrae war eine Generation jünger, hatte keinerlei Erfahrung als Archäologe, war aber intelligent und aufgeschlossen und konnte hervorragend zeichnen. Er nahm am Abend jedes Grabungstages erste Dokumentationen der Funde vor und begann sehr früh damit, die gefundenen, farbig glasierten Formziegel zu systematisieren. Noch im Jahr 1899 konnte er einen Löwen der Prozessionsstraße zeichnerisch rekonstruieren (Abb. 1).

1

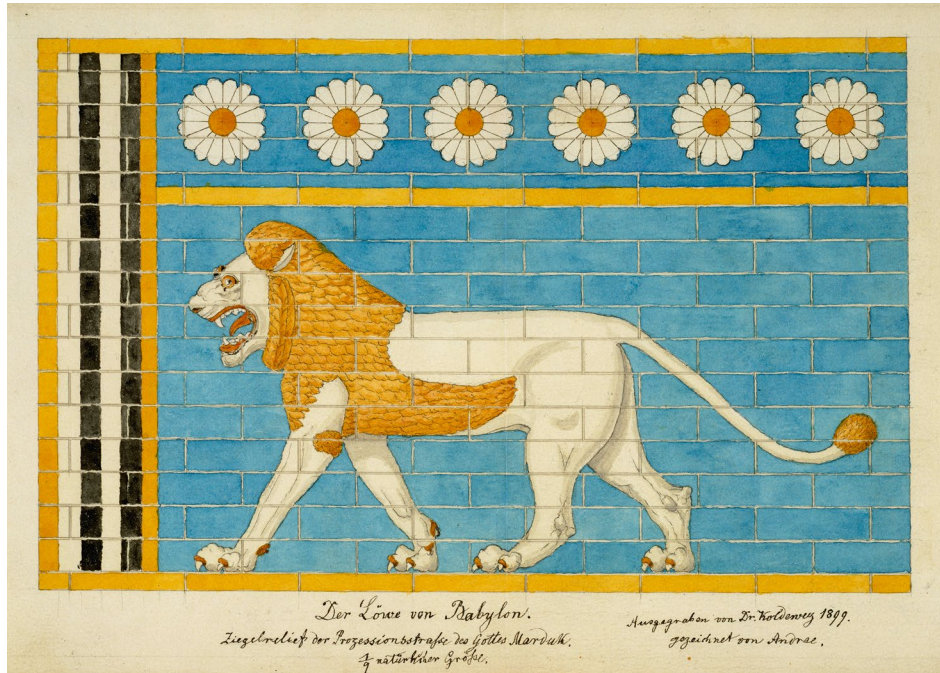


Abb. 1 Walter Andrae: Der Löwe von Babylon, Aquarell von 1899.

1901 gelang es ihm, das komplexe System der Versatzmarken zu entschlüsseln, mit denen die Ziegel beim Bau gekennzeichnet worden waren. Daraufhin konnte er auch einzelne Ornamente der Thronsaalfassade rekonstruieren.⁴

Im Frühsommer 1900 trafen erste Zeichnungen mit schreitenden Löwen in Berlin ein. Eine davon ging als Reproduktion an die Fachkollegen in der Deutschen Orient-Gesellschaft, denn Koldewey war gehalten, regelmäßig über die Erfolge der Grabung zu berichten.⁵ Andraes Zeichnungen wurden auf diese Weise rasch bekannt und zum Teil auch lange vor der Eröffnung des Museums rezipiert.

Rezeption

So ließ der Islamwissenschaftler Friedrich Sarre, damals Leiter der Islamischen Abteilung der Berliner Museen, 1905 beim Neubau seiner Villa in Neubabelsberg im oberen Umgang des südlichen Turmes als Dekoration einen Fries mit insgesamt zwölf Löwen aus flachen Glasfliesen einbauen (Abb. 2).⁶

Die nach links gewendeten Löwen mit gesenktem Schweif (aus der Prozessionsstraße) folgen der Andrae'schen Rekonstruktion von 1899, die Friedrich Sarre vermutlich über die Deutsche Orient-Gesellschaft kennengelernt hat.⁷ Sie wurden nun aber nicht in reliefplastischen Ziegeln, sondern als flache Glasplatten ausgeführt, was hinsichtlich ihrer Dreidimensionalität

nachteilig, hinsichtlich der Oberflächenwirkung aber umso effektvoller war.

Bereits 1906 gab es erste Planungen für die Innenraumgestaltung der Säle der Vorderasiatischen Abteilung im Pergamonmuseum. Paul Wallot, der Architekt des Reichstages, entwarf eine Wanddekoration, die im oberen Teil ebenfalls einen Fries mit schreitenden, nach links gewendeten Löwen mit gesenktem Schweif zeigt und damit dem ersten Andrae'schen Löwen wie auch dem Sarre'schen Fries entspricht.⁸

Die breite Bevölkerung kam mit Babylon spätestens ab 1913 in der U-Bahn in Kontakt. Auf der Spittelmarktlinie (heute Linie 2) entwarf der Architekt Alfred Grenander die Bahnhöfe vom Potsdamer Platz bis zum Alexanderplatz und legte dabei neben der funktionellen auch großen Wert auf eine ästhetische Gestaltung, die man vielerorts heute noch wahrnimmt. Am U-Bahnhof Klosterstraße (1911–1913 entstanden) nutzte Grenander auf den beiden Zwischenpodesten der Zugänge die exotisch-reizvollen Ornamente aus Babylon für eine repräsentative Wandgestaltung. Die Wände erhielten eine elegante Dekoration aus farbig glasierten Fliesen in Blau, Gelb und Weiß, die in mehreren Feldern die Säulen der Thronsaalfassade mit Doppel-Volutenkapitellen zeigen (Abb. 3).⁹

Die Fliesen stammten aus der königlichen Keramikwerkstatt in Cadinen (ehemals Westpreußen, heute Kadyny). Anlass für diesen Wandschmuck war

vermutlich die Tatsache, dass James Simon, der bedeutende Mäzen der Berliner Museen, der unter anderem die Babylon-Ausgrabungen über die Deutsche Orient-Gesellschaft mitfinanziert hatte, seinen Firmensitz ganz in der Nähe, Klosterstraße 80–82, hatte. Gleichzeitig veranschaulichte man damit erste Ergebnisse der Grabung für die Berliner Bevölkerung.

Bereits im Jahr 1903 waren erste Fundkisten mit glasierten Formziegeln nach Berlin gebracht worden. In der Folge begannen Versuche, aus den zahllosen Bruchstücken auf der Basis der Andrae'schen Zeichnungen erste Löwen, Drachen und Stiere zusammenzusetzen. Allerdings gingen die Restauratoren dabei mit der vorhandenen Substanz wenig zimperlich um. Nicht genau passende Bruchkanten wurden mit einer Säge geglättet, fehlende Stellen ergänzte man mit Ölfarbe. Als Walter Andrae 1912 die Ergebnisse sah, war er entsetzt und unternahm einiges, um diese Rekonstruktionspraxis zu unterbinden. Es gelang ihm nur teilweise, aber „die Restauratoren [hatten] so langsam gearbeitet [...], dass 16 Jahre später noch genügend Klamotten-Material zur Verfügung stand, um die armen Tiere nach meinen Angaben richtig zusammenzusetzen“.¹⁰ Erst 1927 konnte die Mehrzahl der Fundkisten mit den zahllosen Bruchstücken aus Babylon nach Berlin geholt werden. Friedrich Wilhelm Rathgen, der erste Leiter des Chemischen Labors der Berliner Museen, erkannte, dass der hohe Kochsalzgehalt der Ziegel langfristig substanzgefährdend war. Er ließ also die Ziegel zunächst monatelang in großen Bottichen wässern, um den Salzgehalt zu reduzieren, was auch gut gelang. Anschließend wurden die Ziegel paraffiniert, um ihre Stabilität zu erhöhen. Danach war es endlich möglich, nach Andraes Vorgaben in mühsamer Puzzlearbeit die



Abb. 2 Einer der Löwen vom Turm der Sarre'schen Villa in Neubabelsberg, 1905.

einzelnen Teile des Ishtar-Tores, der Prozessionsstraße und die beiden Felder der Thronsaalfassade zusammenzusetzen.¹¹ Innerhalb von zweieinhalb Jahren entstanden 30 Löwen, 26 Stiere und 16 Drachen, außerdem zahlreiche Ornamentbänder und -felder.¹² Parallel dazu wurden die Mauern der Prozessionsstraße, des Ishtar-tores und der beiden Thronsaalfassadenfelder errichtet, auf denen dann die Ziegel angebracht wurden.

Originale Ziegel finden sich an allen Teilen vorwiegend im Bereich der Ornamente und der Tierreliefs. Die übrigen Ziegelflächen mussten weitgehend ergänzt werden und wurden nachgebrannt. Diese ergänzenden Ziegel fertigte die Oranienburger Werkstätte Körting (unter der Leitung von Helene Körting), die sich 1929 bei einem längeren Auswahlverfahren, u. a. mit der Fertigung von Probestücken, aufgrund ihrer qualitätvollen Ziegelglasuren durchgesetzt hatte.¹³ Da die Räume des im Bau befindlichen Pergamonmuseums deutlich

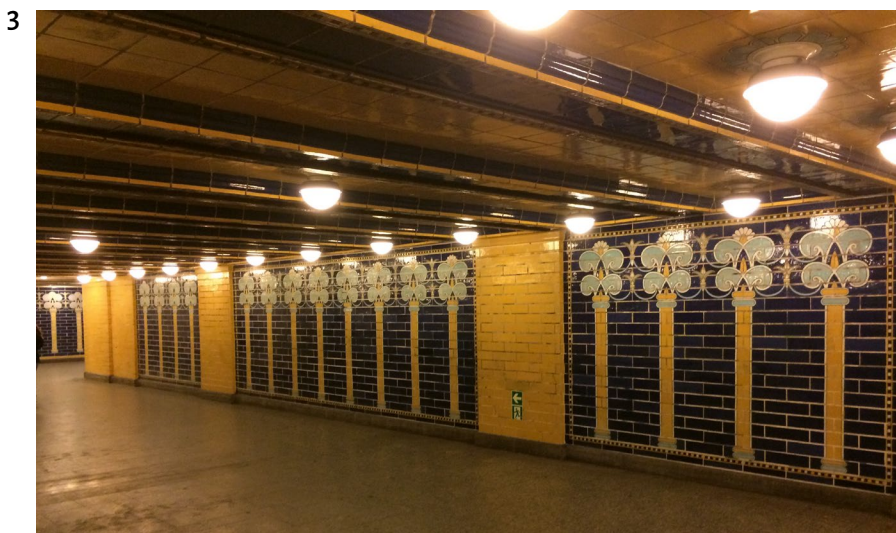


Abb. 3 Wandgestaltung im U-Bahnhof Klosterstraße.



Abb. 4 Vobachs Handarbeitsheft Nr. 164, *Kelim*, mit einer Abbildung der Thronsaalfassade auf dem Titel.

kleiner waren als die gigantischen Abmessungen der babylonischen Gebäude, mussten die Abmessungen des Tores, der Straße und der Fassaden in die vorhandenen Räume eingepasst werden. Das war nur dadurch zu erreichen, dass man bei der Rekonstruktion die Höhen und vor allem die Breiten erheblich verringerte.¹⁴ Als Architekt war Walter Andrae für diese Bauplanung genau der Richtige (was übrigens 1928 ein wichtiges Argument für seine Wahl zum Direktor der Vorderasiatischen Abteilung gewesen war).¹⁵ Die Reaktionen in der Tagespresse nach der Eröffnung waren zumeist sehr positiv. Lothar Brieger kritisierte jedoch in der *B. Z. am Mittag* das Pergamonmuseum und auch die Säle der Vorderasiatischen Abteilung scharf.¹⁶ Allerdings berücksichtigte er nicht, dass die Einpassung der Architekturen in die Säle nur unter größeren Kompromissen zustande gekommen war, mit denen auch Walter Andrae nicht glücklich war.¹⁷

Die Publikumsresonanz auf die babylonischen Säle war bei der Eröffnung des Museums 1930 äußerst groß. Sie rührte aus der seit dem frühen 20. Jahrhundert vorherrschenden Orientbegeisterung. Zur Museumseröffnung erschien ein erläuterndes Heft mit zehn Bildtafeln, auf Anfrage wurden außerdem Buntkarten abgegeben.¹⁸ Andere Artikel waren nicht im Angebot. In den

1930er Jahren gab es noch keine Merchandising-Artikel oder Museumsshops in unserem heutigen Sinn. Wohl wurden Fotos und Postkarten produziert und verkauft, andere Artikel mit Bezug zu den Museumsobjekten waren aber nicht im Angebot (und wurden offenbar auch nicht nachgefragt). Museumshops gibt es erst seit den 1950er Jahren und zunächst (wie auch nicht anders zu denken) in den USA; in Deutschland kamen sie erst in den 1970er Jahren auf.¹⁹ Das heutige, in Qualität wie Quantität häufig überbreite Angebot von Souvenirs in den Museen zog erst viel später in die Häuser ein.

Bald nach der Museumseröffnung brachte allerdings ein Leipziger Stick-Verlag ein Handarbeitsheft mit verschiedenen „babylonischen“ Motiven heraus, nach denen unter anderem Kissen und Decken für Wohn- und Arbeitszimmer gearbeitet werden konnten.²⁰ Die orientalischen Motive übten offenbar eine so große Faszination aus, dass sie, ins Profan-Populäre gewendet, zur Verschönerung bürgerlicher Wohnstuben dienten. Das Titelblatt des Heftes zeigt eine reduzierte Version der Thronsaalfassade, die als gestickter Wandbehang ausgeführt werden konnte (Abb. 4).

Ein solcher Wandbehang hat sich in Berliner Privatbesitz erhalten (Abb. 5).



5

Abb. 5 Gestickter Wandbehang (Kelim), ca. 1931 ff.

6 a



b

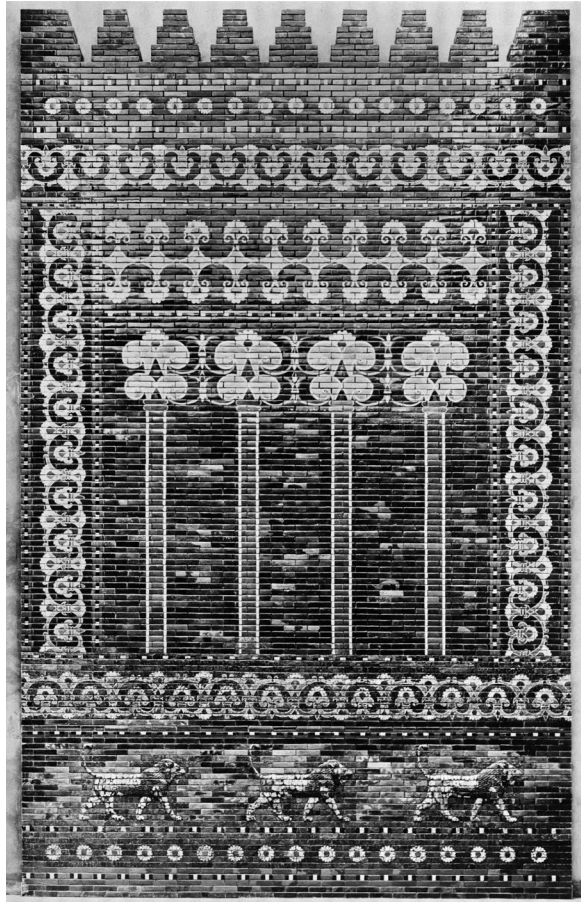


Abb. 6 Thronsaalfassade aus dem Palast Nebukadnezars II., Südfassade, Vorderasiatisches Museum SMB-PK. **a:** aktueller Zustand; **b:** Zustand zwischen 1930 und 1939.

Er wurde Anfang der 1930er Jahre von einer Berliner Bürgerstochter hergestellt, die im Februar 1930 nach Zwickau geheiratet hatte und – wie es für bürgerliche Frauen üblich war – in ihrer Freizeit Stickarbeiten ausführte. Von der Eröffnung des Pergamon-Museums wird sie Kenntnis gehabt haben, und vielleicht kaufte sie das Stickvorlagenheft oder erhielt es als Geschenk, um mit dem danach gearbeiteten Wandbehang im eher provinziellen Zwickau eine Erinnerung an Berlins reiches kulturelles Angebot zu haben.

Textiltechnisch handelt es sich bei dem Wandbehang um einen gestickten Kelim (Höhe x Breite: 184 x 114 cm, mit Fransen 197 cm hoch). Als Stickgrund wurde ein grober Stramin aus Leinen oder Jute verwendet, die Stickerei ist eine Soumak-Stickerei mit ca. zwei Stickreihen pro cm. Die Stiche steigen und fallen alternierend, was die Illusion von Strickerei schafft. Die Stickfäden bestehen aus kräftiger Wolle, die Farben (mehrere Blautöne, Braun, Ocker, Gelb und Weiß) gleichen denen der Thronsaalfassade. Am unteren Ende sind Fransen aus Leinen

angeknüpft. Rückseitig ist der Wandbehang mit einem Leinengewebe abgefüllt.²¹

Interessanterweise war es kein Berliner, sondern ein Leipziger Verlag, der das Heft mit Motiven aus dem Berliner Museum publizierte. Das spricht für die auch überregional große Faszination für den Vorderen Orient. Zudem waren in Berlin in den 1930er Jahren kaum noch Stickvorlagen-Verlage ansässig. Im 19. Jahrhundert hatte es zahlreiche Verlage gegeben, aber sie waren mit dem Aufkommen illustrierter Zeitschriften Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts nach und nach verschwunden.²² Dagegen konnten sich die Vorlagen-Verlage für Hand- und Näharbeiten im Umfeld der traditionsreichen Textilindustrie Sachsens offenbar länger halten.

Beim Vergleich der heute ausgestellten Thronsaalfassade (Abb. 6 a) mit der Stickvorlage und dem Wandbehang fallen einige Abweichungen auf.

So wurden mehrere Reduktionen der Motive vorgenommen, was für die deutlich kleineren Abmessungen der Stickvorlage notwendig war. Die rahmenden

Ornamentbänder sind erheblich schlichter (im Detail fast grob) gehalten, auch die Anzahl der Rosetten unter dem Löwenfries ist um ein Drittel geringer. Besonders auffällig ist aber, dass die vier glatten Säulen der Stickvorlage im zentralen Feld Kapitelle mit doppelten Voluten tragen, während die heutigen Fassaden Säulen mit Wirtelringen und dreifachen Volutenkapitellen besitzen.

Bei der Eröffnung des Museums 1930 zeigte die Fassade in der Tat vier glatte Säulen mit Doppelvolutenkapitellen (Abb. 6 b).

Ihre Form basierte auf den ersten Forschungen und Zeichnungen Andraes, war aber mangels eindeutiger Befunde einigermassen hypothetisch.²³ Die Frage der Rekonstruktion der Thronsaalfassade und die Gestalt der einzelnen Elemente war denn auch über lange Zeit Gegenstand kontroverser Fachdiskussionen und wird sich vermutlich nie abschließend klären lassen.²⁴

Andrae selbst hat bereits bald nach der Eröffnung der drei Säle erste Überlegungen zu einer revidierten Rekonstruktion angestellt, vor allem bezüglich der Volutenkapitelle. Dabei orientierte er sich an dem Relief eines Palmettenbaumes aus Sakschegözü mit dreifachen Voluten übereinander und fügte den Säulenschäften Wirtelringe hinzu (was er selbst als „Vorschlag“ bezeichnete).²⁵ In einem nachgelassenen Artikel führte er seine Überlegungen endgültig zusammen und bezeichnete die Säulen dann als „Lebensbäume“.²⁶

Die Entscheidung, die rekonstruierten Thronsaalfassaden zu verändern, fiel Mitte der 1930er Jahre, also nicht allzu lange nach der Eröffnung. 1936 erhielt die Werkstatt von Helene Körting (die bereits 1929/30 die Ergänzungen vorgenommen hatte) den Auftrag, neue Ziegel für die Voluten und die Wirtelringe zu produzieren. Aufgrund mehrerer Verzögerungen (nicht zuletzt aus finanziellen Gründen) wurden die Änderungen erst Ende 1939 vorgenommen.²⁷ In dieser Gestalt sind die beiden Teile der Thronsaalfassade bis heute zu sehen. Die verschiedenen Ausprägungen der Motive der Thronsaalfassade (am Bahnhof Klosterstraße, in der Stickvorlage und dem Wandbehang sowie im Museum selbst) sind somit nicht nur Belege für die Popularisierung dieser Museumsobjekte, sondern auch Zeugnisse ihrer Veränderung und damit ihrer Geschichte.

Der hohe Reiz der orientalischen Motive inspiriert offenbar bis heute. Erst vor einigen Jahren schuf Robert Reynolds (geb. 1966), ein in Los Angeles ansässiger Bildhauer und Maler, aus Holz, Maschendraht und Keramikfliesen ein Automobil, *Ishtar Chariot of Nebuchadnezzar II*, dessen Außenhaut mit den bekannten babylonischen Motiven – den Löwen der Prozessionsstraße und den

Säulen mit den dreifachen Volutenkapitellen der Thronsaalfassade – verkleidet ist. Der *Wagen Nebukadnezars* war 2009 im Vorderasiatischen Museum ausgestellt; er zeigt, dass sich die babylonischen Bauornamente auch für eine höchst eigenwillig in die moderne Gegenwart transferierte Dekoration eignen.²⁸ Dabei werden die Motive in ein gänzlich anderes Medium überführt und rein dekorativ eingesetzt, also ganz ähnlich wie bei ihrer Profanierung im Medium der Stickerei. Zudem werden heute (anders als in den 1930er Jahren) im Museum zahlreiche Merchandising-Artikel angeboten. Sie greifen die Motive ebenfalls auf und tragen sie in die ganze Welt.²⁹

Wanderungen

Die babylonischen Löwen wanderten nicht nur als Dekorationsmotiv an Häuser und in die Wohn- und Arbeitszimmer des Bürgertums, sondern ganz real auch in weitere Museen in Europa und Übersee. Die Fundkisten hatten deutlich mehr glasierte Formziegelstücke enthalten, als zur Rekonstruktion der Prozessionsstraße und der Thronsaalfassaden benötigt worden waren, und es gab auch einige bereits zusammengesetzte Löwen, die im Museum nicht gebraucht wurden. Diese Löwen halfen Walter Andrae, in den Folgejahren einen gravierenden finanziellen Engpass zu überbrücken. Bei der Eröffnung des Museums waren nämlich lediglich drei Säle für das Vorderasiatische Museum fertig gestellt worden, die übrigen Säle standen nur im Rohbau. Damit mochte Andrae sich keineswegs zufriedengeben, denn er brauchte für die Ausstellung weiterer Grabungsfunde zusätzliche, eingerichtete Ausstellungsflächen. Seine Pläne zum Ausbau der übrigen Säle erhielten allerdings durch die Weltwirtschaftskrise Ende 1929 einen empfindlichen Rückschlag, da ihm in der Folge wegen der allgemeinen Finanzknappheit die ursprünglich bewilligten Mittel durch das Kultusministerium gestrichen wurden.³⁰ Bereits 1926 waren einige der zusammengesetzten Tiere als Geschenke an Museen in Istanbul und Bagdad gegangen. Nun kam Andrae auf die Idee, weitere rekonstruierte Tiere (Löwen, Drachen und Stiere) an andere Museen zu verkaufen. Möglich war die Veräußerung dieser Dubletten nur mit der ausdrücklichen Genehmigung des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Die eingenommenen Gelder in Höhe von insgesamt 230.000 Reichsmark konnte Andrae – nach längerer Auseinandersetzung mit dem Generaldirektor Wilhelm Waetzoldt – tatsächlich für den Ausbau und die Einrichtung seiner Museumsräume verwenden und eröffnete die Säle Ende 1933.³¹ Seine geschickte Strategie war also aufgegangen.



Abb. 7 München, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, Blick in den Raum zum Alten Orient mit einem Berliner Löwen.

Andrae selbst listet cursorisch die Häuser auf, an die er Löwen und andere Tiere verkaufte: die Tiere „gingen nach Wien, Paris, Kopenhagen, Göteborg, Chicago und an andere Museen der USA, endlich nach Dresden und München.“³² Aus museologischer Sicht ist nun interessant, zu prüfen, ob die Tiere zum einen ausgestellt sind und ob zum anderen ihre Provenienz aus dem Berliner Vorderasiatischen Museum kenntlich gemacht wird. Das wird durchaus verschieden gehandhabt, und die folgende Aufzählung ist lediglich eine exemplarische.

Ein Löwe aus der Prozessionsstraße kam im November 1930 in Wien an und ist heute in der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung des Kunsthistorischen Museums ausgestellt. Zumindest 2014 gab es am Objekt selbst noch keinen Hinweis auf die Berliner Provenienz, in der Online-Sammlung wird jedoch deutlich darauf verwiesen.³³ Ein weiterer Löwe gelangte im Dezember 1930 in die Skulpturensammlung des Dresdener Albertinums, befindet sich dort allerdings nicht in der Dauerausstellung, sondern im Depot. Die Angaben des Altinventars, die in den zugehörigen Datenbankeintrag übernommen wurden, geben die gewünschte Auskunft über den Ankauf aus Berlin.³⁴

Auch im Münchner Staatlichen Museum für Ägyptische Kunst befindet sich ein Löwe aus der Prozessionsstraße. Nach dem Ankauf war er zunächst in die Glyptothek gekommen, aus Gründen der Sammlungs-

konzentration wurde er aber in den 1950er Jahren (zusammen mit den ägyptischen und assyrischen Skulpturen) in das Ägyptische Museum verbracht.³⁵ Im 2013 neu eröffneten Bau am Königsplatz ist er im Untergeschoss, in dem Raum für den „Alten Orient“, in ein Wandstück eingelassen und effektiv durch Spots beleuchtet (Abb. 7).

Die äußerst knappe Beschriftung nennt als Objekt-kontext lediglich „Babylon, Prozessionsstraße“ und gibt keinerlei Auskunft über die Berliner Provenienz. Mangels einer Online-Collection des Museums ist auch im Web keine weiterführende Information zu finden. Damit bleibt die Objektgeschichte völlig im Dunkeln – eine deutliche Ignoranz der Provenienz und eine verpasste Möglichkeit, den BesucherInnen die Herkunft des Objektes, seine Geschichte und den vielschichtigen kultur-geschichtlichen Kontext nahezubringen.

Die Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptothek beherbergt gleich drei Tiere (einen Löwen, Drachen und Stier) (Abb. 8).

Im Text zu den Objekten wird zwar der Zusammenhang mit dem Ishtar-Tor in Babylon genannt, und es gibt auch einen Plan des Königspalastes, die Berliner Provenienz wird allerdings (wie in München) nicht erwähnt. Eine eigene Online-Collection hat auch das Kopenhagener Haus bislang nicht.

Dagegen bewahrt das New Yorker Metropolitan Museum gleich zwei Löwen aus der Prozessionsstraße

in seiner Sammlung (je einer nach links und rechts gewendet), die auch in der Online-Collection zu finden sind. Hier gibt es ausführliche, mustergültige Provenienzangaben, die genau über den 1931 erfolgten Ankauf informieren.³⁶ Damit folgt das Met der üblichen Praxis amerikanischer Museen, umfassend, transparent und nutzerfreundlich über die eigenen Bestände zu informieren (eine Praxis, die auch im sensiblen Bereich der Provenienzangaben bei NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Raubkunst und Beutekunst angewendet wird). Von dieser Vorgehensweise sind bundesdeutsche Museen bedauerlicherweise häufig noch weit entfernt.³⁷

Mit dem Pariser Louvre erfolgte der Tausch eines Berliner Löwen aus der Prozessionsstraße gegen ein Relief mit Bogenschützen aus dem Palast Darius' I. in

Susa. Dass der Löwe aus Berlin kein Ankauf, sondern eine Dauerleihgabe ist, vermerkt die Objektbeschriftung genau („Dépot du Vorderasiatisches Museum de Berlin 1936“). Ebenso verhält es sich im Londoner Victoria & Albert Museum: dorthin kam ein überzähliger Löwe der Thronsaalfassade, dessen Provenienz aus Berlin und Status als Dauerleihgabe („On loan from Vorderasiatisches Museum, Berlin“) genau benannt ist. Zusätzlich stellen die Londoner erläuternde Texte und mehrere Fotos bereit, um das Objekt in seinen Kontext einzubetten (Abb. 9).

Damit bieten sie deutlich mehr anschauliches, didaktisch klug aufbereitetes Material als die meisten anderen Häuser und gleichen in ihrer transparenten Vermittlungsstrategie dem Met. Allerdings tauchen die Löwen sowohl in Paris wie auch in London nicht in der jeweiligen, umfangreichen Online-Collection auf – wohl

8



9



Abb. 8 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Blick in den Raum mit den Tieren aus Babylon.

Abb. 9 London, Victoria & Albert Museum, Blick in den Raum mit einem Löwen aus der Thronsaalfassade.

deshalb, weil es sich bei den Tieren nicht gerade um prominente Stücke der jeweiligen Sammlung handelt.

Die Praxis, überzählige Stücke an andere Museen abzugeben, erscheint uns aus heutiger Sicht als ein Sakrileg. In den 1920er und 1930er Jahren waren Verkäufe oder Tauschgeschäfte zur Aufwertung oder Abrundung von Sammlungsbeständen aber durchaus gängige Praxis. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam die Abgabe überzähligen Museumsgutes allmählich in Verruf.³⁸ Heute wird schon der bloße Gedanke, Kunstwerke (und wegen des potentiell hohen Erlöses geht es vor allem um diese) aus Sammlungen heraus zu veräußern, heftig und meiner Ansicht nach zu Recht kritisiert.³⁹ Museen, die Alltagskultur sammeln und deren Depots von ungezählten gleichartigen Objekten überquellen, stehen hier aber in der Tat vor einer Herausforderung, der in den letzten Jahren durch entsprechende Empfehlungen begegnet wird.⁴⁰ Je nach Sammlungstyp ist das ein Thema, das in den einschlägigen Häusern und den kommenden Jahren zunehmend debattiert werden wird.

Die babylonischen Löwen und die Fundkisten mit den farbig glasierten Ziegelbrocken sind diesbezüglich

nicht gefährdet. Auch letztere haben mittlerweile Objektcharakter erhalten, werden gelegentlich in Sonderschauen ausgestellt, und ihr kulturhistorischer wie sammlungsgeschichtlicher Wert steht außer Frage.⁴¹ Walter Andrae hätte das vermutlich gefallen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: bpk / Staatsbibliothek zu Berlin / Ruth Schacht.

Abb. 2 Foto: Ralf-Bernhard Wartke, 2004.

Abb. 3 Foto: D. Haffner, 2016.

Abb. 4 Foto: Museum Europäischer Kulturen, SMB-PK.

Abb. 5 Privatbesitz, Berlin, Foto: Heiner Büld.

Abb. 6 a Foto: bpk / Vorderasiatisches Museum, SMB / Olaf M. Teßmer.

Abb. 6 b Foto: © Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 7 Foto: D. Haffner, 2019.

Abb. 8 Foto: D. Haffner, 2018.

Abb. 9 Foto: D. Haffner, 2015.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Beate Salje: „Robert Koldewey und das Vorderasiatische Museum“, in: Ralf-Bernhard Wartke (Hrsg.): *Auf dem Weg nach Babylon: Robert Koldewey – ein Archäologenleben* [Sonderausstellung im Vorderasiatischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin 2005] (Mainz: von Zabern 2008), 124–143. Zur „Nobilitierung der Bauforscher“, die mit der Inszenierung der antiken Architektur im Pergamonmuseum (und eben auch in den drei Sälen der Vorderasiatischen Abteilung) bzgl. der Bedeutung ihres Faches endgültig gleichzogen mit den „kunsthistorisch orientierten Skulpturen- und Vasenforschern“, vgl. Nikolaus Bernau: „Die Architektursäle des Pergamonmuseums: Ein Denkmal deutscher Architekturge-schichte“, in: Stefan Altekamp (Hrsg.): *Posthumanistische klassische Archäologie: Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden* [Kolloquium Berlin 1999] (München: Hirmer 2001), 461–472, hier 465.
- 2 Zum wachsenden Interesse am Orient seit der Reichsgründung ab 1871 und der entsprechend wichtigen Rolle der Museen siehe Nicola Crüsemann: *Vom Zweistromland zum Kupfergraben: Vorgeschichte und Entstehungsjahre (1899–1918) der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen vor fach- und kulturpolitischen Hintergründen* [Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 42 (2000), Beiheft] (Berlin: Gebr. Mann 2001), hier 40–44. In dem ideenreichen Roman *Babel* von Kenah Cusanit (München: Hanser 2019) sind Koldewey und die babylonische Grabung mit ihren zunehmenden diplomatischen Verwicklungen am Vorabend des Ersten Weltkrieges jüngst zu literarischen Ehren gekommen.
- 3 Eva Strommenger: „Die Ausgrabung in Babylon und die Bauforschung“, in: Kay Kohlmeier/Eva Strommenger (Hrsg.): *Wiedererstehendes Babylon: Eine antike Weltstadt im Blick der Forschung* (Museum für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991), 43. Siehe auch Wartke (Hrsg.): *Auf dem Weg nach Babylon* [wie Anm. 1], darin die Beiträge von Dittmar Machule (108–119) und Dorothee Sack (176–187). Koldeweys Bedeutung für das Fach zeigt sich auch daran, dass 1926, nur ein Jahr nach seinem Tod, die nach ihm benannte, bis heute bestehende Koldewey-Gesellschaft als „Arbeitsgemeinschaft archäologischer Architekten“ (heute „Vereinigung für baugeschichtliche Forschung“) gegründet wurde. Zu ihrer Geschichte vgl. Klaus Tragbar: „Zwischen Berlin und Babylon“, in: Wartke (Hrsg.): *Auf dem Weg nach Babylon* [wie Anm. 1], 163–171.
- 4 Walter Andrae: „Die glasierten Ziegel von der Südburg des Kasr“, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 13, 1902, 1–12 <<http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/MDOG>>, abgerufen 24.03.2019. Andrae'sche Zeichnungen eines Löwen wie auch der Thronsaalornamente (als „Wanddekoration aus Babylon“) erschienen in Anton Springers *Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 1: Das Altertum*, 7. Auflage, bearbeitet von Adolf Michaelis (Leipzig: Seemann 1904), 52–53, und erreichten damit schon sehr früh eine breite Leserschaft.
- 5 Crüsemann: *Vom Zweistromland zum Kupfergraben* [wie Anm. 2], 242.
- 6 Vgl. Ralf-Bernhard Wartke/Martina Wartke: „Löwen in Neubabelsberg: Babylonische Kunst schmückt auch preußische Villen“, *Antike Welt* 36, Nr. 6 (2005), 33–35, und Jörg Limberg: „Friedrich Sarre: Wohnen und Arbeiten in der Villenkolonie Neubabelsberg“, in: Julia Gonnella/Jens Kröger (Hrsg.): *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam: Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865–1945)* (Berlin: Reimer 2015), 61–77. Herrn Wartke danke ich für die freundliche Genehmigung, sein Foto zu verwenden.
- 7 Ob Sarre Mitglied der DOG war, ist mangels genauer Mitgliederlisten aus der Frühzeit der DOG nicht belegt (freundliche Mitteilung von Joachim Marzahn vom 31.01.2019). Aber es ist mehr als wahrscheinlich, dass er engen Kontakt zur DOG pflegte und auf diesem Weg von Andraes Zeichnungen aus Babylon Kenntnis erhielt.
- 8 Strommenger: „Babylon im Museum“, in: *Wiedererstehendes Babylon* [wie Anm. 3], 49–64, hier 59. Der Entwurf Wallots befindet sich in der Berliner Kunstbibliothek SMB-PK.
- 9 Zum Bau der Strecke siehe Sabine Bohle-Heintzenberg: *Architektur der Berliner Hoch- und U-Bahn: Planungen, Entwürfe, Bauten bis 1930* (Berlin: Arenhövel 1980), 71–88, zum Bahnhof Klosterstraße 82–85. Außerdem Ralf-Bernhard Wartke: „Mit der U-Bahn durch Babylon“, *Antike Welt* 41, Nr. 6 (2010), 33–36. Bei Wartke genaue Beobachtungen zur diffizilen Unterscheidung von originalen Fliesen und den nach der Restaurierung 1985 schlichter gehaltenen Fliesen.
- 10 Walter Andrae: *Lebenserinnerungen eines Ausgräbers*, 2. Aufl. postum (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1988), 197.
- 11 Walter Andrae: „Von der Arbeit an den Altertümern aus Assur und Babylon“, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 66 (1928), 19–28 <<http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/MDOG>>, abgerufen 24.03.2019. Andrae schildert hier sehr anschaulich die Mühen der Rekonstruktion.
- 12 Andrae: *Lebenserinnerungen* [wie Anm. 10], 275.
- 13 Andrae: *Lebenserinnerungen* [wie Anm. 10], 273–274. Die entsprechenden Akten im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin: SMB-ZA/I, VAM 017, Neubau Pergamonmuseum. Zur Oranienburger Werkstätte Winfried Winnicke: „Die Oranienburger Werkstätte“, in: Heinz-Joachim Theis (Hrsg.): *Märkische Ton-Kunst, Band 2: Berlin und Brandenburg: Keramik der 20er und 30er Jahre* (Stuttgart: Ed. Cantz, 1992), 42–45. Winnicke zufolge war die Werkstätte bereits 1925 mit herausragenden Glasuren in Blau- und Grüntönen bekannt geworden, und die Arbeiten für die Vorderasiatische Abteilung waren „der bedeutendste Auftrag der Werkstätte“.
- 14 Walter Andrae: Konzept zur Einrichtung der V.[orderasiatischen] A.[bteilung] im Südflügel-Neubau vom 13.09.1927, in: SMB-ZA, I/VAM 017, Neubau Pergamonmuseum, Bl. 134–136; Strommenger: „Babylon im Museum“ [wie Anm. 8], hier 59–63; Joachim Marzahn: „Von der Grabung zum Museum: Babylon wird sichtbar“, in: Joachim Marzahn/Günther Schauerte (Hrsg.): *Wahrheit, Ausst.-Kat. des Vorderasiatischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin, mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin* (München: Hirmer 2008), 91–98.
- 15 Andrae: *Lebenserinnerungen* [wie Anm. 10], 258f.
- 16 Zitiert nach Strommenger: „Babylon im Museum“ [wie Anm. 8], 61–63.
- 17 N. N. [wohl Walter Andrae]: Konzept zur Raumverteilung und geplanten Gestaltung der Babylon-Säle im Vorderasiatischen Museum, o. D. [wohl Anfang September 1927], in: SMB-ZA, I/VAM 017, Neubau Pergamonmuseum, Bl. 143–144. Walter Andrae [wie Anm. 14] war sich durchaus im Klaren gewesen über die Schwierigkeiten, die überhohen Räume einzurichten.
- 18 Vorderasiatische Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin (Hrsg.): *Zehn Bilder aus den altorientalischen Sälen des Vorderasiatischen Museums zu Berlin*. Mit Beschreibung und 1 Plan (Berlin: Hans Schoetz & Co. 1930). Eine exemplarische Korrespondenz zum Postkartenversand von 1931 in: SMB-ZA, I/VAM 068, Allgemeiner Schriftwechsel A–G, Bl. 1 und Bl. 3.
- 19 Hans-Walter Hütter/Sophie Schulenburg: *Museumsshops – ein Marketinginstrument von Museen* [Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Band 28, hrsg. von Bernd Günther und Bernhard Graf] (Berlin: Institut für Museumskunde Berlin 2004), hier 9–10 <https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/MIT028.pdf>, abgerufen 24.03.2019.

- 20 Helene Mallin: *Vobach's Handarbeitsheft Nr. 164, Kelimstickerei* (Leipzig o. J.) [wohl 1931/32], ein Exemplar im Museum Europäischer Kulturen SMB-PK (Ident.Nr. I (33 W) 709/1987). Mein herzlicher Dank geht an Christine Binroth und Salwa-Victoria Joram, die mich auf das Stickvorlagenheft hinwiesen und es mir zugänglich machten.
- 21 Nach Hannah Neumann: Dokumentation zum gestickten Wandbehang (unpubliziert, aus der Werkstatt Twist, Textil- und Lederrestaurierung, Weidner Zimmermann GbR), Berlin 2015.
- 22 Uta-Christiane Bergemann/Burkhardt Göres: *Stickereien* [Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg] (Berlin: Akademie-Verlag 2000), 231.
- 23 Walter Andrae: *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?* [Studien zur Bauforschung – Koldewey-Gesellschaft, Bd. 5] (Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft 1933), 7–9.
- 24 Ein guter Überblick dazu bei Strommenger: „Babylon im Museum“ [wie Anm. 8], 55–59. Daran anschließend Karstens: „Überlegungen zur Rekonstruktion der Fassade am Thronsaal Nebukadnezars II. in Babylon“, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 127 (1995), 57–81. Karstens interpretiert (wie schon Koldewey) die Säulen übrigens als Palmen. Crüsemann (*Vom Zweistromland zum Kupfergraben* [wie Anm. 2], 243–254) weist darauf hin, dass die unterschiedlichen Rekonstruktionsversuche schon 1930 darauf gründeten, ob man wissenschaftlich exakt sein oder einer möglichst künstlerischen und damit größeren öffentlichen Wirkung den Vorzug geben wollte.
- 25 Walter Andrae: *Die ionische Säule* [wie Anm. 23], 7–9 und Taf. VII (mit beiden Kapitellvarianten).
- 26 Walter Andrae: „Das Kleinod von Babylon: Löwenstraße, Ischtartor und Thronsaalfront“, in: Robert Koldewey (Hrsg.): *Das wieder erstehende Babylon*, 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von Barthel Hroudá (München: Beck 1990), 343–352. Zur anthroposophischen Seite im Denken und Schaffen Andraes vgl. Sabine Böhme: „Ein Anthroposoph lässt in Berlin den Alten Orient wieder stehen“, in: *Antike Welt* 4 (2017), 35–39.
- 27 Die Korrespondenz dazu wie auch Andraes Ringen um die notwendigen finanziellen Mittel in SMB-ZA/I, VAM 057, Schriftwechsel mit Helene Körting, Ergänzungen der beiden Thronsaalfrontteile, 1936–1939. Zu den Räumen zuletzt Barbara Feller: „Vom Wesen des Museums – Walter Andrae und das Vorderasiatische Museum Berlin“, in: Martin Maischberger/Barbara Feller/Frank Zimmer (Hrsg.): *Außenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum* [Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, Band 37] (Berlin: Holy Verlag 2018), 265–288.
- 28 Marzahn: *Wahrheit* [wie Anm. 14], 611–613, mit Abbildung. Siehe auch <<https://roberthereynolds.blogspot.com/>> (abgerufen am 24.03.2019).
- 29 Das aktuelle Angebot des Webshops unter <<https://www.smb-webshop.de/museen-und-sammlungen/sammlungen/vorderasiatisches-museum/>> (abgerufen am 24.03.2019). Das Londoner British Museum, ein kulturgeschichtliches Museum von Welt-rang, besitzt zwar keinen originalen Löwen, aber einige dieser Merchandising-Artikel in seiner Sammlung (siehe <https://britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx>, abgerufen am 24.03.2019).
- 30 Anweisung bzgl. der Kontingentierung der Geldmittel für sächliche Ausgaben vom 05.11.1931 in: SMB-ZA, I/VAM 001, Schriftwechsel mit der Generalverwaltung, Bl. 238. Andraes Vorstoß zum Ausbau der Räume vom 22.06.1932 in: SMB-ZA, I/VAM 001, Schriftwechsel mit der Generalverwaltung, Bl. 133–135. Vgl. auch Andrae: *Lebenserinnerungen* [wie Anm. 10], 277–278.
- 31 Walter Andrae: „Die Neuen Säle für Altorientalische Kunst im Vorderasiatischen Museum“, in: *Berliner Museen: Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen*, Beiblatt zum *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 55, Nr. 3 (1934), 46–56. Andraes Forderung zur Verwendung der eingenommenen Gelder vom 12.04.1932 in: SMB-ZA, I/VAM 001, Schriftwechsel mit der Generalverwaltung, Bl. 172.
- 32 Andrae: *Lebenserinnerungen* [wie Anm. 10], 277.
- 33 Der Löwe in der Online-Collection des Wiener KHM: <<http://www.khm.at/de/object/64875241d1/>> (aufgerufen am 24.03.2019). Die Reise des Wiener Löwen hat Christopher Jahnke in seiner Bachelorarbeit mit weit überdurchschnittlichem Engagement untersucht, und ich danke ihm, dass er mich auf das Thema der Dublettenverkäufe aufmerksam gemacht hat (Christopher Jahnke: *Die lange Reise eines Löwen*, unpublizierte Bachelorarbeit, HTW Berlin 2014).
- 34 Mein Dank geht an Katja Schumann von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die mir die Angaben zum Löwen freundlicherweise zugänglich machte.
- 35 Bereits 1863 hatte Ludwig I. von Bayern einige assyrische Kalksteinreliefs für die Glyptothek erworben. Vgl. Raimund Wünsche: *Glyptothek München* (München: C. H. Beck 2005), 202, zur Verlagerung in den 1950er Jahren 212.
- 36 Die Objektangaben unter <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322585>> (aufgerufen am 24.03.2019).
- 37 Dazu wie auch zu diversen Vermittlungsangeboten im digitalen Raum jüngst Hubertus Kohle: *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2018) <<https://hiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/365>> (abgerufen am 24.03.2019). Auch Kohle konstatiert, dass angelsächsische Museen hier häufig eine Vorreiterrolle haben, während bundesdeutsche Museen eher zögerlich agieren. Eine positive Ausnahme bildet das Städel Museum in Frankfurt am Main.
- 38 Carola Thielecke/Petra Winter: „Vom Wert der Provenienzforschung: Das Zentralarchiv als Quellenbasis für die Rechtspraxis im Museum“, in: Jörn Grabowski/Petra Winter/Beate Ebelt/Carolin Pilgermann (Hrsg.): *Kunst recherchieren: 50 Jahre Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin* (Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010), 131–147, hier 143.
- 39 Schlagzeilen machte zum Beispiel 2014/15 der geplante Verkauf der Kunstsammlung der Westdeutschen Landesbank WestLB, die dann zu großen Teilen durch das Land Nordrhein-Westfalen erworben wurde: <<https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/kunstdeal-nrw-kauft-ehemaliger-westlb-kunst-ab-14324283.html>> (aufgerufen am 24.03.2019).
- 40 Um die Debatte zu versachlichen und gerade kulturhistorischen Museen eine Hilfestellung an die Hand zu geben, hat der Deutsche Museumsbund 2011 einen entsprechenden Leitfaden herausgegeben: *Nachhaltiges Sammeln: Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut* (Berlin und Leipzig 2011) <<https://www.museumsbund.de/publikationen/nachhaltiges-sammeln-einleitfaden-zum-sammeln-und-abgeben-von-museumsgut-2011/>>, abgerufen am 24.03.2019. Auch der Code of Ethics des Internationalen Museumsverbandes ICOM (aktuelle Fassung 2017, 12–13) gibt Empfehlungen zum verantwortungsvollen Umgang mit Dekonzession: <<http://www.icom-deutschland.de/client/media/362/icomeng.pdf>> (abgerufen am 24.03.2019).
- 41 Marzahn: *Wahrheit* [wie Anm. 14], 91–98.

Alles ist Windhauch

Künstlerische Handlungsanweisungen für Bücher: Clegg und Gutman, On Kawara, Sol LeWitt, Marcel Duchamp

Angeli Janhsen

Abstract Die Handlungen, die Bücher immer fordern, zum Beispiel Nehmen oder Weglegen, Aufschlagen oder Seiten-Betrachten, werden bewusst, wenn Künstler wie Sol LeWitt oder Clegg & Guttman ihre Rezipienten auffordern, mit Büchern wirklich etwas zu tun. Ihre künstlerischen Handlungsanweisungen sind nicht zu verwechseln mit Künstlerbüchern, wo Künstler nicht nur Texte illustrieren, sondern mit den Möglichkeiten, die Bücher bieten, ihre künstlerischen Vorstellungen überhaupt erst entwickeln. – Während Bücher und Bibliotheken heute scheinbar an Bedeutung verlieren, wird das Medium Buch von Künstlern, geradezu umgekehrt proportional, besonders kommentiert. – Die künstlerischen Handlungsanweisungen mit Büchern haben ihren Vorläufer bei Marcel Duchamp, der bei seinem Unhappy Readymade 1917 dazu aufforderte, ein Geometriebuch auf den Balkon zu hängen, so dass der Wind seine Probleme darin finden konnte. Hier ist die Assoziation an das Buch Kohelet richtig – und damit eine Reflexion darüber, was überhaupt getan wird, was wer warum tut, was Bestand hat, was flüchtig ist.

Keywords Mediengeschichte, Buch, Künstlerbuch, Concept Art, Handlungsanweisungen, Clegg & Guttman, Sol LeWitt, Marcel Duchamp, Kohelet

Zeitalter des Buchs

Zum 60. Geburtstag darf man an Vergänglichkeit denken. Bücher wirken der Vergänglichkeit entgegen. Von Ausstellungen bleiben Ausstellungskataloge, von Wissenschaftlern ihre Bücher – und Festschriften. Die Festschriften macht man, um dem Gefeierten etwas Schönes übergeben zu können: nicht nur eine schnell ausgetrunkene Flasche Wein, sondern etwas Gedrucktes für den Kopf, von eben denen, mit denen der Gefeierte gesprochen haben könnte. Eine Festschrift ist Material gewordenes Immaterielles.

Diese Festschrift für Hubertus Kohle ist erst einmal nicht als Material zu übergeben. Die Vorzüge des Digitalen hat Hubertus Kohle oft genug betont. Vielleicht gefällt ihm, dass seine digitale Festschrift im Gegensatz zu einer materiellen nicht zu verlieren, nicht von

Mäusen zu zernagen, nicht zu verlieren ist? Fast jederzeit fast überall anklickbar ist? Bleibt? Beide Veröffentlichungsmöglichkeiten, die materielle und die digitale, haben ihre Vorteile, beide ihre Nachteile. Die zeigen sich nun auch bei Festschriften. (Ausgerechnet Wikipedia erwähnt noch keine digitalen Festschriften.)

Hubertus Kohle hat, bei allem Interesse am Digitalen, selbst Bücher geschrieben. Über *Digitale Bildwissenschaft* hat er 2013 einen Überblick verfasst, vorsichtshalber in digitaler und in materieller Form.¹ Er kennt sich mit dem Digitalen aus, und seine Kompetenz in diesem sehr aktuellen Gebiet werde ich einfach neidlos anerkennen. Das Zeitgenössische haben er und ich nach unserer gemeinsamen Bochumer Zeit bei Max Imdahl aus verschiedenen Perspektiven im Blick. Mich vergnügt nun hier nicht das digitale wissenschaftliche Arbeiten,

sondern das künstlerische Umgehen mit Büchern in einer Zeit, wo Bücher beinahe als Überbleibsel alter Kulturen erscheinen.

Das Medium Buch hat seine Geschichte. Wie eigentlich immer gibt es ein Davor und ein Danach. Vor dem frühen Mittelalter gab es Schrifftafeln oder Schriftrollen, all die klugen Menschen in der Steinzeit oder in der Antike hatten noch keine Bücher. Und unsere Kinder schätzen sie nicht mehr. Unsere eigenen Bibliotheken und die von Kollegen sind nichts mehr wert. Wir beobachten das: Die älteren Kollegen dachten, sie hätten Werte gesammelt, und keiner will das Erbe haben. Das Zeitalter des Buches ist vorbei. Das Danach interessiert Hubertus Kohle.

Im Zeitalter des Buches waren Bücher die Garanten für menschliche Klugheit. (In Bochum sagt man „Buch macht kluch!“ und hat tatsächlich Respekt.) Es garantierte Respekt, ein Buch geschrieben zu haben. Das Buch der Weisheit, die Bibel, all die wichtigen Bücher – die Bedeutung der großen Bücher färbte ab auf eigentlich jedes Buch. Jedes Buch hatte die Chance, mit dem *Buch der Bücher*, also der Bibel, verwandt zu sein. Nicht von Menschen, sondern von Gott geschrieben war das *Buch der Natur*.² Da war man mit einem Buch also in allerbesten Gesellschaft.

In jedem Buch war nicht nur etwas aufgeschrieben, sondern auch genau so festgehalten, materialisiert, fassbar. Das Wissbare, Abstrakte, konnte also im Buch eine Form haben. Ordnung im Chaos war möglich. Sie war sogar zu besitzen.

Bibliotheken gaben einem das Gefühl, etwas Wichtiges zu haben, an einem bedeutsamen Ort zu sein. Tatsächlich kann man das Wissen, das in den Büchern eines Kunsthistorischen Instituts versammelt ist, ja nicht *haben*, es infiziert einen nicht. Trotzdem gilt die Magie des Ortes, man hält sich vielleicht gern dort auf. Bücher unter's Kopfkissen zu legen ist ja eine immerhin noch bekannte Strategie des Lernens – als ginge das im Buch Befindliche direkt in den Kopf. (In der Apokalypse verschlingt Johannes ein Buch, zaubrige Bücher gibt es in Märchen, manche sind gut, manche giftig, jedenfalls sind sie bedeutsam.)

Bücher halten etwas Festzuhaltendes fest, sie scheinen für die Ewigkeit gemacht. Trotzdem ist ihr Schicksal unsicher, sie landen vielleicht in nie benutzten Bibliotheken, auf Dachböden, in Kellern, manche in Bücherverbrennungen, manche beim Altpapier. Aber eigentlich verschenkt man selbst die unliebsamen Bücher, man bewahrt sie, man wirft sie nicht weg, wie man Brot nicht wegwarf. Gerade heute gibt es überall die neuen öffentlichen Schränke und Kisten in der Tradition von

Clegg und Guttman, in denen alte Bücher angeboten werden.³ Da sind die schönsten Schätze neben dem scheußlichsten Schund zu finden, weil bei jedem Buch doch angenommen wird, dass man selbst es vielleicht nicht versteht, nicht braucht, nicht will – aber jemand anderer sich vielleicht freut, es zu haben. Das achtet man doch immerhin, wenn man Bücher auf diese Art ins Offene weitergibt. Bücher waren Ausweise, nicht nur Statussymbole, sondern Bekenntnisse, sie fordern Respekt. Das klingt heute selbst dann noch an, wenn man sie nicht mehr will. Nicht nur Autoren, Verleger, Gestalter, Buchhändler und andere, die mit Büchern professionell zu tun haben, achten sie, sondern jeder Besitzer, jeder potentielle Leser, auch heute.

Man verstand gleich, mit wem man es zu tun hatte, wenn man die Bibliothek eines Bekannten oder eines Kollegen sah. Welche Bücher waren da? Und wie? Man wunderte sich über verschiedene Ordnungssysteme, denn es ist schwierig, den unfassbaren Reichtum von Büchern in die zwei Dimensionen eines Regals zu bringen. Diese verschiedenen Ordnungen sind den Computern nicht anzusehen. In der eigenen Bibliothek stehen früher gelesene Bücher aber auch gern oft anders, als man selbst es jetzt erwartet, man muss umsortieren, das Angebot, das Material ändert sich, die Themen, die eigenen Interessen, alle Ordnungen ändern sich. Lebendige Archive ändern sich.

Der enorme Erfolg von Büchern und Bibliotheken hat wer weiß wie viele Bücher in die Welt gebracht, in wer weiß wie vielen Kombinationen. Ein Buch kann in großer Auflage erscheinen, aber keine zwei Bücher gleichen einander, keine zwei Bibliotheken mit ihren jeweiligen Kombinationen solcher Bücher gleichen einander. Immer war deutlich, dass es bei einem Buch um Individuelles ging, und bei Bibliotheken ging es zusätzlich um die Spuren ihrer jeweils besonderen Besitzer und Benutzer.

Eine gute oder gar sehr gute öffentliche Bibliothek als Gast erreichen zu können, war und ist ein enormes Privileg. Es war und ist erhellend, zum Beispiel im Warburg Institute in London arbeiten zu dürfen, einer völlig verrückt sortierten Bibliothek, wo Generationen zusammenarbeitender Fachleute Ordnungen geschaffen haben, die man heute schon im online verfügbaren Katalog bewundern kann. Aby Warburg selbst hatte vielleicht ein Buch in der Hand gehabt, und die Bücher und ihre Zusammenstellungen waren geradezu ein Bild seines Denkens und des Denkens seiner Mitarbeiter. Aby Warburg ist da vielleicht verzweifelt, jedenfalls wurde hier später mancher ratlos und aggressiv, und in Krimis (zum Beispiel in Umberto Eco's *Der Name der Rose* von 1980) spielen solche Ordnungen von Bibliotheken eine große

Rolle, wie ein schrecklich bedeutsamer Code, der jeden überfordert.⁴

Friedrich Kittler interessierte, was in Büchern überhaupt wie aufzuschreiben und zu bewahren ist. Aleida Assmann verstand Bücher als Speichermedien. Danilo Kiš beschrieb in seiner Erzählung *Die Enzyklopädie der Toten* ein imaginäres Archiv, wo nur Bücher als Verzeichnisse und als Zeugnisse von Menschen bleiben.⁵ Solche Selbstreflexionen liegen nahe, und die Vielfalt der Auseinandersetzungen mit dem Medium des Buches in Büchern ist nur anzudeuten.

Spätestens mit Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* wurde 1966 dann aber deutlich, dass das sichere Speichern, das Lineare, die Ordnungen, dass also die Sicherheiten jedenfalls fragwürdig, vielleicht überholt waren.⁶ Eigenwillige Schreiber und Schreiberinnen, zum Beispiel in der Kunstgeschichte Lucy Lippard, versuchten neue Formen, hielten sich nicht an Konventionen.⁷ Seltene neue Formen wurden ausprobiert. Die Bücher der 1960er Jahre sind oft unübersichtlich und anstrengend. Besonders die vielen Fluxus-Bücher sind eigentlich nur Insidern zugänglich. Gerade in den 60er Jahren entstehen die Bücher, die anerkennen, dass es mit der Zeit der Bücher und Dinge zu Ende geht. Es geht nun eher um Dinge, die nicht linear erzählt werden können, um Begebenheiten, die nicht abgebildet werden können, um all das Lebendige, das eigentlich nur hier und jetzt erfahrbar und eben nicht in Büchern oder sonstwo festhaltbar ist.

Die neuen Medien werden in der Kunst gleich wahrgenommen und genutzt. Zum Beispiel regt Alison Knowles 1967 mit ihrer Arbeit *House of Dust* zufällige Gedichte an.⁸ Aber gerade jetzt, wo die Ordnungen und die Dinge, die Bibliotheken und die Bücher in Frage gestellt werden, ergeben sich neue künstlerische Ausdrucksformen gerade mit Büchern. Die vielen „Künstlerbücher“, also künstlerische Arbeiten, die Bücher als Material nehmen, entstehen gerade in den 1960er Jahren, wo das Zeitalter des Buches zu Ende geht. Sie kommentieren das in Frage gestellte Medium.

On Kawara schreibt, als Vertreter der Concept Art, nicht Bücher, sondern er zeigt Konzepte, und er zeigt sie auch in Büchern. Für seine Arbeit *One Million Years Past* (1970/71) tippt er die Jahreszahlen von 1970 AD, 1969 AD, 1968 AD und so weiter in Spalten untereinander, die Spalten ordnet er in Blöcke, so dass 500 Jahreszahlen auf eine Seite passen. Die amerikanische Schreibweise (AD für „Anno domini“ bzw. BC für „before Christ“) lässt die Jahre nach und vor Christi Geburt, nach der die derzeitige christliche Zeitrechnung bestimmt wird, ähnlich erscheinen. Man kommt dann also auch bei 12674 BC, 12673

BC und all den anderen Zahlen an, die eine Million eben ausmachen. Eine Million Jahre wären zurück zu zählen, das wird hier auf vielen Seiten vorgeführt. Die einzelnen Seiten, Xeroxkopien in Plastikhüllen, werden, in Kunstlederbindungen gebunden, ausgestellt.⁹ Man versteht das Konzept, ohne alles zu lesen – eher überprüft man, ob wirklich jemand so verrückt ist, 1.000.000 Jahreszahlen aufzuschreiben. 1987, also 17 Jahre später, erweitert On Kawara dann diese Arbeit in die andere Richtung, *One Million Years Future*. Er zählt dort die Jahreszahlen weiter: 1988 AD, 1989 AD, 1990 AD und so weiter. Die Widmung der ersten Arbeit lautet „For all those who have lived and died“, die Widmung der zweiten Arbeit „For the last one“. On Kawara hat also die Geschichte der ganzen Menschheit im Blick, bei der er, 1970 bzw. 1987, im Mittelpunkt steht – wie auch noch wir 2019. (Wann wird der letzte Mensch irgendwo innerhalb dieser knappen Million Jahre, vielleicht in ferner Zukunft, leben?)

Hier ist ein Konzept in Buchform gebracht, das weniger überzeugend wäre, wenn man nur das Konzept kennen würde. Es ist wichtig, die Bücher zu sehen. Die Menge der Bücher ist beeindruckend und macht die Million jeweils überhaupt irgendwie verständlich. Im Medium des Buchs wird gezeigt, was Bücher nicht können. Sie fassen viel, aber nicht alles. Und Widmungen, wie sie in Büchern üblich sind, sind genutzt. Es geht also um eine Ansprache. Es geht um das eigene Leben, die Menschheit, Anfang und Ende und Unendlichkeit. Gerade in dieser Arbeit On Kawaras, oder, besser gesagt, in diesen beiden Arbeiten *One Million Years Past* und *One Million Years Future*, wo alles verzeichnet ist, ist doch nichts außer den Jahreszahlen verzeichnet. Alles, was wichtig ist, ist nicht zu verzeichnen: Welche Menschen haben gelebt, wer wird der letzte sein?

„Künstlerbücher“

One Million Years Past und *One Million Years Future* sind keine „Künstlerbücher“. On Kawara arbeitet zwar hier wie andere Künstler der Concept Art mit den Möglichkeiten des Mediums Buch. Aber andere „Künstlerbücher“ sind weniger konzeptuell gedacht. Welche verschiedenen Arten von Künstlerbüchern es gibt, soll hier nur angedeutet werden: Da sind zunächst die illustrierenden Eingriffe von Künstlern in bestehende Bücher oder Buchmanuskripte. Sie kommentieren, die Eingriffe der Bildenden Künstler sind den Vorlagen der Schreiber schon zeitlich nachgeordnet. Oft entsteht dabei Kunst über Kunst, Illustratoren ziehen eine weitere Ebene ein, wie das schon aus der mittelalterlichen Buchmalerei bekannt ist. Bilder ergänzen die Texte in solchen Büchern, vielleicht wetteifern sie mit ihnen. Oft liegt es nahe, über

den Paragone, über „ut pictura poesis“, weiter nachzudenken. Man kann in illustrierten Büchern nicht nur lesen, sondern auch betrachten, Abstand nehmen, konkretisieren, deuten. Schöne Buch-Gestaltungen, schöne Materialien, seltsame Spielregeln erweitern die eigentlich am Lesbaren orientierten Bücher. Tendenziell macht das Dazugekommene das Geschriebene kostbarer. Gestaltete Bücher bekommen so vielleicht eine Bedeutung, der mit dem Buchdruck abhanden gekommen war, die abstrakten, wenig sinnlichen Texte sind aufgewertet. In all den von den Brüdern von Limburg, von Matisse, von Picasso und all den anderen illustrierten Büchern kommentieren, dekorieren und verkomplizieren die sekundären Bilder die primären Texte. (Übrigens werden diese illustrierten Bücher oft so geschont, dass sie ihren eigentlichen Zweck verfehlen. Das doch zuerst im Text deutlich werdende Inhaltliche tritt zugunsten der Kostbarkeit zurück. All das möchte ich nicht behandeln.)

Bücher sind nicht nur mit Materialien, Bildern usw., sondern auch typografisch gestaltet worden. Die typografischen Gestaltungen der Klassischen Moderne, etwa der Bauhausbücher, unterstreichen nicht die Lesbarkeit der Bücher, sondern ihren Wert. In den 60er Jahren verstehen Max Bense, Franz Mon, Eugen Gomringer, Ernst Jandl und viele andere Künstler, die zwischen Sprachlichem und Visuellem arbeiten, ihre eigentlich abstrakten, d. h. so oder so formatierbaren Texte als sichtbare Gestaltungen.¹⁰ Sie verbinden Form und Inhalt. Die konkrete Poesie oder die experimentelle Poesie fasst vielleicht Sprache in Bilder, entwickelt aber keine Bilder aus Texten, die so gesetzt sind, wie man es üblicherweise tut: Die Buchstaben und Wörter erscheinen alle gleichwertig, obwohl sie es nicht sind, und sie sind auf den Seiten gleichmäßig verteilt. Man kennt vielleicht das Missbehagen bei zufällig im Text sich ergebenden Mustern, wo sich wegen vieler gleicher Buchstaben untereinander zum Beispiel Schrägen oder Straßen im Erscheinungsbild einer gedruckten Seite ergeben. Man müsste, das merkt man beim Korrekturlesen, viele gleiche Begriffe irgendwie markieren, normalerweise aber gehen solche Wiederholungen im Text unter. Gute Herausgeber vermeiden solche Erscheinungen, die nicht zum Inhalt gehören, in Büchern, die störungsfrei gelesen werden sollen.

Man toleriert keine Muster, und schon gar nicht bildet man willentlich Figuren, wie sie den Sol LeWitt, den Vertreter der Concept Art, in den 1960er Jahren interessieren. Er kommentiert das Eigenleben der gedruckten Texte und der aus ihnen folgenden Typografie und schlägt zum Beispiel vor, auf einer beliebigen Seite eines beliebigen Kunstbuchs die Orte, an denen das Wort „art“

vorkommt, zu markieren und diese Orte miteinander zu verbinden.¹¹ (Man könnte auch auf einer Seite einer Festschrift irgendwie verdächtige Wörter miteinander verbinden.) Sol LeWitt bietet Varianten für solche Verfahren an, beispielsweise: „All ifs ands or buts connected by green lines“ (1973). Er gibt verschiedene Anleitungen für seine Leser, die auch die potentiellen Leser der von ihm als Material verstandenen Bücher sind, was sie mit verschiedenen, gedruckten Büchern tun können. Die Leser werden zu Akteuren. Ihre aus Sol LeWitts Anleitungen resultierenden Zeichnungen wirken wie frei gestaltete, vielleicht sogar expressive abstrakte oder konkrete Zeichnungen. Sie sind aber nichts anderes als zufällige Ergebnisse einer erst einmal scheinbar zweckfreien Spielregel. Tatsächlich ignorieren Sol LeWitt und die, die seine Anregungen aufnehmen, weitgehend den Inhalt der gedruckten Seite. (Sie nehmen aber doch hier typische, kurze Wörter wie „art“, „but“ oder „if“.) Sie benutzen die zu irgendeinem Zweck geschriebene, gedruckte Seite mitsamt ihren Zeilen und den sich unregelmäßig ergebenden bedeutungslosen Mustern als Material für eine eigene Zeichnung – statt sie zu lesen.¹²

Sol LeWitts drei- und zweidimensionale, materielle Arbeiten, seine bunten Wände und weißen Raster, aber auch seine Künstlerbücher, sind bekannter als diese eher nur vorgestellten Handlungsanweisungen zum Umgang mit Büchern. Gerade in Bezug auf Bücher interessiert aber sein Verständnis von konzeptueller Kunst, das er in seinen berühmten, 1969 veröffentlichten *Sentences on Conceptual Art* deutlich macht:

„1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach. 2. Rational judgements repeat rational judgements. 3. Irrational judgements lead to new experience. 4. Formal art is essentially rational. 5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically. 6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results. 7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego. 8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations. 9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept. 10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical. 11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions,

but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed. 12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not. 13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind. 14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept. 15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally. 16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics. 17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art. 18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past. 19. The conventions of art are altered by works of art. 20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions. 21. Perception of ideas leads to new ideas. 22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete. 23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual. 24. Perception is subjective. 25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others. 26. An artist may perceive the art of others better than his own. 27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made."¹³

John Baldessari liest diese 1969 veröffentlichten *Sentences on Conceptual Art* dann 1972. Er liest sie nicht nur leise, er liest sie auch nicht laut vor, sondern er singt sie und veröffentlicht einen Film dieser Aufführung. Baldessari nimmt also Sol LeWitts Text als Partitur. Damit kommentiert er auch Sol LeWitts Anleitung, Buchseiten als Partituren für Zeichnungen zu nehmen. Ob man einen in einem Buch eigentlich gemeinten Text inhaltlich besser durch seine Form oder durch das Medium, das ihn präsentiert, versteht, ist hier das Problem. Man kann eine notierte Melodie vielleicht singen, auf dem Klavier spielen, auf der Gitarre spielen usw., man kann sie damit vielleicht in verschiedenen Aufführungen besser verstehen. Man könnte Themen variieren. Aber um all das geht es hier nicht. Die *Sentences* sind bei Baldessari nicht besser zu verstehen als in der ursprünglichen gedruckten Form. Aber eben deshalb ergeben sich die eigentlich wichtigen Fragen: Was ist überhaupt angemessener Umgang mit Büchern und Texten, was ist überhaupt Verstehen? Sol LeWitt konnte über Maschinen und also Computer nachdenken, gab

seine Handlungsanweisungen aber an Menschen.¹⁴ Was passiert, wenn Menschen etwas lesen, aufführen, ausführen, verstehen? Concept Art relativiert das Genie, die Entstehungsregeln werden veröffentlicht, jeder kann eine Anleitung wie die von Sol LeWitt verwirklichen: Was bedeutet es, etwas anzustoßen, was bedeutet es, etwas auszuführen?¹⁵

Für Sol LeWitt sind „Künstlerbücher“ ein günstiges Medium, das Ideen von Künstlern transportieren kann. Er schätzt „Künstlerbücher“, weil sie keinen besonderen Ort brauchen, zudem sind sie anders als Ausstellungen nicht an Zeitfenster gebunden. Und: Ein Künstler oder die Künstlerin bestimme ein Buch, aber Betrachter können jeweils damit tun, was sie wollen.¹⁶

Das Medium Buch wird mit Künstlerbüchern gefeiert, seine Möglichkeiten reflektiert, aber die Unmengen von verschiedenen „Künstlerbüchern“ sprechen für das Zerren am Medium Buch, das in den 60er Jahren entwertet ist nicht nur durch Foucault, sondern schon durch die schiere Menge an immer billigeren Publikationen und das in Frage gestellt ist durch die zeitgleich auftretenden anderen Speicherungsmedien. Bücher sind nun als Material für Kunst geradezu freigegeben. Maler oder Typografen oder andere Kunsthandwerker können, wie schon vorher, vom Inhalt eines Buches ausgehen und ihn hervorheben, kommentieren, unterstützen.

Die vielen jetzt von der Skulptur her gedachten Buchobjekte, auch „Künstlerbücher“, sind an einem möglichen geschriebenen Inhalt gar nicht interessiert. Steinbücher oder Holzbücher – also buchförmige Skulpturen in für Lesbarkeit unangemessenen Materialien – stellen die Brauchbarkeit, mehr oder weniger dekorativ und mehr oder weniger am Trompe-l'oeuil interessiert, in Frage. Anselm Kiefer beispielsweise bietet Bücher aus Blei an, wo nun vorgeblich, nur imaginär, raunend, „gelesen“ werden kann.

Andere Bücher werden von Künstlern offensiv sachgemäß behandelt: Christo verpackt Bücher, Sigrid Sigurdsson näht Bücher ein, Günter Uecker nagelt sie. Dieter Roth zerschnipselt sie und verarbeitet sie zu Wurst. Seit den 60er Jahren gehen Künstler anders mit Büchern um, sie strapazieren sie, behandeln sie als Material. In der Tradition von Dada und Surrealismus werden besonders bei Fluxus die Symbole der bürgerlichen Kultur – Bücher, Klaviere oder Geigen – mehr oder weniger aufwändig zerstört. Künstler erobern auch das Medium des Buches und sie werten Bücher dadurch gerade in einer Zeit auf, wo sie vielleicht an Bedeutung verlieren.

Zu den vielen Arten von Künstlerbüchern gibt es nun auch die vielen Arten von Katalogen, also Büchern

über Bücher. Ich erwähne die vielen Veröffentlichungen nur, weil sie das unendliche Spiel mit den Metaebenen andeuten. Die vielen Bücher über Bücher will ich hier nur andeuten, um den hier erwähnten Arbeiten von Clegg und Guttman, von On Kawara und von Sol LeWitt ihren Kontext zu geben. Clegg und Guttman nutzen das Ende des Zeitalters und wenden es ins Positive. On Kawaras Arbeit macht die Möglichkeiten von Büchern im Zeitalter der Bücher deutlich. Sol LeWitt zeigt einen künstlerischen Umgang mit Büchern, der Handeln mit Büchern überhaupt kommentiert.¹⁷

Handeln mit Büchern

Jeder Text ist eine Partitur – ohne dass er gelesen (oder wie bei John Baldessari gesungen) wird, schlummert er. Jedes Buch ist eine Partitur. Bücher sind erst einmal Dinge, und man muss mit ihnen handeln. Man muss ein Buch aufführen. Jedes Buch ist eine Anleitung, die von verschiedenen Rezipienten verschieden ausgeführt wird. Jeder liest anders, liest anderes, versteht anderes, zieht andere Konsequenzen aus dem Gelesenen. Jeder der Leser eines Buchs mit einer großen Auflage liest das Buch auf seine eigene Art, nicht zwei tun dasselbe. Das Verrückte ist, dass alle dasselbe Buch in der Hand haben. (Das gilt erst für ein einmaliges, aber weitergebbares, vererbbares, vom Reden einzelner Menschen unabhängiges Objekt, dann, nach der Erfindung des Buchdrucks, für ein Exemplar einer Auflage.)

Jedes Buch war immer schon zuerst eine ganz banale Handlungsanweisung. Es forderte dazu auf, es zu nehmen, vielleicht in die Hand zu nehmen, vielleicht auf den Tisch zu legen, aufzuschlagen, zu blättern, zu lesen, zu verstehen. Eventuell forderte es – wie Gebetbücher, Zauberbücher, Ratgeberbücher, Kochbücher, Reiseführer, Gebrauchsanweisungen, Gymnastikanleitungen – explizit andere, weitere Handlungen. (Tun das nicht auch Bücher, die von Moral handeln? Was ist Handeln?) Alben und Anthologien fordern zum Ergänzen, also zum Handeln auf. Immer ist Hantieren mit dem Buch nötig. Dass das nicht selbstverständlich ist, lernt man mit kleinen Kindern.

Man tut etwas mit Büchern. Jemandem, der täglich Bücher in die Hand nimmt, richtig herum und ohne sie zu zerstören, muss man das vielleicht sagen. Das Zaubrige, Seltsame von Büchern sieht man bei Kindern noch, wenn sie ihre Pappbücher in den Mund nehmen und erkunden, was hier alles möglich wäre. Kinder und Tiere gehen unsachgemäß mit Büchern um. Als Objekte sind die Bücher zunächst schwer zu handhaben, man muss Kulturtechniken lernen, um mit ihnen umzugehen. Bücher haben zunächst geradezu etwas Zaubriges, sie sind geschlossen

und benutzbar zugleich, stabil und veränderlich, sie sind materiell und immateriell. Es geht um das, was zwischen den Buchdeckeln ist, aber das ist zunächst nicht sichtbar. Vielleicht muss man einen Schrank öffnen, einen Schubler abstreifen. Es geht um Immaterielles, aber man hat Material in der Hand, es gibt Widerstände.¹⁸

Und Bücher haben nie nur einen Inhalt transportiert, man hat immer schon mehr damit getan, als nur von vorn nach hinten gelesen. Bücher haben sicher schon Menschen erschlagen, als Sitzgelegenheit gedient, Blätter gebügelt. Bücher sind sicher schon zum Schutz vor Köpfe gehalten worden, sicher hat das herausgerissene Papier zu all dem gedient, wozu Papier eben dient: zum Einwickeln, Abwischen, Abstand halten, Trennen... Man kann mit Büchern mehr machen als nur lesen.

Bücher sind linear gedacht, können aber auch anders benutzt werden. Wenn man eine Seite aufgeschlagen hat, hat man automatisch alle anderen verdeckt. Man muss eine Abfolge beachten lernen. Und wissenschaftliche Bücher funktionieren schrecklich verschieden. Es ist eine Wissenschaft für sich zu verstehen, wie das funktioniert mit den Kapiteln, den Inhaltsverzeichnissen, den Anmerkungen, den Registern und Anhängen. Und wo sind die Abbildungen? Was verweist worauf? Das Denken ist nicht so linear und gleichmäßig, wie man es vielleicht erst annimmt bei einem Buch.

Viele Bücher sind überhaupt nicht dafür gemacht, von vorn bis hinten durchgelesen zu werden. Und tatsächlich liest vermutlich sowieso kaum ein Leser, egal welches Buch, von der ersten bis zur letzten Seite durch. Vermutlich blättert er, streicht an, überspringt etwas, sieht vorn wieder nach, schreibt vielleicht etwas dazu. Insofern sind die folgenden Anweisungen Kommentare zu dem, was auch ohne sie schon geschehen ist.

Tristan Tzara entwarf 1916 in Zürich eine Handlungsanleitung bzw. einen dadaistischen Algorithmus zur Herstellung von Literatur:

„Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet den Artikel aus. Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt Sie in eine Tüte. Schüttelt leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt gewissenhaft ab in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. Das Gedicht wird Euch ähneln. Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität.“¹⁹

Raymond Queneau macht es einem Benutzer seines Buchs *Cent milliards de poemes* (1961) möglich, nicht nur

einen festgelegten Text zu lesen, sondern das Aussehen der Seiten zeilenweise selbst zu entscheiden, indem er schmale Streifen statt ganzer Seiten blättert. Der Leser also stellt die Aufeinanderfolge der Gedichtzeilen her, er schreibt also kein freies Gedicht, kann aber eine Auswahl treffen und die Alternativen bei Abfolgen im Blick haben. (1961 war das neu, heute kennt man solche Kinderbücher und Geschenkbücher. Zufallsmaschinen zur Textherstellung sind jetzt geradezu üblich.)²⁰

Mit Büchern kann man mehr oder weniger sachverständig und mehr oder weniger angemessen umgehen. Die Leporellos von Ed Ruscha fordern zu praktischen Handlungen auf, man muss sie auffalten oder zusammenfalten. Um Handlungen mit Büchern und Blättern geht es auch bei Franz Erhard Walthers Handlungskörpern im 1. Werksatz (1963–1969).

Die Künstler der Fluxusbewegung notieren ihre Anweisungen nicht nur in Bücher, sondern auf Kärtchen, die in Schachteln aufbewahrt werden, wo das Nicht-lineare, Ungeordnete, Spielerische des gemeinten Tuns eher deutlich wird. Yoko Ono fordert in ihrem Buch *Grapefruit* (1964) zu Handlungen auf, Hans Ulrich Obrist sammelt Handlungsanweisungen von Künstlern in *Do it* (1995). Sprachlich fixierte Handlungsanweisungen von Künstlern werden im Kontext von Concept Art und ephemerer Kunst wichtig.²¹ Diese Bücher sind Sammlungen von Handlungsanweisungen, wie etwa Gymnastikbücher oder Kochbücher. Immaterielle Texte, die Handlungen vorschlagen, funktionieren wie solche Bücher. Aber Bücher können nicht nur Notationen für Handlungen sein, sie können auch als Objekte für Handlungen dienen.

Marcel Duchamps Buch

Duchamp, einer der einflussreichsten und klügsten Künstler des 20. Jahrhunderts, hat eine Arbeit zum Medium des Buchs und zur Vergänglichkeit gemacht, die man kennen sollte. Ich meine nicht sein vergleichsweise konventionelles „Künstlerbuch“ mit dem Titel *Prière de toucher* (1947), wo eine Frauenbrust auf dem Buchdeckel, naturalistisch reliefartig und farbig gestaltet, zum Berühren einlädt. Es ist berühmt, sicher wegen der Herausforderung, eine weibliche Brust zu berühren. Das *Unhappy Readymade* (1917) von Duchamp ist nicht so berühmt, aber es führt hier, wenn man über Bücher und andere Medien und Vergänglichkeit weiter nachdenken will, viel weiter.

Duchamps *Unhappy Readymade* ist zerstört. Pierre Cabanne sprach 1966 mit Duchamp, der sich in diesem Zusammenhang auch zu seinem speziellen Readymade äußerte:

„P. C.: Vor Ihrer Rückkehr hörten Sie noch von der Heirat Ihrer Schwester mit Jean Crotti, und Sie sandten ihr ein Objekt, das Sie Unglückliches Readymade (Readymade malheureux) nannten. M. D.: Ja, das war ein Geometriebuch, das sie mit Bindfäden auf dem Balkon ihrer Wohnung in der rue La Condamine aufhängen sollte. Der Wind sollte darin nachschlagen, selbst die Aufgaben auswählen, die Seiten entblättern und sie zerreißen. Suzanne hat ein kleines Bild davon gemalt: Marcells unglückliches Readymade (Ready-made malheureux de Marcel), das ist alles, was davon übrig blieb, weil der Wind das Buch wirklich zerfetzte. Dabei hat mich die Unterscheidung von glücklichen und unglücklichen Readymades amüsiert und der Regen, der Wind, die fliegenden Seiten – das schien mir ein amüsanter Einfall zu sein. P. C.: Es war auf jeden Fall im Hinblick auf eine Heirat sehr symbolisch. M. D.: Daran habe ich gar nicht gedacht.“²²

Marcel Duchamp schickt also seiner Schwester, von Amerika aus nach Frankreich, zu ihrer Hochzeit eine Handlungsanweisung: Sie soll ein Geometriebuch mit Bindfäden auf den Balkon hängen, so dass der Wind hindurchgehen kann und selbst seine Probleme findet. Nicht Duchamp macht ihr also direkt das Hochzeitsgeschenk, sondern er schickt ihr das Material und die Anleitung. Gehandelt wird hier gleich mehrfach anders, als man es normalerweise tut: Suzanne macht ihr Hochzeitsgeschenk selbst. Das Buch wird anders behandelt als üblicherweise. Der Wind handelt.

Es geht um ein Geometriebuch. Geometrie ist eine von sieben freien Künsten, hoch geachtet seit Euklid, und so vielfältig anzuwenden und wichtig, dass die Grundbegriffe auch heute vorausgesetzt werden können. Man nimmt ein Geometriebuch, um Geometrie zu lernen, vielleicht zeichnet man Aufgaben nach, vielleicht liest man. Man hängt es jedenfalls nicht auf den Balkon. Dort ist es unbrauchbar, es ist dort nur ein Objekt wie jedes andere auf den Balkon gehängte Objekt auch. Ein Buch kann vielleicht auf einem Balkon auskommen, gehört aber eigentlich eher in Innenräume, auf Tische, in Regale – schon das ist befremdlich an Duchamps Vorschlag. Was, wenn man ein Buch aufhängt? Man hängt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und auch heute eher etwas, das trocknen (oder auslüften oder ausbluten oder abtropfen oder sich glattziehen soll, wo also auch Wind oder mindestens Luft vorausgesetzt wird) auf den Balkon – oder etwas, das für Mäuse, Hunde oder Katzen unerreichbar sein soll. Heute wäre das vielleicht ein vergleichsweise übliches *Mobile*, 1917 war das nicht bekannt. Hängende Plastiken sind erst seit den russischen Konstruktivisten und Alexander Calder üblich. Erst Marcel Duchamp hat Calders Arbeiten 1931 *Mobiles* genannt, so

wie er sein Readymade *Roue de Bicyclette* (1913), also sein *Fahrrad-Rad*, *Mobile* genannt hatte, weil dort ein drehbares Rad montiert war.²³

Duchamps Schwester also hängt das Geometriebuch auf ihren Balkon. Dass Duchamps Schwester dann ihrerseits dem Wind eine Handlungsmöglichkeit vorgibt, ist noch bemerkenswerter. Wenn der Wind nicht kommt, bleibt das Buch geschlossen. Tatsächlich hat er das Buch zerstört, es gibt ein Foto, vielleicht von 1919, und Suzanne Duchamp-Crotti malte ein Bild davon, vielleicht 1920. Eigentlich bleibt nur das Gerücht von der Arbeit. (Ein Gerücht, etwas „Riechbares“, hat etwas hier passendes Volatiles.) Heute kann man das *Unhappy Readymade* googeln und verfolgen, gerade in digitaler Form sind solche Gerüchte gut zu finden, zu zerstreuen und, wie hier, weiter zu entwickeln.

Der Wind erscheint in Duchamps Arbeit als die destruktive Macht, die er tatsächlich sein kann. Er erscheint aber auch anthropomorph, handelnd, irgendwie intelligent, zielbewusst, ihm scheint etwas zu fehlen. Er scheint interessiert an menschlichen Erkenntnissen zur Geometrie, also zur Vermessung des Raums. Dass er an geometrischen Problemen interessiert sein soll, ist zwar zunächst vielleicht befremdlich. Aber es liegt auch geradezu nahe, weil der Wind immer im Raum weht, immer in Räumen und mit Richtungen, also mit geometrischen Problemen, agiert. Würde sich ein Fachmann wie der Wind für etwas in einem Buch Geschriebenes bzw. im Buch Gezeigtes interessieren? Er müsste sich dafür auf menschliche Kultur, auf all die menschlichen Vereinbarungen einlassen, auf etwas Zahmes, auf etwas Schulisches. Dass der Wind an Haaren zerrt oder Blätter durcheinanderbringt oder in Büchern blättert, kann man sich vorstellen, dass er etwas sucht, schon weniger. Kinder oder Tiere spielen vielleicht ohne Rücksicht auf Umgangsformen mit Büchern, zerreißen sie, finden ihre eigenen Interessen. Offensichtlich agiert der Wind mit dem Geometriebuch auf seine ganz eigene Art. Er strapaziert es, reißt es, verbraucht es, zerstört es. Das ist kein vorsichtiger, sachgemäßer, nachhaltiger Umgang. Wie, wenn erwachsene Menschen einen solchen vor-kulturellen Umgang mit Büchern hätten? Was wäre verloren, was wäre gewonnen?

Alles ist Windhauch

Man kann Bücher künstlerisch gestalten, man kann die verschiedensten Arten von Künstlerbüchern machen, man kann Bücher absichtlich missverstehen, man kann sie sein lassen. Das letztere tut Marcel Duchamp. Bei Duchamps *Unglücklichem Readymade* geht es nicht nur um ein Buch als ein zu betrachtendes Kunstwerk. Das Buch

wird zerfleddert und vergeht. (Es ist übrigens gar nicht sicher, ob andere, nicht so schnell vergängliche Readymades „glücklicher“ sind.) Es geht nicht um Geometrie oder um Deklarationen zur Kunst oder wozu auch immer, es geht um das Tun, um den Umgang mit dem Buch, um fast rückhaltloses – fast, denn immerhin ist das Buch doch angebunden – Freisetzen.

Es wäre eine Frage, was Euklid zu dieser Aktion sagen würde und wie Studienordnungen, die Geometriekenntnisse vorschreiben, einen solchen Umgang mit einem Geometriebuch bewerten würden. Ich gebe zu, dass es mir zum Beispiel bei Ingenieuren lieber ist, wenn sie nicht den Wind die Probleme finden lassen, sondern die Probleme bei technischen Lösungen selbst im Blick haben, ihre Geometriebücher in- und auswendig kennen und alles unter Kontrolle haben. Marcel Duchamp aber gibt die Kulturtechnik des Buches auf, er gibt die Rationalität der Geometrie auf, er gibt die Kontrolle auf, er lässt den Wind gewinnen.

Der Wind ist in der Bildenden Kunst schon lange ein großes Thema. Alessandro Nova hat die Überlegungen zum Wind in der Bildenden Kunst gesammelt in seinem *Buch des Windes*.²⁴ Nova behandelt zwar nicht das *Unglückliche Readymade*, wohl aber Duchamps spätere Beschäftigung mit Alexander Calders *Mobiles*, und er zeigt, wie Duchamp sich um 1932 für die Bedeutung des Windes und des Zufalls interessierte. Die jetzt in der Kunstgeschichte etablierten Begriffe „Mobile“ und „Kinetische Plastik“ bezeichnen materielle Plastiken. Duchamp geht es nicht darum, den Wind sichtbar zu machen. Sein *Unglückliches Readymade* von 1917, bei dem es zuerst um die immaterielle Anleitung und dann um die Auflösung ins Immaterielle geht, ist weniger mit Plastik, eher mit Musik und anderen ephemeren Künsten verwandt – dem Wind angemessen. In der Bibel heißt es im Buch Kohelet, alles sei Windhauch:

„Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das ist alles Windhauch. Welchen Vorteil hat der Mensch von all seinem Besitz, für den er sich anstrengt unter der Sonne? Eine Generation geht, eine andere kommt. Die Erde steht in Ewigkeit. Die Sonne, die aufging und wieder unterging, atemlos jagt sie zurück an den Ort, wo sie wieder aufgeht. Er weht nach Süden, dreht nach Norden, dreht, dreht, weht, der Wind. Weil er sich immerzu dreht, kehrt er zurück, der Wind.“ (Koh. 1, 1–6)

„Ich dachte nach, indem ich beobachtete, was Wissen wirklich ist und was Verblendung und Unwissen wirklich sind. Außerdem: Was für ein Mann wird auf den König folgen, den sie einst eingesetzt haben? Ich beobachtete:

Es gibt einen Vorteil, den das Wissen bietet, aber nicht das Unwissen, wie es einen Vorteil gibt, den das Licht bietet, aber nicht die Dunkelheit. Der Gebildete hat Augen im Kopf, der Ungebildete tappt im Dunkeln. Aber ich erkannte auch: Beide trifft ein und dasselbe Geschick. Da dachte ich mir: Was den Ungebildeten trifft, trifft also auch mich. Warum bin ich dann über die Maßen gebildet? Und ich überlegte mir, dass auch das Windhauch ist. Denn an den Gebildeten gibt es ebenso wenig wie an den Ungebildeten eine Erinnerung, die ewig währt, weil man schon in den Tagen, die bald kommen, beide vergessen wird. Wie ist es möglich, dass der Gebildete ebenso sterben muss wie der Ungebildete? Da verdross mich das Leben. Denn das Tun, das unter der Sonne getan wurde, lastete auf mir als etwas Schlimmes. Denn es ist alles Windhauch und Luftgespinnst.“ (Koh. 2, 12–17)

Bei neuer Kunst ist solches Assoziieren erwünscht. Kohelet führt weiter als Margaret Mitchells Buch *Vom Winde verweht* (1936) und auch als Bob Dylans Lied „The answer, my friend, is blowing in the wind...“ (1962). Es ist den Rezipienten von Marcel Duchamps *Unhappy Readymade* frei überlassen, weitere Schlüsse zu ziehen, weiter zu denken, also ihrerseits damit ihre Probleme zu finden, wie der Wind seine Probleme im Geometriebuch finden sollte.

Die digitale Festschrift für Hubertus Kohle kann nun nicht einmal in den Wind gehängt werden wie das Geometriebuch von Duchamp. Sie ist von vornherein nicht zu greifen, also auch nicht zu zerfleddern, sie ist für sich schon volatil. Hubertus Kohle wird sich seine Probleme suchen – oder auch nicht.

Anmerkungen

- 1 Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2013) <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2185>> (12.3.2019).
- 2 Erich Rothacker: *Das Buch der Natur: Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*. Aus dem Nachlass hrsg. u. bearb. von Wilhelm Perpeet (Bonn: Bouvier 1979); Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981); Alfred Messerli: *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven* (Basel: Schwabe 2000).
- 3 Zu Michael Clegg und Yair Martin Guttmann siehe Achim Könneke (Hrsg.): *Clegg & Guttmann: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library* (Ostfildern: Cantz 1994).
- 4 <<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>> Dazu Carsten Peter Warnke: *Ikongraphie der Bibliotheken* (Wiesbaden: Harrassowitz 1992).
- 5 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900* (München: Fink 2003 [1985]); Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck 2006 [1999]); Danilo Kiš: *Die Enzyklopädie der Toten* (Frankfurt am Main: Fischer 1988 [1983]), 43–74.
- 6 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [1966]).
- 7 Lucy Lippard: *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001 [1973]).
- 8 <https://www.artbytranslation.org/abtweb/publications/HOUSE_OF_DUST_JOURNAL_25_08_2016_BDEF_PREVIEW.pdf>
- 9 Abbildungen sind natürlich zu googeln. Das Kunstmuseum Basel stellt sein Exemplar oft aus. Es gibt dann die spätere, kleine Ausgabe mit gebetbuch-artigen Büchern aus „Bibelpapier“, die man für die eigene Bibliothek kaufen könnte. Und die Arbeiten On Kawaras wurden, neuerdings mehrfach, zum Beispiel auf der Documenta 11 (2002) und im Frankfurter Museum für Moderne Kunst (2015), in Auszügen vorgelesen.
- 10 Bettina Thiers: *Experimentelle Poesie als Engagement* (Hildesheim, Zürich New York: Georg Olms 2016), 461. Thiers versteht Texte als Partituren. Dazu auch Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart* (Berlin: Walter de Gruyter 2011).
- 11 Gary Garrels (Hrsg.): *Sol LeWitt: A Retrospective*, Ausst.-Kat., San Francisco Museum of Modern Art, New Haven 2000 <https://web.williams.edu/wcma/modules/lewitt/pdf/EducatorsGuide_ABCDsofSolLewitt.pdf> (12.3.2019).
- 12 Sol LeWitt: *From the Word "Art": Blue Lines to Four Corners, Green Lines to Four Sides, and Red Lines Between the Words "Art" on the Printed Page* (1972); id.: *The Location of Straight, Not-Straight & Broken Lines and all their Combinations* (New York: John Weber Gallery 1976); Volker Straebel: „Werkbegriff und Partitur-Metapher in Sol LeWitts Wall Drawings“, in: *Sol LeWitt Symposium*, Art Laboratory Berlin, 19. – 20. Februar 2011 <https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/2011/Straebel_2011_Werkbegriff_und_Partitur_Metapher_in_Sol_LeWitts_wall_drawings.pdf> (12.3.2019).
- 13 <<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>>. Sol LeWitt: *Critical Texts*, hrsg. von Adachiara Zevo (Rom: Libri de AEIUO 1995), 88–90.
- 14 Sabeth Buchmann: *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Helio Oiticicia* (Berlin: b-books 2007), 195.
- 15 Béatrice Gross (Hrsg.): *Sol LeWitt*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou-Metz, 7. März 2012 – 14. Oktober 2013; M-Museum Leuven, 21. Juni – 14. Oktober 2012 (Metz: Ed. du Centre Pompidou-Metz 2012).
- 16 Sol LeWitt: „Statement“, in: *Art-Ride #14 Artist's Books*, Winter 1976/77, 10.
- 17 *Pictures to be Read/Poetry to be Seen*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago 1967; Lucy Lippard: „The Artist's Book Goes Public“, *Art in America* 65, Nr. 1 (1977), 40f.; Germano Celant: *Book as Artwork, 1960–72* (London: Nigel Greenwood 1972); Peter Weiermair (Hrsg.): *Künstlerbücher*, Ausst.-Kat. Kunstverein Frankfurt am Main, 16.–23. Oktober 1980; Joan Lyons (Hrsg.): *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book* (New York: Gibbs Smith 1985); Artur Brall: *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art* (Darmstadt: Kretschmer & Großmann 1986); Klaus Groh/Hermann Havekost: *Artists' Books, Künstlerbücher, Buchobjekte* (Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1986); Peter Friese (Hrsg.): *Bücher über Bücher*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen 1992; Michael Glasmeier: *Die Bücher der Künstler: Publikationen und Editionen seit den 60er Jahren in Deutschland* (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, Institut für

- Auslandsbeziehungen 1994); Katja Deinert: *Künstlerbücher: Historische, systematische und didaktische Aspekte* (Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1995); Dominique Moldehn (Hrsg.): *Buchwerke: Künstlerbücher und Buchobjekte 1960 bis 1994* (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996); Martin Hellmold/Anne Thurmann-Jajes (Hrsg.): *Malerbücher – Künstlerbücher: Die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, 28. Oktober 2001 – 6. Januar 2002 (Köln: Salon 2002); Guy Schraenen (Hrsg.): *Out of Print: An Archive as Artistic Concept*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, Februar – Mai 2001; Hans Dickel (Hrsg.): *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960* (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 2008); Helfried Hagenberg/Martina Dobbe: *Buchskulpturen* (Ostfildern: Hatje Cantz 2012); Stefan Kraus (Hrsg.): *Denken: Künstlerbücher Sammlung Missmahl* (Köln: Kolumba 2013); Viola Hildebrandt-Schat: *Die Kunst schlägt zu Buche: Das Künstlerbuch als Grenzphänomen* (Offenbach a. M.: Die Neue Sachlichkeit 2013); Ulrike Groos (Hrsg.): *Buch – Kunst – Objekt: Sammlung Lucius; ausgewählte Künstlerbücher nach 1945*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, 28. Februar – 30. August 2015; Béatrice Hernad: *Showcase: Künstlerbücher aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek München 20. September 2017 – 7. Januar 2018; <<http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm>> (12.3.2019)
- 18 Jerome Rothenberg/David Guss: *The Book: Spiritual Instrument* (New York: Granary Books 1996).
- 19 Tristan Tzara: *7 Dada Manifeste* (Hamburg: Edition Nautilus 1998), 90f.
- 20 Raymond Queneau: *Stilübungen [1942]*. Erweitert und neu übersetzt von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel (Berlin: Suhrkamp 2016).
- 21 Angeli Janhsen: *Was tun? Künstler machen Vorschläge* (Freiburg: modo 2018).
- 22 Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp* (Köln: Verlag Galerie Der Spiegel 1972), 90. Dazu außerdem: Lynda Dalrymple Henderson: *The Fourth Dimensions and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1983); Michel Sanouillet/Elmer Peterson (Hrsg.): *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Da Capo Press 1989), 22; Dario Gamboni: *La destruction de l'art: Iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française* (Dijon: Presses du réel 2015), 333.
- 23 Susanne Meyer-Büser/Daniela Hahn (Hrsg.): *Alexander Calder: Avantgarde in Bewegung*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7. September 2013 – 12. Januar 2014 (München: Hirmer 2013). Viola Weigel (Hrsg.): *Antworten auf Calder-Mobiles in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven, 7. September – 23. November 2014 (Bielefeld und Berlin: Kerber 2014).
- 24 Alessandro Nova: *Das Buch des Windes: Das Unsichtbare sichtbar machen* (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007).

Überfahrt

Marcel Broodthaers' Archäologie der Vervielfältigung

Carolin Meister

Abstract Ein Seestück aus dem 19. Jahrhundert, das Marcel Broodthaers Anfang der 1970er Jahre bei einem Antiquitätenhändler in Paris aufstöbert, wird zum Ausgangspunkt einer Reihe von Arbeiten, die für ein vielleicht letztes Mal im Zeitalter des Multiple die Untiefen der Reproduktion ausloten. Im Zentrum dieser künstlerischen Recherche, die verschiedene Medien wie Film, Diaschau und Buch umfasst, steht die Publikation *A Voyage on the North Sea* aus dem Jahr 1974. Der Beitrag zeichnet nach, wie Broodthaers den komplexen Raum dieses Buches nutzt, um eine Reise in die unwägbar Ablagerungen der Reproduktionstechnologie zu unternehmen – in jenes Dickicht also, in dem sich Zeiten und Techniken, Autorschaft und Anonymität ineinanderschieben. Dass diese künstlerische Recherche gerade vor dem Hintergrund des digitalen Bildtransfers von Interesse ist, macht ein Blick auf die Schiffszeichnungen von Paul Sietsema deutlich.

Keywords Seestück, Künstlerbuch, Bildträger, Reproduktion, Bildtransfer, Detail, Bild-diskurs

„On jette une pierre dans l'eau, cela fait des cercles, on les fige, on en tire une théorie, on rejette une autre pierre plus loin, on travaille volontairement dans l'obscurité.“
Marcel Broodthaers

Es geschah mit Seitenblick auf Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz, dass Hubertus Kohle 2013 von den „vielfältige[n] Möglichkeiten der Kopie gegenüber dem Original“ schwärmte.¹ Kohles Parteinahme für die Reproduktion war bekanntlich Teil seines Plädoyers für eine Bildwissenschaft, die das Digitale als „analytisches Instrument“ für sich entdeckt.² Einige Jahre später trug er die Frage nach Original und Kopie an jenen Ort, der die Auratisierung des Kunstwerks gerade im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit garantiert, nämlich ins Museum: „Sollte man die Weihstätte des Originals tatsächlich mit dem Digitalen als dem Inbegriff unendlicher Reproduzierbarkeit in Zusammenhang bringen?“³

Das damit nur angedeutete, breitgefächerte Engagement von Kohle im Zeichen der *Digital Humanities* soll hier gewürdigt werden mit Blick auf ein künstlerisches Werk, das sich so gezielt wie diskret in den Spielfeldern der Kopie einnistet: Marcel Broodthaers' Buchpublikation *A Voyage on the North Sea* (1973–74). Auch wenn diese Arbeit der Digitalisierung vorausging, widmet sie sich doch jenem Thema einer technischen Vervielfältigung, das Walter Benjamin theoretisch so prominent aufgebracht hat.

Luzide Dunkelheit

Es ist eine wiederkehrende Strategie von Broodthaers, Objekte in Beziehung zu Bildern, aber auch zu Worten zu setzen und auf diesem Weg Korrelationen zwischen ihnen herzustellen.⁴ Man könnte darin die gleich einem Hut übergebene Fortführung einiger Fragestellungen von René Magritte sehen, auf den sich Broodthaers wiederholt beruft. Allerdings stellt sich die Übergabe

eher als eine Entwendung dar, die ganz woandershin führt. Und zwar nicht nur insofern, als Magrittes Reflexionen sich in der Regel den Möglichkeiten der Malerei anvertrauen,⁵ während Broodthaers bekanntlich eine Vielzahl von Verfahren einsetzt, die in seinen Arbeiten zumeist interferieren. Entscheidender ist, dass Broodthaers' Korrelationen nicht dorthin führen, wo Objekt, Wort und Bild sich voneinander scheiden, sondern wo sie ineinander ragen – dorthin, wo die Grenzlinien sich verwischen. Was wird aus einem Bild in einem Einmachglas? Wie unterscheidet sich die Katalogabbildung eines Adlereies von der Katalogabbildung der Fotografie eines Adlereies? Was ist die Differenz zwischen einem gefilmten Objekt und der gefilmten Fotografie eines Objektes? Etc.

Schon diese Beispiele machen deutlich, dass sich Übergangszonen gerade dort einnisten, wo die Verfahren sich multiplizieren bzw. potenzieren. Denn auch das Einmachglas wird von Broodthaers wie ein Medium eingesetzt, welches Bilder von 2D in 3D überträgt. Die Austausch- und Übersetzungsprozesse, die er von Magritte übernimmt, mögen also wohl einer Spekulation über den (Markt)Wert geschuldet sein, die Broodthaers seinem künstlerischen Werk von Anfang an mitgibt.⁶ Sie führen aber zugleich an jenen Punkt „wo die Erscheinungen den Intellekt ebenso täuschen wie das Auge“⁷ – weniger Übertragung von hier nach da, als Überfahrt ins Ungewisse, in jene luzide Dunkelheit, welche die Arbeit von Broodthaers aufsucht. Wobei gerade dort, wo die Unterschiede verschwimmen und die Orientierung versagt, sich das Potenzial dieser künstlerischen Untersuchung entlädt: Nennen wir es einen Schwindel der Theorie.

Seestück

Eine solche Überfahrt, eine Reise dorthin, wo die Differenzen für Wahrnehmung und Denken verschwimmen, unternimmt Broodthaers Anfang der 1970er Jahre in einer Reihe von Arbeiten, die das Ölgemälde eines Amateurs zum Gegenstand haben. Paradoxales Readymade – handgefertigt und fertig gekauft – trägt es die Adresse seiner Erwerbung im Pariser Galerienviertel Saint Germain ebenso wie die Markierung seines Preises. Broodthaers hatte es angeblich bei einem Antiquitätenhändler in der Rue Jacob für eine erhebliche Summe erstanden, obgleich es, wie er kommentiert, unsigned ist.⁸

Im gleichen Zuge wird das Gemälde vom Künstler als ein Schwellenbild ausgewiesen, das „kurz vor der Erfindung der Cinematographie“⁹ gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sein muss. Handgemalt

wie ein traditionelles Staffeleibild und unsigned wie ein Werk der technischen Medien Fotografie und Film trägt es die Zeichen dieses Umbruchs in der Geschichte der Bildmedien. Kein Wunder also, das Broodthaers sich daran machen wird, sein kinematografisches Potenzial auszuschöpfen.

Und schließlich zeigt das Gemälde einen Schoner im Wellengang, dessen Segel sich unter dem Druck des Windes spannen wie die Leinwand, auf die das Bild gemalt wurde.¹⁰ Es ist ein Seestück, das von Broodthaers zu einem lukrativen Fischfang ausgesponnen wird¹¹ – womit die Fragen des Kunstmarktes (unsigned, aber teuer) über das Gemälde als erwerblichen Gegenstand hinaus ins Bild hineingelegt und zu seinem Sujet erklärt werden: das Seestück als Metabild.¹²

Man sollte die Komplexität der Konzeption dieses Objektes, das Broodthaers 1975 auch als *Objet trouvé* – d. h. als gerahmtes Ölbild auf Leinwand – ausstellen wird, also nicht unterschätzen.¹³ Der Schwerpunkt der folgenden Überlegungen wird gleichwohl woanders liegen. Denn das Gemälde aus der Rue Jacob durchzieht das Werk von Broodthaers zuallererst in den unterschiedlichen Formen seiner Reproduktion. Was wir zu sehen bekommen, sind technische Vervielfältigungen, die das in Paris erworbene Stück Malerei über die medialen Abgründe hinweg zerstreuen.

More than a theory¹⁴

So erscheint es erstmals 1973 in den 16mm-Farbfilm *Analyse d'une peinture* und *Deux films*, sowie in der Diashow *Bateau Tableau*, die im selben Jahr entsteht.¹⁵ Wenig später taucht es auf in Broodthaers' auflagenstärkster Buchpublikation *A Voyage on the North Sea*, die bei *Petersburg Press* in London veröffentlicht wird.¹⁶ Dem 38 Seiten starken Buch, das fast gänzlich ohne Worte auskommt, ist ein etwa vierminütiger 16mm-Film beigelegt.¹⁷ Beide zeigen Abbildungen des Gemäldes in Farbe und in Schwarzweiß, in der Gesamtansicht und in Detailaufnahmen. *A Voyage on the North Sea* verknüpft damit zwei der nach Benjamin Buchloh „drei zentralen Orte für Broodthaers' künstlerische Produktion und erkenntnistheoretische Interventionen“, nämlich Buch und Film.¹⁸

Trotz vielfältiger Bezüge gibt es eine grundlegende Differenz, die *A Voyage on the North Sea* abhebt von den anderen Arbeiten, die sich auf das Gemälde stützen. Es sind Fotografien kleiner Segelyachten, die – im Unterschied zum Seestück – aus der Hand des Künstlers stammen. Broodthaers hatte sie an der Nordsee in Oostende aufgenommen. An den Anfang wie ans Ende von Buch und Film gesetzt, bilden sie eine Art

Einfassung, die das Ölgemälde in Beziehung bringt zu jener Bildtechnik, die kein Original mehr kennt. Seinen originalen, vergoldeten Rahmen indes hat es für die Reise abgelegt.¹⁹

Und so könnte man insbesondere die Buchpublikation ohne Umschweife eine Theorie der Malerei im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit nennen und hätte damit jedoch nicht genug gesagt. Denn viel eher als mit einer Theorie hat man es mit einer anschaulichen Untersuchung technischer Vervielfältigung *mittels* oder *anhand* eines reproduzierten Gemäldes zu tun, und zwar in Form eines Buches.²⁰ Das Buch ist dabei wie eine Schnittstelle von Ölmalerei und Film konzipiert: Mit dem Film teilt es die Logik der Sukzession, das Verfahren der Bildfolge, mit der Malerei hingegen das Prinzip der Schichtung.²¹ So dass sich zwischen den Seiten von *A Voyage on the North Sea* ein vielfältiges Bezugsnetz ausbildet, in dem Schicht und Sequenz, Kontakt und Intervall, Malerisches und Filmisches interferieren.

Überfahrt

Es lohnt sich, die Route, die Broodthaers durch den komplexen Raum dieses Buches legt, genauer zu verfolgen. Das Arrangement der Abbildungen, ihre Reihung und ihre Nachbarschaften, ihre Ähnlichkeiten und ihre Differenzen fügen sich zu einer visuellen Argumentation, welche das Terrain der Worte hinter sich lässt, um stattdessen ins Dickicht der sich multiplizierenden Bilder einzutauchen. Wer es betritt, riskiert den Boden unter den Füßen zu verlieren – oder wie Broodthaers in seiner kurzen Vorrede vorausschickt: „It is up to the attentive reader to find out what devilish motive inspired this book's publication.“²²

Der Ausgangspunkt zumindest scheint zweifelsfrei: Er wird in den Kommentaren des Künstlers mit dem Seestück aus Saint Germain markiert. Dennoch schickt uns *A Voyage on the North Sea* auf eine Reise, deren Ursprung wir am Ende nicht mehr rekonstruieren können. Was auf den ersten Blick aussehen mag wie eine quasiwissenschaftliche Exkursion, die den Raum des Gemäldes in seinen narrativen Details und seinen materiellen Grundlagen erschließt,²³ entpuppt sich schließlich als eine Reise, die in die unwägbar Ablagerungen der Reproduktionstechnologie führt: 68 Farbabbildungen und 10 in Schwarzweiß ergeben eine Überfahrt, deren Spuren sich zwischen den Seiten des Buches verlieren.

Kunst-Geschichte

Den Auftakt dieser Überfahrt bilden auf der ersten Doppelseite wie eine Art Vorspann zwei Fotografien einer kleinen Segelyacht, die in Leserichtung von links nach rechts durch das Bild fährt (Abb. 1).

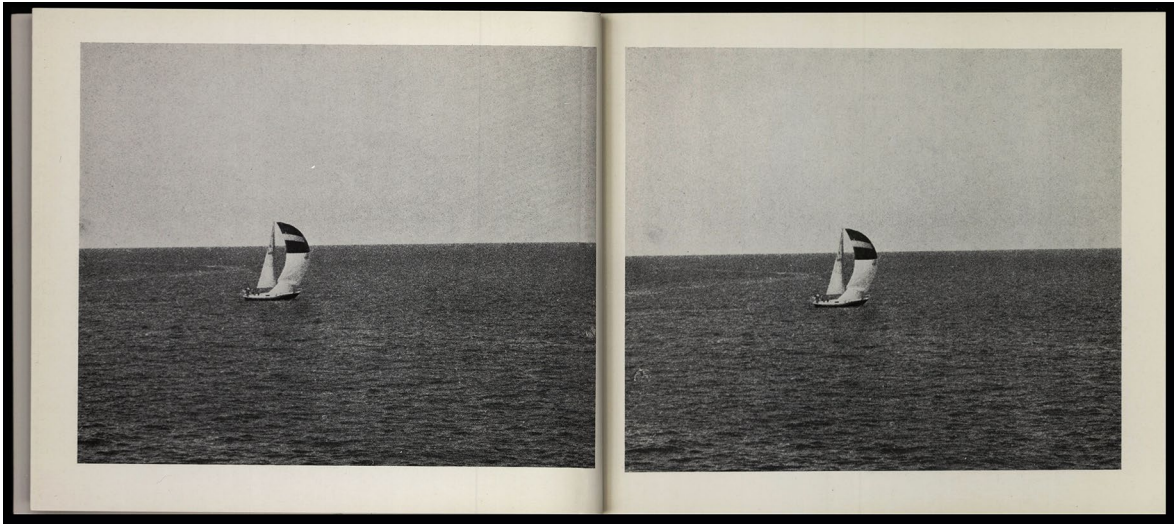
Wenn hier die Reise beginnt, dann steht zumindest fest, dass es nicht das Segelboot ist, welches die Reise unternimmt, denn von einer zur nächsten Seite bewegt es sich nicht von der Stelle. Was stattdessen auf Reisen geht, ist das Bild, und zwar, indem es sich verdoppelt: Das Thema der Reise qua Reproduktion, des Transfers durch Vervielfältigung also, ist aufgeworfen und wird im weiteren Verlauf des Buches fortgesponnen.

Wenn schon auf den nächsten Seiten der Wechsel von der Fotografie zur Malerei stattfindet, dann geschieht dies nicht nur, um einen gleichermaßen medialen wie historischen, chromatischen wie dramatischen Sprung zu erzeugen (Abb. 2). Die Abbildung des Pariser Seestücks stellt das Thema der Reise auf eine neue Basis. Denn sie zeigt ganz offensichtlich ein sogenanntes Staffeleibild, das im Unterschied zu Fresken und den meisten Altären zu den ersten Reisebildern zählt: zu denjenigen Bildern also, die sich dank ihrer mobilen Träger aus Leinwand fortbewegen ließen – etwa so wie das dargestellte Schiff mit seinen aufgeblähten Segeln. Wobei die Assoziation von Nautik und Malerei einige Seiten weiter explizit wird, wenn eine Detailaufnahme den Blick auf das Gewebe der Leinwand lenkt, um ihre Textur mit der Illusion des gewölbten Segels zu konfrontieren (Abb. 3).²⁴

Was mit diesen Ansichten gleichermaßen ins Spiel kommt, ist jenes Hin und Her zwischen Fläche und Tiefe, zwischen Materialität und Repräsentation, Modernismus und Realismus, das Rosalind Krauss in Bezug auf den gleichnamigen Film hervorgehoben hat.²⁵ Und wie um zu bestätigen, dass es hier auch um kunsthistorische Variablen geht, entreißen die Aufnahmen der Folgeseiten dem Seestück Nahansichten einer fast monochromen, dunkeltonigen Leinwand, die – vermutlich dem Schiffsbug entnommen – ohne jede Referenz auskommen: eine Reihe letzter Bilder (Abb. 4).

Gleichwohl erschöpft sich die Reise, die dieses Buch unternimmt, nicht im oszillatorischen Spiel mit einem allzu bekannten kunsthistorischen Narrativ. Broodthaers gibt uns das Detail von Leinwand und Segel gleich viermal, womit sich die Frage der Mobilität verschiebt: Reisen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit stützt sich nicht länger auf einen beweglich gewordenen Untergrund wie im *Bateau Tableau*, sondern auf die Trennung des Bildes von seinem originären Träger, also in diesem Falle von der Leinwand. So wird das Seestück,

1



2

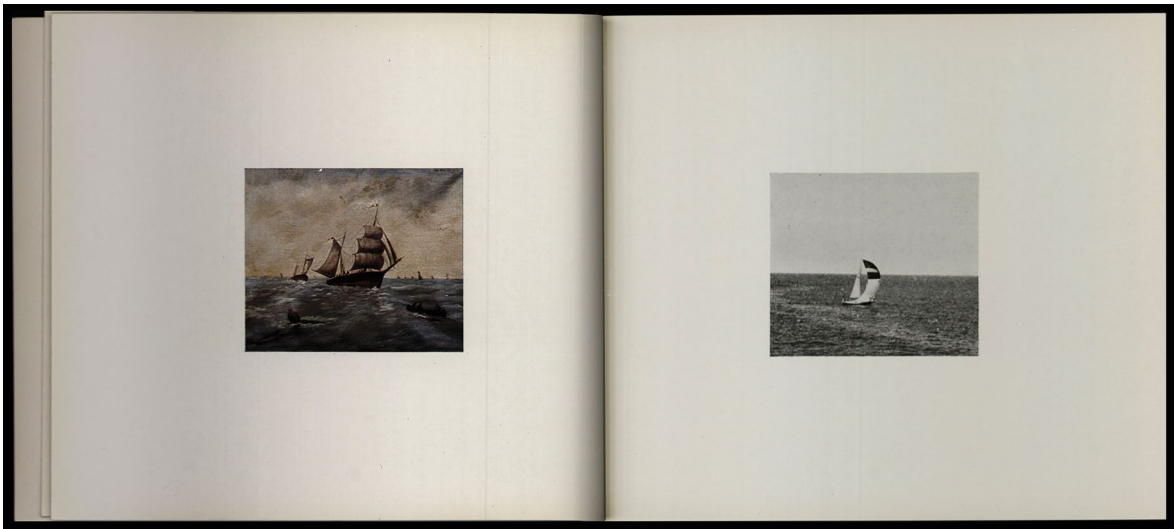


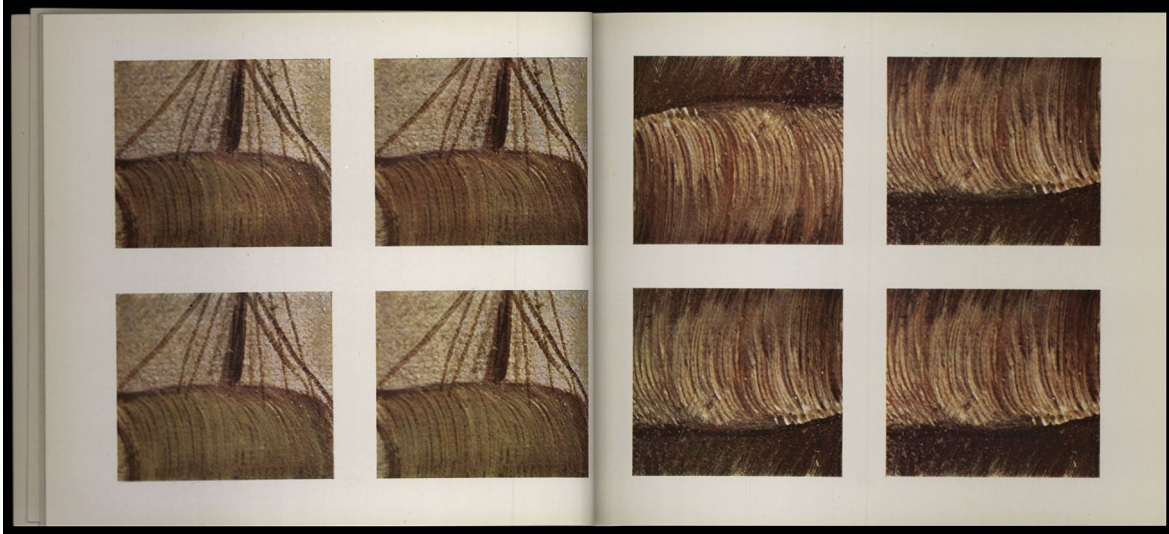
Abb. 1 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 2–3).

Abb. 2 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 4–5).

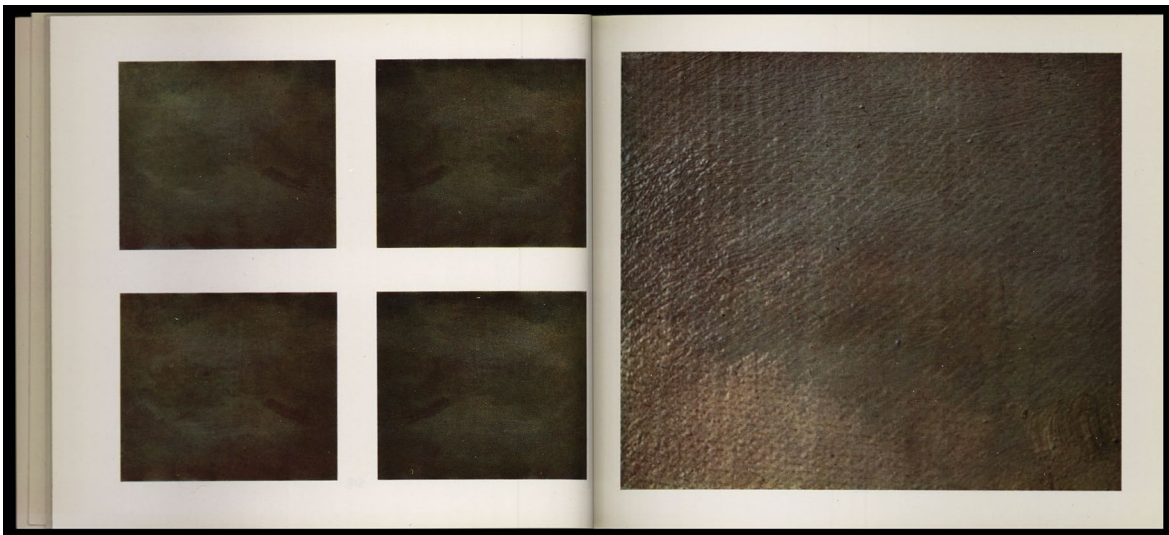
Abb. 3 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 12–13).

Abb. 4 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 14–15).

3



4



kaum ist es eingeführt, bereits auf der dritten Doppelseite von *A Voyage on the North Sea* multipliziert (Abb. 5). Als Reproduktion kann es mit variablem Körper umherziehen und zum Beispiel Teil eines Buches werden, das wie ein Film anmutet, oder in einem Film auftauchen, der sich an die Ordnung des Buches hält, und schließlich in der nicht minder ephemeren Projektion einer Diaschau.

Soweit nichts Neues. Zu erkunden, was dies aber heißt – für die Wahrnehmung wie für das Denken –, das ist die Überfahrt, zu der Broodthaers in *A Voyage on the North Sea* aufbricht. Dass eine solche Überfahrt viel vom Kino gelernt hat, machen gleich erste Detailansichten deutlich, die unmittelbar auf das multiplizierte Bild aus Saint Germain folgen (Abb. 6). Ein Zoom holt den großen Schoner in der Bildmitte heran und lenkt durch eine Verschiebung des Ausschnitts die Aufmerksamkeit dann auf einige Boote im Hintergrund. Wenn das Buch schon hier wie das Storyboard für einen Film anmutet, dann weil es eine Technik der Kadrierung herbeizitiert, wie wir sie aus dem Kino kennen.

Aber auch dieser Film stottert. Er erzählt weder – gleich einer Art *Ciné-roman* – eine (Kunst)Geschichte in Bildern, noch bleibt er dem Prinzip der Sequenz treu. So folgen etwa die Bildausschnitte, welche die nächsten Seiten einnehmen, nicht allein dem Prinzip einer Nahaufnahme, die narrative Details isoliert, sondern loten im gleichen Zuge die Irrfahrten der

Reproduktionstechnologie aus. Etwa auf der Doppelseite mit den Segeldetails (Abb. 3): Von vier Abbildungen, die einen Ausschnitt mit geblähtem Segel zeigen, stehen drei auf dem Kopf, so dass sich die konvexe Wölbung ins Konkave verkehrt und die gegenständliche Assoziation eine merkliche Verschiebung erfährt. Statt der Nahsicht auf ein Segel eröffnet sich ein vager Assoziationsraum, der das Gemälde aus der Rue Jacob hinter sich lässt.

Es ist nicht der einzige Moment, in dem Broodthaers die transformative Qualität von Detailansichten einsetzt, um die Analyse des bekannten Seestücks in die Orientierungslosigkeit zu treiben. Falsche Führten führen zu Bildsegmenten und Details, die sich bei genauerem Hinsehen nicht zusammenfügen lassen (Abb. 7). Wenn diese Zerstückelung eine bildtechnische Analyse qua Reproduktion mimit, dann um die Einheit des Gemäldes hinter sich zu lassen. Stattdessen: das vermeintlich Bekannte geradewegs ins Unbekannte treiben.²⁶

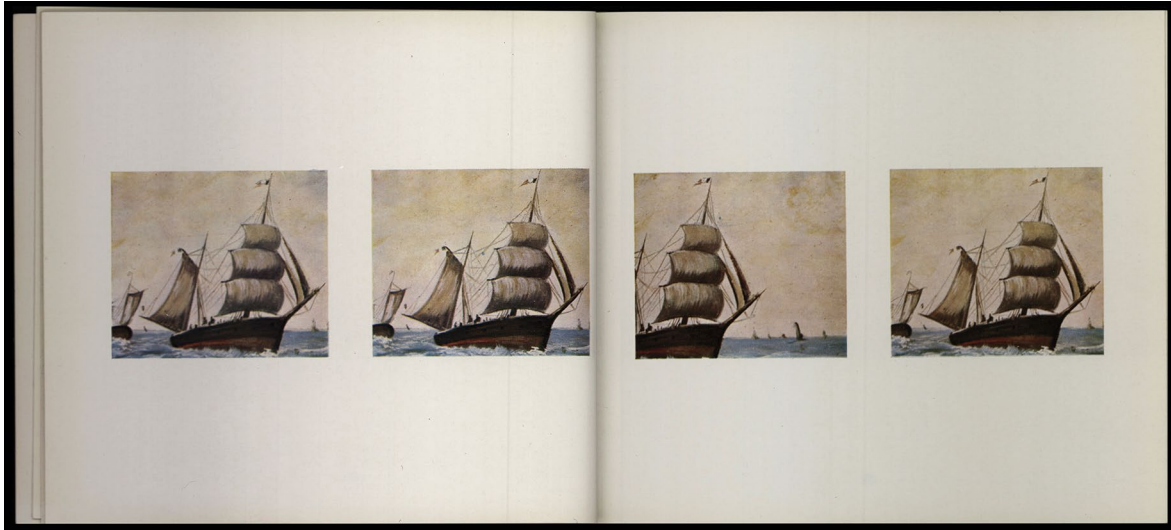
Same, same – but different

Eine andere, vielleicht weitreichendere Dispersion ist in der Chromatik der Abbildungen angelegt. Nachdem Broodthaers die Gesamtansicht des Bildes eingeführt hat, verschieben sich mit den ersten Detailansichten auch die Valeurs der Abbildungen merklich (Abb. 6): Die Farben hellen auf, als ob es einen Wetterwechsel



Abb. 5 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 6–7).

6



7

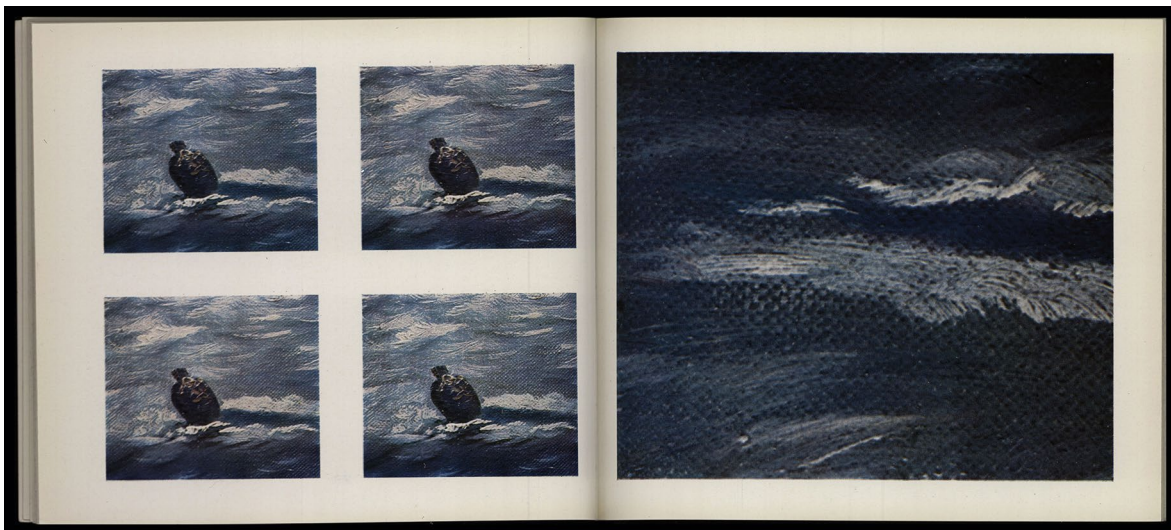
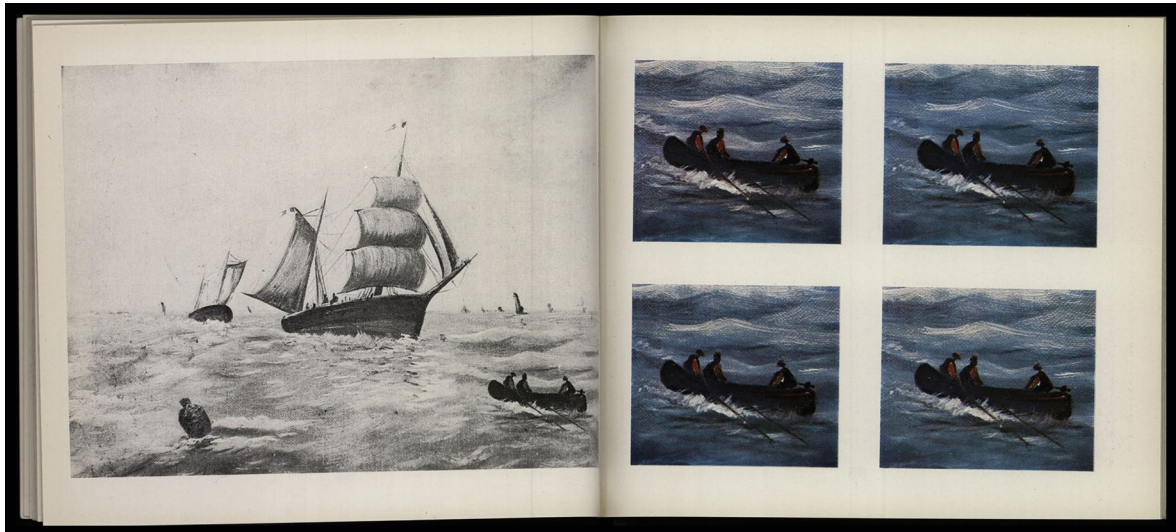


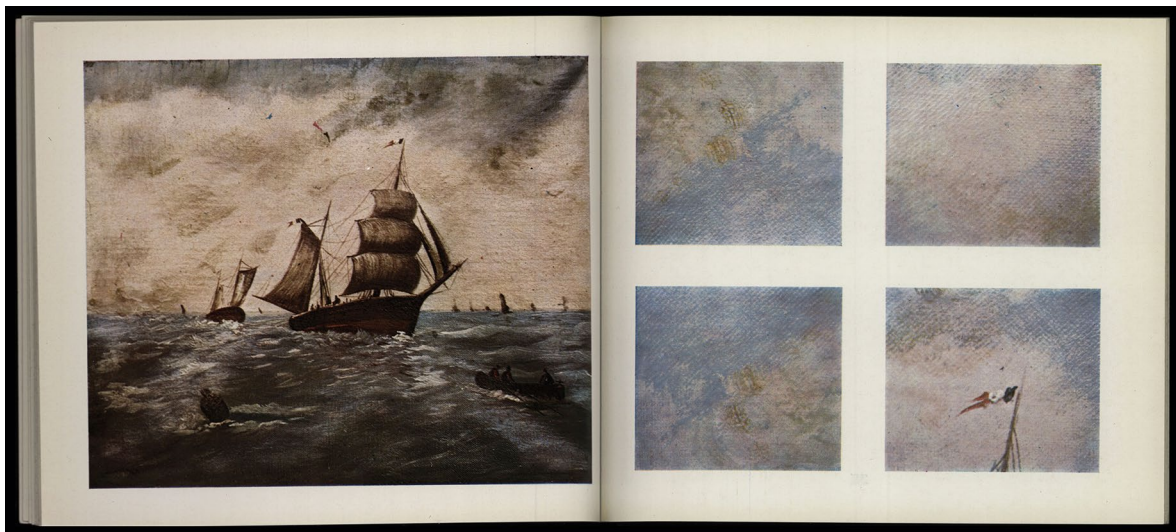
Abb. 6 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 8–9).

Abb. 7 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 20–21).

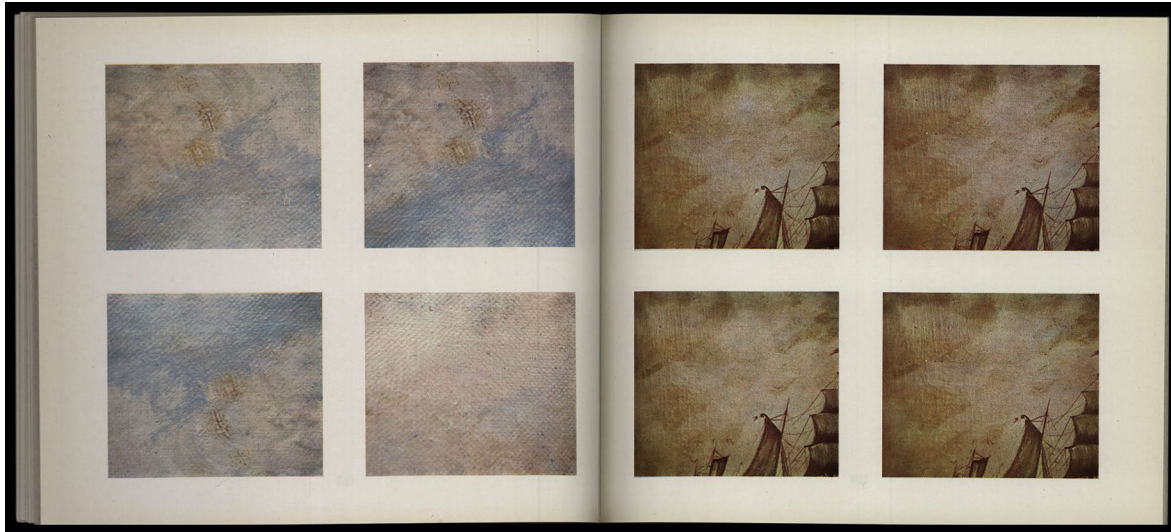
8



9



10



11

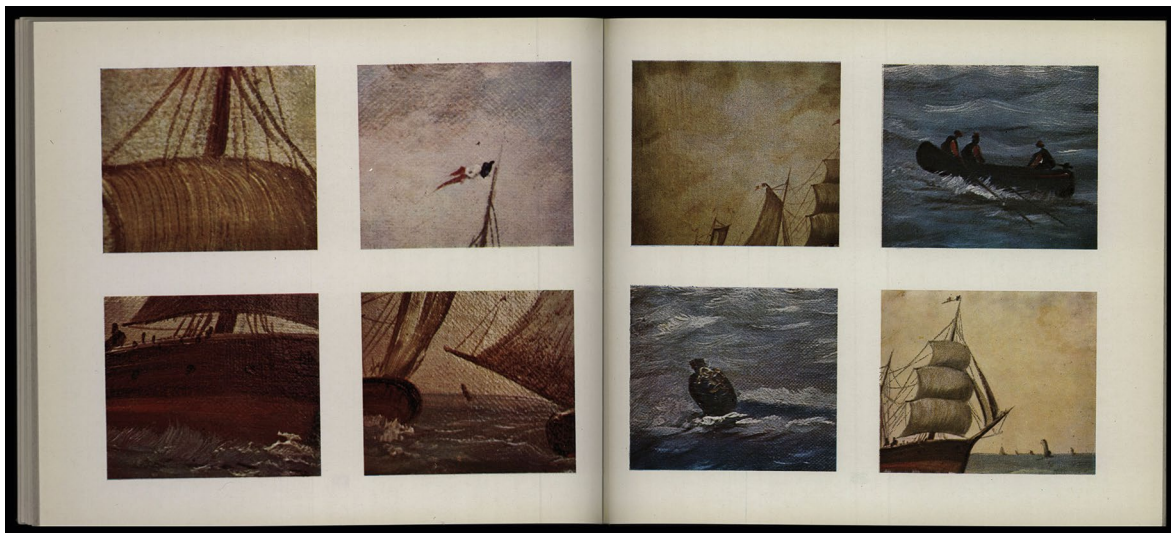


Abb. 8 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 22–23).

Abb. 9 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 24–25).

Abb. 10 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 26–27).

Abb. 11 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 28–29).

gegeben hätte; Einzelheiten, die bislang von der Dunkelheit des Druckes verschluckt wurden, kommen ans Licht. Die Instabilität der Farbtöne wird insbesondere in der zweiten Hälfte des Buches ausgespielt (Abb. 8).

Eine Schwarzweißansicht des Seestücks kann vielleicht als eine Art Nullpunkt angesehen werden, zumindest, was die Frage der Chromatik angeht: Die Farben sind gelöscht, die Dramatik des bewölkten Himmels nähert sich der weißen Buchseite an, das Gemälde hat sein Fleisch verloren. Sein Fleisch?

Blättert man weiter, erscheint erneut das bekannte Stück Malerei, daneben vier Details des Himmels in pastelligen Blau- und Ockertönen (Abb. 9). Wie um einen Anker in diesen Himmel zu werfen und ihn mit dem Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite zu verbinden, ragt in einen der Ausschnitte der Schiffsmast mit seiner Trikolore. Es bleibt indes unmöglich, diese heiteren Fragmente mit der düsteren Gesamtansicht zu assoziieren.

Die Diskrepanz in der Tonalität wird auf der nächsten Doppelseite explizit: vier Ansichten des Himmels, erneut in rokokohaftener Palette, daneben vier brauntonige Pendants, die an Werke des niederländischen Barocks erinnern mögen (Abb. 10). Und schließlich, wie ein oder zwei Puzzles durcheinandergewürfelt, eine Reihe nunmehr bekannter Details, deren chromatische Differenzen sich zu keinem Ganzen zusammenfügen lassen (Abb. 11).

Spätestens an dieser Stelle gerät die Gewissheit darüber, was die Abbildungen in *A Voyage on the North Sea* zur Sicht geben, in die Krise: Sind es die Farben eines Amateurmalers aus dem 19. Jahrhundert? Oder der chromatische Spielraum einer Reproduktionstechnik aus dem 20. Jahrhundert? Verdanken sich die Verschiebungen von Farbwerten und Tonalität einer Manipulation der Farbvorlagen im Offsetdruckverfahren? Oder einer Reise, deren Ausgangspunkt bereits gespalten war? Wie viele Bildvorlagen sind hier unterwegs?²⁷ Während das Gemälde aus der Rue Jacob immer weiter entrückt, vervielfachen sich die Routen, die Broodthaers durch das Buch legt.

Das Geschichte der Kopie

Die in *A Voyage on the North Sea* angelegte, im Verlauf des Buches zunehmend forcierte Unsicherheit darüber, was hier eigentlich zu sehen ist, artikuliert sich folglich als offene Frage nach dem Ursprung, oder genauer: nach dem Grund, in dem das Sichtbare verankert ist. Man könnte es auch so sagen: Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wird die Ursprungsfrage zum Problem einer Verortung der Erscheinungen im geschichteten Gefüge

der Vervielfältigung – in jenem Dickicht also, in dem sich Zeiten und Techniken, Autorschaft und Anonymität untrennbar ineinanderschieben.²⁸

Und ist nicht dies das „devilish motive“, welches Broodthaers zu diesem Buch inspirierte? Aufzuzeigen, dass jede dieser Abbildungen vielschichtig ist, eine Überlagerung von Handarbeit und Technik, von Malerei, Fotografie und Offsetlithografie, die sich im Prozess der Reproduktion zu einer unentwirrbaren Konfusion verdichtet hat? Dass es folglich kaum möglich ist, sich in dieser komplexen Ablagerung von Sedimenten aus Leinwand, lichtempfindlicher Schicht, Druckplatte und Papier, aus Ölfarbe und Druckfarbe zu orientieren?

Wie also entscheiden, ob uns die Abbildung des Gemäldes aus der Rue Jacob Wolken zeigt, die ein Pariser Amateurmaler im 19. Jahrhundert gemalt hat oder den verschmutzten Bildträger einer späteren Reproduktion (Abb. 12)? Ob es sich bei den dunklen Wellentälern um Darstellungen einer pastosen Malerei handelt oder um fotografisch fixierte Schatten, die eine schlecht aufgezogene Leinwand gleich einem Segel wirft? Ist es technischer Dilettantismus oder malerische Fiktion? Wo liegt die Grenze zwischen Original und Reproduktion?

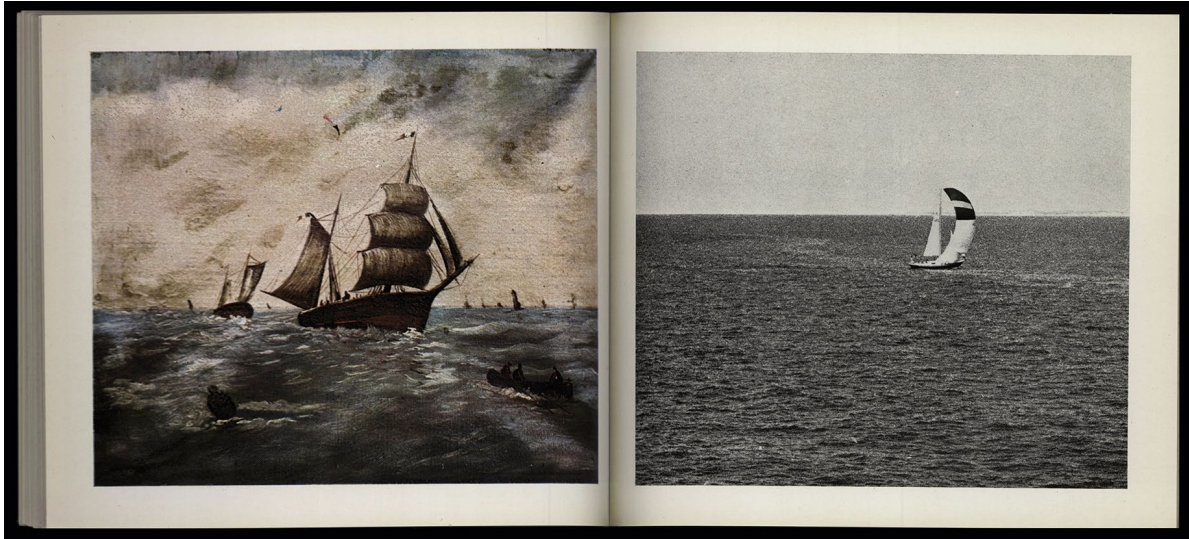
„Le sujet brille“ – wie Broodthaers in der Ankündigung des Buches formuliert,²⁹ um darin die schillernden Verkörperungen auszubreiten, die ein Gemälde durchläuft, wenn es auf Reisen geht und sich in unterschiedlichen Trägern inkarniert, von denen jeder eine eigene Schicht über es legt. Wobei es schließlich immer eine Vielzahl von Trägern und Techniken, von Händen und Materialien gibt, die das Bild auffangen, um sich in ihren Ablagerungen gegenseitig zu durchdringen – eine uneinholbare Dispersion des Gemäldes, das sich über die medialen Abgründe hinweg zerstreut.

Und vielleicht loten die letzten Bilder der Reise gerade jene minimalen Abweichungen aus, welche die Reproduktion ihrem Gegenstand hinzufügt (Abb. 13). Denn sie zeigen zum Ende dieser Überfahrt noch einmal Fotografien der Segelyacht auf dem Meer vor Oostende, die mit ihren vom Wind geblähten Segeln offenbar ein winziges Stück Weg zurückgelegt hat. Aber wer vermag zu sagen, ob es tatsächlich das Boot war, welches die Strecke durchmessen hat, und nicht vielmehr die Kamera, welche den Bildausschnitt verschob?³⁰

*The latest boat, the latest painting*³¹

So dass am Ende – das zeigt auch *Bateau Tableau* (Abb. 14) – das alte Gemälde nur noch als die Phantasmagorie einer komplexen Überlagerung von Verfahren und Materialien erscheint. Und zwar als Phantasmagorie gerade dann, wenn es sich affirmativ in seiner originären

12



13

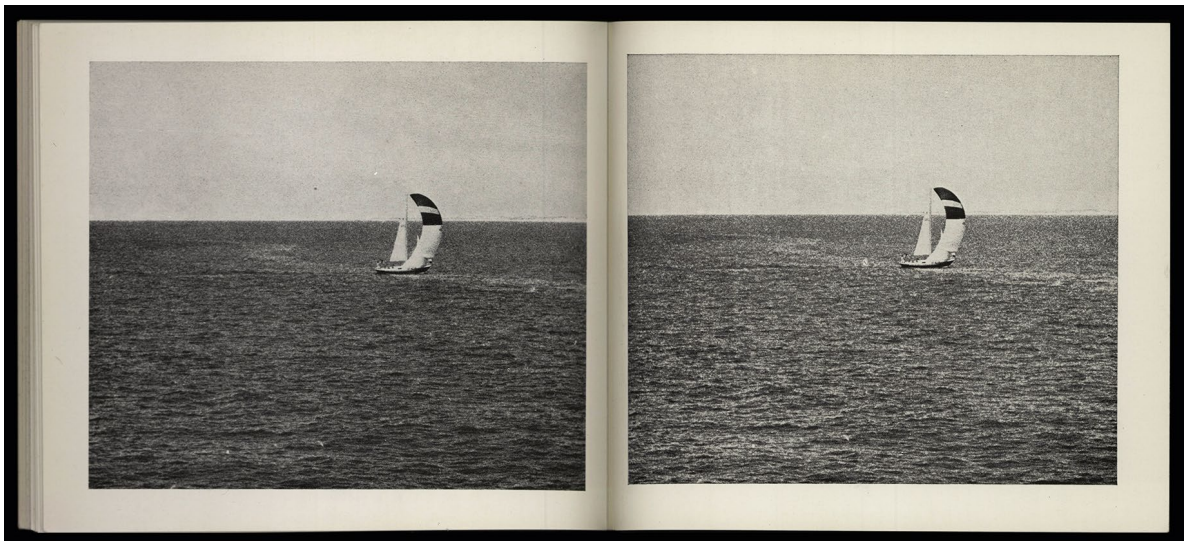


Abb. 12 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 30–31).

Abb. 13 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 36–37).

14



Abb. 14 Marcel Broodthaers: *Bateau Tableau* (1973), Diaschau, 80 Diapositive, Details.



Abb. 15 Paul Sietsema: *Ship drawing* (2009), Diptychon, Tusche auf Papier, jeweils 129 × 178 cm (©Paul Sietsema, Courtesy Matthew Marks Gallery).

Dinglichkeit zur Schau stellt – wie in dieser Diaschau, die den Blick schließlich auf die materiellen Grundlagen des Seestücks aus der Rue Jacob lenkt, auf seinen Keilrahmen und seine Nägel, seine Leinwand und seinen vergoldeten Rahmen. Denn das gleich einem Segel gewirkte Stück Stoff, dessen am Keilrahmen fixierte Enden sich bedenklich ausfransen, zeigt sich hier als Trugbild jenes äußersten Haltes – oder auch: letztmöglichen Grundes – eines Originals, dessen Status spätestens seit Warhols Siebdrucken der Zuschreibungshoheit des Marktes überlassen bleibt.³² Und so durchquert das gewellte Tuch dieses letzten *Bateau Tableau* mit seinen Falten werfenden Ecken als luzide Projektion den dunklen Raum – die gespenstische Erscheinung einer Sedimentation, welche von der Malerei so viel behalten hat wie von der Fotografie, von der Kamera so viel wie vom Projektor usw. usf.

Wäre also die Leinwand der zweite Fetisch dieser Schau – Fetisch des Originals, gemeinsam mit dem vergoldeten Rahmen, dem Fetisch der Ware?³³ Es scheint, dass dieser Frage zumindest heute eine weitere Perspektive hinzugefügt werden muss. Denn wo die Digitalisierung das trägerlose Reisen von Bildern auf die Tagesordnung setzt, da erhält der alte Verbund des Bildes mit seinem materiellen Grund im gleichen Zuge eine neue – sagen wir: fetischhafte – Sichtbarkeit. Als ob die durch ihre Codierung schlussendlich ermöglichte Übertragung von Bildern die Reiserouten jener Vorgänger ans Licht brächte, die noch Dinge waren und die, wie das Seestück aus der Rue Jacob, das Schicksal der Dinge teilten.

Zum Beispiel in den Schiffszeichnungen von Paul Sietsema. Wie in einem späten Echo auf Broodthaers' *A Voyage on the North Sea* in Zeiten der Digitalisierung, greift Sietsema erneut das Motiv des Segelschiffes auf, um die unlösbare Verflochtenheit des Bildes mit seinen Trägern

zu verhandeln. So werfen in *Calendar Boat, 1* aus dem Jahr 2012 (<https://www.moma.org/collection/works/178043>) die vom Wind gespannten großen Segel einer Yacht feilnigige Falten, die den Knittern des Papiers entgegenjagen, auf das sie gezeichnet sind. Zwischen Segel und Papier, Darstellung und Träger breitet die Tuschzeichnung eine ganze Skala der Übergänge aus, in der sich die Verortung der Erscheinungen verliert. Was ist Welle, was ist Falte? Was gehört zum Untergrund, was zum Motiv? Man wird bis zu den Rändern des Kalenderblattes gehen, das mit seinen Unebenheiten und Knicken in den weißen Grund der Zeichnung hineinragt, um zu bemerken, dass solche Differenzen nunmehr hinfällig sind. Denn der Träger ist hier selbst zum Bild geworden – Segel und Papier, Falte und Leine gleichermaßen Gegenstand der Täuschung.

In *Ship Drawing* aus dem Jahr 2009 wird das explizit (Abb. 15). Ausgestellt in einem eigenen Rahmen, im gleichen Neigungswinkel wie das Bild mit dem Schoner, wenn auch spiegelverkehrt: das abgenutzte Papier, welches das Bild mit dem Schoner trägt. Aus dem Seestück ist ein Diptychon geworden, Motiv und Untergrund wie mit einem Seziermesser voneinander getrennt und auf Augenhöhe gebracht, allein um ihre Unteilbarkeit umso deutlicher auszustellen: Die Risse im Segel sind Beschädigungen des Trägers, Schattierungen resultieren von den Wellen, die das feucht gewordene Papier geschlagen hat, Färbung zeigt sich als Verschmutzung.

Wie eine Karte, welche die Fotografie des Segelbootes erst lesbar macht, stellt Sietsema deren Träger als jenes Bild zur Schau, das sich ihr irreversibel eingepägt hat. Wobei diese unmögliche Analyse sich einer minutiösen Handarbeit verdankt, welche dingliche Qualität nur vortäuscht: Wir sehen eine gespenstische Beschwörung der materiellen Grundlagen von Bildern aus vordigitaler Zeit.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–13 London: Petersburg Press 1973–74, Offset-Lithografie, 38 Seiten, 15,2 × 18 cm, unpaginiert.

Abb. 14 Courtesy of Marian Goodman Gallery and Marcel Broodthaers Estate c/o Sabam, Brüssel, Copyright 2019 Marcel Broodthaers Estate c/o Sabam, Brüssel.

Abb. 15 Copyright Paul Sietsema, Courtesy Matthew Marks Gallery.

Anmerkungen

- 1 Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2013), 7.
- 2 *Ibid.*, 69.
- 3 Hubertus Kohle: *Museen Digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018), 17.
- 4 Vgl. Broodthaers im Rückblick auf seine erste größere Museumsausstellung *Court-circuit* im Palais des Beaux-Arts in Brüssel: „Since 1967 I have been using photographic canvases, films, slides to establish the relationships between the object and the image of that object, and also the relationships that exist between the sign and the signification of a particular object: writing.“ Offener Brief an die Direktoren der ersten Biennale in Lignano und an die Herausgeber von *Art International* vom 27. August 1968, in: Gloria Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers: Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa 2012), 197.
- 5 Im Sinne dieser Beschränkung könnte man auch die Kritik von Broodthaers an Magritte verstehen: „Aber er war doch immer zu sehr Magritte. Das heißt, er war nicht genug *Ceci n'est pas une pipe*. Von dieser Pfeife aus habe ich das Abenteuer versucht.“ Broodthaers in „Dix mille francs de récompense“ [1974], in: Wilfried Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers: Interviews und Dialoge 1946–1976* [Kunst Heute, Nr. 12] (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994), 119–129, hier: 123.
- 6 Vgl. zuletzt Isabel Graw: „Die Verführung durch den Poeten: Sechs Thesen zur Aktualität von Marcel Broodthaers“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 103: Poesie (September 2016), 49–74.
- 7 Marcel Broodthaers im Gespräch mit Benjamin Buchloh und Michael Oppitz anlässlich seiner Ausstellung *Peintures Littéraires 1972–73* in der Galerie Rudolf Zwirner, Köln. Gegenstand des Gesprächs ist der Film *Analyse d'une peinture* (1973). Vgl. „Analyse d'une peinture: Auszug aus einem Interview mit Marcel Broodthaers von Benjamin Buchloh und Michael Oppitz“, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 111–114, hier: 113.
- 8 Eric de Bruyn hat mit Referenz auf Walter Benjamins Überlegungen zum Sammler von der Umwertung des Amateurgemäldes beim Eintritt in die private Sammlung gesprochen: „If

- Broodthaers was willing to pay the inflated cost of the painting, it was because the purchase entered another system of value where it assumed an inscrutable worth – the private collection.“ Vgl. De Bruyn: „Bateau/Tableau/Drapeau: On Eran Schaefer's and Eva Meyer's *Pro Testing* and the Contemporary Politics of Allegory“, in: Ulla Haselstein et al. (Hrsg.): *Allegorie: DFG-Symposium 2014* (Berlin und Boston: De Gruyter 2016), 697–728, hier: 714.
- 9 Broodthaers im Gespräch mit Benjamin Buchloh und Michael Oppitz, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 112.
 - 10 Zum Zusammenhang von *toile* und *voile* bei Broodthaers und darüber hinaus vgl. Stefan Neuner: „Bild und Segel, Teil 2: Momente eines nautischen Nachlebens der Malerei bei Broodthaers, Buren und Rauschenberg“, in: Tristan Weddigen (Hrsg.): *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium* (Emsdetten und Berlin: Edition Imorde 2011), 141–164.
 - 11 Vgl. Marcel Broodthaers: „Notification“ [1973], in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 395.
 - 12 Ohne auf die Diskussionen zum Metabild eingehen zu wollen, sei zumindest hingewiesen darauf, dass Broodthaers' Konzeption dieses Bildobjektes durchaus in Beziehung gesetzt werden kann zu jenen theoretischen Ansätzen, die dem Bild das Potenzial eines eigenen Modus der Reflexion zuschreiben. Dabei ist jedoch nicht unwesentlich, dass sich dieses Potenzial im Werk von Broodthaers gerade dann entfaltet, wenn das Bildobjekt sich in andere Medien wie Buch, Film etc. einschreibt: Die reflexive Arbeit entfaltet sich erst im Gefälle zwischen den Medien. Zum Metabild vgl. auch W.J.T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago und London: University of Chicago Press 1994); Gottfried Boehm: „Die Bilderfrage“, in: id. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* (München: Wilhelm Fink 1994), 325–343; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei* (München: Wilhelm Fink 1998).
 - 13 Broodthaers zeigt das Gemälde 1975 in seiner Ausstellung *L'Angelus de Daumier* in Paris gemeinsam mit der Edition *A Voyage on the North Sea* und weiteren Exponaten in der *Salle Outremer*. Vgl. dazu Deborah Schultz: *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue* (Bern: Peter Lang 2007), 199–200.

- 14 Broodthaers in der Ankündigung von *A Voyage on the North Sea* für die Petersburg Press 1974, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 15 *Analyse d'une peinture* (1973, 16mm, Farbe, 6 Minuten), *Deux films* (1973, 16mm, Farbe, 12 Minuten), *Bateau Tableau* (1973, Diaschau, 80 Diapositive). Deborah Schultz nennt außerdem die Arbeit *Journal d'un voyage utopique* (ebenfalls 1973), *ibid.*, 211.
- 16 *A Voyage on the North Sea* (1973–74) wurde zu einer Auflage von 1100 in englischer, und jeweils 1000 in französischer (*Un voyage en mer du Nord*, Brüssel: Hossmann) und deutscher Sprache (*Eine Reise auf der Nordsee*, Köln: DuMont-Schauberg) publiziert. Den ersten 100 Ausgaben der englischen Version und den ersten 10 der französischen Version war der gleichnamige Kurzfilm beigelegt. Vgl. hierzu *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen: Graphik und Bücher*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover; Städtische Galerie Cöppingen 1996, 70.
- 17 *A Voyage on the North Sea* (1973–74): Buchpublikation (Offset-Lithografie, 38 Seiten, 15,2 × 18 cm); 16mm Film (Farbe, ohne Ton, 4,15 Minuten); Blechdose.
- 18 Der dritte ist nach Buchloh die Institution des Museums, vgl. id.: „Das Erste und das Letzte: zwei Bücher von Marcel Broodthaers“, in: *Marcel Broodthaers: Eine Retrospektive*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2016–2017, 40–49, hier: 42.
- 19 Auch dies unterscheidet die für *A Voyage on the North Sea* gemachten Aufnahmen von denjenigen der assoziierten Arbeiten.
- 20 Vgl. Broodthaers in der Ankündigung des Buches für die Petersburg Press: „A book suggesting image as function.“, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 21 Vgl. dazu auch Rosalind Krauss, die im zugehörigen Film *A Voyage on the North Sea* die Inszenierung einer Schichtung am Werk sieht, welche eine selbstdifferenzielle Konzeption des Mediums thematisiert: „Was uns [...] geboten wird, ist die Erfahrung einer Passage zwischen einzelnen Oberflächen, deren Schichtung eine Analogie herstellt zwischen übereinanderliegenden Buchseiten und der additiven Verfasstheit, die auch noch der monochromsten Leinwand eignet, da sie – wie objektiviert auch immer – Farbe auf ihren zugrundeliegenden Träger applizieren muss.“ Vgl. Krauss: „*A Voyage on the North Sea*: Broodthaers, das Postmediale [1999] (Zürich und Berlin: Diaphanes 2008), 67–68.
- 22 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea* (London: Petersburg Press 1973–74) (unpaginiert).
- 23 Soweit die Parallelen zu *Analyse d'une peinture* (1973), *Deux Films* (1973) und *Bateau Tableau* (1973).
- 24 Vgl. hierzu insbesondere die Überlegungen von Stefan Neuner zur Einführung von Segel und Leinwand in Broodthaers' *Analyse d'une peinture*, *Deux films* und *Bateau Tableau*, in: Neuner: „Bild und Segel“ [wie Anm. 10], 145–149.
- 25 Krauss: *A Voyage on the North Sea* [wie Anm. 22], 66–69. Benjamin Buchloh suggeriert dies bereits in seinem Gespräch mit dem Künstler und Michael Oppitz über den Film *Analyse d'une peinture*, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 113.
- 26 Zum Verfahren der Analyse *en détail* in der Kunstwissenschaft, vgl. Daniel Arasse: *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion 1992); Georges Didi-Huberman: „Die Frage des Details, die Frage des *pan*“ [1986], in: Edith Futscher/Stefan Neuner/Wolfram Pichler/Ralph Ubl (Hrsg.): *Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur* (München: Wilhelm Fink 2007), 43–86; James Elkins: „Über die Unmöglichkeit des *close reading*“ [1996], *ibid.*, 107–140.
- 27 Die Möglichkeit eines gespaltenen Ursprungs der Reise legt auch *Bateau Tableau* nahe; vgl. Abb. 14.
- 28 Ich würde auch diese Schichtung als eine Strategie der „Entgegenwärtigung“ ansehen, wie sie von Sebastian Egenhofer für das Werk von Broodthaers aufgezeigt wurde. Vgl. Egenhofer: „Vom ‚Wunderblock‘ zum ‚Wintergarten‘: Modelle der Entgegenwärtigung bei Marcel Broodthaers; review der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Basel“, 2014, online: terpentin.org Forum für Kunstkritik; id.: „Schrift und Sediment: Figuren der Zeitlichkeit in Marcel Broodthaers' Werk“, in: Haselstein: *Allegorie* [wie Anm. 8], 676–698, 774–782.
- 29 Broodthaers in der Ankündigung von *A Voyage on the North Sea* für die Petersburg Press 1974, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 30 Man kann nicht anders, als bei diesen Aufnahmen an Joyce Wielands 16mm-Farbfilm *Sailboat* (1967, 3 min) denken, der ebenfalls ein Segelboot auf dem Meer zeigt, wobei offen bleibt, was sich in diesem Film bewegt: Ob das Segelboot von links nach rechts durch das Bild fährt, oder ob es die Kamera ist, die mit einem Schwenk nach links das Boot durch das Bild schiebt – oder vielleicht beides? Die Frage nach den Relationen zwischen der Bewegung des Objektes und der Bewegung der Kamera, die insbesondere von den filmenden Künstlerinnen und Künstlern dieser Zeit gestellt wird, scheint mir auch in Broodthaers' Einsatz der Fotografie in *A Voyage on the North Sea* angelegt.
- 31 „Thus, we could just as well be holding forth on the latest boat as on the latest painting.“ Marcel Broodthaers in: „Notification“ (1973)/ „Avertissement“ (1973), in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 395.
- 32 Vgl. hierzu auch Claus Pias' Überlegungen zum Umschlag einer „Kritik des Originalbegriffes“ in einen „neuen Mythos vom Authentischen“ insbesondere im Zusammenhang der Minimal Art – und ebenda zu Warhol: „Warhols *Flowers*, auf Leinwand gedruckt, werden auf dem Kunstmarkt als ‚Originale‘ zu einem hundertfachen Preis derjenigen gehandelt, die auf Papier gedruckt sind und als ‚Druckgraphik‘ oder ‚Multiples‘ gelten, obwohl doch *beide* in Auflage und mit demselben Sieb hergestellt wurden.“ Claus Pias: „Abschied vom Original? Original, Multiple und kompatible Produktion“, in: Zdenek Felix (Hrsg.): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Oktagon Verlag 1995), 74–81, hier: 74.
- 33 Vgl. Benjamin Buchloh im erwähnten Gespräch mit Broodthaers über den Film *Analyse d'une peinture*: „BB: So your frame still is the fetish of merchandise ... MB: Yes, without any doubt.“, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 399.

Utz und Oelze

Werner Busch

Abstract Bruce Chatwins Roman *Utz*, der einem Sammler Meißener Porzellanfiguren im kommunistischen Prag gewidmet ist, zeigt den Selbstbehauptungswillen eines aus der Zeit Gefallenen. Er lebt gegen alle Anfechtungen seinen Figurinen. Sein Kompromiss mit den Machthabern besteht darin, dass er den staatlichen Stellen zugesichert hat, nach seinem Tod würde seine Sammlung an sie übergehen. Doch als es so weit ist, ist die Sammlung verschwunden. Man hat erkannt, dass die Grundkonstellation einem realen Sammler folgt, dessen Sammlung ebenfalls am Ende seines Lebens verschwand, bis Sotheby's sie wieder aufgetrieben und mit ganz erstaunlichem Erfolg versteigert hat. Der zweite Teil dieses Beitrags folgt einer eigenen Jugenderinnerung an einen Amsterdamer Sammler, dessen Existenz ebenfalls derjenigen von Utz unmittelbar vergleichbar ist, in manchem direkter als der reale Prager Sammler. Da er als Sammler, Händler und Kunstvermittler tätig war, dürfte er Chatwin, der lange für Sotheby's gearbeitet hat, bekannt gewesen sein. Auch sein Leben scheint dem Leben von Utz eingeschrieben zu sein.

Keywords Bruce Chatwin, Kunstsammeln, Kunst- und Wunderkammer, die Wahrheit der Anekdote

Utz

1988 erschien Bruce Chatwins letzter Roman *Utz*.¹ Im Jahr darauf verstarb der Autor an Aids.² *Utz* ist die Geschichte eines manischen Porzellansammlers. Adliger Herkunft hatte er sich durch die Zeitläufte laviert; erst durch das Dritte Reich, dann, wohnhaft in einer winzigen Zweizimmerwohnung in Prag in der Široká-Straße 5 gegenüber dem Alten Jüdischen Friedhof, unter der kommunistischen Herrschaft. Jeweils gelang es ihm durch Kompromisse mit den Machthabern, seine über 1000 Stück Meißener Porzellanfiguren umfassende Sammlung zu retten, obwohl sie von offizieller Seite Begehrlichkeiten weckte. In Prag versprach er dem Staat, dass dem staatlichen Museum nach seinem Tod die Sammlung ausgehändigt würde. Im Gegenzug erlaubte ihm die kommunistische Regierung, da er als wissenschaftlicher Erforscher und kenntnisreicher Sammler anerkannt wurde, einmal im Jahr zur Kur ins westliche Ausland, nach Vichy, zu reisen. Auf diese Weise war es ihm möglich, die eine oder andere Meißener Figur auszuführen bzw. neu gekaufte Figuren wieder einzuführen. Auf dem Wege nach Vichy pflegte er in Genf Station

zu machen, dort hatte er in einer Bank Geld geparkt und vor allem in einem Safe eine zweite Porzellansammlung verborgen, die ihm die Möglichkeit eröffnet hätte, finanziell abgesichert im Westen bleiben zu können. Doch nach wenigen Wochen in Vichy wurde ihm das kapitalistische Leben im Westen, wie in einem Fokus im Kurbetrieb erfahren, unerträglich, und es verlangte ihn, nach Prag zurückzukehren, wohl wissend, dass er dort weiteren Pressionen ausgesetzt sein würde.

In Prag wurde er von seiner treuen Haushälterin Marta versorgt, die er, nachdem er sie vor Verfolgung gerettet hatte, auf seinem neugotischen Schloss in Česke Křížové, zwischen Prag und Tabor gelegen, dem Erbteil seiner jüdischen Großmutter, beschäftigte. Es war ihm gelungen, aus der Dresdner Stadtwohnung seiner Eltern, wo er, ursprünglich animiert durch Figurinen seiner Großmutter, zu sammeln begonnen hatte, seine Schätze in Kisten verpackt auf sein Schloss zu bringen und dort im Keller zu verbergen. Die Schlüsselgewalt zu diesem geheimen Ort besaß nur seine Haushälterin. Der Verkauf von Ländereien im Sudetenland hatte ihm genügend Kapital gebracht, so dass er in der Lage war, auf

Auktionen selbst „gegen einen Rothschild zu bieten“.³ Dem Erzähler der Geschichte erschließt sich dies erst peu à peu. Er war vom Chefredakteur einer Zeitschrift aufgefordert worden, nach Prag zu reisen, um für einen Aufsatz über Rudolfs II. Kunstsammelleidenschaft zu schreiben. Auf dem Wege dahin fuhr er über Innsbruck, um auf Schloss Ambras die Kunstkammer von Rudolfs Onkel, dem Erzherzog Ferdinand von Tirol, zu besichtigen und um sich so auf seine Prager Recherchen vorzubereiten, denn Rudolfs Schätze, „seine Alraunen, sein Basilisk, sein Bezoarstein, seine Einhornschale, sein in Gold gefaßter „coco-de-mer“, sein Homunculus in Spiritus, seine Nägel von der Arche Noah und die Phiole mit dem Staub, aus dem Gott Adam geschaffen hatte“,⁴ waren verschwunden. Schon durch diese Aufzählung wird ein Ton für das Folgende gesetzt und zugleich ein Chatwin'sches literarisches Verfahren offenbar. Der Ton zielt auf den mystisch-okkulten, alchemistischen Zusammenhang, der auch die Geschichte der Porzellanerfindung und -herstellung betrifft und dem in gewissem Sinne noch Kaspar Joachim Utz sich verbunden sieht. Zudem hat man, sehr zu Recht, festgestellt, dass Chatwins Schreiben generell und im Roman *Utz* in besonderer Weise, subkutan von literarischen und kulturgeschichtlichen Quellen durchsetzt ist.

Ganz offensichtlich hat er sich auch in die Literatur zur Kunst- und Wunderkammer eingelesen und dabei dürfte ihm, der an jeder Art von Bizarrerie interessiert war, das höchst seltsame Traktat von John und Andrew van Rymsdyk, das *Museum Britannicum* von 1778, zweite Auflage 1791, nicht entgangen sein, in dem, wie die Autoren schreiben, „Antiquities“ und „Natural Curiosities“ bunt gemischt seien und zwar ein paar feine Dinge, einige eher mittelmäßige und „a few perhaps quite indifferent“.⁵ In der Tat. Das Werk ist reich illustriert mit wundervollen, äußerst differenzierten Tafeln in der neuen Technik der Weichgrundätzung, aber was sie zeigen, ist abstrus genug: ein bengalisches Vogelnest, einen „Oculus mundi“ genannten Stein aus China, einen anderen Stein vom Turm zu Babel, Ägyptisches, Römisches, Amulette, Versteinerungen, Korallen in Handform etc., etc., schließlich ein menschliches Horn, das Mrs. French aus Kent aus dem Hinterkopf gewachsen sein soll. Man sollte dieses Konglomerat nicht allein belächeln, es gehört zum Gründungsbestand des British Museum, dessen Name hier seinen Ursprung hat.⁶ Sinn bekommen derartige Dinge zum einen unter dem Aspekt der mystisch-okkulten Vorstellung vom allumfassenden Weltenzusammenhang und zum anderen durch die Interpretation eines Sammlers, der die Dinge auf seinen individuellen Kosmos bezieht – der Mikrokosmos als Abbild des Makrokosmos.

Dazu muss man wissen, dass Bruce Chatwin, bevor er zu schreiben begann, eine atemberaubende Karriere bei Sotheby's hinter sich gebracht hatte. Er, dessen Schulnoten nicht gut genug für ein Oxford-Stipendium waren, hat 1958 als Porter bei Sotheby's angeheuert. Seine Aufgabe war es, Kunstwerke durch die verschlungenen Gänge von Sotheby's vom Lager in die verschiedenen Departments zu tragen. Dabei fiel er Peter Wilson auf, im selben Jahr Chairman von Sotheby's geworden, der ihn unter seine Fittiche nahm. Chatwin erregte schnell durch sein gutes Aussehen, sein unbestechliches Auge und sein geradezu fotografisches Gedächtnis Aufsehen. Seinen Aufstieg dürfte die Tatsache seiner Homosexualität und die seines Mentors befördert haben. Im nächsten Schritt wurde er Katalogschreiber, kurz im Keramik-Department als Assistent des Leiters tätig, der am Porzellan- und Glaskatalog schrieb. Schnell wurde er „Expert“ und schließlich nach noch nicht einmal drei Jahren Leiter der Abteilung „Antiquities“ und der neu entstehenden Abteilung „Impressionismus“. Das war ein Glücksfall, denn schlagartig setzte der Impressionismus-Boom ein, und Chatwin hatte einen Erfolg nach dem anderen, wenn seine stille Neigung auch den Altertümern galt. Sein Verkaufserfolg war verblüffend, und Peter Wilson setzte ihn mit Vorliebe als internationalen Vermittler ein – denn Chatwin war wirklich unglaublich schön, schwemmte beide Geschlechter des an Kunst interessierten Geldadels schlicht weg. Er freundete sich mit einer Reihe von Sammlern an, etwa dem Schweizer George Ortiz, besessen von griechischen Bronzen, römischen oder etruskischen Werken, aber auch babylonischen Amuletten. Keine Frage, manche Züge dieses Sammlers sind auf die Gestalt Kaspar Utz' übergegangen. Aber auch die berühmten russischen Sammler waren Chatwin vertraut, und die Idee, dem Staat die Sammlung nach dem Tode zu überlassen, um sich so den Erhalt zu Lebzeiten zu sichern, dürfte zweifellos ausgelöst sein durch George Kostakis, dessen Futurismus-Sammlung in der Tat verabredungsgemäß nach seinem Tod an den Staat ging. Utz kam zu einem entsprechenden Arrangement.

Doch auch für Utz selbst ist ein direktes Vorbild ausgemacht worden. Am Ende seiner Sotheby-Zeit 1966 besuchte Chatwin im Auftrag seiner Firma Prag und sollte dort Kontakt zu einem Porzellansammler aufnehmen. Zudem hatte ihn, dem Erzähler in *Utz* unmittelbar vergleichbar, ein Magazin aufgefordert, über Rudolf II. und seine Sammlung von Exotika zu schreiben. Der Tipp mit dem Prager Sammler kam von Chatwins Kollegin bei Sotheby's, Kate Foster, die in der

Porzellanabteilung arbeitete. Um Deutsch zu lernen, die Sprache, in der die meiste und wichtigste Literatur zur Porzellan­geschichte erschienen war, ging sie nach Wien und Dresden und von da mit Empfehlung zu einem Prager Porzellan­sammler, der sich als Rudolf Just (1895–1972) herausstellte und dessen Sammlung zwar auch Meißener Porzellan­figuren des 18. Jahrhunderts bewahrte, doch primär handelte es sich um Porzellan­geschirr, Vasen, böhmische Gläser, Messing-, Zinn- und Kupfergerät, Steinzeug in höchster Qualität vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, mit großem Sachverstand zusammengetragen, nicht selten von eigenen Aufsätzen begleitet, die seine wissenschaftliche Kompetenz bezeugten. Eine spezielle Gruppe von Glasbechern konzentriert sich auf das frühere 19. Jahrhundert. Hinzu kommt eine exquisite Sammlung von Goldmünzen, mit Schwerpunkt auf dem 17. Jahrhundert im Heiligen Römischen Reich.

Just hatte im 1. Weltkrieg als Kavallerieoffizier gedient, deswegen sein Jurastudium abbrechen müssen, war in der ersten Tschechischen Republik (1918–1938) erst Manager der Schuhfabrik Bata, um dann im Textilbereich tätig zu werden und ein Vermögen zu erlangen. Er begann früh zu sammeln, offenbar bereits Anfang der zwanziger Jahre. 1939 heiratet er eine tschechische Jüdin, er wurde Ende 1944 in Kleinstadt interniert, während seine Frau Anfang 1945 nach Theresienstadt verschleppt wurde. Just konnte aus seinem Camp entkommen, schlug sich nach Prag durch und überlebte verblüffender Weise verborgen in seiner eigenen Wohnung, versorgt und geschützt von seiner Haushälterin. Auch seine Frau überlebte. Sie hatten einen gemeinsamen Sohn. Nach dem Tod seiner Frau 1966 drohte Just das Recht, in seiner Wohnung zu verbleiben, zu verlieren, worauf er seine Haushälterin heiratete und so ein erneutes Bleiberecht erwarb. Als 1948 die Kommunisten die Macht übernahmen, wurde es schwierig für ihn und seine Sammlung. 1962 wurde er als Spekulant denunziert, der Antiken kaufe und verkaufe, um Profit zu machen. Erschrieb daraufhin an den Direktor der Meißener Porzellanmanufaktur und bat um Hilfe durch schriftliche Bezeugung seines wissenschaftlichen Interesses. Verschiedene Spezialisten verwandten sich zu seinen Gunsten. Die Sammlung konnte im Endeffekt bei ihm verbleiben, wurde jedoch von staatlichen Stellen katalogisiert. Er musste sich verpflichten, sie nach seinem Tod dem Staat zu überlassen. Just starb 1972, bald darauf auch sein Sohn – und danach war die Sammlung nicht mehr auffindbar.

Chatwin, so hat er beiläufig eingestanden, hat Just nur wenige Stunden gesehen, es ist noch nicht einmal

ganz sicher, ob er die Sammlung überhaupt hat in Augenschein nehmen können. Zumindest hat er versucht, den Eindruck zu erwecken. Der Erzähler von *Utz* jedenfalls, der viele Züge von Chatwin aufweist, hat die Sammlung, die zu einer reinen Sammlung Meißener Porzellan­figuren mutiert, mit größter Aufmerksamkeit und unter Utzens Führung betrachtet. Als Chatwin am Ende seines Lebens seinen Roman schrieb, war über den Verbleib von Justs Sammlung nichts bekannt. Dieses „mystery“ hat Chatwin besonders fasziniert, und er hat literarisch Kapital daraus geschlagen. Auch im Roman bleibt offen, was mit der Sammlung geschehen ist, denn auch hier ist sie plötzlich verschwunden. Der Erzähler spekuliert darüber, ob sie von Utz und/oder Marta zertrümmert und über die Müllabfuhr entsorgt wurde.

Nach Utz' Tod erfährt der Erzähler, dass Utz, wahrlich kein schöner Mann, sich mit Vorliebe älteren Opernsängerinnen gewidmet hat, sehr zum Schmerz seiner ihm nicht nur ergebenen Marta. Doch als es dem Ende entgegen ging, hat er seine Diven gelassen und Marta, die es als späten Triumph erfahren hat, geheiratet. So fand der alte Harlekin seine Columbine. Chatwin erwägt, was den Verbleib der Sammlung angeht, alle möglichen Lösungen, kommt zu keinem Ergebnis, es sei denn man sieht die Lösung im folgenden Satz ganz am Ende der Geschichte verborgen: „Und von dieser Stunde an verbrachten sie ihre Tage in leidenschaftlicher Verehrung füreinander und störten sich an allem, was sich zwischen sie drängen konnte.“⁷ Die erstaunlich breite Sekundärliteratur zu Chatwins *Utz* deutet diese überraschende Wendung der Geschichte als Hinweis darauf, dass Utz schließlich seine Bestimmung, seine wahre Liebe gefunden habe, den Fetisch Sammlung, der ihn der Welt entfremdet hatte, los geworden sei und erst jetzt, frei vom Sammelzwang, frei vom Zwang, das Leben allein in den Meißener Figurinen sehen zu wollen, wirklich leben konnte. So wenig diese Deutung auszuschließen ist, und so berechtigt dann auch der Vorwurf wäre, dies sei eine unbefriedigende, da sentimentale Auflösung der Geschichte, die damit geradezu entwertet würde, so scheint die Forschung doch übersehen zu haben, dass der zitierte Satz eine klassische Märchenformulierung darstellt. Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute. Wie immer bei Chatwin mischen sich „fact and fiction“ auf unauflösbare Weise, und insofern hält er die Dinge bewusst in der Schwebe, lässt sie vielschichtig bleiben.

Doch für die Sammlung von Rudolf Just gab es noch ein Nachspiel. Sotheby's ging einer schwachen Spur nach. Eine Dame hatte im Handel eine Goldmünze

1

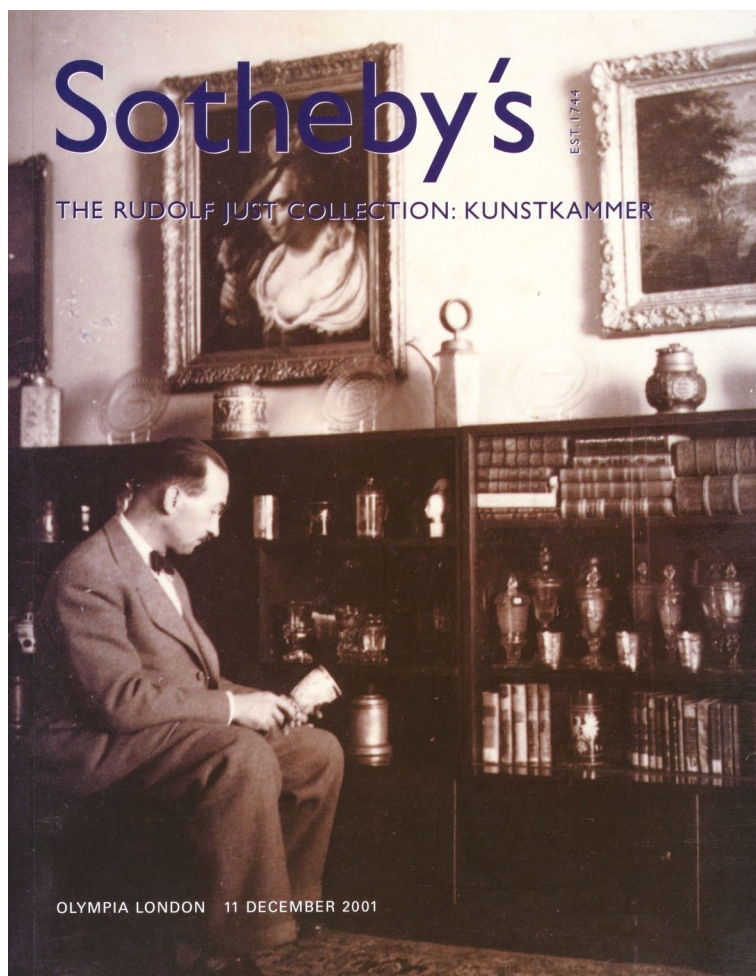


Abb. 1 Rudolf Just in seiner Sammlung, Cover des Sotheby's-Katalogs der Sammlung Just, 2001.

angeboten und kryptische Bemerkungen über die Existenz einer größeren Sammlung gemacht. Nach langen Recherchen gelang es, Justs Schwiegertochter und deren Sohn in Bratislava aufzuspüren. In einem winzigen Appartement, einer staatlichen Sozialwohnung, hatten sie unter dem Sofa, in Wäschekörben und Schachteln die gesamte Just'sche Sammlung versteckt und gehortet. Am 11. Dezember 2001 fand bei Sotheby's die Auktion eines Großteils der Sammlung statt, begleitet von drei schmalen Katalogbänden, deren einer den eigentlichen Kunstkammerbestand umfasste (Abb. 1), ein zweiter die Sammlung der Goldmünzen.

Für den Zugang zu ihr fand sich im Appartement in Bratislava ein Safeschlüssel. Nach weiteren Recherchen ergab sich im Jahr 2000, dass er zu einem Genfer Safe gehörte. Der dritte „Katalog“ lieferte einen vollständigen Abdruck von Chatwins *Utz*. Die Auktion war ein sensationeller Erfolg und erbrachte 2.235.927 Dollar,

allein die Goldmünzen erzielten 631.190 Dollar. Zwei Meißener Vasen im Kakiemon-Stil von um 1740 wurden für 156.321 Dollar versteigert. Der Katalog dokumentiert Justs Leben, listet seine Spezialpublikationen auf und lässt ihm als Sammler und Wissenschaftler späte Gerechtigkeit widerfahren. Erst 2007 wurde ein weiterer Teil von Justs Sammlung versteigert: die Zwischengoldgläser bei Fischer in Heilbronn.⁸

Oelze

Als Schüler hatte ich einen älteren, väterlichen Freund, Hugo Oelze (Abb. 2), einen wahren Grandseigneur, den meine Eltern kannten, denn er stammte aus Bremen.

Sein Bruder, der wenige Straßen entfernt wohnte, war der Bremer Kaufmann Friedrich Wilhelm Oelze, langjähriger Briefpartner von Gottfried Benn und Förderer der Bremer Kunsthalle. Auch Hugo Oelze hatte den Bremer Bürgersinn nicht vergessen und hinterließ

bei seinem Tod im Mai 1967 der Bremer Kunsthalle eine ganze Reihe von Kunstwerken: Jan Sanders von Hemessens *Judith*, Cornelis Ketels Frauenbildnis von 1606 oder Camille Pissarros *Bauernmädchen am Rasenhang* von 1882. Oelze lebte in Amsterdam in einem schmalen Grachtenhaus des 17. Jahrhundert, in der Herengracht 623 (Abb. 3).

Er war gelernter Jurist, hatte kaufmännische Bezüge zu Amsterdam, nur um dort schon in den späteren zwanziger Jahren sesshaft zu werden. Seine ursprünglichen Geschäfte gab er bald auf, um zu sammeln, wohl auch zu handeln und als Kunstvermittler für Museen und Sammler tätig zu werden. Er lud mich als 13-jährigen nach Amsterdam ein, bei ihm zu wohnen. Meine Eltern zögerten ein wenig, sagten dann aber doch zu. In Amsterdam wurde ich geradezu hofiert. Oelze ging mit mir ins Rijksmuseum, machte mit mir einen kurzen Besuch bei dem knapp 90-jährigen Max J. Friedländer, wo ich eine kleine Schadow-Zeichnung, *Porträt Frau Rösch* von 1821, sah. Friedländer hatte sie ursprünglich in

seinem Berliner Esszimmer hängen. Mein Vater hat sie auf der Nachlassversteigerung Friedländer 1958 erworben und mir hinterlassen.

Oelze wurde von einer Haushälterin, Frau Käthe, versorgt, die ein Gästebuch führte, in dem sie genau die Speisen und die Speiseabfolge für einen jeden Gast notierte, um nie zweimal dasselbe zu servieren. Jeden Abend wurde im Wintergarten gegessen, Oelze am einen Ende des Tisches, ich am andern. Gedeckt war mit holländischem Porzellan des 17. Jahrhundert, blue and white, dazu ebenfalls holländisches Silberbesteck des 17. Jahrhunderts, getrunken aber wurde aus venezianischen Flötgläsern des 16. Jahrhundert, so zart und reich verziert, dass ich Angst hatte, sie in die Hand zu nehmen. Ich trank meinen ersten Wein, fand jeden Abend ein kleines Geschenk auf meinem Teller und kam so zu meinem ersten Schlips. Den Wintergarten zierten, wie es hieß, die einzigen überlieferten Glasfenster von Lucas van Leyden. Erst sehr viel später wurde mir klar, dass ich

2



3

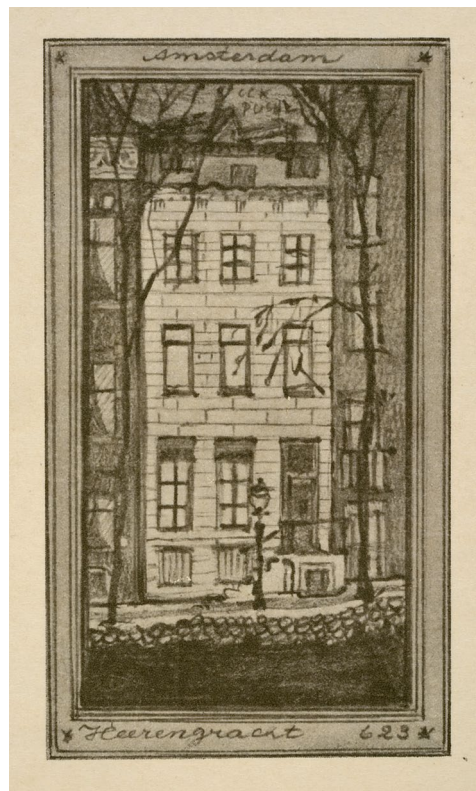


Abb. 2 Hugo Oelze in seinem Amsterdamer Haus, 1938.

Abb. 3 Karte nach einer Zeichnung von Oelzes Amsterdamer Haus, Herengracht 623.

4



5

6



Abb. 4 Linke Wand des Esszimmers in Oelzes Haus, 1950er Jahre.

Abb. 5 Rechte Wand des Esszimmers in Oelzes Haus, 1950er Jahre.

Abb. 6 Durchgang zum Salon in Oelzes Haus, 1950er Jahre.

nur deswegen meinen Habilitationsvortrag in Bonn über Lucas van Leyden gehalten habe. Das ganze Haus, in dem ich am liebsten den ganzen Tag verbrachte, war eine einzige Kunst- und Wunderkammer. Zugänglich waren mir Parterre und erster Stock, im zweiten waren Oelzes Privatgemächer, im Dachgeschoss wohnte die Haushälterin. Der Hauptteil der in allen Zimmern aufs Schönste arrangierten Sammlung bestand aus Renaissancebronzen: Giovanni da Bologna, Adrian de Vries, Cigoli oder Leone Leoni (Abb. 4 und 5).

Jede Figur auf kostbarem Sockel, gerahmt von springenden Bronzepferden, ein tanzender Faun, Merkur auf einer Erdkugel, Lebendabgüsse von Kleintier. In Vitrinen Porzellan, Jade, chinese pottery, Kerzenleuchter (Abb. 6).

Teppiche und Gobelins, über hölzerne Truhen gebreitet, ausgewählte Möbel, Wandbespannungen, über die ich mit der Hand glitt. Von den Gemälden an der Wand und der großen geschnitzten Leinberger Madonna zu schweigen. Ein Gesamtkunstwerk.

Am letzten Abend, befeuert durch ein zweites Glas Wein, wagte ich, schüchtern, wie ich war, Oelze zu fragen, wo denn all das herkäme, an dem ich eine Woche lang Anteil genommen hätte. Er schwieg eine Weile, um mir dann das Versprechen abzunehmen, ich dürfe über das, was er mir jetzt erzählen werde, nicht reden, so lange er lebe. Ich habe das Versprechen tapfer eingehalten. Die Geschichte lautete so: Als er nach Amsterdam gekommen sei, habe er dort als Rechtsanwalt keine Zulassung bekommen und überlegen müssen, wie er sich auf Dauer in Amsterdam ernähren könne. Er habe viel über holländische Geschichte, besonders im Goldenen Zeitalter gelesen und sei darauf gestoßen, dass in der Auseinandersetzung der sieben nördlichen holländischen, calvinistischen Provinzen mit dem katholischen Süden auf Jahrzehnte die Scheldemündung von holländischen Schiffen blockiert worden sei, so dass Antwerpen als Hafen seine führende Rolle an Amsterdam verloren habe. Auf Reede aber, im Ring, den die holländischen Schiffe um die Mündung geschlossen hatten, habe eine Flotte von venezianischen Schiffen gelegen, reich beladen mit Handelsgütern, darunter große Lieferungen an Kunst. Im Laufe der Zeit seien die Schiffe, die auf Grund der Kriegsverhältnisse nicht hätten entladen werden können, gesunken, auf den weichen Grund der Scheldemündung. So sei er auf die Idee gekommen, mit der für die Schelde zuständigen Baggerfirma einen Vertrag zu schließen: Alles, was an Gegenständen vom Grund ans Licht kommen würde, sei ihm vorzulegen. Und so seien all die italienischen Bronzen, die venezianischen Flötgläser und

sonstiges Kunstgewerbliches aufgetaucht, von ihm gereinigt und in sein Haus überführt worden. Das eine oder andere hätte er verkaufen müssen. So sei er zum Sammler und Händler geworden. Die Geschichte, die ich damals aufgesogen habe, ist so schön, dass es mir ganz gleichgültig ist, ob sie wahr oder nur gut erfunden ist. Bruce Chatwin jedenfalls, wenn er sie gekannt hätte, wäre sie sofort als ein weiterer Romanstoff erschienen. Oelze war durch höchste Diskretion ausgezeichnet und deswegen wohl bei Museen, Sammlern und dem internationalen Handel besonders beliebt. Er pflegte einmal im Jahr in Spa zu kuren, offenbar traf er dort potentielle Kunden und konnte Geschäfte in dieser oder jener Form abwickeln.

Nur zufällige Parallelen?

Die Parallelen zu Just, vor allem aber zu Utz sind ausgeprägt. Sollte Chatwin in seiner Sotheby-Zeit Kontakt zu Oelze gehabt haben und die Sammlung und die besondere Existenz des Sammlers kennengelernt haben? Musste ihm Oelze nicht viel näher sein als der trotz seiner Begeisterung für seine Sachen doch eher unscheinbare und etwas biedere Just? Statt Meißener Porzellan Renaissancebronzen, statt Vichy Spa, verschwiegener Kunsthandel auf beiden Seiten, Utz wie Oelze waren, sieht man vom Märchenschluss bei *Utz* ab, ausgeprägte Bachelor mit höchlichst verfeinerten Manieren, und beide wurden durch sich aufopfernde Haushälterinnen versorgt und organisatorisch unterstützt. Sagen wir es so, es spricht nichts dagegen, dass Züge von Oelze in die Vita von Utz, ja in seinen Charakter eingeflossen sein können. Utz geht ja nicht in Just auf. Wie sagt Chatwin: „Ich halte nichts davon, mit der Wahrheit herauszurücken“ (Clapp⁹ stellt die Bemerkung ihrem Buch voran). Vieles an seiner eigenen Vita ist stilisiert: die Geschichte seiner plötzlichen Blindheit, die ihn zur Kündigung bei Sotheby's gebracht habe (man weiß, er konnte nur wenige Stunden nicht sehen), er hat glauben machen wollen, er sei in diesem Zustand gereist, wie ein wahrer Seher, als er in Prag auf der Rückreise von den australischen Aborigines aus dem Flugzeug gestiegen sei, sei er plötzlich wieder sehend geworden, das habe ihn zu Utz gebracht usw. Er hat seine Existenz aufs Schönste dramatisiert und ihr dabei besondere Bedeutung beigelegt. Die Wahrheit würde seinen Geschichten die bewusst gestiftete, literarisch legitimierte Ambivalenz nehmen, die ihren besonderen Reiz ausmacht, weil sie nach unserem Verständnisbeitrag verlangt. So glaube ich einfach an Oelze in Utz. Für mich – und sei es auch nur für mich – macht die Geschichte Sinn.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–6 Privatbesitz Werner Busch, Berlin.

Anmerkungen

- 1 Bruce Chatwin: *Utz*, Aus dem Englischen von Anna Kamp. 8. Aufl. (Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1999).
- 2 Vgl. über den Autor: Nicholas Murray: *Bruce Chatwin* (Bridgend: Seren Books 1993); Patrick Meanor: *Bruce Chatwin* (London, Mexico City, New Delhi etc.: Prentice Hall International; New York: Twayne Publishers 1997); Susannah Clapp: *With Chatwin: Portrait of a Writer* (London: Jonathan Cape 1997); Nicholas Shakespeare: *Bruce Chatwin* (London: Harvill Press in association with Jonathan Cape 1999).
- 3 Chatwin: *Utz* [wie Anm. 1], 23.
- 4 *Ibid.*, 14.
- 5 John und Andrew van Rymsdyk: *Museum Britannicum, Or, A Display in Thirty Two Plates of Antiquities and Natural Curiosities, in that Noble and Magnificent Cabinet, the British Museum, After the Original Designs from Nature*, 2. Aufl. (London: Printed by J. Moore, for the Editor 1791), IV.
- 6 Siehe auch Werner Busch: „The Englishness of the *Museum Britannicum*“, in: *Bild/Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp (Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 2007), 39–54.
- 7 Chatwin: *Utz* [wie Anm. 1], 165.
- 8 Siehe *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 59, 10. März 2007, 44.
- 9 Clapp: *With Chatwin* [wie Anm. 2].

„Umweltkunst“ am Center for Advanced Visual Studies

György Kepes' Vision einer technoökologischen Kunst

Katja Kwastek

Abstract Das 1967 durch György Kepes gegründete Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am Massachusetts Institute of Technology wurde bisher – wenn überhaupt – im Kontext der Medienkunstgeschichte behandelt. Katja Kwastek argumentiert in diesem Beitrag, dass die frühen Jahre des CAVS auch einen Platz in der Geschichte ökologischer Kunst verdienen. Mehr noch, die hier propagierte technoökologische Kunst zeige, dass die zwei bisher vornehmlich getrennt voneinander konstruierten Narrative der Medienkunst einerseits, der ökologischen Kunst andererseits, mit dem CAVS ein gemeinsames Kapitel verdienen. Die Autorin argumentiert weiterhin, dass die frühen Jahre des CAVS nicht nur historisch relevant sind, sondern auch eine nuanciertere Betrachtung aktueller Visionen der Environmental Humanities ermöglichen. Trotz deutlicher Differenzen zwischen den technokratischen Visionen eines György Kepes und den in der Tradition kritischer Theorie stehenden Environmental Humanities lassen sich, so die Autorin, interessante Parallelen beobachten, und das nicht nur hinsichtlich der großen Potentiale, die im künstlerischen Engagement für Umweltfragen gesehen werden.

Keywords Medienkunst, Umweltkunst, Environmental Humanities, Ökologie, Kybernetik, Systemtheorie, Institutionalisierung, Technokratie

In verschiedenen rezenten Publikationen der sich mit Macht formierenden Environmental Humanities werden große Hoffnungen in die Künste gesetzt. Man erwartet, dass die Künste den häufig als abstrakt empfundenen globalen Umweltproblemen und der mangelnden Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen mit den so dringend benötigten Visionen begegnen und dass sie der oft defätistischen Grundstimmung angesichts der empfundenen Machtlosigkeit des Individuums positive Energie entgegensetzen.¹ Kunst könne, so die Hoffnung, eine „polyarchische Stätte des Experiments“ für unser Leben im Anthropozän bieten.²

Ähnliche Visionen formulierte bereits zu Beginn der 1970er Jahre György Kepes, Gründer des Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am Massachusetts

Institute of Technology (MIT), in einem Aufsatz mit dem Titel „Art and Ecological Consciousness“:

„Creative imagination, artistic sensibility, can be seen as one of our basic, collective, self-regulating devices that help us all register and reject what is toxic and find what is useful and meaningful in our lives.“³

Dies mag verwundern, ist das CAVS doch nicht gerade als Brutstätte ökologischen Denkens bekannt. Als Abteilung des MIT gilt es als primär technikorientiert, und in der Kunstgeschichte wird es – wenn überhaupt – vornehmlich im Kontext der Medienkunst rezipiert, als frühes Beispiel der Institutionalisierung elektronischer und zeitbasierter Kunst.⁴ Bereits im Gründungsstatement

des Zentrums nennt Kepes als ein zentrales Ziel die Akzeptanz neuer Technologien als künstlerische Medien.⁵ Unter den Fellows des CAVS waren allein in den ersten zehn Jahren seines Bestehens Pioniere der Medienkunst wie Wen-Ying Tsai (1968–1971), Stan VanDerBeek (1969–1972), Maryanne Amacher (1972–1975), Douglas Davis (1973–1975), Peter Campus (1975–1979) und Antoni Muntadas (1977–1985).

Allerdings gibt Kepes bereits im Gründungsstatement an, nicht nur Technologie als Medium der Kunstproduktion fördern zu wollen, sondern auch die Einbindung natürlicher Prozesse, „such as cloud play, water flow, and the cyclical variations of light and weather.“⁶ Kann dies noch im Kontext einer allgemeinen Faszination der Kunst der 1960er Jahre für die prozessualen Qualitäten der Elemente gesehen werden, so nimmt Kepes in den folgenden Jahren deutlich konkreter Bezug auf aktuelle Umweltprobleme. In dem oben bereits zitierten Aufsatz beklagt er die verheerenden ökologischen Konsequenzen von Industrialisierung und Nuklearenergie. Dennoch sehe er reelle Chancen, die Dinge zum Guten zu wenden, vor allem hinsichtlich der großen wissenschaftlichen Fortschritte im Bereich von Genetik, IT und Ökonomie.⁷ In Kepes Augen schließen sich technologischer Fortschritt und Umweltbewusstsein nicht aus. Im Gegenteil, er sieht gerade in neuen Technologien die Chance, Mensch und Umwelt wieder ins Gleichgewicht zu bringen:

„The more powerful the devices we develop through our scientific technology, the more we are interconnected with each other, with our machines, with our environment, and with our own, inner capacities. The more sensitive and embracing our means of seeing, hearing, and thinking become through radio, television, and computer technology, the more we are compelled to sense the interaction of men and his environment.“⁸

Kepes technokratische Visionen stießen jedoch besonders im Kontext der sich zeitgleich formierenden 1968er Bewegung schnell auf Kritik und noch heute wird seine Position(ierung) innerhalb des MIT zumindest ambivalent diskutiert.⁹ Dies mag ein Grund dafür sein, dass das CAVS auch in vielen Geschichten der Medienkunst vollständig ignoriert wird.¹⁰ Das Gleiche gilt für die bisher ohnehin noch wenigen Ansätze, eine Geschichte ökologischer Kunst zu entwerfen.¹¹ Allerdings sind umstrittene Zielsetzungen und institutionelle Kontexte natürlich kein akzeptabler Grund, Begebenheiten in der Geschichtsschreibung zu ignorieren, und das nicht nur, weil die Dinge meistens komplexer geartet sind, als sie auf den ersten Blick erscheinen. Gerade die Auseinandersetzung

mit fragwürdigen Kapiteln der Geschichte ermöglicht es, die Gegenwart nuancierter zu evaluieren. Das CAVS ist hierfür ein äußerst geeigneter Kandidat – als frühes Kapitel zweier Narrative (der ökologischen Kunst und der Medienkunst), die gewöhnlich getrennt voneinander konstruiert werden, von Kepes aber zumindest vom Anspruch her als verbunden gedacht werden. Im Folgenden wird versucht, die in den frühen Jahren des CAVS propagierte Idee einer technoökologischen Kunst im Kontext der Visionen seines Gründers zu rekonstruieren.¹²

Der 1906 geborene Kepes hatte zunächst in Budapest Malerei studiert, wandte sich aber Ende der 1920er Jahre der Fotografie zu. Hierdurch kam er in Kontakt mit László Moholy-Nagy, für den er zuerst in Berlin, dann in London und schließlich in Chicago arbeitete. Dort hatte Moholy-Nagy die Position als Gründungsdirektor des 1937 ins Leben gerufenen New Bauhaus angenommen. Wie die amerikanische Kunsthistorikerin Elisabeth Finch in ihrer Kepes gewidmeten Dissertation zeigt, war dieser deutlich beeinflusst von den Ideen des Konstruktivismus. Er strebte nach einer Kunst, die vollständig in die Gesellschaft integriert ist. Auch wenn er sich nie aktiv politisch engagierte, war in seiner europäischen Zeit eine linke Gesinnung evident. Mit der Emigration in die USA habe er diese jedoch, so Finch, heruntergespielt.¹³

In Chicago arbeitete Kepes an seinem 1944 erschienen Buch *Language of Vision*. Hier verbindet er gestaltheoretische Ansätze mit Ideen der Semiotik und des Strukturalismus. Auch in der Lehre, so Kepes, sei es sein Ziel gewesen, Studenten die strukturellen Gesetze plastischer Erfahrungen („structural laws of plastic experiences“) näherzubringen.¹⁴ Lag sein Schwerpunkt zunächst vor allem auf dem zweidimensionalen Bild, so verstärkte die ihm in den Kriegsjahren zugewiesene Arbeit an Tarnsystemen offensichtlich sein Interesse an urbanen Strukturen und deren nächtlicher Illumination, und besonders an der Perspektive, die sich aus der Luft auf diese bot.¹⁵

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ging Kepes ans MIT, um an der dortigen *School of Architecture and Planning* zu unterrichten. Die primär naturwissenschaftlich und technisch orientierte Umgebung des MIT – wo zeitgleich u. a. Norbert Wiener seine Theorien der Kybernetik entwickelte – blieb nicht ohne Einfluss auf Kepes.¹⁶ Seinem langjährigen Interesse an technischen Bildern folgend, begann er strukturelle Analogien von Natur und Technologie anhand von visueller Evidenz zu untersuchen. Bereits im Jahr 1951 zeigte er in der MIT-eigenen Hayden Gallery die Ausstellung *The New Landscape*; fünf Jahre später folgte die Publikation *The New Landscape in Art and Science*.¹⁷ Er versammelt hier Luftaufnahmen von

1



Abb. 1
Ralph Samuels:
Aerial Photograph.

Landschaften, technische Bilder (Mikrofotografie, Oszilloskopaufnahmen) und ornamentale Strukturen aus der Weltkunstgeschichte. Wie Kepes selbst in den 1980er Jahren rückblickend berichtet, ging er hierfür am MIT von Abteilung zu Abteilung, auf der Suche nach technischen Bildern, die sein Interesse weckten. Es sei ihm, so Kepes, um den „wundervoll versteckten Rhythmus der Welt“ gegangen, den er offensichtlich vor allem in Strukturen („patterns“) visualisiert sah.¹⁸ Die Bilder zeigen unter anderem Mikroskopaufnahmen von Kristall- und Zellstrukturen, Luftaufnahmen von Städten und Landschaften, physikalische Lichteffekte, chinesische Tuschezeichnungen und frühe abstrakte Kunst. Verschiedentlich wurde bereits überzeugend dargelegt, dass Kepes' Interesse an den Analogien von Natur und Technologie vor dem Hintergrund eines damals weit verbreiteten Organizismus zu verstehen sind. Dieser basierte auf der (wiederum der Systemtheorie verwandten) Überzeugung, dass (Öko-) Systeme mehr sind als die Summe ihrer Teile, sondern auf komplexen, emergenten Prozessen basieren. Die diesen

zugrundeliegenden Interaktionen sah man wiederum als auch auf andere Organisationsstrukturen übertragbar.¹⁹

Kepes belässt es allerdings nicht bei der Bewunderung für die Schönheit natürlicher und technologischer Prozesse, sondern beklagt im Kapitel über die *industrielle Landschaft* auch eine Entfremdung von der Natur durch die zunehmende Urbanisierung und Industrialisierung und führt hier erstmals Künstler wie Turner und Constable an, die bereits im 19. Jahrhundert die industrielle Umweltverschmutzung beklagt hätten.²⁰ Er bebildert dieses Kapitel mit Aufnahmen von Strommasten und Pipelines, Luftaufnahmen von Eisenbahnremisen und durch Industrie und Landwirtschaft zerstörte Natur, etwa Ralph Samuels *Aerial Photograph*, das eine Luftaufnahme einer durch Landmaschinen vollständig zerpflügten Natur zeigt (Abb. 1). Auch Turners heute ikonisches Gemälde der *Great Western Railway* wird abgebildet. Während Kepes seine Faszination für das Medium Licht nicht nur in eigenen, großen Lichtarbeiten, sondern auch im Rahmen der 1965 durch ihn kuratierten Ausstellung

Light as a Creative Medium zum Ausdruck bringen konnte, ging er seinem im Krieg aufgekeimten Interesse an urbanen Strukturen in Cambridge in einem Projekt zur *Perceptual Form of the City* weiter nach, das er von 1954 bis 1959 gemeinsam mit Kevin Lynch, Professor für Stadtplanung am MIT, durchführte.²¹ In einem Aufsatz aus dem Jahr 1965, der gleichzeitig seine Vision eines *Center for Advanced Visual Studies* zum ersten Mal erläutert, vertritt Kepes dann programmatisch die Überzeugung, Künstler müssten dazu ermutigt werden, direkt in den Stadtraum zu intervenieren. Auch sein Interesse an urbanen Strukturen untermauert er mit systemtheoretisch und organisztisch inspirierten Forderungen, etwa der, „unsere Welt als ein ineinandergreifendes Ganzes zu sehen“.²²

Offensichtlich fanden seine Visionen am MIT offene Ohren, denn 1967 wurde das CAVS gegründet.²³ Als erste Fellows konnte Kepes Harold Tovish, Will Garnett, Vassilakis Takis, Jack Burnham, Wen Ying Tsai und Otto Piene gewinnen. 1969 kamen Stan VanderBeek und Charles Frazier hinzu. Im jährlichen Rapport für das MIT formuliert Kepes drei Ziele des Zentrums: die Förderung individueller Projekte der Fellows, kollektive Projekte – unter den Fellows, aber auch mit Wissenschaftlern am MIT – und das Erreichen eines breiten Publikums.²⁴ Gegen Ende des Rapports folgt ein Plädoyer für die zentrale Rolle, die Künstler in der Förderung eines bürgerlichen Bewusstseins für aktuelle ökologische Probleme spielen können:

„they could dramatize our ecological tragedies and celebrate the qualities of our social and environmental interdependence.“²⁵

Das erste große gemeinsame Projekt der Fellows sollte die Ausrichtung der US-Teilnahme an der 10. Biennale von Sao Paolo 1969 sein, in Form einer Ausstellung unter dem Titel *Explorations*. Hierzu lud Kepes neben den CAVS Fellows zwölf weitere Künstler ein, unter anderem Hans Haacke, Robert Morris und Robert Smithson. Getreu seiner oben erwähnten Ambition der Förderung kollektiver Projekte wollte er eine „environmental community“ aus Kunstwerken präsentieren, die wie ein synergetisches System nur durch die Zusammenwirkung aller Beiträge existieren konnte.²⁶ Allerdings verweigerten neun der 23 Künstler (incl. der drei oben genannten) letztlich ihre Teilnahme aus Protest gegen die repressive Politik der brasilianischen Militärregierung, woraufhin Kepes beschloss, die Ausstellung in Sao Paolo abzusagen.²⁷ Sie wurde jedoch im Frühjahr 1970 zunächst in Cambridge, Mass. (MIT Hayden Gallery) und dann in Washington (Smithsonian's National Collection of Fine Arts) gezeigt,²⁸ mit Werken der Kerngruppe der Fellows sowie von weiteren eingeladenen

Künstlern, unter ihnen bekannte Namen wie Les Levine und Newton Harrison. Zu sehen waren mehrheitlich kinetische Arbeiten, reaktive Installationen und Lichtkunst, sowie eine vernetzte Telefax-Arbeit von Stan VanderBeek. So gingen Besucher etwa im Hauptraum der Ausstellung über den von Kepes selbst in Zusammenarbeit mit William Wainwright konstruierten *Photoelastic Walk*, dessen Farbe sich in Reaktion auf das eigenen Gewicht veränderte, während über ihnen silberne, heliumgefüllte *Tetrahedrons* von Vera Simons schwebten. Auf einer Seite des sonst dunklen Raumes leuchtete eine *Cybernetic Sculpture* von Wen-Ying Tsai, die auf Geräusche der Besucher reagierte, auf der anderen Seite war das *Cobweb* von Preston McLanahan zu sehen, ein mit einer Spritzpistole aus Kunststoff gesponnenes, monumentales Netz (Abb. 2).²⁹

Kepes' Beitrag zum Ausstellungskatalog diente zugleich der ersten öffentlichen Publikation seiner Vision des CAVS. Er trägt den Titel *Toward Civic Art* und wurde im Winter 1971 auch im *Leonardo Journal* noch einmal publiziert.³⁰ Kepes wiederholt hier zunächst die Forderung, dass Künstler, um der zunehmenden Komplexität unserer Gesellschaft gerecht zu werden, nicht nur neue Werkzeuge und Medien ausprobieren, sondern auch neue Wege finden müssten, ihre Kunst einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Er fordert Kunst in größeren Dimensionen, die sich sowohl räumlich von den Beschränkungen des Galerieraums emanzipiere, als auch im übertragenen Sinne einen größeren konzeptuellen Raum erobere. Hierzu gehöre auch die Abkehr vom Fokus auf individuelle Autorschaft. Schließlich zeige sich auch die Welt in neuen Dimensionen: „things too big to be seen, too small, too hidden; ideas too evasive to grasp.“³¹ Hier wird deutlich, wie sein Interesse an technischen Bildgebungsverfahren auch deren Erkenntniswert gilt; sie erlauben, so lässt sich Kepes verstehen, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne neue Einsichten in die Komplexität unserer Umwelt.

Dann geht er über zu aktuellen Umweltproblemen:

„The wildly proliferating man-made environment shrank living space, polluted air and water, dimmed light, bleached color and relentlessly expanded mass, dirt, noise, speed and complexity. The changing society exploded with problems on an immense scale: ecological disasters, social tragedies, eroded individuality, confused and impoverished human relationships“.³²

Kepes stellt hier einen klaren Zusammenhang zwischen Umweltverschmutzung, Industrialisierung und Urbanisierung her und nennt ökologische Probleme zugleich mit sozialen und gesellschaftlichen. Zur Bekräftigung

2

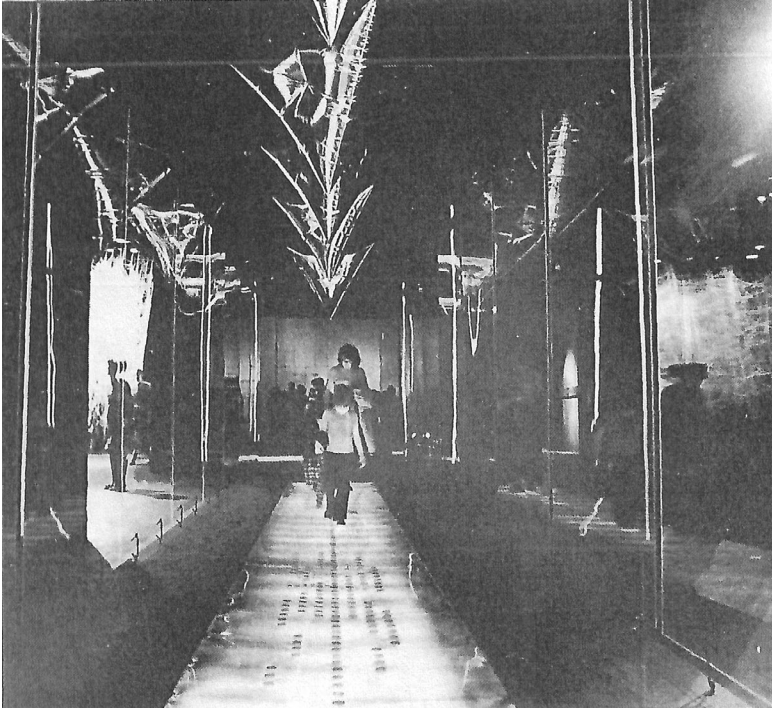


Abb. 2 Ausstellung *Explorations*,
Smithsonian's National Collection of
Fine Arts, 1970.

der Dringlichkeit des Themas verweist er sowohl auf dessen Diskussion auf der UN-Vollversammlung von 1968 als auch abermals auf Künstler des 19. Jahrhunderts (diesmal William Blake und William Morris), die damals bereits als Frühwarnsysteme („distant early warning systems“) die verheerenden Effekte der Industrialisierung auf die Umwelt angeprangert hätten. Erst jetzt habe man jedoch begonnen, Lösungen zu suchen. Kepes selbst sieht die Lösung in der Kybernetik: Menschen seien sowohl individuell als auch kollektiv selbst-regulierende Systeme, ein gutes Leben sei erreicht, wenn Balance erreicht sei: ein Minimum an menschlichem Leiden und verschwendeter Energie bei einem Maximum an sinnvoller Relevanz für alle.³³ An Aussagen wie diesen wird deutlich, wie weit seine Idee eines ganzheitlichen Zusammenhangs so verschiedener Bereiche wie sozialer Gerechtigkeit, Ressourcenmanagement und Lebensqualität reicht. Nötig sei, so Kepes, ein sozialer Standard, der auf vollständiger Kooperation basiere, zwischen Mensch und Mensch wie zwischen Mensch und Natur. Bereits hier vertritt er die eingangs zitierte Überzeugung, dass es gerade die neuen Technologien seien, die diese Kooperation ermöglichen. Lassen sich solche Äußerungen einerseits als frühe Vorboten der in den heutigen Environmental Humanities geforderten Berücksichtigung politischer und ökonomischer Ursachen von Umweltproblemen sehen, so gilt dies weniger für die Idee einer potentiellen Selbstregulierung, unterstützt durch modernste Technologie.

Ähnlich steht es mit einem weiteren Thema, dass er anschließend aufwirft. Die angestrebte „menschliche Ökologie“ erfordere es, so Kepes, auf gehobenem Standard wiederzugewinnen, was „frühere und primitivere Kulturen“ bereits erreicht hätten – das Bewusstsein, ein untrennbarer Teil ihrer Gesellschaft zu sein, und diese wiederum als untrennbaren Teil der allumfassenden kosmischen Umgebung („all-embracing cosmic surroundings“) zu begreifen.³⁴ Die Hierarchien, die die moderne Gesellschaft kreierte hätte, habe es früher nicht gegeben:

„For the primitive man there was no break in the spectrum of life. Life was everywhere, in men, beasts, plants, stones, and water. For the Australian Bushman, the pearly iridescence of sea shells, the sparkling of a crystal, the phosphorescent glow of the sea at night and the sunlight caught in droplets above a waterfall are all signs of an embracing, living thing, the basic link seen as the great snake whose body arches across the sky in the rainbow. Everything is permeated by life. Everything seems in contact, interacting, interliving.“³⁵

Zunächst mag man hier wenig Verbindungen zu Kepes' Ausstellungskonzept sehen. Auch wenn er in einem Interview zu *Explorations* erläutert, sein Ziel sei es gewesen, mit der Ausstellung „fast so etwas wie einen kleinen ökologischen Garten“ zu kreieren, so ist man geneigt, dies lediglich

als Metapher für die angestrebte Interaktion technologischer Systeme zu verstehen.³⁶ Wie Douglas Davis berichtet, waren tatsächlich Feedback-Prozesse zwischen Werken geplant, konnten jedoch aufgrund mangelnder Finanzierung nicht realisiert werden. Die Werke seien nun lediglich mittels versteckter Timer in Folge aktiviert worden.³⁷ Wie dem auch sei, die Kritiker waren sich einig, dass Kepes' Konzept nicht aufgegangen sei. Stattdessen stelle die Ausstellung, so Emily Wasserman im *Artforum*, neue Medien lediglich als Entertainment vor. Die Autorin kritisiert die in Kepes' Katalogtext formulierten Ansprüche in Bezug auf aktuelle Umweltproblematik dann auch als wenig überzeugende Rhetorik.³⁸ Auch Lawrence Alloway, der die Ausstellung in der Wochenzeitung *The Nation* rezensiert, überzeugt der Vergleich mit Ökologie für die Idee der Interaktion zwischen den Werken nicht. Und auch er kann in den gezeigten Arbeiten lediglich frivole und triviale Versuche sehen, Kunst und Technologie zu vereinen.³⁹ Was die Verwendung des Begriffs der Ökologie zur Bezeichnung technischer Interaktion betrifft, ist jedoch nicht davon auszugehen, dass dies lediglich als Vergleich oder Metapher gemeint war. Genauso wie der Begriff der Umwelt in der Kunst der 1960er Jahre jegliche Art von Umgebung – auch und gerade eine technologisch geprägte – bezeichnen konnte⁴⁰, ging es Kepes gerade darum, technische Systeme als selbstverständlichen Bestandteil eines als verbundenes Ganzes zu begreifenden globalen (planetarischen?) Systems zu etablieren und damit in frühere Konzepte von Ökologie zu integrieren. So wird im Ausstellungskatalog beispielsweise auch Octavio Paz zitiert, der Technologie als „unsere Landschaft, unsere Umwelt“ bezeichnet.⁴¹ Wenn Kepes also in der oben zitierten Passage die holistische Weltsicht indigener Völker als Vorbild nennt, so sieht er offensichtlich eine neue, organisistische, kybernetische Version eines solchen Holismus vor sich, unter expliziter Einbeziehung neuester technologischer Entwicklungen.

Folgt man allerdings den Kritikern, war die Ausstellung jedoch gleich auf zweierlei Fronten gescheitert: als Teil einer ganzen Serie von Ausstellungen und Projekten der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, die die Potentiale einer Synergie von Kunst und Technologie aufzeigen wollten⁴², sowie als eine der ersten Ausstellungen, die beanspruchte, zu aktuellen Umweltproblematiken Position zu beziehen.

Nichtsdestotrotz blieb Kepes auch in den Folgejahren bei seinen in *Towards Civic Art* formulierten Visionen. Ein Jahr später widmete er ein ganzes Buch dem Thema der Umweltkunst, den *Arts of the Environment*. Der bereits zitierte Aufsatz *Art and Ecological Consciousness* bildet die Einführung zu dieser Anthologie. Er stellt eine überarbeitete

Fassung von *Towards Civic Art* dar, mit einer leichten Akzentverschiebung. Die Ideen der Interaktion zwischen Kunstwerken sowie der kollektiven Autorschaft rücken – sicher nicht unbeeinflusst durch die Erfahrungen mit *Explorations* – etwas in den Hintergrund, zugunsten von noch deutlicher kybernetisch beeinflussten Passagen:

„We have begun to see that our extended body, our social and man-transformed environment, must develop its own self-regulating mechanisms to eliminate the poisons injected into it and to recycle useful matter. Environmental homeostasis on a global scale is now necessary to survival.“⁴³

Dass Kepes sich in den 1950er und 1960er Jahren von seinen gestalttheoretischen Ursprüngen in Richtung einer organisistischen, systemtheoretisch fundierten Programmatik entwickelte, ist auch angesichts des gleichzeitigen Erfolgswegs der Kybernetik (besonders im Umfeld des MIT) nicht erstaunlich. Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Entwicklungen der 1960er Jahre lässt sich auch der Weg von einem allgemeinen Interesse an natürlichen Prozessen hin zur direkten Reflektion ökologischer Probleme erklären, läuft dieser doch parallel zur Erstarkung der Umweltbewegung in den USA, von der Publikation von Rachel Carsons *Silent Spring* im Jahr 1962 bis zum ersten Earth Day im Jahr 1970. Ob Kepes die Beschäftigung mit Umweltproblemen auch als Möglichkeit sah, der in den Studentenprotesten der 1968er Jahre verstärkt geäußerten Kritik an der aktiven Rolle des MIT im „military-industrial complex“ des Kalten Krieges ein positiveres Bild entgegenzusetzen, lässt sich lediglich spekulieren. Nicht zu übersehen ist, dass er in *Art and Ecological Consciousness* – wenn auch eher vorsichtig – Kritik am herrschenden politischen und gesellschaftlichen System übt:

„the most sophisticated systems applications of technical know-how yet devised are those that have been used to invent means of tearing and burning the flesh from our brothers in areas of the world that, technologically speaking, have never had the chance to live in the twentieth century.“⁴⁴

Das herrschende sozialökonomische System sei veraltet und verhindere den Einsatz neuer Mittel zur Ermöglichung eines besseren Lebens:

„It is difficult to accept as one this world of ghettos, criminal wars, urban violence, and inner erosion that coexists with bioengineering, genetic engineering, the pill, distant sensors, cyborgs, and ever-increasing communications networks.“⁴⁵

Ohne ein ökologisches Bewusstsein sehe er wenig Hoffnung auf Veränderungen.⁴⁶ Dabei bleibt er offensichtlich bei seinem technokratischen Weltbild. Er erhofft diese Veränderungen gerade durch den Einsatz modernster Technologien verwirklicht sehen zu können, wenn sie nur sinnvoll eingesetzt würden.

Für die künstlerische Umsetzung seiner Ideen entwickelte Kepes im Laufe der Jahre ein konkretes Programm, das er unter anderem in einem zweiten, ebenfalls in *Arts of the Environment* publizierten Aufsatz erläutert. Er trägt den Titel *The Artist's Role in Environmental Self-Regulation*. Hier formuliert er zunächst vier Ziele: (1) eine umfassende Übersicht der Fakten und aller Ursachen, (2) die Erforschung der technologischen Möglichkeiten der Bekämpfung von Umweltverschmutzung, (3) die Förderung breiten bürgerlichen Bewusstseins („civic awareness“) und, parallel hierzu, (4) in die Tiefe gehende Bildungsmaßnahmen.

Seine Erläuterungen zum ersten Ziel machen noch einmal deutlich, dass er große Zusammenhänge erforschen will, und hier sowohl politische und ökonomische Ursachen einschließt, als auch die menschliche Psyche.

„An all-embracing investigation should be made of the causes – physical, social, economic, and political – of space crowding, air and water pollution, solid waste problems, noise pollution, visual pollution, thermal pollution, and the dangers of toxic radiation, as well as the pollution of man's self-confidence and his ability to live his sensory and emotional life with freedom and richness.“⁴⁷

Was die Förderung von Bewusstsein betrifft, schwebt ihm offensichtlich eine Art ästhetischer Bildung vor – hier sind seine Wurzeln in der Gestalttheorie noch deutlich erkennbar. Um Menschen für die Komplexität natürlicher Prozesse zu sensibilisieren, stellt er sich beispielsweise Zentren intensiver Erfahrung („nuclei of high experience“) in den Städten vor, die einschlägige, bewusstseinsverändernde Erlebnisse ermöglichen.⁴⁸ Hier denkt er explizit auch an soziale Brennpunkte. So schlägt er an anderer Stelle „mobile Wasserkarusselle für Ghetto-Bezirke“ vor.⁴⁹

Aber er sieht auch künstlerische Projekte vor sich, die konkreter auf aktuelle Umweltprobleme reagierten. Er wiederholt zunächst die bereits zitierte Doppelstrategie.⁵⁰ Einerseits könnten aktuelle Umweltprobleme dokumentiert und in dramatischer Form präsentiert („dramatised“) werden, durch Modelle, Fotografie, Film, und Intermedia.⁵¹ Andererseits müsse man sich auf die Suche nach künstlerischen Formen machen, die tatsächlich effektive Lösungen zur Reduzierung von

Umweltverschmutzung anstreben. So denkt er an Parks der Stille („Silence Parks“) zur Reduzierung akustischer Umweltverschmutzung,⁵² an ein Umweltbarometer, das aktuelle Daten zur Umweltbelastung im Stadtraum visualisiert, aber auch an hydraulische, wenn möglich interaktive Skulpturen, die gleichzeitig als Kläranlagen funktionieren. Hierdurch könne unansehnlicher Abfall so recycelt werden, dass ökologisch notwendige Eingriffe gleichzeitig zu ergreifenden Gesten bürgerlicher Kunst („civic art“) würden.⁵³

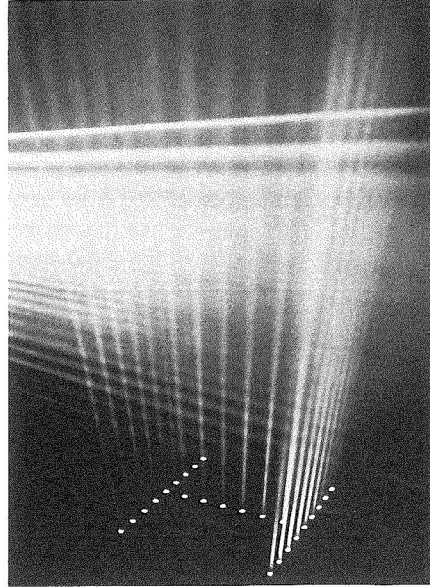
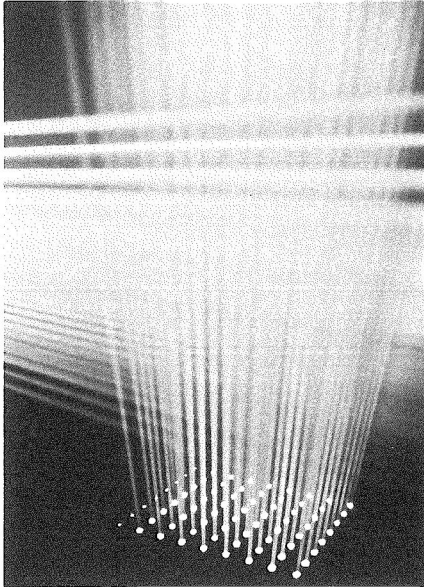
Bereits 1968 hatte Kepes im Kontext des CAVS an einem ersten Großprojekt für den öffentlichen Raum gearbeitet, einer „kinetischen Lichtform“ für den Bostoner Hafen, als Eingangstor für Schiffs- und Flugverkehr. Die Installation sollte nicht nur eine „aufregende formale Akrobatik“ bieten, sondern auch große symbolische Kraft entfalten. Offensichtlich sollte auch sie bereits aktuelle Daten – sowohl Umweltdaten als auch solche des städtischen Lebens – visualisieren.⁵⁴ Aus Modellen von Kepes wird deutlich, dass er an auf dem Wasser schwimmende, programmierbare Lichtquellen dachte, deren Strahlen eine dreidimensionale geometrische Lichtskulptur über dem Wasser bilden sollten (Abb. 3).⁵⁵ Aus Mangel an substantieller Forderung erwies sich das Projekt jedoch als nicht realisierbar.⁵⁶

Auch am Entwurf eines Umweltbarometers („pollution barometer“) wurde gearbeitet. Er sollte auf dem Harvard Square in Cambridge zu stehen kommen. Gemeinsam mit dem Fulbright Fellow Mauricio Bueno plante Kepes einen 30 Meter hohen Turm, der den Platz nicht nur ästhetisch verschönern, sondern auch Luft-, Wasser- und Lärmverschmutzung anzeigen sollte.⁵⁷ Realisiert wurde auch dieser lediglich im Modell: ein dreiflügeliger, sich monumental ins Stadtbild einfügender Turm. Wie die Visualisierung von Umweltdaten implementiert werden sollte, ist aus dem Modell leider nicht ersichtlich (Abb. 4).

Parks der Stille und Wasserskulpturen wurden ab 1971 im Rahmen eines weiteren kollektiven Großprojekts geplant. Es war der kreativen Gestaltung des Charles River gewidmet:

„The focus of the project is to refocus civic awareness on the potentially immense role of a river in urban life in general, and the Charles River in the life of Boston and Cambridge in particular. The project includes a great number of not yet existing uses of the River, as well as the utilization of some of the age-old ways in which a river can enrich the urban life.“⁵⁸

3



4

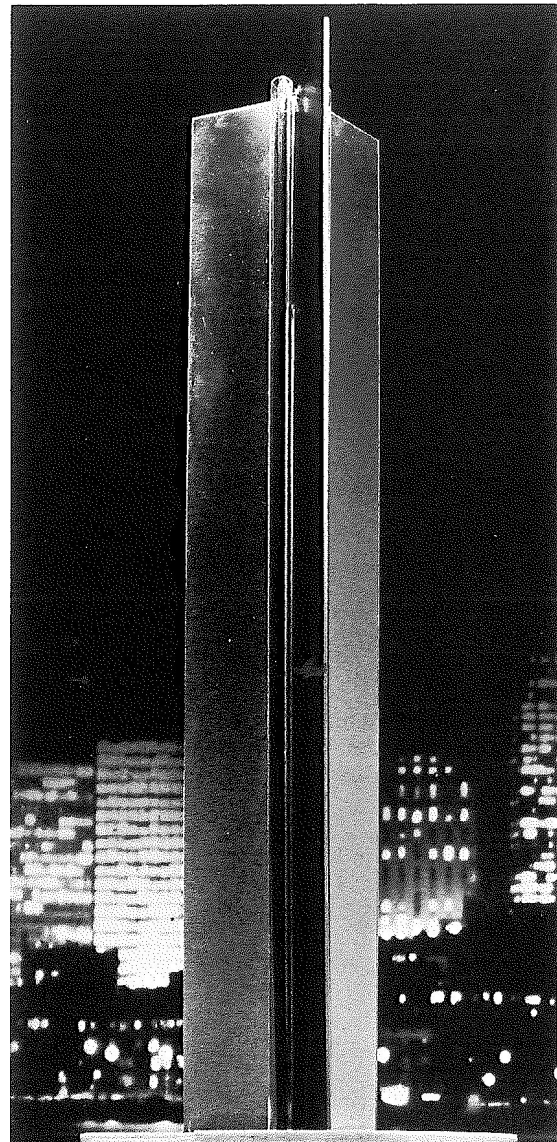


Abb. 3 Gyorgy Kepes: Simulation einer Lichtarchitektur für den Bostoner Hafen. Foto: Nishan Bichajian.

Abb. 4 Mauricio Buono: *Pollution Monitoring Tower*. Foto: Nishan Bichajian.

Hier wollte Kepes seine Idee einer „Synchronisierung der Klärsysteme mit hydraulischen Skulpturen“ nun in die Tat umgesetzt sehen, begleitet durch die ebenfalls bereits angekündigten breiten Bildungsangebote. Des Weiteren sah er eine Uferpromenade vor sich, die ästhetischen, sozialen und ökologischen Ansprüchen genügen sollte.⁵⁹

In den Jahren 1972–1974 waren nicht weniger als 20 Fellows an diesem Projekt beteiligt, und es wurden konkrete Projektvorschläge entwickelt. Es handelt sich um Entwürfe für Parks und Promenaden am Ufer und auf dem Wasser (Lowry Burgess, Michio Ihara, Stanly Resnicoff, Alan Sonfist, Athena Tacha), eine Brücke (Friedrich St. Florian), Audioarbeiten (Joe Moss, Maryanne Amacher), sowie einige wenige auf die Elemente reagierende Skulpturen (Paul Earl, Keiko Prince, William Parker).⁶⁰

Realisiert wurde offensichtlich keiner der Entwürfe. Dies mag finanzielle Gründe haben, klagt doch Kepes in seinen Jahresberichten fortwährend über die mangelnde finanzielle Ausstattung des CAVS. Was externe Fördermöglichkeiten betrifft, kam das Projekt in gewisser Weise auch einfach zu früh. Erst Ende der 1970er Jahre wurden die Förderrichtlinien für Kunst im öffentlichen Raum in den USA verändert, hin zur aktiven Stimulierung von Projekten, die stadtplanerische Erwägungen berücksichtigten – Miwon Kwon spricht von einer Phase der „Kunst als öffentlicher Raum“ („art as public spaces“).⁶¹ Allerdings muss man auch feststellen, dass die Entwürfe hinter Kepes' Ambitionen einer Kunst, die auch aktiv in bestehende Versorgungsinfrastrukturen interveniert und kybernetische Feedbacksysteme integriert, weit zurückblieben. Sie konzentrieren sich vornehmlich auf eine bessere städtebauliche Einbindung des Flusses. Maximal wäre somit die erhoffte Sensibilisierung der Bürger für die Bedeutung des Flusses innerhalb der urbanen Infrastruktur möglich gewesen.

Bleibt zu fragen, was Kepes hinsichtlich der mehrfach erwähnten Strategie der „Dramatisierung“ von Umweltproblemen mittels Film, Fotografie, und Intermedia vorschwebte. Im ersten Jahr des CAVS war der Fotograf William Garnett Fellow am Zentrum. Er arbeitete während dieser Zeit an der Bebilderung der Publikation *The American Aesthetic* von Alexander Owings.⁶² Einige der Fotografien widmen sich der Dokumentation von Umweltproblemen, und könnten durchaus als Ansätze zu deren „Dramatisierung“ durchgehen. Unter der Überschrift „At Issue“ werden die industrielle Luft- und Wasserverschmutzung sowie Effekte von Verkehr und Infrastruktur auf die Landschaftsentwicklung dokumentiert. So zeigt die Fotografie *Air Pollution, Sacramento River, California* aus Fabriken weit in den Himmel aufsteigenden schwarzen Rauch in einer durch Dunst verschleierten

Landschaft (Abb. 5), und auf einem Bild der *Redwood Highway, with State Park in Background* sehen wir große abgeholzte Flächen in der Umgebung der Straße.

Auch Filmprojekte werden erwähnt. Leslie Larkin arbeitete offensichtlich zunächst an einem Film zum *Nightscape of the City* und widmete sich später der Frage, wie Umweltbewusstsein mithilfe von 16mm Film im Raum gefördert werden könne. Jon Rubin produzierte den Film *Man and Environment*, der sich mit Traum und Wirklichkeit des Weltalls beschäftigte.⁶³ Möglich ist es aber auch, dass Kepes hinsichtlich der „Dramatisierung“ von Umweltproblemen noch an einen weiteren Künstler dachte, mit dem er bereits seit 1969 über mögliche Formen der Zusammenarbeit in Kontakt war: Robert Smithson. Obwohl dieser seine Teilnahme an *Explorations* aus politischen Gründen abgesagt hatte, kontaktierte er Kepes nach der Fertigstellung seines heute kanonischen Films zur *Spiral Jetty* mit einer Bitte. Er suchte nach Förderung für eine Expedition, die in einem Film resultieren könnte. Kepes sah sich offensichtlich nicht in der Lage, eine Förderung anzubieten, lud Smithson jedoch als Visiting Fellow ins Institut ein.⁶⁴ Es ist gut denkbar, dass Kepes in Smithsons Ansatz einer narrativen Dokumentation von Eingriffen in die Landschaft auch Potentiale einer „Dramatisierung“ aktueller Umweltprobleme mit filmischen Mitteln sah, arbeitet Smithson doch ähnlich wie Kepes mit strukturellen Analogien, wenn auch nun im Bewegtbild.

Was lässt sich nun sagen über die „Umweltkunst“ am CAVS? Kepes begann mit Forderungen nach einer Einbeziehung der räumlichen Umgebung und Aktivierung der Betrachter sowie mit der Infragestellung des Ausstellungsraumes und individueller Autorschaft. Er verband diese, in der Kunst der 1960er Jahre weit verbreiteten Forderungen mit systemtheoretisch und organistischer orientierten Aussagen, die „Umwelt“ als ein komplexes, emergentes und interaktives System adressieren. Technologie wurde in diesem Zusammenhang mehr und mehr als „natürliches“ Element der Umwelt verstanden. Dies versuchte Kepes in *Explorations* im Ausstellungsraum zu illustrieren – ohne Erfolg, wenn wir der Bewertung der Kritiker folgen. Auch den urbanen Raum begriff er als interaktives System und wollte dieses mittels künstlerischer Interventionen mitgestalten. Gleichzeitig begann er, seine Ideen mit einer Bezugnahme auf aktuelle Umweltprobleme zu verbinden. Neben einer ästhetischen Sensibilisierung für die Qualitäten der Natur strebte er eine Visualisierung von Umweltdaten, sowie eine Ästhetisierung von Infrastrukturen unter Einbeziehung kybernetischer Prozesse an. Dies ist an sich eine recht anspruchsvolle und nicht uninteressante, wenn



Abb. 5 William Garnett: *Air Pollution, Sacramento River.*

auch deutlich technokratisch inspirierte Programmatik. Allerdings erscheinen die unter Kepes am CAVS für den öffentlichen Raum gemachten Entwürfe im Vergleich mit den in seinen Schriften propagierten Ideen zur Wiedergewinnung ökologischer Balance eher enttäuschend. Nur sehr wenige Entwürfe sahen überhaupt eine Einbeziehung technischen Feedbacks vor,⁶⁵ und keiner widmete sich der ästhetischen Gestaltung (technischer!) urbaner Infrastrukturen, wie etwa Kläranlagen.

Außerhalb, aber doch im Dunstkreis des CAVS wurden einige weitere kybernetische Projekte (wenn auch in bescheidenem Umfang) verwirklicht. So enthält *Arts of the Environment* etwa auch einen Beitrag der Künstlergruppe Pulsa, die sich ebenfalls einer Neugestaltung der Stadt verschrieben hat. Die Mitglieder der Gruppe sahen die Stadt als das größte existierende artefaktische System („artifact system“) an, als Kombination aus architektonischer Hardware und informationstechnischer Software („hard architectural systems“/„soft information systems“).⁶⁶ Ähnlich wie Kepes forderten sie eine bessere

Sichtbarkeit der technischen Infrastruktur der Städte, um ihr Verständnis zu fördern, anstatt diese Infrastruktur zu verstecken, um eine vorindustrielle Umgebung vorzugaukeln.⁶⁷ Und auch Pulsa setzte große Hoffnungen auf neue Forschungsergebnisse, etwa im Bereich des Biofeedback und der künstlichen Intelligenz. Ihre ersten realisierten Projekte, etwa eine vernetzte Licht- und Soundinstallation im Bostoner Stadtpark, basierten noch größtenteils auf vorab programmierten Abläufen, aber in späteren Projekten begannen sie, tatsächlich mit Echtzeit-Feedback zu experimentieren. Bei einer Installation für das Kunstmuseum in Hartford, Connecticut (Wadsworth Atheneum) im Jahr 1969 wurde beispielsweise der Sound via Fotozellen gesteuert, die sowohl auf installierte Stroboskoplichter als auch auf Sonnenlicht reagierten.

Wie bereits anfangs angedeutet, scheint vor allem die von Kepes vertretene technokratische Ideologie der Grund dafür zu sein, dass die frühen Jahre des CAVS in den eher der kritischen Theorie und engagierten

Wissenschaftsausübung verpflichteten Environmental Humanities wenig Beachtung gefunden haben. T. J. Demos, einer der wenigen, der sich überhaupt an eine Geschichtsschreibung ökologischer Kunst wagt, sieht in den 1960er und 1970er Jahren einerseits eine Tendenz in Richtung einer konservativen Öko-Ästhetik („restorationist eco-aesthetics“), die die Beseitigung von Umweltschäden oder die Wiederherstellung ursprünglicher Natur zum Ziel habe, andererseits seit den 1970er Jahren eine Hinwendung zur Systemökologie. In diesem Zusammenhang kommt er kurz auf Kepes zu sprechen. Bei beiden Tendenzen vermisst Demos jedoch ein aktives gesellschaftliches Engagement auf Basis einer politischen Ökologie, die sich kritisch gegen heute in der Politik oft vorherrschende, neoliberale Ideen eines Umweltmanagements wende und globale Gerechtigkeit und ökologische Nachhaltigkeit ins Zentrum stelle.⁶⁸ Diese Forderung – oder Hoffnung – wird auch von den eingangs zitierten Publikationen der Environmental Humanities geteilt.

Als Pionierleistung einer kritischen ökologischen Kunst wird man die unter Kepes am CAVS propagierte Kunst kaum feiern wollen. Drei gewichtige Gründe sprechen aber dafür, sich ihr dennoch zu widmen. Erstens erlaubt die nähere Auseinandersetzung mit der hier propagierten Mischung aus technologisch und ökologisch orientierter Kunst, die gleichzeitig einen Schwerpunkt auf konkrete urbanistische Projekte setzt, eine interessante Nuancierung unseres Bildes von den Frühphasen von Medienkunst und ökologischer Kunst, die im Umfeld des CAVS vielfältige Überschneidungen zeigen.⁶⁹

Kepes' Versuch, der von ihm beobachteten, durch Industrialisierung und Urbanisierung verursachten Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt mithilfe einer ästhetisierten, humanen Technologie entgegenzuwirken, ist eine zwar problematische, aber historisch keinesfalls irrelevante Position. Dies auch, weil er – zweitens – mit seinen Visionen nicht allein stand, sondern über ein komplexes Netzwerk von Kontakten verfügte, von denen viele vergleichbare Visionen propagierten. Zu nennen wäre etwa Jack Burnham, Fellow am CAVS und Teilnehmer an *Explorations*, dessen Idee einer Systemästhetik deutlich mit Kepes' Visionen resoniert. Auch Parallelen zur ZERO-Gruppe, deren Gründungsmitglied Otto Piene Kepes als Direktor des CAVS folgte, sind nicht von der Hand zu weisen. Gleiches gilt für andere zeitgleiche Projekte auf beiden Seiten des Spektrums technoökologischer Kunst: Das sind einerseits Künstler wie Nicholas Schöffer, an dessen kybernetische Türme – die mit Benjamin Buchloh als „Cold War Constructivism“ attackiert werden – man sich bei der Beschreibung des *Pollution*

Barometer am Harvard Square unweigerlich erinnert fühlt.⁷⁰ Das ist aber auch ein Künstler wie Hans Haacke, der bereits 1967 in der Hayden Gallery frühe, heute kanonische Werke, wie den *Condensation Cube* zeigte.⁷¹ Seine 1972 in Krefeld installierte *Rhine Water Purification Plant*, realisierte in gewisser Hinsicht, was Kepes vorschwebte, wenn auch im Ausstellungsraum. Ihr wird eine deutliche umwelt- und lokalpolitische Botschaft zuerkannt, und sie wird folglich heute oft als Paradebeispiel einer der politischen Ökologie verpflichteten Kunst angeführt.⁷² Auch Newton Harrison, der 1970 auf der *Explorations*-Ausstellung noch reaktive Lichtkunst zeigte, entschied noch im gleichen Jahr gemeinsam mit seiner Partnerin Helen Meyer-Harrison, keine Werke mehr zu produzieren, von denen das Ökosystem nicht profitieren würde.⁷³ Auch sie gelten heute als Pioniere ökologischer Kunst. Auch wenn viele der am CAVS entwickelten Projekte nicht über das Entwurfsstadium hinaus gelangten, so hatte das Zentrum doch offensichtlich indirekt eine nicht unbedeutende Rolle innerhalb allgemeiner Entwicklungen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre im Allgemeinen und der technoökologischen Kunst im Besonderen.

Der dritte Grund, den am CAVS propagierten Ideen Aufmerksamkeit zu widmen, ist vielleicht zugleich der interessanteste. Wie bereits eingangs angedeutet finden – trotz aller Differenzen – viele der am CAVS propagierten Ideen deutlichen Widerhall in aktuellen künstlerischen Projekten und wissenschaftlichen Texten der Environmental Humanities. Wenn etwa Tomás Saraceno im letzten Winter im Pariser Palais de Tokyo gezeigte Ausstellung „On Air“ als ein

„ecosystem in becoming, hosting emergent choreographies and polyphonies across human and non-human universes, where artworks reveal the common, fragile and ephemeral rhythms and trajectories between these worlds“⁷⁴

beworben wird, so fällt es schwer, hier nicht den Vergleich mit Kepes' Formulierungen zu suchen. Und wenn die sich etwa gleichzeitig mit den Environmental Humanities formierenden Indigenous Studies nicht nur globale soziale Gerechtigkeit, sondern auch eine stärkere Berücksichtigung der großen Potentiale fordern, die in den oft holistischen Philosophien indigener Völker liegen, so erscheint es auch angezeigt, Kepes' Bemerkungen zur holistischen Weltansicht indigener Völker nicht vorschnell als rein rückwärtsgewandte Nostalgie abzutun.⁷⁵ Dies gilt umso mehr, als ein direkter Nachhall von Gedanken des Organizismus der 1960er Jahre – wenn auch maßgeblich aktualisiert – noch heute in den Environmental Humanities zu finden ist. Erwähnt

sei hier nur Donna Haraway, eine der philosophischen Schlüsselfiguren der Environmental Humanities. Sie veröffentlichte ihre 1970 verteidigte Dissertation unter dem Titel *Crystals, Fabrics, and Fields: Metaphors of Organicism in Twentieth-Century Developmental Biology*. Heute propagiert sie aktiv eine gleichberechtigte Koexistenz aller Lebewesen:

„*Bacteria and fungi abound to give us metaphors; but, metaphors aside (good luck with that!), we have a mammalian job to do, with our biotic and abiotic sym-poietic collaborators, co-laborers. We need to make kin sym-chthonically, sym-poetically. Who and whatever we are, we need to make-with—become-with, compose-with—the earth-bound.*“⁷⁶

Auch wenn Haraways Kampf gegen ein anthropozentrisches Weltbild das perfekte Gegenbild zu Kepes' technokratischen Visionen zu bilden scheint, sind Parallelen zwischen dem Organizismus der 1960er Jahre und aktuellen posthumanistischen Theorien nicht zu bestreiten.

Eine weitere Auseinandersetzung mit der techno-ökologischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die (nicht nur, aber auch) am CAVS propagiert wurde, kann nicht nur dazu beitragen, Narrative der Medienkunst und ökologischen Kunst zu nuancieren, sondern auch dazu, heutige Visionen der Environmental Humanities im Kontext langer historischer Entwicklungen zu evaluieren. Das erste Kapitel der Geschichte einer techno-ökologischen Kunst ist somit mit diesem Beitrag noch keinesfalls geschrieben. Wenn es mir gelungen ist, zu überzeugen, dass es zu schreiben die Mühe wert ist, ist das Ziel dieses Beitrags bereits erreicht.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Kepes: *The New Landscape in Art and Science* [wie Anm. 17], 81.

Abb. 2 Wasserman: „Washington“ [wie Anm. 29], 87.

Abb. 3 Kepes: *Arts of the Environment* [wie Anm. 3], 180.

Abb. 4 Kepes: *Arts of the Environment* [wie Anm. 3], 185.

Abb. 5 Owings: *The American Aesthetic* [wie Anm. 62], 26.

Anmerkungen

- 1 Astrida Neimanis/Cecilia Åsberg/Johan Hedrén: „Four Problems, Four Directions for Environmental Humanities: Toward Critical Posthumanities for the Anthropocene“, *Ethics & the Environment*, 20, Nr. 1 (2015), 68–97, hier 87.
- 2 Heather Davis/Etienne Turpin: „Art & Death: Live Between the Fifth Assessment and the Sixth Extinction“, in: eid. (Hrsg.): *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press 2015), 3–29, hier 4.
- 3 Gyorgy Kepes: „Art and Ecological Consciousness“, in: id. (Hrsg.): *Arts of the Environment* (New York: Braziller 1972), 1–12, hier 6.
- 4 Vgl. u. a. Dieter Daniels: „Was war die Medienkunst?“ in: Claus Pias (Hrsg.): *Was waren Medien?* (Zürich und Berlin: Diaphanes 2011), 57–80; Matthew Wisnioski: *Engineers for Change: Competing Visions of Technology in 1960s America* (Cambridge: MIT Press 2012).
- 5 Elizabeth Finch: „A Brief history of the Center for Advanced Visual Studies, MIT“, *ACT, MIT Program in Art, Culture, and Technology*, o. J., <<http://act.mit.edu/collections/cavs/history/>>, abgerufen am 15.02.2019.
- 6 Zitiert nach Judith Wechsler: „Gyorgy Kepes“ in: Marjory Supovitz (Hrsg.): *Gyorgy Kepes: The MIT Years 1945–1977* (Cambridge: MIT Press 1977), 7–19, hier 14.
- 7 Kepes: „Art and Ecological Consciousness“ [wie Anm. 3], 4. Dieser Band war gleichzeitig der letzte Band seiner sechsteiligen Anthologie *Vision & Value*.
- 8 Kepes: „Art and Ecological Consciousness“ [wie Anm. 3], 7.
- 9 John R. Blakinger: „The Aesthetics of Collaboration: Complicity and Conversion at MIT’s Center for Advanced Visual Studies“, *Tate Papers* 25 (2016) <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/25/aesthetics-of-collaborations>>, abgerufen am 15.2.2019. Vgl. auch Yates McKee: „The Public Sensorium of PULSA: Cybernetic Abstraction and the Biopolitics of Urban Survival“, *Art Journal* 67, Nr. 2 (2008), 46–67, zur ambivalenten Positionierung der PULSA-Gruppe, die in Kepes’ *Arts of the Environment* präsentiert wird, sowie zur Rolle von CAVS Fellow Jack Burnham.
- 10 Elizabeth Finch: *Languages of Vision: Gyorgy Kepes and the ‚New Landscape‘ of Art and Science*, PhD dissertation, City University of New York 2005 (unveröffentlicht), 292, Anm. 606.
- 11 Lediglich T. J. Demos erwähnt Kepes’ Position am CAVS und zitiert eine Passage aus „Arts of the Environment“. Siehe T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press 2016), 50.
- 12 Eine breitere Kontextualisierung innerhalb der Kunst-, Technologie- und Kulturgeschichte der 1960er Jahre ist in diesem Rahmen leider nur in Ansätzen möglich.
- 13 Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], Kap. 1 passim und 122. Vgl. Charissa N. Terranova: *Art as Organism: Biology and the Evolution of the Digital Image* (London und New York: Tauris 2016), 68, 96.
- 14 Brief von Gyorgy Kepes an Sibyl Moholy-Nagy, 8. September 1948, zitiert nach Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 173.
- 15 Er arbeitete damals an Vorschlägen, wie urbane Beleuchtung verschleiert und unbeleuchtete Gegenden (etwa das Ufer des Lake Michigan) durch künstliche Lichtsysteme als besiedelt präsentiert werden könnten. „Gyorgy Kepes, On Public Art, Interview by Katherine Kuh“, *Saturday Review* (Oktober 1975), 62, zitiert nach Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 174. Bereits in *Language of Vision* äußert Kepes seine Faszination für die nächtlich illuminierte Stadt. Siehe Gyorgy Kepes: *Language of Vision: Painting, Photography, Advertising-Design* (Chicago: Paul Theobald & Co. 1969 [1. Aufl. 1944]), 154, 155.
- 16 Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 208.
- 17 Gyorgy Kepes: *The New Landscape in Art and Science* (Chicago: Paul Theobald and Co. 1956).
- 18 Robert C. Morgan: „Sermon for Tranquility, an Interview with Gyorgy Kepes“, *Afterimage* 10, Nr. 6 (Januar 1983), 7, zitiert nach Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 189.
- 19 Reinhold Martin diskutiert die hier propagierten Ideen ausführlich im Kontext der von ihm als „organizational complex“ beschriebenen Kultur der 1950er Jahre. Martin: *The Organizational Complex* [wie Anm. 8], v. a. Kap. 2. Charissa Terranova sieht im Organismus u. a. Kepes’ Ursprünge digitaler Bildgebungsverfahren. Siehe Terranova: *Art as Organism* [wie Anm. 13], passim.
- 20 Kepes: *The New Landscape in Art and Science* [wie Anm. 17], 74.
- 21 Ein Ergebnis des Projekts war die Publikation von Kevin Lynch: *The Image of the City* (Cambridge: MIT 1960).
- 22 Gyorgy Kepes: „The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration“, *Daedalus* 94, Nr. 1 (Winter 1965), 117–135. Sein Interesse an Licht als Medium der Kunst führte 1965 zur von ihm am Harvard University Carpenter Center organisierten Ausstellung *Light as a Creative Medium*.
- 23 Wie Elisabeth Finch darlegt, sind Kepes’ Anstellung am MIT und die Gründung des CAVS auch vor dem Hintergrund von Bestrebungen des MIT zu sehen, den Geisteswissenschaften mehr Platz einzuräumen. Siehe Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 219. Vgl. Melissa Ragan: „From Organization to Network: MIT’s Center for Advanced Visual Studies“, *X-TRA Contemporary Art Quarterly* 14, Nr. 3 (Frühjahr 2012) <<https://www.x-traonline.org/article/from-organization-to-network-mits-center-for-advanced-visual-studies/>>, abgerufen am 15.02.2019.
- 24 Gyorgy Kepes: „The Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 105, Nr. 3 (Dezember 1969) [Report of the President 1969], 435–440, hier 435. Der Frage, inwiefern seine ursprüngliche Affinität mit konstruktivistischen Idealen oder aber ein Wiederhall der breit getragenen Infragestellung modernistischer Kunstauffassungen in der Kunst der 1960er Jahre diese Visionen beeinflusste, kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Siehe zur breiteren Kontextualisierung der Affinität mit industrieller und technologischer Produktion als Gegenreaktion auf die modernistische Kunst der Nachkriegszeit als zeitgenössische Quelle etwa Douglas Davis: *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology, and Art* (New York und Washington: Praeger Publications 1973), als rezenter kritische Analyse Caroline A. Jones: *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Chicago: University of Chicago Press 1996).
- 25 Kepes: „The Center for Advanced Visual Studies“ (1969) [wie Anm. 24], 438.
- 26 Kepes: „The Center for Advanced Visual Studies“ (1969) [wie Anm. 24], 437.
- 27 Hierzu ausführlich Blakinger: „The Aesthetics of Collaboration“ [wie Anm. 9].
- 28 Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 106, Nr. 2 (September 1971) [Report of the President for the Academic Year 1969–70], 35–38, hier 35.
- 29 Rekonstruktion der Anordnung im Raum nach Abb. aus Emily Wasserman: „Washington“, *Artforum* 8, Nr. 10 (Juni 1970), 87–89, hier 87. Weitere Informationen zu den Werken auch in Lawrence Alloway: „Art“, *The Nation*, 20. April 1970, 476–477.
- 30 Gyorgy Kepes: „Toward Civic Art“ (1970), *Leonardo* 4 (1971), 69–73.
- 31 *Ibid.*, 69.
- 32 *Ibid.* Am Ende seines Beitrags fasst er die drei Aspekte noch einmal zusammen: nötig seien „new-scale tools“, „new-scale tasks“ und ein Bewusstsein für „ökologische Tragödien“. *Ibid.*, 73.
- 33 *Ibid.*, 69–70: „a minimum of human suffering and wasted energy with a maximum of helpful relevance for all of us.“
- 34 *Ibid.*, 72.
- 35 *Ibid.*, 72.

- 36 Jud Yalkut: „São Paulo, No! Smithsonian, Yes! Conversations with Gyorgy Kepes“ *Arts Magazine* 44, Nr. 7 (Mai 1970), 16–18, hier 16.
- 37 Davis, *Art and the Future* [wie Anm. 24], 115f.
- 38 Wasserman: „Washington“ [wie Anm. 29], 87.
- 39 Alloway: „Art“ [wie Anm. 29], 477.
- 40 Dies ist etwa an der Bedeutungsverschiebung des Begriffs „Environmental Art“ deutlich ablesbar. Zunächst primär zur Bezeichnung kinetischer oder reaktiver Installationen verwendet, war der deutliche Bezug auf die Auseinandersetzung mit Natur als Umwelt erst von den 1980er Jahren an gegeben. Vgl. etwa Stephen Bann: „Environmental Art“, *Studio International* 173 (1967), 78–81, mit Kenneth Friedman: „Words on the Environment“, in: Alan Sonfist (Hrsg.): *Art in the Land* (New York: Dutton 1983), 253–256.
- 41 Ausst.-Kat *Explorations* (Washington 1970), Bd. 3, o. S.
- 42 Vgl. etwa *9 Evenings*, Armory Hall, New York 1966; *Cybernetic Serendipity*, ICA London 1969; *Software*, Jewish Museum, Brooklyn 1970.
- 43 Kepes: „Art and Ecological Consciousness“ [wie Anm. 3], 6. Gänzlich aufgegeben hat Kepes die Ideen einer interaktiven Ausstellung jedoch nicht. Im Jahresbericht von 1971 erwähnt er die Planung einer reisenden Ausstellung mit dem Titel *Multiple Interaction Team* als „interacting synergetic total“. Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 107, Nr. 2 (September 1972) [Report of the President for the Academic Year 1970–71], 33.
- 44 Kepes: „Art and Ecological Consciousness“ [wie Anm. 3], 7. Die Äußerungen bleiben jedoch insofern vage, als nicht eindeutig ist, ob er nun auf die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki oder den Vietnamkrieg anspielt.
- 45 Kepes: „Art and Ecological Consciousness“ [wie Anm. 3], 8.
- 46 *Ibid.*, 9.
- 47 Gyorgy Kepes: „The Artist’s Role in Environmental Self-Regulation“, in: id. (Hrsg.): *Arts of the Environment* (New York: Braziller 1972), 167–197, hier 167.
- 48 Kepes: „The Artist’s Role“ [wie Anm. 47], 167, 170.
- 49 Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1969–70) [wie Anm. 28], 36. Vgl. id.: „The Artist’s Role“ [wie Anm. 47], 182.
- 50 Vgl. Anm. 25.
- 51 Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1969–70) [wie Anm. 28], 36. Vgl. id.: „Toward Civic Art“ [wie Anm. 30], 73.
- 52 Kepes: „The Artist’s Role“ [wie Anm. 47], 182.
- 53 Kepes: „Toward Civic Art“ [wie Anm. 30], 73 („means can be provided to recycle unsightly waste and convert a scene of ecological regulation into a stirring focus of civic art“).
- 54 Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 104, Nr. 3 (Dezember 1968) [Report of the President 1968], 47–51, hier 48–49. Erste Ideen zu diesem Projekt hatte Kepes offensichtlich bereits 1964 formuliert, siehe Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 9], 296.
- 55 Kepes: „The Artist’s Role“ [wie Anm. 47], 178.
- 56 Kepes: „The Center for Advanced Visual Studies“ (1969) [wie Anm. 24], 436. Er beschreibt es als „kinetic, luminous environmental spectacle“. Allerdings wollte Kepes mit seinen Studenten weiter an einem Projekt für den Bostoner Hafen planen. In einem Interview aus dem Winter 1969/70 erläutert er: „The major task which I give them might be called an ecological scale tasks; we hope to develop an island in Boston Harbor into a natural environment with utilization of water, sky, and light; we could reclaim nature if we have the guts and the imagination.“ Siehe Jud Yalkut: „São Paulo, No! Smithsonian, Yes! Conversations with Gyorgy Kepes“, *Arts Magazine* 44, Nr. 7 (Mai 1970), 16–18, hier 16. Und noch im Jahresbericht 1973–74 wird das Projekt erwähnt. Siehe Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 110, Nr. 4 (November 1974) [Report of the President and the Chancellor Issue, 1973–74], 75–78, hier 76.
- 57 Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1969–70) [wie Anm. 28], 37. Vgl. Kepes: „The Artist’s Role“ [wie Anm. 47], 184–185. Er erwähnt weiter, dass Buono auch die Möglichkeiten einer „urban scale light windmill“ untersuche.
- 58 Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1970–71) [wie Anm. 43], 33.
- 59 Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“, *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 108, Nr. 3 (September 1973) [Report of the President and the Chancellor, 1971–72], 32–34, hier 32–33.
- 60 Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ *Massachusetts Institute of Technology Bulletin* 109, Nr. 4 (November 1973) [Report of the President and the Chancellor Issue, 1972–73], 61–63, hier 62; Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1973–74) [wie Anm. 56], 76.
- 61 Miwon Kwon: *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press 2004), 60, 67.
- 62 Nathaniel Alexander Owings: *The American Aesthetic* (New York: Harper & Row 1969). Garnetts Arbeit an dem Buch wird im ersten Jahresbericht des CAVS explizit erwähnt. Siehe Gyorgy Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1968) [wie Anm. 42], 47–51, hier 48.
- 63 Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1969) [wie Anm. 24], 436 und Kepes: „Center for Advanced Visual Studies“ (1969–70) [wie Anm. 28], 36.
- 64 Reinhold Martin: „Organicism’s Other“, *Grey Room* 4 (2001), 34–51, hier 37.
- 65 Ausnahmen bildeten Buenos Umweltbarometer, sowie, laut Information der Jahresberichte [wie Anm. 63], möglicherweise Paul Earls’ *Flame Water Fountain* mit einem „self-generating sound system“ sowie William Parkers Wasserspiele, die offensichtlich funktionsgesteuert sein sollten.
- 66 Pulsa: „The City as an Artwork“, in: Gyorgy Kepes (Hrsg.): *Arts of the Environment* (New York: Braziller 1972), 208–221, hier 208.
- 67 Pulsa: „The City as an Artwork“ [wie Anm. 66], 209.
- 68 Demos: *Decolonizing Nature* [wie Anm. 11], Kap. 1, passim und 52, 53.
- 69 Gleiches gilt letztlich auch für die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum.
- 70 Yates McKee: „The Public Sensorium of PULSA: Cybernetic Abstraction and the Biopolitics of Urban Survival“, *Art Journal* 67, Nr. 2 (2008), 46–67, hier 58.
- 71 „News Release Hans Haacke 1967“ *MIT List Visual Arts Center* (2011) <https://listart.mit.edu/sites/default/files/Haacke_Press_Release_final.pdf>, abgerufen am 15.02.2019.
- 72 Demos: *Decolonizing Nature* [wie Anm. 11], 47, 48; Linda Weintraub: *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (Berkeley: University of California Press 2012), 84–88; Brian Wallis: „Survey“, in: Jeffrey Kastner: *Land and Environmental Art* (London: Phaidon 1998), 18–43, hier 36. Gleichzeitig wird Haacke als wichtige Figur der Medienkunstgeschichte geführt.
- 73 Helen Mayer Harrison/Newton Harrison: „A Brief Career Review“, *The Harrison Studio*, o. J. <<http://theharrisonstudio.net/career-review/>>, abgerufen am 15.02.2019.
- 74 „Carte Blanche to Tomás Saraceno: ON AIR“, *Palais de Tokyo* (o. J.) <<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/carte-blanche-tomas-saraceno/>>, abgerufen am 15.02.2019.
- 75 Vgl. Finch: *Languages of Vision* [wie Anm. 10], 125. Eine guten guten Einblick in Positionen der Indigenous Studies gibt beispielsweise Norma Romm: „Indigenous Ways of Knowing and Possibilities for Re-envisioning Globalization: Implications for Human Ecology“, *Journal of Human Ecology* 48, Nr. 1 (2014), 123–133.
- 76 Donna Haraway: „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“, *Environmental Humanities* 6, Nr. 1 (2015), 159–165, hier 161.

Der Freiheitsturm in Teheran

Ein Geschichtsknotenpunkt

Wolfgang Kemp

Abstract In meinem Beitrag geht es noch einmal um die urbanistische Spezialität des Nahen Ostens, den Verkehrskreisel, und um die Monumente in seiner Mitte, die zu politischen Markern werden konnten. Zuerst in Teheran, wo Schah Reza Pahlevi die Neustadt mit einer riesigen Verkehrsellipse und mit einem monumentalen anikonischen Turm/Tor-Hybrid ausstatten ließ. Das war 1971: Schahyad-Turm hieß das Gebilde, also Turm zu Ehren der Könige, der Schahs, und 1978/79, während der Revolution der Mullahs, wurde es umbenannt in Turm der Freiheit, und so heißt auch der große Verkehrskreisel um ihn herum: Platz der Freiheit. Im Gegensatz zu vielen anderen Stiftungen des Schahs behielten die Mullahs das Monument bei und machten es zu einem Marker ihrer neuen Herrschaft. 2009 versuchten wiederum verschiedene Gruppen der iranischen Gesellschaft auf dem Platz der Freiheit den Sinn dieses Wortes zurückzuerobern und beanspruchten den Turm für sich. Auch diese Umfunktionierung hat das Monument überlebt. Wie hat es das geschafft?, fragt der Aufsatz und widmet sich detailliert der Formgebung und Ikonografie eines anikonischen Denkmals.

Keywords Freiheitsturm Teheran, Azadi-Tower Teheran, Hossein Amanat, Arabischer Frühling, Arab Spring, Aniconic Monuments

Ich fange mit einer Karte (Abb. 1) an, welche einen Teil Teherans zeigt, mit einer elliptischen Freifläche und einem gewaltigen, doppelten Verkehrskreisel, einer Art urbanes Herz, von dem aus grüne Kraftlinien, Adern in den städtischen Körper ausstrahlen, nach rechts in die kleinteilig strukturierte alte Stadt, nach links in geplante Regionen des neuen Teheran. Bei dem Wort Verkehrskreisel erinnern sich vielleicht einige, aber sicher Hubertus Kohle, der mir bisweilen Gastkommentare im Blog von arthistoricum.net einräumt, dass ich mich ebenda dieser Spezialität der Urbanistik im Nahen Osten und südlichen Mittelmeerraum angenommen habe.¹ Zuerst war der Kreisel ein Standard moderner Verkehrsführung, den man den in diesem Raum „tonangebenden“ Franzosen abgeschaut hatte; in Frankreich gibt es 20.000, nach anderer Zählung 30.000 Kreisverkehrsplätze. Dann, ab den 70er Jahren, konnten diese eher unpraktischen *rond-points* zu politischen Räumen werden. Ich werde aus dieser Perspektive die große grüne Ellipse

behandeln, weil mit ihr diese Geschichte anfängt und weil sie im Westen relativ wenig bekannt ist. An ihrer Stelle wurde der Tahrir-Platz in Kairo zum räumlichen Inbegriff des Arabischen Frühlings. Diesem Platz fehlt allerdings ein Merkmal, das die anderen Verkehrskreisel besitzen, ein Marker auf der Mittelinsel. Man hat dort skulpturale Gebilde aus Beton und Stahl aufgestellt, die im anikonischen Raum des Islam auf ein schmales Motivrepertoire angewiesen sind: Vasen, Kaffeekannen und Kaffeetassen, Uhren, Weltkugeln, Brunnen, jeweils im Monumentalmaßstab. Gezeigt habe ich das Weltmonument in Saha, Oman (Abb. 2), und das Perlenmonument in Manama, Bahrein (Abb. 3, 4), die zu Symbolen der Protestbewegungen in diesen Ländern aufstiegen und sofort nach deren Niederschlagung „mitbüßen“ mussten und entfernt wurden. Auch die angestrebte Harmlosigkeit der anikonischen Kunst half ihnen nicht.

Der Platz im Westen Teherans und seine Landmarke stehen in dieser Geschichte für uneingeholte



1



2

3



4



Abb. 1 Teheran, der Freiheitsplatz und Umgebung, im Internet und als Handout verbreitete Karte am 11.2.2010.

Abb. 2 Saha, Oman: Das Weltmonument vor und nach der Zerstörung 2011.

Abb. 3 Manama, Bahrein: Das Perlenverkehrsreisels vor der Zerstörung 2011.

Abb. 4 Manama, Bahrein: Das Perlenverkehrsreisels nach der Zerstörung 2011.



5

Abb. 5 Der Freiheitsplatz und der Freiheitsturm in Teheran.

Vorbilder, was Alter und Größe, aber auch Langlebigkeit anbelangt, eine stupende Dauerhaftigkeit trotz stärkster politischer Beanspruchung. Er erstreckt sich über eine Grundfläche von 50.000 Quadratmeter, das Monument in seiner Mitte ist 45 Meter hoch. Der Platz, die auf ihn zuführende Magistrale und der Turm heißen heute alle Azadi, also Freiheitsplatz, Freiheitsstraße, Freiheitsturm (Abb. 5.). Zur Zeit ihrer Entstehung, in den späten 60er Jahren, standen Namen zur Debatte wie Tor des Kyros oder Tor des Kaiserreiches, aber Shahyad-Turm, also Turm zu Ehren der Könige, der Schahs setzte sich durch. Der Auftraggeber des Ensembles war der auch aus der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte wohlbekannte Schah Reza Pahlavi, der mit einer kühnen und richtigen Entscheidung den Entwurf des 24-jährigen und gänzlich unbekanntes Hossein Amanat favorisierte.²

Der Turm stand am Endpunkt der 2500-Jahr-Feiern, die im Jahr 1971 anlässlich der Gründung des persischen Reiches mit wahrhaft orientalischem Pomp begangen wurde. Die Feierlichkeiten begannen in Persepolis, dem Gründungsort des Reiches, und endeten unter und in dem neu errichteten Turm und damit beim Schlüsselbau des modernen Teheran.³ Der Schah hatte 1963 seinem Land ein ehrgeiziges und in vielen Aspekten fortschrittliches Modernisierungsprogramm verordnet, das er die „Weiße Revolution“ nannte. Man könnte sagen, dass der Shahyad-Turm mit seinem Belag aus 25.000 weißen Marmorplatten diese Weiße Revolution für kurze Zeit symbolisch verkörperte und faktisch antizipierte, denn das Monument beanspruchte

wie einst der Eiffelturm im Jahr 1887 modernste Bau- und Entwurfsverfahren.

Amanats Schöpfung ist morphologisch mehrdeutig. Vor allem leistet sie eine Fusion von Turm und Tor. Wie der Eiffelturm ruht die Stahlbetonkonstruktion in Teheran auf vier Beinen, und so könnte man auch vier gleiche Seiten erwarten. Anders als der Eiffelturm hat der Freiheitsturm aber zwei Hauptansichten, wie das alle Tore haben, Schauseiten, die gen Westen, in Richtung Flughafen, und gen Osten, Richtung alte Stadt zeigen. Anders als bei Stadttoren sind aber die beiden Hauptseiten identisch gestaltet. Der Architekt setzt zwei verschieden hohe und geformte Bögen hintereinander. Die große spitzbogige Öffnung vorne überfasst die rundbogige Öffnung dahinter; die schräge Fläche zwischen den Bögen wird durch ein Netzgewölbe ausgefüllt, das die Innenfläche bis fast zu den seitlichen Öffnungen überspannt. Schematisch umgezeichnet sieht das so aus (Abb. 6):

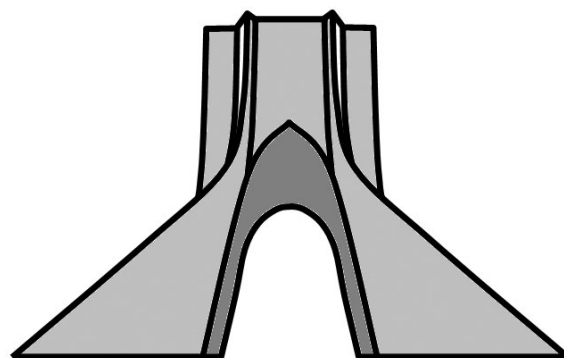
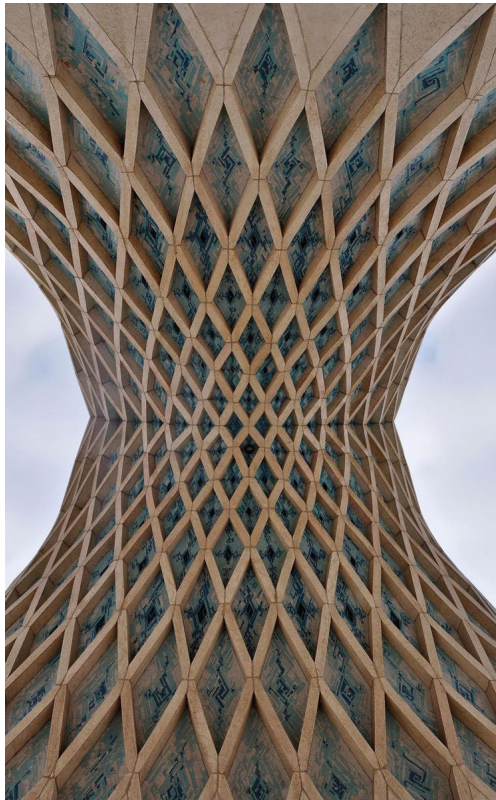


Abb. 6 Diagrammatische Darstellung des Freiheitsturms.

7



8



9



10



Abb. 7 Das Gewölbe des Freiheitsturms.

Abb. 8 Der Freiheitsturm von Osten.

Abb. 9 Der Freiheitsturm von Westen.

Abb. 10 Hossein Amanat vor dem Shahyad-Turm 1971.

Verstehen wir die Fläche zwischen vorderem und hinterem Bogen provisorisch als Tympanon, dann impliziert das eine Schaufront, die so nur in eine Richtung möglich ist. Der Freiheitsturm hat aber zwei identische Ansichten, wie die Abbildungen 8 und 9 belegen. Amanat erzielt diesen „Dopplereffekt“ durch die ingenieure Formgebung seines Netzgewölbes (Abb. 7). Es wird gerne aus der Untersicht als sphärische Etüde über das Thema Rautenkomposition aufgenommen, aber so gesehen verrät es vor allem den entscheidenden Trick des Architekten, der es ihm ermöglicht, von Osten wie von Westen die Erscheinung zweier hintereinander geschalteter Bögen zu erreichen. Zwei sphärische Halbkörper treffen in der Mitte des Daches zusammen, und die so entstehende Kante wird sphärisch jeweils nach außen und oben ausgezogen, sodass man beim Durchblick in der Mitte die Silhouette eines abgerundeten und am vorderen Rand eines entschieden spitzbogig geteilten Bogens hat. Man muss nur von unten die Mittelnaht des Gewölbes verfolgen, um diesem „Dopplereffekt“ auf die Spur zu kommen (Abb. 8 und 9).

Es ist von daher kein Zufall, dass das offizielle Porträt des jungen Architekten vor seiner Schöpfung auf dieses spezielle Bauteil aufmerksam macht (Abb. 10). Das Rautenfeld hinterblendet den Kopf, aus dem es hervorgegangen ist, und dieser ist so aufgenommen, dass er die entscheidende mittlere Linie nicht verstellt. Wir sehen, dieser Naht folgend, sieben bis acht Rauten in die Tiefe, und unser Blick endet damit dort, wo sich der Bogen rundet.

Historisch bemerkenswert ist die Arbeitsteilung, welche dieser hochkomplexen Komposition zugrunde liegt. Den Entwurf beansprucht Amanat ganz für sich, sich berufend auf seine frühe Schulung in Geometrie, aber auch auf sein Studium persischer Gewölbe und Ornamentik. Für die Statik freilich engagierte man Ove Arup, dessen Londoner Büro die ingenieurtechnischen Voraussetzungen für den Bau des Opernhauses von Sydney geschaffen und sich damit als weltweit führende Instanz in Sachen moderne Wölbkunst etabliert hatte. Für Sydney hatte Arup zum ersten Mal Computer eingesetzt. Und so vollzog sich in Teheran vermutlich das früheste Zusammentreffen von digitaler Technik und Historismus. Denn Amanats Torturm ist ein herausragendes Beispiel für jene Art von modernem Historismus, den nach 1945 fast alle Entwicklungsländer in der Abkehr vom Kolonialismus praktizierten. Der Architekt hat die beiden Bögen auf die zwei Phasen in der Geschichte der altiranischen Baukunst bezogen, auf die sassanidische und die darauf folgende Baukunst nach der arabisch-islamischen Eroberung des

Landes. In einem sehr viel späteren Interview sagte Amanat: „The Shahyad tries to represent both periods: the central arch is a Sassanid arch — well, it’s not exactly, but it implies one — and the broken arch above it alludes to the second period, and they are interwoven together through a complex series of ribs. Again, this is not exactly what Iranian architects have done traditionally, but it makes use of traditional techniques; the shape is there, however subtle it may be.“⁴

Der Architekt verweist weiterhin auf die Formenvielfalt der persischen Ornamentik, deren Motiven er quasi tektonischen Sinn gab. Die Vakil-Moschee in Shiraz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert hat Ornamente in Wölbungen und auf Flächen, die wie ein Formenschatz ausgebreitet und gleichzeitig variiert werden (Abb. 11). Für das mittlere Feld des hier abgebildeten Panels sind die Rauten so konstruiert, dass sie tangential zu der anschließenden Halbkreis-Komposition aufsteigen. So entsteht aus acht Rippen eine fast gerade Querrippe, die an dieser Stelle ein wenig störend wirkt. Bildet man diese Linie auf dem darüber liegenden Halbkreis ab, hat man die Konstellation, die dem mittleren Bogen der Teheraner Toröffnung entspricht.

Die Figur des Torturms erweckt zwei weitere Assoziationen. Einmal erinnert sie an den für die vorderasiatischen Monumentalbaukunst typischen Pischtak, den Vorbogen, der den Haupteingang eines Komplexes hervorhebt und rahmt (Abb. 12).

Der Pischtak ist kein Turm, sondern eine Schauwand mit einem überdimensionalen spitzen Torbogen, der einen zweiten, kleineren Bogen rahmt, der den eigentlichen Eingang bildet. Das Motiv des Bogens im Bogen könnte für Amanat eine Anregung gewesen sein. Dass aber sein Torturm auf vier Beinen ruht, deren Konturen höchst energisch nach oben und zur Vereinigung im Körper des Turmes streben, diese Figur ist schwer ableitbar, aber selbst Vorbild geworden. Sie wurde in hunderten von abstrakten Markern in der Mitte unserer Kreisel fortgesetzt. Da die Verkehrsplätze viel kleiner sind als das Areal um den Freiheitsturm, liegt es wörtlich gesprochen nahe, die Kreisform durch zur Mitte hin strebende Spangen, Arme, Klammern zu bestätigen. Das Perlenmonument in Manama (Abb. 3) zum Beispiel, das nicht mehr steht, war ein gutes Beispiel, aber die Städte des südlichen Mittelmeerraums und Vorderasiens sind bestückt mit solchen zentralistischen Kompositionen. Abb. 13 und 14 zeigen zwei Beispiele aus Tunesien.

Für den Freiheitsturm, der zuerst Shahyad (also „Schah-Denkmal“) hieß, würde ich die Einheit stiftende



11

12



13



14



Abb. 11 Shiraz, Iran, Vakil-Moschee, Detail von Wand und Wölbung.

Abb. 12 Pishtak der Vakil-Moschee in Shiraz, Iran.

Abb. 13 Korba, Tunesien.

Abb. 14 Sahlina, Tunesien.

Konstellation auf ein großes Entwicklungsziel des modernen Iran beziehen wollen. Die Pahlavi-Dynastie, die sich 1925 an die Macht putschte, verfolgte eine bis zum letzten Schah reichende Zentralisierungspolitik. Unter den Kadjaren, die von 1794 bis 1925 regierten, war Persien ein Patchwork weitgehend selbständiger und rivalisierender Bezirke gewesen. Mit den Pahlavis nahm der Staat die Form eines Zentralsystems an.⁵ Modernisierung bedeutete auch eine Konzentration auf das Zentrum Teheran – mit Ausbau der Verkehrswege. Das Echo beider Tendenzen, der zentralistischen Setzung und der ausgreifenden Vernetzung, lässt sich am Komplex aus Turm, Park und Verkehrsführung nachvollziehen (Abb. 5). Die wabenförmige Aufteilung des Parks ist zentripetal und zentrifugal zugleich, und sie nimmt den Impuls der Ankunft aus Richtung Flughafen auf. Die großformatige Struktur der Felderteilung wird dichter, wenn sie unter den Einfluss des Turmes und damit der alten Stadt gerät. Mithilfe eines gewissermaßen generisch-persischen Dekormotivs erzielt Amanat einen ähnlichen optischen Effekt wie bei dem Gewölbe: Vor dem Bogen stehend wie in Abb. 8 und 9, erscheint der innere Bogen als definitive Kontur, es handelt sich aber nur um die Sichtkante einer sphärischen Komposition. Auf dem Platz verformt die zentrifugale Kraft die ornamentalen Felder, so dass man von oben den Eindruck hat, der Kreisverkehr würde sie nach außen treiben.

Amanat hat sich viele schwierige Aufgaben vorgenommen und ihre Lösungen zu koordinieren versucht: kein Kreis, sondern eine Ellipse, keine Besetzung einer der beiden Brennpunkte oder der geometrischen Mitte mit dem Monument, sondern dessen nach Osten vorgeschobene Positionierung, eine Bewegung, die vom Wabenmuster des Platzes ebenso mitvollzogen wird wie dieses die fliehenden Tendenzen des Verkehrs figurlich mitmacht, die Ausweisung von zwei Hauptansichten für einen vierfüßigen Turm, die zwei Bögen, die auf so verschiedene Weise definiert sind, haptisch der eine, optisch der andere, und die es schaffen, mit modernster Bautechnik die Formensprache des alten Persiens zu sprechen.

Im Untergrund des Turmes hatten der Schah und die in kulturellen Belangen federführende Farah Diba das vielleicht modernste Museum der Welt einrichten lassen (Abb. 15). Die wichtigsten beweglichen Objekte der persischen Kultur- und Kunstgeschichte wurden in einer Folge von sieben Räumen ausgestellt, mit Licht und Ton dramatisch in Szene gesetzt vor den Augen der Besucher, die ein Laufband an den Exponaten vorbeibeförderte.

„The visitor takes a narrow unlighted passageway and suddenly finds himself on a slow-moving conveyer. The ‘machine for the exploration of time’ takes him through a series of seven halls. Lighting effects, movie projections, directional sound effects, and captivating music take the traveler into a strange universe of completely new dimensions. And very gradually the History of the World, and of Iran, unfolds before his eyes. Atop the monument is the Hall of the Future, with a preview of the future development of Iran.“⁶

Man hatte im Jahr 1964 bereits die Besucher, die Michelangelos Pietà in der Washingtoner National Gallery sehen wollten, auf ein Laufband gestellt und dem Werk selbst eine dramatische Lichtregie verpasst. Aber das Display-Konzept des Museums im Shahyad-Turm hätte Frederick Kiesler, der sich dreißig Jahre vorher Ähnliches ausgedacht hatte, mit Neid erfüllt. Bemerkenswert ist aber auch das Dispositiv im Großen: So wie Platz und Monument die Stadt zusammenbinden, so arbeitet die Raumeinteilung im Inneren an einem großen, modern ausgedrückten Junktum: unten, horizontal, die „Hallen der Geschichte“, oben, durch einen schnellen Aufzug vertikal erschlossen, die „Halle der Zukunft“, die Plattform in der Spitze mit dem Blick auf die Stadt und vor allem auf den nahen Flughafen.

Die Nachgeschichte des Platzes kann man eigentlich nur journalistisch einleiten: Die Dynamik, die der Komplex verkörpern und fördern sollte, schlug in politische Prozesse um, die nicht im Sinne der Urheber waren. Die Weiße Revolution ging 1978/9 in die Islamische über, aus dem Schah-Platz wurde der Freiheitsplatz (Abb. 16, 17).

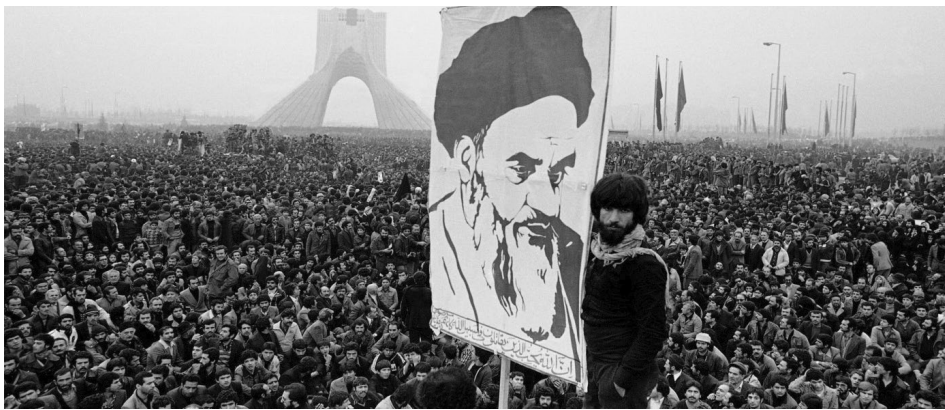
Viele Strömungen und Gruppen erhoben sich 1978 gegen das Regime des Schahs: die Studenten, die Kommunisten, die Maoisten, die Linksintellektuellen, die Feministinnen, die Religionen, die vom Islam unterdrückt wurden – all diese Dissidenten versammelten sich getrennt oder in verschiedenen Koalitionen immer wieder auf dem großen Platz und vor dem Denkmal ihres Gegners, das sie bald als große Anschlagtafel umnutzten und umsignierten: Fotografien, Poster, Fahnen, Graffiti bedeckten die kostbaren Marmorhaut. Die Autoritäten schienen die Struktur aufgegeben zu haben, auch vom obersten Stockwerk sieht man auf verschiedenen Aufnahmen die Abzeichen der Revolution wehen.

Es ist zumindest mir nicht klar geworden, ab wann das Monument mit den Namen Freiheit belegt wurde: War das vor dem Machtwechsel, und wann wurde der Name ihm offiziell verliehen? Eines kann man mit Gewissheit sagen: Es trug den Namen nicht sehr lange zu recht. Als Michel Foucault sich noch begeistert über die Revolution der Mullahs äußerte,⁷ hatten im Februar

15



16



17



Abb. 15 Das Museum unter dem Freiheitsturm.

Abb. 16 Massenproteste auf dem Freiheitsplatz 7. September 1978 (?).

Abb. 17 40. Jahrestag der Revolution in Teheran 2019.

1979 die Kleriker die erste Hinrichtungswelle in Gang gesetzt, alle weiteren öffentlichen Proteste gegen ihre neue Herrschaft niedergeschlagen und massiv die Hoffnungen auf Gleichberechtigung der Frauen erstickt. Es reicht, wenn wir das Fazit zitieren, das zwei französische Journalisten im Mai 1979 zogen, als sie sich mit Michel Foucaults begeisterter Unterstützung der Islamischen Revolution auseinandersetzten – Foucault hatte den Mullahs „das Streben nach der Öffnung einer geistigen Dimension in der Politik“ zugetraut. Claude und Jaques Broyelle hingegen konstatierten: „Heute laufen kleine Mädchen ganz in Schwarz von Kopf bis Fuß eingehüllt, Frauen werden erstochen, wenn sie den Schleier nicht tragen wollen, Massenexekutionen richten Homosexuelle hin, es wurde ein ‚Ministerium zur Führung nach den Regeln des Koran‘ geschaffen, Diebe und Ehebrecherinnen werden gesteinigt.“⁸ Amanat weilte damals im Ausland und blieb dort, weil er als Architekt des Schahs und als Bahai doppelt gefährdet war. Er tat gut daran: Seit 1981 wurden im Ursprungsland ihrer Religion die Bahai massiv unterdrückt und gänzlich entrechtet; es gab hunderte, wenn nicht tausende von Toten. Ministerpräsident war damals Hossein Mussawi, ein Architekt, das sei erwähnt, weil seinen Berufskollegen Hossein Amanat eine Todesdrohung erreichte. Amanat lebt heute in Kanada.

2009 versuchten wiederum verschiedene Gruppen, der iranischen Gesellschaft auf dem Platz der Freiheit den Sinn dieses Wortes zurückzuerobern. Am 15. Juni 2009 versammelten sich drei Millionen Iraner, um gegen eklatanten Wahlbetrug und die Einschnürung des politischen Lebens durch den orthodoxen Islam aufzustehen. Die sogenannte Grüne Bewegung ahmte die Praxis der Aufständischen von 1978/79 nach und versuchte, ein weiteres Mal den Turm und den Platz zu besetzen, symbolisch und organisatorisch (Abb. 18, 19).

Die Bildpraxis der Männer und Frauen des Jahres 2009 war aber viel weiter entwickelt als bei ihren Vorgängern, und sie war vorbildhaft für die Aufständischen des Arabischen Frühlings, die zwei Jahre später ebenfalls große Kreisverkehrsplätze besetzten und die dort aufgerichteten Landmarken zu ihrem Wahrzeichen machten. Die Proteste wurden blutig niedergeschlagen, und wiederum ließen die Mullahs den Turm stehen und versuchten bei jeder Gelegenheit, sein Potential für sich zurückzugewinnen. So zum Beispiel am 11. Februar jeden Jahres, an dem sie das Jubiläum der Islamischen Revolution durch aus dem ganzen Land zusammengearbete Anhänger begehen lassen. Darauf bezieht sich die Karte, die wir am Anfang zeigten (Abb. 1).⁹ Sie wurde am 11. Februar 2010 im Internet

und als Poster ausgegeben, um die Regimegegner, die Grünen, zur massenhaften Teilnahme an einer Ansprache Präsident Ahmadinedschads aufzurufen und ihren Aufmarsch zu lenken. Die violett eingetragene Fläche zeigt an, wo man sich versammeln sollte. Der 11. Februar 2010 war nun ein besonders kritischer Termin für das Regime, weil das Land nach 2009 noch keinesfalls zur Ruhe gekommen war. Was auf der Karte nicht erkennbar ist, ist die Ausrüstung der Azadi-Straße mit Lautsprechern, welche die Aufmärsche der Gegner und ihre Slogans übertönten und die Protestanten quasi mundtot machen sollten. Aber verhindern ließ sich freilich nicht, dass bei der Ansprache des Präsidenten Sprechköre den Tod des Diktators verlangten. Das musste aus der zeitlich versetzt übertragenen Rede mühsam herausgeschnitten werden. Man kann den 11. Februar 2010 sehr gut in einem Blog des Teheraner Korrespondenten des *Guardian* verfolgen, der uns in kurzen Abständen das Geschehen auf den Straßen und die Aktionen sowohl der Sicherheitskräfte als auch der Regimegegner (wiederum mit Links auf deren Blogs) erschließt.¹⁰ Die Revolutionen finden nun unter den Bedingungen des Internet statt, ein neuer großer Verkehrskreis dreht sein Rad, und irgendwie passt es dazu, dass Ahmadinedschad an diesem Tag und auf dem Platz des modernen Teheran auch einen „Fortschritt“ verkündete: Der Iran verfüge nun über 20-prozentig angereichertes Uran und sei damit in der Lage, eine Atombombe zu bauen.

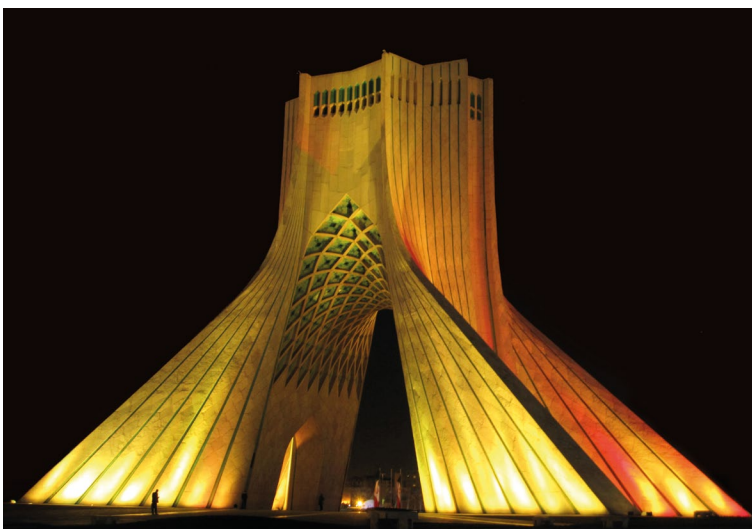
Die Mullahs ließen den Turm des Schahs und sein schnittig modernes Umfeld stehen. Sie hatten das Ensemble selbst erobert und für ihr Unrechtsregime adoptiert. Sie „verziehen“ ihm sehr pragmatisch auch die Aneignung durch ihre Gegner im Jahr 2009. Ein typischer Fall von „Too Big To Fail“. Der Turm war von Anfang an populär und bleibt es bis heute, als Wahrzeichen repräsentiert er das moderne Teheran, eine Stadt, die aus dieser Periode wenig Attraktives vorzuweisen hat. Die Kräfte der Veränderung, die bisher nicht an ihm rütteln konnten, sind scheinbar dauerhaft abgelenkt: durch die ungezählten Fahrzeuge, die ihn täglich umkreisen, durch die Lichtspiele, die ihn seit den Zeiten des Schahs nicht täglich, aber doch sehr oft als Spektakel zur Geltung bringen (Abb. 20).

Es soll das letzte Wort dem Architekten gehören. Der Interviewer fragte ihn: „How does one form have so much leeway in its symbolic interpretation? Do you think its abstraction gives it an excess of openness?“ Der Verweis auf die möglicherweise schützende Kraft der Abstraktion muss man vorderhand zurückweisen: 2013, als das Interview stattfand, waren die an sich harmlosen



18

19



20

Abb. 18 Der Freiheitsturm als Zeichen der Grünen Bewegung 2009.

Abb. 19 Poster der Grünen Bewegung 2009.

Abb. 20 Der Freiheitsturm, nächtlich angestrahlt.

Perlen- und Weltkugel-Denkmäler in Saha und Manama bereits abgeräumt worden. Amanats Erklärung:

„I mean, I'm very careful not to claim some amazing stuff about it [chuckles], but when you ask these questions I have to go back in my psyche and see where it came from. And this is what I'm telling you. I don't want to at all compare it to Hafez, not at all, but Iranians read Hafez and they connect to it, and love it, and each of them interprets it differently. This building is in no way to that threshold of a Hafez work. No way! But in this small way, it is similar. As Rumi [der Sufi-Mystiker – W. K.] said, 'Har kassi az zann-e khod shod yar-e man.' ('Everybody sees it the way he wants to see it.') So this is why it connects to everyone, I think, and how it has been sitting there under such different regimes, being called something completely different. As you say, it's true that I built it for the Shah, but really I made it for all of Iran. It was for the culture.“¹¹

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © Courtesy of Guardian News & Media Ltd <<https://www.theguardian.com/news/blog/2010/feb/11/iran-protests-22-bahman>>.

Abb. 2 © ILivedInSoharWhenWeHadTheGlobeRoundabout, Facebook Posting, 6. Juli 2012 <<https://www.facebook.com/ILivedInSoharWhenWeHadTheGlobeRoundabout/>>.

Abb. 3 Foto: Bahrain in Pictures (CC BY-SA 3.0) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pearl_Roundabout_completely_cleared_of_protesters_and_tents_-2.jpg>.

Abb. 4 Foto: <<http://bahrain.viewbook.com>> (CC BY-SA 3.0) <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Al_Farooq_Junction_under_construction_at_former_site_of_Pearl_Roundabout.jpg#filelinks>.

Abb. 5 Foto: @tehraniiaa, *oino.site* 20.12.2018 <<http://oino.site/media/1938464163403885708>>.

Abb. 6 Foto: Siamax, 05.07.2007 (CC BY-SA 3.0) <<https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:AzadiTower.PNG>>.

Abb. 7 Benjamin Tiven, „Hossein Amanat“, *bidoun. Middle East Modernities*, Issue 28 <<https://bidoun.org/articles/hossein-amanat>>.

Abb. 8 Foto Nima j72, 1.04. 2016 (CC BY-SA 4.0) <[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Azadi_tower,_Tehran,_Iran_\(April_2016\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Azadi_tower,_Tehran,_Iran_(April_2016).jpg)>.

Abb. 9 Foto: Bernard Gagnon 20.06.2016 (CC BY-SA-4.0) <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Azadi_Tower%2C_Tehran.jpg>.

Abb. 10 Benjamin Tiven, „Hossein Amanat“, *bidoun. Middle East Modernities*, Issue 28 <<https://www.bidoun.org/collections/middle-eastern-modernities>>.

Abb. 11 Foto: dynamosquito, *flickr* 4.8.2009 (CC BY-SA 2.0) <<https://flic.kr/p/6p2zrC>>.

Abb. 12 Foto: © Armin Berenjkara, MEHR Newsagency <<https://media.mehrnews.com/d/2017/03/24/4/2414480.jpg>>.

Abb. 13 Foto: Habib M'henni (CC BY-SA 3.0) <https://de.wikipedia.org/wiki/Qurba#/media/File:Monument_centre_ville_Korba.jpg>.

Abb. 14 Foto: Antun Švaganović, (CC BY 3.0) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sahline,_Tunisia_-_panoramio.jpg>.

Abb. 15 Foto: Tasnim News Agency, 15.3.2014 (CC BY 4.0) <https://en.wikipedia.org/wiki/Azadi_Tower>

Abb. 16 A Revolução Iraniana, *historiazine*, 29.5.2016 <<https://historiazine.com/a-revolu%C3%A7%C3%A3o-iraniana-80482633fd2f>>.

Abb. 17 Foto: APA/AFP, 11.2.2019 <<https://orf.at/stories/3111086/>>.

Abb. 18 Foto: Hamed Saber 15.6.2009 (CC BY 2.0) <https://fi.wikipedia.org/wiki/Azadin_torni>.

Abb. 19 Unbekannter Künstler, 4.10.2009 <<https://windowsoniran.wordpress.com/tag/iranian-art/>>.

Abb. 20 Foto: Alireza Javaheri, 28.3.2011 (CC BY 3.0) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tehran_-_Azadi_Tower.jpg>.

Alle Bilder abgerufen am 27.03.2019.

Anmerkungen

- 1 Öffentliche Kunst im nicht-öffentlichen Raum des Nahen Ostens: <<https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2017/04/19/oeffentliche-kunst-im-nicht-oeffentlichen-raum-des-nahen-ostens/>>
- 2 Die beiden wichtigsten Texte: Talinn Grigor: „Of metamorphosis. Meaning in Iranian terms“, *Third Text* 17, Nr. 3 (2003), 207–225, und Benjamin Tiven: „Hossein Amanat“, *Bidoun* 28 (2013) <<https://bidoun.org/articles/hossein-amanat>>. Von Talinn Grigor siehe auch: *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs* (New York: Periscope Publishing 2009) und dazu die wichtige Rezension: Michael Craig Hillmann: „Trickle-down Architecture: An Iranian Narrative of Contemporary Iranian Art“, *SCTIW Review: Journal of the Society for Contemporary Thought and the Islamic World* 2015 <https://www.academia.edu/12115814/An_Iranian_Narrative_of_Farah_Pahlavi_as_Architect>.
- 3 Annelies Van de Ven: „Re-awakening the Power of Persepolis“, *AASV Bulletin*, August–September 2015 <https://www.academia.edu/15170428/_Re-_Awakening_the_Power_of_Persepolis>.
- 4 Tiven: „Hossein Amanat“ [wie Anm. 2].
- 5 Robert Graham: *Iran: Die Illusion der Macht* (Frankfurt am Main: Ullstein 1979), 151ff.; Bassam Tibi: *Der Koran und das Problem der kulturellen Bewältigung sozialen Wandels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985), 192ff.
- 6 Jean Hureau: *Iran Today* (Paris: Éditions Jeune Afrique 1975), 165.
- 7 Zu Foucaults „Ideenreportage“ über die Islamische Revolution siehe Janet Afary/Kevin B. Anderson: *Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the Seductions of Islamism* (Chicago: University of Chicago Press 2005).
- 8 Claudie und Jaques Broyelle, *Le Matin*, 24. Mai 1979, hier übersetzt nach Kevin B. Anderson: „Revisiting Foucault and the Iranian Revolution“, *New Politics* 10 (Sommer 2004) <<http://newpol.org/content/revisiting-foucault-and-iranian-revolution>>. Foucault antwortete auf diese Attacke, dass er sich an Polemik nicht beteilige, und unterstellte den Autoren ihrerseits „Gedankenkontrolle“ auszuüben, wenn sie ihn zum Rückruf seiner Sicht auf die islamische Revolution aufriefen.
- 9 <<https://www.theguardian.com/news/blog/2010/feb/11/iran-protests-22-bahman>>
- 10 Ibid.
- 11 Tiven: „Hossein Amanat“ [wie Anm. 2].

Realzeitsystem *Les Immatériaux*

Notizen zur Aktualität der Kunst- und Wunderkammer im Zeitalter des Digitalen

Kai-Uwe Hemken

Abstract In zeitlichen Abständen scheinen sich digitale Revolutionen zu ereignen, wenn man das 20. und 21. Jahrhundert betrachtet. Eine solcherlei zyklische Wiederkehr einer im weitesten Sinne kollektiven Technisierung ist nicht das Ergebnis einer scheinbar autonomen Entwicklung, sondern schlichtweg hausgemacht. Diese Unterscheidung besitzt insofern Relevanz, als mit der heutzutage als „Digitalisierung“ bezeichneten Bewegung eine Zwangsläufigkeit und Unausweichlichkeit verbunden wird. Diese mutmaßlichen Eigenschaften berühren verschiedene kulturelle wie soziale Felder, bei denen es um „Wissen“ oder „Partizipation“ geht. Der vorliegende Beitrag widmet sich diesen Sinndimensionen unter Berücksichtigung von langen Traditionslinien, wohl wissend, dass neuzeitliche Wunderkammern nur bedingt mit Ausstellungen des späten 20. Jahrhunderts vergleichbar sind.

Keywords Digitalisierung, Wissenskultur, Ausstellung, Wunderkammer

Zur Geschichte „neuer Medien“ in der Kunst
„Digitalisierung“, „Neue Medien“ oder „Virtualität“ sind jene Stichworte, die derzeit in der Öffentlichkeit kursieren und verheißungsvoll einen omnipotenten Aufbruch verkünden. Bei allem Innovationsdrang schleicht sich doch zumindest der Anfangsverdacht ein, dass es sich hierbei doch wieder um eine Episode aus der langen Geschichte der Technisierung im 20. und 21. Jahrhundert handelt. Denn mit Blick auf die vergangenen Jahrzehnte muss festgestellt werden, dass sich ein derartiger kollektiver Pioniergeist bezüglich einer Technikkultur in regelmäßigen Abständen formiert hat.¹ Abhängig von Technisierungsschüben im gesellschaftlichen Leben, die politisch, ökonomisch und kulturell begründet sind, werden derlei Innovationen zudem von Diskursen und Rhetoriken begleitet, die eine Allgemeinverbindlichkeit für sich in Anspruch nehmen. In den 1920er Jahren war von der Neurasthenie die Rede, da man sich angesichts der massiven Beschleunigung des Alltags – herbeigeführt

von neuen technischen Erfindungen, die Eingang ins Alltagsleben gefunden hatten – vollkommen überfordert fühlte. Künstler wie die italienischen Futuristen und späterhin Ernst Ludwig Kirchner entwickelten auf dieser Basis eine neue Formensprache und verfassten Manifeste, die die Technik glorifizierten. Kulturtheoretiker wie Siegfried Giedion beobachteten beinahe zeitgleich eine „Herrschaft der Mechanisierung“, die sich als eine autonome Parallelentwicklung zeige und sich bis dato erfolgreich dem menschlichen Steuerungswillen entzogen hätte. In den 1960er Jahren waren die Massenmedien eines der großen Themen, hatte doch diese Sparte einer neuen Alltagskultur das öffentliche Leben grundlegend verändert. So wählte der Fluxuskünstler Wolf Vostell die sogenannte „endogene Depression“ – entnommen der zeitgenössischen Psychologie – als Leitkategorie seiner auf Massenmedien dezidiert Bezug nehmenden Kunst, um nur einen Künstler stellvertretend für viele zu nennen. Nur wenig später, in den 1990er Jahren, formierte

sich eine gleichermaßen breite Bewegung, die mit der Formel „Neue Medien“ zusammengefasst werden kann. Eine Vielzahl von mediatisierten Kunstformen unterschiedlicher Qualität zeigten sich, das Flaggschiff der Bewegung, das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, wurde gegründet und neue Wissenschaftszweige wie die Medienarchäologie, Medienwissenschaft und die Neue Medien-Theorie traten in Erscheinung. In diesem Zuge musste nicht nur die Kunstwissenschaft den Beweis antreten, dass sie trotz ihrer ca. 200jährigen Fachgeschichte den methodischen Anforderungen, die die Neue Medien-Kunst und -Kultur stellte, noch gerecht werden konnte, sondern es wurde die bisherige Kulturentwicklung durch die Ankunft des Digitalen in ein neues Zeitalter geführt, wie die Rhetorik der damaligen Protagonisten verkündete: Hybridität, Zeitlosigkeit, Universalität, Omnipotenz und Diskursautonomie waren jene herausragenden Merkmale, die implizit und originär der Digitalkultur zu eigen sein sollten. Am Ende musste die Kunstwissenschaft nicht abdanken, sondern konnte sich mit Verweis auf die Formierung der historisch-kritischen Ausrichtung der Disziplin seit den 1970er Jahren und angesichts einer nachweislichen Vielfalt an Sichtweisen und methodischen Ansätzen behaupten. Die Neue Medien-Kunst wurde nach dem Muster von Spreu und Weizen gesichtet, nachdem Qualitätskriterien jenseits von technischen Möglichkeiten entwickelt worden waren, und auf die Glorifizierung des Digitalen folgte ein Zurücktreten in die Gemeinschaft gleichberechtigter Disziplinen in der Erörterung einer digitalen Kultur.

Dieser kleine Parforce-Ritt durch die wechselvolle Geschichte von Kunst und Medientechnologie im 20. Jahrhundert scheint erforderlich, wenn sich in diesen Tagen erneut das Digitale zu Wort meldet. Doch scheint der Pegelstand an Aufregung aus der Vergangenheit nicht erreicht worden zu sein, auch wenn kaum eine Tagesmeldung zu vernehmen ist, die nicht der Digitalisierung besonders im Bildungswesen das Wort redet. Dennoch lassen sich Argumentationsfiguren wiedererkennen: Auf der einen Seite wird angesichts bedrohter Erinnerungsträger (Leinwand, Papier) und des zu befürchtenden Totalverlusts von Erinnerungswerten vom nahen Untergang unserer Kultur gesprochen und die Digitalisierung von Kulturgut als Rettung und Bewahrung unserer Tradition begrüßt. Auf der anderen Seite wird utopisch die Digitalisierung als Vorboten eines fundamentalen Wandlungsprozesses unserer Gesellschaft propagiert, dessen vorausseilende Botschaft zu vernehmen und zu bejahen ist, will man den Anschluss an die Zukunft nicht verpassen. Eine Gegenüberstellung von Dystopie und Utopie, die Erneuerungsmymen und

Untergangsszenarien gleichermaßen beschwören, liegt jedoch nur scheinbar vor, denn beide Tendenzen kennen eine gemeinsame Lösung ihrer akuten Probleme und Aufgaben: die digitale Technologie.

Ist auch hier wiederum ein ökonomisches Grundrauschen zu hören, das so manchen Impuls für eine allgemeine Technisierung gibt, so wird das Aufkommen einer Digitaleuphorie zugleich dankenswerterweise von einem unaufgeregten wissenschaftlichen Fachdiskurs begleitet. Ministerien und Stiftungen nehmen sich jenen Forschungsanträgen an, die sich nachvollziehbar als Grundlagenforschung verstehen und die die kulturellen Auswirkungen des Digitalen unter dem Stichwort „Digital Humanities“ in großer wissenschaftlicher Gemeinschaft und jenseits eines nervösen Modediskurses aufarbeiten wollen.² Einen kleinen Beitrag für einen nüchternen Blick auf das Themenfeld „Digitalisierung, Kunst und Kultur“ leisten vergleichende Betrachtungen von Tradition und Gegenwart, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede und schließlich die Besonderheit aktueller Vorgänge erkennen lassen. Versteht man die Digitalisierung nicht als Teil der Ökonomie oder Technikentwicklung, sondern in ihren kulturellen Dimensionen, so spielt der Begriff und die Definition von Wissen eine zentrale Rolle. Kunstgeschichtlich betrachtet eignen sich besonders Ausstellungsprojekte und die Geschichte von Kulturspeichern, will man das Wissen als kulturelle Entität erschließen. Beispielhaft sei die Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit angeführt, die in ein Verhältnis zu einem besonderen Ausstellungsprojekt namens *Les Immatériaux* gesetzt werden soll.

Les Immatériaux

Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard richtete 1985 in Paris die hochkomplexe Ausstellung *Les Immatériaux* ein: Auf insgesamt 3.000 qm in der fünften Etage des Centre Pompidou wurde eine vierteilige und beinahe labyrinthische Szenografie entfaltet, die dem Besucher eine Vielzahl von Exponaten und Objektpräsentationen offerierte (Abb. 1). Antonia Wunderlich beschreibt treffend und knapp die kuratorische Ästhetik:

„Lyotard, sein Mitkurator Thierry Chaput und der Ausstellungsarchitekt Philippe Délis gliederten die gesamte Ausstellungsfläche in einen aus fünf Wegen bestehenden Parcours. Ein kompletter Rundgang durch die sehr sparsam beleuchteten Ausstellungsräume, deren Grundfarbe ein dunkles Grau war, führte an insgesamt 61 Stationen entlang, die als eigenständige inhaltliche Einheiten konzipiert waren. Zudem wurde jedem Besucher am Eingang ein Kopfhörer ausgehändigt, mit dem er Texte



1

Abb. 1 Besucher der Ausstellung *Les Immatériaux*, 1985.

und Klänge empfangen konnte, die in 31 über die gesamte Ausstellungsfläche verteilten Infrarot-Sendezonen ausgestrahlt wurden. Dieses Kopfhörerprogramm stellte eine eigenhändige inhaltliche Ebene dar und diente nicht dazu, Metainformationen über die einzelnen Stationen oder das Konzept von ‚*Les Immatériaux*‘ zu vermitteln. Insgesamt gab es bis auf eine schmale Saalzeitung, das *Petit Journal*, so gut wie keine Informationen in den Ausstellungsräumen, die den Besucher räumliche oder inhaltliche Orientierung hätten bieten können.“³

Der Grundriss und die Dokumentarfotos bezeugen eine Art labyrinthische Situation für den Besucher, musste er sich doch in einer Überfülle und Heterogenität an Exponaten und Exponat-Ensembles zurechtfinden, sich an bewusst konstruierten Kreuzungspunkten ohne kuratorische Unterstützung für eine Laufrichtung entscheiden und zwischen den verschiedenen Informationskanälen (optisch, haptisch, auditiv) differenzieren. Eine besondere Lichtregie erschwerte die Orientierung ebenso wie der Mangel an Texten, Informationen oder anderweitigen Hilfen. Der Besucher musste rasch feststellen, dass es offenbar nicht um museale Bildung ging, in deren Zuge es galt, sich ein kuratorisch aufbereitetes Wissen sukzessiv anzueignen. Vielmehr wirkte die scheinbar anarchische Anordnung irritierend, dies umso mehr, da es sich bei den Exponaten um technoide Apparaturen handelte, die allein von ihrem Funktions-, Ursprungskontext und Anwendungsfeld eine klare und allgemeinverbindliche Aussage erwarten lassen:

„Die in der Ausstellung gezeigten Objekte stammten aus allen Bereichen des alltäglichen Lebens und unterschieden sich in ihrer Thematik stark von Inhalten, die man zu dieser Zeit üblicherweise in Ausstellungen oder Museen für moderne und zeitgenössische Kunst erwarten konnte. Die Besucher trafen auf Dokumentationen naturwissenschaftlicher Experimente, Hologramme, Film- und Bildprojektionen, interaktive Computerinstallationen und Objekte wie Roboter, Schlafzellen und Kühlschränke, es wurde eine Partitur zeitgenössischer Musik gezeigt, Architekturzeichnungen, Konzept- und Lichtkunst, Fraktalbilder. Insgesamt dominierten aktuelle Technologien die Ausstellung, deren Computerterminals, Projektoren und multimediale Installationen zum Avanciertesten gehörten, was in der wissenschaftlichen Forschung und auf dem Markt in den 1980er Jahren erhältlich war.“⁴

Der Kurator orientierte sich bei seiner Szenografie an Sprache und Kommunikation, wie Wunderlich zusammenfasst:

„[...] Lyotard arbeitete mit drei weiteren Ebenen, die sowohl inhaltlich als auch strukturell eigenständige Bereiche des komplexen Projektes bildeten. Dazu gehören einerseits das Kopfhörerprogramm und andererseits drei inhaltliche Metasysteme, die sich weniger im Raum als in den Texten über die Ausstellung zeigten: a) das aus kommunikationstheoretischen Modellen abgeleitete mat-System, das für die Differenzierung der fünf Wege untereinander zuständig war, b) die thematische Entwicklung aller Wege ‚vom Körper

zur Sprache' und c) ein unsichtbares Netz von Bezügen zwischen Stationen verschiedener Wege.⁵

Der konzeptionelle Bezugspunkt aller drei Metasysteme war „Sprache“ und eine nicht geringe Zahl von diesbezüglich relevanten Handlungen und Strukturen der Kommunikation, des Nachrichtenwesens und des Selbstausdrucks.⁶

Dieses komplexe szenografische Gebilde gründet sich auf Lyotards Kulturkritik, die sich fundamental den Grundannahmen europäischen Fortschrittsdenkens verweigert.⁷ Demnach gilt der Mensch und die Verbesserung seiner Lebensbedingungen als zentrale Zielvorgabe von Strukturen, Regeln, Handlungen und Wertmaßstäben in der Gesellschaft. Die Beherrschbarkeit der Welt im Dienste des Fortschritts zugunsten der Zivilisation stellt das Subjekt in das Zentrum gesellschaftlichen Geschehens und gilt zugleich – so Lyotard – als unangestastete Legitimation der Entwicklung und Anwendung beispielsweise technischer Innovationen. In diesem Kontext gewinnt das Wissen, d. h. dessen Definition, Selektion und Wertschätzung an Bedeutung: Es erhält eine Schlüsselfunktion in der gesellschaftlichen Entwicklung, die sich dem seit der Aufklärung proklamierten Narrativ „Fortschritt“ verschrieben hat. Eine eindimensionale Forcierung dieser Direktiven lässt sich für das 19. und 20. Jahrhundert beobachten, wenn Kapitalisierung und Technisierung als Motoren dieses Ansinnens eingesetzt werden. Lyotard schließt seine Kulturkritik mit dem Fazit, dass es letztlich nicht mehr um eine Optimierung der menschlichen Zivilisation gehe, wie sie das Narrativ der Moderne darstellt, sondern um eine permanente Stabilisierung von bestehenden Machtverhältnissen.

Es mag auf den ersten Blick verwundern, wenn Lyotard in der Ausstellung *Les Immatériaux* einen Aufmarsch von technischen wie technoiden Exponaten und Installationen inszeniert. Der Besucher befand sich offenkundig in einer großdimensionierten Maschinenhalle mit einer Vielzahl von Apparaturen, deren Anordnung jedoch einem Labyrinth glich und keinesfalls eine industrielle Produktionsstraße assoziieren ließ. Das Dokumentarfoto (Abb. 1) belegt sehr deutlich, dass der Philosoph eine Vielzahl von Mensch-Maschine-Relationen vorgesehen hatte. Das mit Kopfhörern ausgerüstete und dadurch auditiv von anderen Ausstellungsbesuchern abgeschottete Individuum sieht sich in Vereinzelung mit einer zu bedienenden Apparatur – hier mit Computer-Terminals des Jahres 1985 – konfrontiert. Eine im weitesten Sinne kollektive Rezeption war offenbar nicht vorgesehen.

Lyotard strebte danach, jenes Wissen zurückzuholen, das im Zuge einer eindimensionalen Fortschritts-

entwicklung und entsprechendem Verwertungsstreben ausgegrenzt wurde. Dieser Rückgewinn verlorenen Wissens, das sich nicht oder zumindest nicht bedingungslos durch eine Fortschrittsmaschinerie instrumentalisieren lässt, sondern ergebnisoffen präsent ist und zunächst ohne Verwertungsziele kennengelernt werden soll, erfolgt über besondere Inszenierungsstrategien und Rezeptionsangebote. Die bereits erwähnte labyrinthische Grundstruktur gehört ebenso hierzu wie die Verweisstruktur der Ausstellungstexte und die auditiven, inhaltlich autonomen Einspielungen via Kopfhörer. Hier wird kein überprüfbares Wissen bereitgestellt, das es zu erlernen gilt, um es späterhin der Anwendung resp. Verwertung zuzuführen. Die Ausstellungsbesucher wurden mit Apparaturen konfrontiert, die Wissensgehalte jenseits von Ökonomisierungen bereithielten, freie Rezeptionserlebnisse und -erfahrungen ermöglichten und am Ende eine individuelle Aneignung proklamierten. Die Technik, wie sie in den bereitgestellten Apparaturen faktisch wie symbolisch zu sehen war, wurde von Lyotard der Instrumentalisierung durch das bestehende Hegemonialsystem entledigt und diente als Mittel zur individuellen Aneignung von verloren gegangenen, weil ausgegrenztem Wissen. Diese ästhetische wie „soziale“ Bereicherung im Individuellen, die von Lyotard mit der Formel „Steigerung der Sensibilität“ belegt wurde, betrachtete der Kurator als Entsprechung einer sich wandelnden Wissenskultur, die wiederum als Antwort auf eine sich verändernde Gesellschaft zu begreifen sei. Die in den 1980er Jahren forcierten sogenannten Neuen Medien, die alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erreichten, waren für Lyotard „Zeichen dafür, dass dezentrale Netze, rhizomatische Strukturen und ungehinderter Datenaustausch an die Stelle der einen Machtinstanz getreten seien, die in der Moderne das Subjekt dargestellt habe.“⁸

Dieser euphorische Blick auf die Neuen Medien war zeitgebunden, wie sich retrospektiv einschätzen lässt. Eine zu bestehenden Machtverhältnissen widerständige Bewegung, die das operative Geschäft des Hegemonialsystems (Technisierung, Ökonomisierung) untergrabe, indem es Wissen liberalisiere und allseits verfügbar mache, wurde unversehens als Bestandteil integriert. Folgt man dennoch dem utopischen Gedanken Lyotards, so würde die Humanisierung des Zivilisatorischen, wie es seit der Aufklärung und mit der Moderne proklamiert und auf den einzelnen Menschen kapriziert wird, aus den Händen der zuständigen gesellschaftlichen Gruppen (Politik, Wirtschaft, Industrie) genommen und in die Hände des Individuums gelegt.

Bezogen auf die Ausstellung *Les Immatériaux* bedeutet dieser kulturkritische Ansatz, dass Lyotard diesen

Machtzuwachs des Individuums durch die ästhetische Erfahrung in der Ausstellung erfüllt hat. Die Praxis des Ausstellungsbesuchs im Falle von Les Immatériaux wäre gleichbedeutend mit einer individuellen Aneignung eines in diesem Sinne „autonomen Wissens“ und würde einer sich bereits abzeichnenden Entwicklung, die auf einem neuen Wissensbegriff basiert, Vorschub leisten. In aller Konsequenz wäre – im Sinne Lyotards – der Ausstellungsbesuch von Les Immatériaux eine praktizierte Kulturkritik, die zu einer Wandlung von Machtverhältnissen führen müsste.

Kunst- und Wunderkammern

Mit Blick auf den Wissensbegriff, d. h. der Schlüsselbedeutung des Wissens in gesellschaftlichen Prozessen der Bestätigung oder Ablehnung von Machtverhältnissen, lässt sich ein kontrastierender Bezug zur Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit herstellen: Einerseits das „befreite Wissen“, wie es sich in den 1980er Jahren und damit im beginnenden Zeitalter des Digitalen euphorisierend zeigt und faktisch wie symbolisch in der Ausstellung Les Immatériaux zur Anwendung kam, und andererseits das „herrschaftsgebundene Wissen“ der Kunst- und Wunderkammer, das unter dem Primat einer theozentrierten Weltanschauung steht.⁹

Es sei kurz in Erinnerung gerufen, dass die Kunst- und Wunderkammer eine institutionelle Urform der Wissenskultur darstellt: Objektauswahl, Speicherordnung, Zugänglichkeit und Präsentation wie Funktionskontext sind die Leitkategorien dieser Einrichtung.¹⁰ Die

Kunst- und Wunderkammer fügte sich grundsätzlich in ein weltanschauliches wie politisches System, das der Landesfürst als „Urheber“ verkörpert. Über die Ordnung und Anordnung von Gegenständen sollte das göttliche Universum in all seinen Dimensionen erschlossen werden können.¹¹ Genuin entwickelten sich die Kunst- und Wunderkammern aus kirchlichen wie fürstlichen Schatzkammern des Mittelalters. Im 16. und 17. Jahrhundert zeigt sich auch ein Verständnis, das diese Wissenseinrichtung als Spiegelung des Universums betrachtete. Während die Natur als Gottes Schöpfung Ordnung darstellt und wie selbstverständlich praktiziert, bedarf es bei den Objekten aus Menschenhand eines ständigen Eingreifens, das Ordnung herstellt und garantiert:

„Die Natur als Produkt der Schöpfung verkörperte danach die geordnete Welt. Ordnung ist, so dachte man im Mittelalter, wie Funktionalität ein Kriterium der Schönheit. Dinge sind schön, wenn sie gemäß ihrer Bestimmung an ihrem Platze sind und ihrem Zweck dienen. Das besagt für den Inhalt der Schatzkammer, daß er aufgrund seiner Funktion zwangsläufig geordnet und schön ist. [...]“¹²

So stellten die Kunst- und Wunderkammern systematisch angelegte und strukturierte Wissensspeicher dar, die zwischen Artificialia (handwerklichen Kunststücken aus kostbaren Materialien sowie wissenschaftlichen Geräten der Optik und Messung), Naturalia (Abbildern des Kosmos) und Exotica (völkerkundlichen Objekten) unterschieden (Abb. 2). Letztlich ging es in



2

Abb. 2 Ole Worms Kopenhagener Wunderkammer *Museum Wormianum*, 1655.

der mittelalterlichen, das heißt scholastischen Weltanschauung um die Erkenntnis des Seins der Dinge, nicht der Dinge an und für sich (Minges). Verbunden mit einer Abwendung vom Irdischen und einer Hinwendung zum Überirdischen konnte sich ein Interesse an Objekten der Natur oder des Alltags kaum entfalten. Eine Wertschätzung der Kunst- und Wunderkammer hatte daher verstärkt weltanschaulich-religiöse Gründe und war weniger an ein Interesse gekoppelt, das die Vielfalt der Objekte und Phänomene in den Vordergrund rückte. Ein zweckfreies Erfreuen an der ästhetischen Erscheinungsweise der Objekte und ein wissenschaftlicher Bildungswunsch, der sich an dem Wahrgenommenen entzündete, standen weniger im Vordergrund.

Im Zuge eines neuen, neuzeitlichen Selbstverständnisses von Herrschaft hat sich auch die kirchliche wie fürstliche Schatzkammer – wie etwa die Kunstkammern von Herzog Albrecht V. oder von Rudolf II. – weiterentwickelt.¹³ Die Machtlegitimation und -finanzierung waren nicht mehr die vorrangigen Anliegen der Herrschaftshäuser. Vielmehr erwuchs das Wissen zu einem anerkannten und sogar als notwendig erachteten Gut, das allerdings zunächst der Ausbildung der Herrschenden diente. Die Kenntnis der facettenreichen, mannigfaltigen Erscheinungsweise der Natur und Zivilisation war eine wichtige Voraussetzung, die Amtsgeschäfte im Sinne einer optimierten Führung der politischen Geschäfte und entsprechend den göttlichen Regeln und der Vorsehung zu führen.

Die Kunst- und Wunderkammern waren für die Öffentlichkeit zugänglich, auch wenn sie vornehmlich dem privaten Gebrauch der Potentaten genüge leisteten. Bedeutsam war in diesem Zusammenhang die Rolle der Vermittler. Es bestand zwar die Möglichkeit, die Kammern auch ohne Begleitung zu besuchen, doch war häufig eine Führungskraft anwesend: Ein Experte geleitete durch die Sammlung und eröffnete dem Publikum die Sinndimensionen der Exponate. So verstanden beispielsweise Fulvio Orsini, Kustos des Kardinals Alessandro Farnese, und Paolo Giovio, Archivar des Bischofs von Como, Ende des 16. Jahrhunderts ihre Sammlungen als „scuola publica“. Allen Interessierten und Schaulustigen sollten die Sammlungen als Bildungsstätte dienen, wofür – wie im Falle der Kunst- und Naturalienkammer des Baslers Felix Platter – sogar Eintrittsgelder verlangt wurden. Unabhängig von diesen finanziellen Aufwendungen hat sich zugleich eine Geschenkroutine entwickelt: Die Besucher brachten ihrerseits Objekte mit, die als Exponate die jeweiligen Sammlungen ergänzten. So wurde die kunstinteressierte Öffentlichkeit nicht als Zielgruppe zur Hebung

des allgemeinen Bildungsniveaus oder gar als Teilfinanzierer der Kunst- und Wunderkammern verstanden, sondern als Förderer, mit dem der Kustos in ein wissenschaftliches, auf Erkenntnis zielendes Gespräch treten konnte. Der Besucher erwuchs zum Partner des Kustos, eine historische Tatsache, die für das moderne Museum wie auch für das Internet von Bedeutung ist.¹⁴

Neben der wissenschaftlichen Systematik kristallisierte sich verstärkt ein Bedürfnis nach Repräsentation heraus, so dass neben der Schatzkammer als Depot auch eine Galerie als Schauraum vorgesehen war. Diese Tendenz setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort, wobei auch die Konzeption der Kunst- und Wunderkammer eine Veränderung erfuhr. Es wurde kein weltanschauliches, kosmologisches bzw. wissenschaftliches System durch die Sammlung wiedergegeben, sondern eine Repräsentationsabsicht verfolgt, die wissenschaftliche von den politischen Interessen trennte. Eine Spezialisierung der Sammlung in Kunstgalerien mit Wandelgängen einerseits und in Studienräume mit Bibliotheks- und Archivcharakter andererseits war die Konsequenz. Dieser Repräsentationscharakter der Kunstgalerien war schließlich ein Angriffspunkt der französischen Revolutionäre.

Abschließender Vergleich der unterschiedlichen Ausstellungskonzepte

Die Kunst- und Wunderkammern waren zunächst kaum ein Ort des „befreiten Wissens“, sondern Teil eines weltanschaulich-religiösen wie politischen Systems, das Deutungs-, Darstellungs- und Nutzungsvorgaben lieferte. Allein der freie Zugang, der hier zunächst idealtypisch beschrieben sei, und die Möglichkeit einer kuratorischen Handlung durch den Besucher sind erstaunlich liberale Dimensionen einer neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer. Dies lenkt erneut den Blick auf Les Immatériaux. In diesem Punkt erscheint die moderne und anti-hegemoniale Ausstellung von 1985 vergleichsweise konservativ, denn auch hier haben Lyotard und sein Kuratorenteam thematische wie apparative Vorgaben für den Ausstellungsbesuch gemacht. Der Besucher konnte zwar mit Apparaturen polysensuell in Interaktion treten und hierbei eine unter dem Stichwort „Partizipation“ firmierende eigenverantwortliche wie selbstbestimmte Rezeption praktizieren, doch letztlich nur in jenem Rahmen, den Experten in zweifellos wohl gemeinter Absicht definierten. Auf gleicher Augenhöhe sind sich Besucher und Kurator in der modernen Ausstellung nicht begegnet, auch wenn bestehende Machtstrukturen, die sich im Wissensfeld manifestieren, aufgelöst werden sollten. Hinsichtlich der von Lyotard

behaupteten Liberalisierung des Wissens jenseits von Verwertungsinteressen wäre es konsequent gewesen, auch die konservative Kompetenzhierarchie zwischen Experten und Laien aufzuheben und – wie derzeit im Diskurs zur kuratorischen Praxis diskutiert – den Kunstinteressierten als Kurator einzubinden: Die Kunst- und Wunderkammer sah einen materialen Beitrag des Besuchers vor, wenn dieser einen Gegenstand aus seiner privaten Lebenssphäre zum Bestand der Kunst- und Wunderkammer beisteuert. Dieser Austausch würde nicht nur das Personalgefälle aufheben, sondern auch den liberalisierten Wissensbegriff faktisch umsetzen und den Ausstellungsbesuch zu einem fiktivem, d. h. zeitversetzten interaktiven Austausch zwischen den Besuchern werden lassen. Man diskutiert im Idealfall über die mitgebrachten Exponate, die nicht von Experten selektiert und integriert wurden. Es ist nicht nur das Expertenwissen, das auf der Ausstellung *Les Immatériaux* zur Disposition steht, sondern auch das Laienwissen, das sich via mitgebrachter Objekte präsent macht.

Zudem ist das interaktive Moment ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal. Denn in der Ausstellung *Les Immatériaux* war der Besucher ein Einzelkämpfer, wie das Dokumentarfoto deutlich bekundet: Die Apparaturen forderten ein Rezeptionsverhalten „Subjekt-Objekt“ bzw. ‚Mensch-Maschine‘ ein, wie es aus

den White Cube-Konzepten bekannt ist. Erschwerend kommt hinzu, dass das konzeptionell wichtige Kopfhörerprogramm die Besucher voneinander abschottete. Die Kunst- und Wunderkammer sah zwar auch die Kontemplation vor, doch gleichermaßen das Gespräch, den Austausch. Damit sei keinesfalls die Leistung und die herausragende Stellung von *Les Immatériaux* geschmälert, doch gerade hinsichtlich des proklamierten Wissensbegriffs scheint es, als würde eine Denkelite gegen die andere ausgetauscht werden; auch wenn der Grundgedanke Lyotards die Entmachtung von Eliten der Wirtschaft, Politik und Kultur vorsah und die Ausstellung *Les Immatériaux* ein Praktizieren dieser insgeheimen „Revolution“ ermöglichen sollte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: Jean-Claude Planchet. Quelle: „Les archives photographiques d'expositions 2/9: Analyse des pratiques curatoriales au sein du Centre Pompidou“ <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/2598>>.

Abb. 2 Quelle: „Wonder Bound: Rare Books on Early Museums: Crocodiles on the Ceiling“, Smithsonian Institution Libraries <<https://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm>>.

Anmerkungen

- 1 Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien* (München: Fink 1999); Hartmut Winkler: *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer* (München: Boer 1997); Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik* (Köln: DuMont 2000); Werner Rammert: „Visionen vom Leben mit digitaler Technologie“, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Im Bann der Medien: Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur. Ein elektronisches Handbuch* (Weimar: VDG 1997), 267–326.
- 2 Iannidis Fotis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein (Hrsg.): *Digital Humanities: Eine Einführung* (Stuttgart: J. B. Metzler 2017); Harald Klinke/Lars Stamm (Hrsg.): *Bilder der Gegenwart: Aspekte und Perspektiven des digitalen Wandels* (Göttingen: Graphentis Verlag 2013).
- 3 Antonia Wunderlich: *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean Francois Lyotard* (Bielefeld: transcript Verlag 2008), 10. Antonia Wunderlich hat eine herausragende Analyse der Ausstellung erstellt.
- 4 Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3], 10–11.
- 5 *Ibid.*, 34.
- 6 Eine ausführliche Detailanalyse der Ausstellung, die überdies die konzeptionellen Dimensionen darlegt und kritisch reflektiert, liefert Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3].
- 7 Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (Bremen: Impuls & Association 1982).
- 8 Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3], 74. Vgl. auch Yuk Hui /Andreas Broeckmann (Hrsg.): *30 Years after „Les Immatériaux“: Art, Science, and Theory* (Lüneburg: meson press 2015).
- 9 Die Antiproportionalität im Verhältnis der Ausstellung *Les Immatériaux* und der Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit, genauer die formalästhetische Nähe und konzeptionelle Distanz, lässt argumentativ andere kulturell-institutionelle Speichersysteme wie das Archiv, die Bibliothek und das Museum ausblenden.
- 10 Zuvorderst ist Samuel van Quiccheberg zu nennen, der 1565 seinem Landesherrn ein Konzept für eine Sammlung vorgelegte. Unter dem Titel „Theatrum amplissimum“ versammelt van Quiccheberg verschiedene weltanschauliche Konzepte, so dass eine argumentative Stringenz nur bedingt zu erkennen ist, auch wenn ein Aufbau in Kapiteln die Schrift strukturiert. Ordnungskriterien, nach denen eine Sammlung angelegt sein soll und die dem heutigen Museum vergleichbar wären, werden nicht deutlich. Dennoch markiert diese Schrift einen wichtigen Meilenstein in der Geschichte der Kunst- und Wunderkammern. Siehe Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin: Klaus Wagenbach 1993); Stefan Grohé: „Die Verfügbarkeit der Bilder: Museen und Medien“ in: Götz-Lothar Darsow (Hrsg.): *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter* (Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2000), 151–174; Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hrsg.): *Sammeln als Wissen: Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung* (Göttingen: Wallstein 2001); Hans Holländer: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae: Über Kunst und Wunderkammern“, in: Karin Orchard (Hrsg.): *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover (Freiburg im Breisgau: Rombach 1994), 34–45.
- 11 Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit: Kriterien der Ordnung und Spezialisierung* [Museen – Geschichte und Gegenwart, Band 3] (Münster: LIT 1998). Bei der Ablösung von Potentaten wurde stets eine Inventarliste des Bestandes in Auftrag gegeben, die rein pekuniäre und politische Absichten verfolgte.
- 12 Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit* [wie Anm. 11], 22.
- 13 Vgl. zu den barocken Kunst- und Wunderkammern Jan C. Westerhoff: „A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer“, *Journal of the History of Ideas* 62, Nr. 4 (Oktober 2001), 633–650.
- 14 Ein weiterer Aspekt der Zugänglichkeit der Kunst- und Wunderkammer stellen die Sammlungskataloge dar. Die bislang geführten Inventarlisten und Verzeichnisse erwachsen im Laufe des Funktionswandels der Sammlungen zu Sammlungskatalogen. Archivare und Kustoden erstellten Kataloge, die ein Interesse nach einer systematischen, wissenschaftlichen Durchdringung des Bestandes erkennen lassen.

Marcel Broodthaers – Ian Hamilton Finlay Ein Gedankenspiel

Richard Hoppe-Sailer

Abstract Zwei Werke Marcel Broodthaers' und Ian Hamilton Finlays werden daraufhin untersucht, wie sich in sie eine spezifische Rezeption ästhetischer Konzepte des späten 18. Jahrhunderts einschreibt. Angesichts von Broodthaers' *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (1975) werden insbesondere Fragen seines politisch-institutionskritischen Konzeptes diskutiert, mit Blick auf Finlays *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just* (1980–82) dessen Adaption von Ideen der Französischen Revolution und deren Integration in ein selbstreflexives künstlerisches Konzept. Abschließend interpretiert der Autor sowohl Broodthaers' als auch Finlays Ansatz vor dem Hintergrund von Schillers Text *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793), des darin entfalteten Modells des Spieltriebs sowie der Idee der romantischen Ironie. Damit wird der Bezug zu einer kunstphilosophischen Konzeption aus der Frühzeit der Moderne hergestellt, auf die sich die beiden Künstler in ihren Werken implizit beziehen.

Keywords Installation, romantische Ironie, Gartenkunst, Ästhetik, französische Revolution, Institutionskritik, Selbstreverenz, Spieltrieb (Schiller)

Die Debatten um die 14. Documenta 2017 haben mit aller Deutlichkeit die Schwierigkeiten, wenn nicht die Aporien, aufgezeigt, denen sich eine Kunst gegenüberstellt, die sich auf die Tagespolitik und deren mediale Multiplikationen bezieht.¹ Kern dieser Kritik war vor allem die mangelnde ästhetische Durchdringung jener Fragestellungen, die die Werke vorgeblich thematisieren. Der Begriff des Ästhetischen zielt hier sowohl auf die damit verbundenen philosophiegeschichtlichen Kontexte ab als auch auf den anschaulichen Befund sowie die Forderung nach einer möglichst komplexen Ausdifferenzierung der künstlerischen Mittel. Eine Vielzahl der in Kassel gezeigten Arbeiten blieb hinter diesen Erwartungen zurück. Dies hat unterschiedliche Gründe, denen hier weniger nachgegangen werden soll als vielmehr der Frage, ob es in der Geschichte der neueren Kunst der Mitte des 20. Jahrhunderts möglicherweise Modelle gibt, die einen differenzierten Blick auf Fragen nach einer politisch reflektierten Kunst ermöglichen. Sicherlich

ist die Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts reich an solchen Modellen und auf den ersten Blick sind dabei insbesondere die Werkkomplexe von Jochen Gerz oder Hans Haacke zu nennen. Aber auch diese Werke möchte ich nicht betrachten, vielmehr möchte ich in einem Gedankenexperiment einen Blick auf zwei Werkgruppen der 1970er/1980er Jahre werfen und sie im Horizont jener ästhetischen Modelle betrachten, auf deren historische Kontexte sie sich implizit beziehen. Die Rede soll sein von Marcel Broodthaers und Ian Hamilton Finlay – zwei Künstler, die auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben, bei genauerer Betrachtung aber möglicherweise einen für beide bedeutsamen ideengeschichtlichen Bezugspunkt im späten 18. Jahrhundert besitzen, der für die Diskussion unserer Fragestellung produktiv sein könnte.

Marcel Broodthaers

Beginnen möchte ich mit Marcel Broodthaers und seiner Installation *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* aus dem Jahre 1975 (Abb. 1, 2). Der 1924 bei Brüssel geborene und 1976 in Köln verstorbene Marcel Broodthaers pflegte enge Beziehungen zu den französischen Surrealisten und widmete sich anfangs der Literatur, insbesondere der Lyrik, bevor er, nach einigen kleineren Ausstellungen, 1968 durch die Gründung seines *Musée d'Art Moderne, Section XIX Siècle, Department des Aigles* bekannt wurde. Mit diesem umfassenden Konzept besetzt er mehrere Felder. In erster Linie scheint es sich dabei um einen kuratorischen Ansatz zu handeln, mit dem er am Beispiel der Figur des Adlers die Funktionsweise ikonografischer Modelle und deren kulturhistorischer Kontexte untersucht. Zugleich befragt Broodthaers Modi bildlicher Repräsentation und untersucht Verfahren des Zeigens und Ausstellens, wie bei der Eröffnung des *Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Department des Aigles* am 27. September 1968 in seinem Brüsseler Atelier durch die Präsentation unterschiedlichen museumstechnischen Inventars, wie Transportkisten, Rahmen, Leitern etc. Dabei handelt es sich um bewusst räumliche Arrangements, die in ihrem Bildvokabular mit Bildformeln des Politischen spielen.

In dieser frühen institutionskritischen Arbeit, die Broodthaers in unterschiedlichen Zusammenhängen je unterschiedlich realisierte, steht nicht zufällig der Adler im Mittelpunkt. Dem hochbedeutenden Wappentier kommt in Frankreich als sogenannter Fahnenadler ein besonderer Rang zu, der unmittelbar mit Napoleon Bonaparte und den napoleonischen Kriegen verbunden ist. Der scheinbar surrealistisch institutionskritische Ansatz Broodthaers hat also von Beginn an einen deutlichen politischen Unterton. Und durch die Zusammenstellung einer Fülle trivialer Gegenstände wird dieser politische Subtext in höchst irritierender Art und Weise auf die Alltagsrealitäten der Betrachterinnen und Betrachter bezogen. Jeder erkennt irgendeinen Gegenstand aus der familiengeschichtlichen Nippessammlung wieder. Hier wird er musealisiert und zugleich wird sein unerschwelliger militaristischer Bedeutungskomplex decouviert. Damit verschränkt Broodthaers in surrealistischer Manier Institutionskritik und Gesellschaftskritik. In Abgrenzung zur *minimal art* der Zeit hat der Künstler immer wieder gefordert, die ambivalenten Bedeutungsebenen der Dinge in den Fokus künstlerischer Untersuchung zu rücken. Diese Bedeutungsverschiebung beschreibt Jürgen Harten im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung des *Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Department des Aigles. Section des Figures* mit den Worten:

„Für das Museum gab es kein Palladium mehr, keine Heiligen, keinen Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Phantasie, Schmuck oder Besitz sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden. Dafür hat es nur Abbilder von Dingen, die von diesen Dingen selbst verschieden sind und gerade auf dieser spezifischen Verschiedenheit ihre Daseinsberechtigung gründen: das ermöglicht ja überhaupt erst ihre Vereinigung. Ein imaginäres Museum wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben.“²

Ausgehend von diesen Überlegungen hat Broodthaers eine Reihe von Raumszenarien geschaffen, die den Titel *Décor* tragen und in ihrer Ästhetik deutlich auf Bühnenbilder oder Filmsets verweisen, wie überhaupt neben der surrealistischen Lyrik die ästhetischen Verfahren des Films für sein Werk zentral sind. Im Juni/Juli 1975 zeigt er erstmals im Institute of Contemporary Art in London seine zwei Räume umfassende Installation *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*. Eine der Grundstrukturen der künstlerischen Arbeit Marcel Broodthaers' liegt in einer spezifischen, neosurrealistischen Fremdsetzung von Dingbedeutungen im künstlerischen Feld, welche darauf abzielt, Alltagsgegenstände und Alltagsinszenierungen durch Kritik und Relativierung ihrer Funktionalität ästhetisch neu zu bestimmen. Ähnlich verfährt der Künstler in diesen Raumarrangements, in denen er sich darüber hinaus eines besonderen institutionskritischen Verfahrens bedient. Jürgen Harten beschreibt die Verknüpfung dieser beiden Modelle in seiner Charakterisierung eines neuen Typs eines imaginären Museums präzise. Beide Aspekte, Selbstreflexivität und Institutionskritik, sind im Blick zu halten, will man eine Deutung dieser Raumarrangements versuchen.

Ein erster Hinweis auf den institutionskritischen Ansatz findet sich in der kuratorischen Referenz, die der Künstler aufruft: Wir befinden uns in zwei hintereinanderliegenden Museumsräumen, die in der Art von *Period Rooms* dekoriert sind, ein Umstand, der dadurch unterstützt wird, dass der eine Raum den Zusatz *Salle XIX^e siècle*, der andere den *Salle XX^e siècle* trägt. Ausgestellt sind unterschiedliche Waffen in wechselnden, zeittypischen Kontexten. Während der Raum des 19. Jahrhunderts von zwei auf Lafetten montierten Kanonen, sogenannten Feldschlangen beherrscht wird, die auf Kunstrasenmatten platziert deutlich auf ihren musealen Kontext anspielen, werden im Raum des 20. Jahrhunderts Maschinengewehre auf einem Wandregal präsentiert. Den Mittelpunkt des Raumes des 19. Jahrhunderts bildet die skulpturale Darstellung einer sich hoch aufrichtenden

1



2



Abb. 1 Marcel Broodthaers:
Décor: A Conquest by Marcel
Broodthaers, Salle XIX^e siècle.

Abb. 2 Marcel Broodthaers:
Décor: A Conquest by Marcel
Broodthaers, Salle XX^e siècle.

Schlange, die im Französischen auf die Bezeichnung der Kanonen verweist, die, von *couleuvre* (Natter) abgeleitet, als *Couleuvrine* bezeichnet werden. Begleitet wird diese martialische Inszenierung von kleinen Dekorationsstücken, Kerzenleuchtern, Stühlen und einem von Stativlampen ausgeleuchteten Spieltisch, auf dem in einem surrealistischen Arrangement ein Krebs und ein Hummer Karten zu spielen scheinen. Die Zimmerpalmen und der Spieltisch, die Kerzenleuchter und die Stühle spielen auf eine gehobene Wohnkultur des 19. Jahrhunderts, fern ab allen kriegerischen Auseinandersetzungen, an. Diese Salons und ihre Dekorationen sind zugleich aber auch Ausweise einer zeittypischen Doppelmoral, zeigen sie doch oftmals Utensilien kolonialistischer Eroberungen und verweisen so auf den Kriegskult, dem in ihnen gefrönt wurde.

Ähnlich verfährt Broodthaers im zweiten Raum seiner Installation, der dem 20. Jahrhundert gewidmet ist. Hier bildet den Mittelpunkt eine Gartengarnitur, auf deren Tisch ein Puzzle mit einem Schlachtenbild in der Manier des 19. Jahrhunderts liegt. An den Wänden finden sich Regale mit säuberlich aufgereihten Maschinengewehren und weiteren Waffen. Das insgesamt hell und luftig erscheinende Interieur kontrastiert auf beklemmende Art und Weise mit dieser Präsentation. Ein idealer Blickpunkt auf beide Interieurs existiert nicht, der Betrachter ist fortwährend in Bewegung und der Durchblick zwischen den beiden Räumen lässt immer das Eine im Licht des Anderen erscheinen. Der sich dabei einstellende, fast filmische Eindruck ist nicht zufällig, ist dieses Décor doch zugleich das Set für einen Film Broodthaers' mit dem Titel *La Bataille de Waterloo*. So verwischen sich nicht nur die historischen Anspielungen und die Bedeutungsebenen der gezeigten Dinge, selbst die Modi der Präsentation sind mehrdeutig. Als Besucher wird man Teil des Sets, sieht sich über die zeitgenössische Ausstattung des *Salle XX^e siècle* unmittelbar affiziert und zugleich in eine erschreckende historische Kontinuität gestellt, handelt es sich doch um eine innenarchitektonische Ausstattung der sogenannten Wirtschaftswunderjahre und ihrer unbändigen Fortschrittsgläubigkeit, die zugleich aber auch die Jahre des tiefsten Kalten Krieges waren. In der Londoner Präsentation kommt hinzu, dass sich die Ausstellungsräume in einem Gebäude befinden, von dem aus der Blick auf The Mall und Waterloo Place fällt, seit alters her Flanier- und Repräsentationsplätze des englischen Adels.

Broodthaers selbst notiert zu dieser Installation, er wolle „Die Beziehung von Krieg und Gemütlichkeit“ veranschaulichen.³ Diese Äußerung des Künstlers potenziert das unterschwellige Grauen, das die Räume genau in dem Maße ausstrahlen, in dem sie so lapidar und

beiläufig daherkommen. Trotz dieser spielerischen Attitüde wird nichts verharmlost, vielmehr wird der kapitalistisch-kleinbürgerliche Grund von Gewalt im 20. Jahrhundert ebenso schonungslos entlarvt, wie die Rituale kriegerischer Auseinandersetzung als Ausdruck einer zerfallenden feudalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sichtbar werden. Nur in einem solchen surrealistischen Zugriff ist es dem Künstler möglich, von diesen historischen und gesellschaftspolitischen Verhältnissen zu handeln. „My bombers, my atomic bombs, my diabolical inventions are already flying over the holiday spots, a bit like a remarkable anthology by Fluxus Film.“⁴ Möglicherweise lässt sich aber auch noch ein weiterer Bezugspunkt finden, auf dessen Folie diese Werke diskutiert werden können. Es handelt sich dabei um einen kunstphilosophischen Entwurf, der unter anderem aus einer tiefen historischen Enttäuschung heraus entstanden ist.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts sieht sich Friedrich Schiller mit eben einer solchen Enttäuschung konfrontiert, ließ sich doch die politische Realität der Französischen Revolution nur noch schwer mit dem Anspruch ihrer Ideale verbinden. 1784 beantwortet Immanuel Kant die Frage des Berliner Pfarrers Johann Friedrich Zöllner „Was ist Aufklärung?“ und denkt das System der Philosophie aufklärerisch grundlegend neu.⁵ 1793 entwickelt Schiller sein Modell einer Kunst, die sich gezwungen sieht, ihr Verhältnis zur Politik und zur Gesellschaft neu zu bestimmen, in einer Reihe von Briefen an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Der erste dieser Briefe datiert vom 9. Februar 1793. Nachdem der Autor seine Bezüge auf Kant offengelegt hat, wendet er sich im zweiten Brief Fragen zu, die möglicherweise auch für unseren Blick auf Broodthaers und dessen ästhetische Antwort auf historische Konstellationen von Interesse sein könnten. Schiller beginnt mit einem selbstkritischen Einwand, der ähnlich heute formuliert wird, und der den Grund genau jener künstlerischen Entscheidungen darzustellen scheint, von denen eingangs mit Blick auf die Documenta die Rede war: „Ist es nicht außer der Zeit, sich um die Bedürfnisse der ästhetischen Welt zu kümmern, wo die Angelegenheiten der politischen ein so viel näheres Interesse darbieten?“ Und er beantwortet diese rhetorische Frage sogleich mit den Worten:

„Aber es kommt hier nicht darauf an, was die Kunst mir ist, sondern wie sie sich gegen den menschlichen Geist überhaupt, und insbesondere gegen die Zeit verhält, in der ich mich zu ihrem Sachwalter aufwerfe. [...] Diese muß die Wirklichkeit verlassen, und sich mit einer gewissen Kühnheit über die Bedürfnisse der Gegenwart erheben, denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“⁶

Damit ist der Kern des Problems einer Kunst benannt, die einerseits auf die aktuelle Zeit zu beziehen ist, die sich einzumischen hat, dies zugleich aber nur in einem utopischen Zugriff tun kann, der sie selbst gegen die Kleinigkeiten des politischen Alltagsgeschäfts immunisiert. Oder mit anderen Worten und in einem veränderten historischen Kontext: Hier ist der Grund der Rede von der Autonomie der Kunst gelegt. Dieses Autonomiekonzept, das die Kunst freistellt von ikonografischen Kanones, aber auch von Auftraggeberinteressen und -vorgaben, entsteht im Zuge der Aufklärung, die die Kritik an den alten Wertesystemen ermöglicht und die Herrschaft von Vernunft und Freiheit postuliert. Zugleich treten der Markt, das Museum und die Akademien an die Stelle der alten Institutionen, und es entsteht die auf den ersten Blick eigentümliche Situation, dass sich die Autonomie der Künste der neuen Macht des Marktes verdankt und der Multiplikationsmacht der Museen bedient. Oder anders formuliert: Die Künste werden, nicht zuletzt angesichts der Herausforderungen eines freien Marktes, provoziert, sich ihrer ureigenen Mittel zu besinnen, also autonom zu werden.

Mit diesen Umbrüchen um 1800 beginnen eine Reihe unauflösbarer Widersprüche, auf die auch die Avantgarden und ihre Entgrenzung der Künste nur unzureichende Antworten gefunden haben. Es ist nicht nur der nun mögliche Kampf zwischen Programmkunst und sogenannter freier Kunst, es ist auch und vor allen Dingen die Frage danach, was diese sich ihrer eigenen Mittel bewusst werdende Kunst auszudrücken vermag und wie sie jene alten Programme und Erwartungen formulieren soll, die ja nicht aus der Welt sind. Marcel Broodthaers bezieht sich in seinen institutionskritischen Überlegungen implizit auf diese Entwicklungen und zieht eine radikale Konsequenz: „[...] I feel far more at ease at the Cologne fair than in my own museum, as on the Kunstmarkt we are right in the reality of contemporary society, at the very heart of its system, which proves to be basely commercial.“⁷

Ein weiteres Problem entsteht durch den Wegfall der großen sinnstiftenden Systeme der Religionen sowie der übergreifenden, mythologisch legitimierten historischen Erzählungen, die die Historienmalerei als die prominenteste Gattung der Künste zum Thema hatte. Auch sie steht durch diese Verschiebungen grundlegend zur Disposition. Weder auf dem Grund der Religion noch auf dem der Geschichte lassen sich fürderhin umfassende ästhetische Konzepte aufbauen. Auch die große und nicht minder bedeutsame Parallelerzählung der Natur und der Naturgeschichte tritt zunehmend in Konkurrenz zur Theologie und den alten, seit den antiken

Mythologien die Kunst beherrschenden Glaubenssystemen. Die Physikotheologen des 17./18. Jahrhunderts versuchen die neuen, exakten Naturwissenschaften und die theologischen Denkmodelle miteinander zu verknüpfen. Es ist vielleicht nicht zufällig, dass sich Physikotheologen wie der Hamburger Barthold Brockes einer radikalen ästhetischen Ausdrucksform wie der des lyrischen Textes bedienen, um diese Verknüpfungen erfahrbar zu machen. Dies bleibt nicht ohne Widerspruch, und die daran sich anknüpfende Debatte offenbart die Aporien jener ästhetischen Diskurse. Kant kritisiert in seiner *Kritik der Urteilskraft* die theologisch-poetischen Versuche der Physikotheologen und plädiert für eine Naturwissenschaft ohne theologische Legitimation.⁸

In der bildenden Kunst finden sich in den Werken der Dresdener Romantiker, der Nazarener, aber auch bei englischen Künstlern im Gefolge des Sensualismus (Wright of Derby) ganz unterschiedliche Versuche, auf diese Herausforderungen zu reagieren. Schiller löst das Problem dadurch, dass er: „[...] nicht ohne Absicht Religion und Geschmack in Eine Klasse [setzt], weil beide das Verdienst gemein haben, zu einem Surrogat der wahren Tugend zu dienen, und die Gesetzmäßigkeiten der Handlungen da zu sichern, wo die Pflichtmäßigkeit der Gesinnungen nicht zu hoffen ist.“⁹ Das bedeutet, Religion und Geschmack besitzen für den Dichter ein vergleichbares moralisches Moment.

Bevor ich auf die Pointe der *Briefe an den Augustenburger* zum Schluss noch einmal zu sprechen komme, möchte ich an einer weiteren Position der Kunst der Moderne der Frage nachgehen, ob und wie sich die Grundannahmen Schillers für deren Deutung fruchtbar machen lassen. Genauer gesagt: Wie in Kunstwerken, die sich in komplexer Art und Weise auf historische Ereignisse oder ideengeschichtliche Positionen beziehen, genau jener Zwiespalt zwischen Politik und Ästhetik verhandelt wird, der Schiller zur Triebfeder seiner Briefe dient. Wie kann das utopische Sich-Erheben über die Wirklichkeit geschehen und wie kann sich die Kunst dabei zugleich deutlich zur eigenen Zeit verhalten, wie es Schiller fordert.

Ian Hamilton Finlay

Fortfahren möchte ich mit einem Werk Ian Hamilton Finlays (1925–2006), das zu jener Gruppe seiner Arbeiten zählt, die im Grenzbereich zwischen Skulptur einerseits und dem Versuch einer speziellen Rezeption traditioneller Gartengestaltung andererseits anzusiedeln sind. Ursprünglich, ähnlich wie Broodthaers, von der Lyrik – hier der Konkreten Poesie der 60er Jahre – ausgehend, hat sich Finlay intensiv mit den Ideen der Französischen



Abb. 3 Ian Hamilton Finlay: *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just*, 1980–82.

Revolution sowie mit der französischen und englischen Landschaftsarchitektur und Gartengestaltung des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt. Seine Arbeiten stehen in der Tradition der moralisierenden Aufklärungsgärten jener Zeit.¹⁰ Die enge Verbindung von politischen Ideen, Naturphilosophie und Naturreligion im Umkreis der französischen Revolution hat ihn nachhaltig beeinflusst, und wir befinden uns mit diesen ideengeschichtlichen Bezügen in genau jenen Jahren, in denen Schiller seine Briefe verfasst. Finlay bezieht sich nicht auf Schiller, aber wir werden sehen, wie eng er das Verhältnis von Geschichte, Ästhetik und Natur im Zeichen von Aufklärung und französischer Revolution in seinem Werk untersucht.

Die Arbeit mit dem Titel *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just*, realisiert er 1980–82 für den Skulpturengarten des Museums Kröller-Müller im niederländischen Otterlo (Abb. 3). Am Rande einer Parklichtung trifft der Besucher auf fünf Bäume, vor die Steine in Form antiker Säulensockel gesetzt sind. Auf den Basen dieser Sockel finden sich die Namen Rousseau, Robespierre, Lycurgus, Michelet und Corot. Sie repräsentieren ein komplexes Programm und stehen für die vielschichtige Verknüpfung von Kunst, Geschichte und Natur im Œuvre Finlays: Rousseau, der Philosoph, Autor des *Émile* und Verfechter eines naturnahen Lebens, der in diesem Konzert der Namen den Bezug zur Natur eröffnet; der dogmatische Revolutionär Robespierre, der unter anderem für die Nachtseite der Revolution steht, gegen die auch Schiller in seinen Briefen Position bezieht; Lycurgus, der Gesetzgeber Spartas, der den Antikenbezug repräsentiert, der sich in den vielfältigen klassizistischen Verweisen bei Finlay immer wieder zeigt; Michelet, der Historiker der französischen Revolution, und Corot, der Landschaftsmaler, die beide für unterschiedliche Formen

der Reflexion von Geschichte und Natur stehen – hier der Historiker, dort der Künstler, der zugleich bekannt wurde als Mitglied der Schule von Barbizon. Kunst und Natur, Unmittelbarkeitsvorstellungen und historische Reflexionen, antike Traditionen und revolutionäre Aneignungen sowie deren Pervertierungen werden in jenen Namen wachgerufen. Dieses Geflecht von Verweisen und Assoziationen, Bezügen und Beeinflussungen, erhält seine anschauliche Basis in den antikisierenden Sockeln und deren Platzierung vor den Bäumen, die so ihrerseits auf den Sockeln der Vertreter antiker und abendländischer Geschichte zu stehen scheinen. Die Natur wird heroisiert, in ein historisches Verweisgeflecht und in die damit verbundenen Ideologien eingebunden. Zugleich nobilitiert sie die Historie durch ihre eigene, Jahrmillionen zählende Naturgeschichte. Aber dies kann nicht ungebrochen gelingen.

„For him [Finlay], the rhetoric of Robespierre, Saint-Just, and Georges Couthon, the triumvirate of the Committee of Public Safety, was exemplary both of the pastoral language in which the Revolution's aims were couched and of the Terror which those aims were prosecuted.”¹¹

Die Sockel trennen die Bäume zugleich von ihrem natürlichen Umfeld, transformieren sie in den Bereich der Kunst und der Architektur. Die alten Vorstellungen von Säulenwäldern und der Geburt der Architektur aus der Natur, der Urhütte, wie sie der Abbé Marc-Antoine Laugier in seinem 1753 erschienen *Essai sur l'architecture* postuliert, klingen mit umgekehrtem Vorzeichen an.

Diese Bezüge der Natur auf die Geschichte sowie der Naturgeschichte auf die Kulturgeschichte sind wiederum allein im Felde der Kunst möglich. Das Eine kann auf das Andere verweisen, es lässt sich jedoch nicht wechselseitig legitimieren. Die revolutionären Traditionen

finden sich wie im Gedenkhain eines romantischen Gartens auf Sockel, Namen und Imagination reduziert. Auf den ersten Blick scheinen Bäume aus ihnen zu sprießen, scheinen sie tatsächlich Leben zu tragen. Durchschreitet man jedoch diesen Heiligen Hain der Revolution und verlässt man ihn am gegenüberliegenden Ende, so sieht man im Zurückschauen nur noch Bäume und Gras. Die Sockel sind vor die Stämme gesetzt, die Schrift ist nun hinter ihnen verschwunden, es bleibt der Blick auf die Lichtung, der Blick in den Park, auf einen Ausschnitt gestalteter Natur, die in dieser Vorstellung dann schlussendlich siegt.

Finlay bezieht sich mit diesem Werk formal und inhaltlich auf die Tradition der *Heiligen Haine* in den französischen und englischen Gärten des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen der Vorläufer und Vordenker der Revolution gedacht wurde, um zugleich moralische Kritik am herrschenden System zu üben. Die französischen Gartenarchitekten kreieren in den Jahren der Revolution einen eigenen Typ des Gartens, in dem wie in einem Sakralraum unter freiem Himmel die Ideale der Revolution zelebriert werden konnten. Die Arbeit in Otterlo scheint sich außerdem direkt auf den unvollendeten „*Tempel der modernen Philosophie*“ im Park von Ermenonville zu beziehen, dessen Säulen mit den Namen der Philosophen und Naturforscher Descartes, Newton, Penn, Montesquieu, Voltaire und Rousseau versehen sind und der auf einen Plan des Malers Hubert Robert zurückgeht. Die Ecksäulen des noch unvollendeten Tempels im Park von Ermenonville tragen die Namen Rousseaus und Newtons und verweisen zugleich auf die für sie zentralen Begriffe der Natur und des Lichts. Am Boden liegt, für den Weiterbau bereitgestellt, aber noch nicht aufgerichtet, eine Säule, die Benjamin Franklin gewidmet ist. Hier wird die Natur des Parks zur Legitimation der neuen Ideen genutzt, repräsentierte der Garten doch den ewig gültigen Rahmen der Natur, in dem die neuen Geistesheroen ihren Ort finden und in dem sie beerdigt werden, wie Rousseau auf der Pappelinsel im Park von Ermenonville.

Bei Finlay ist der Glaube an diese legitimierende Kraft der Natur wie der an die ungebrochene Gültigkeit der Ideen jedoch ins Wanken geraten. Wir lesen noch die Namen, sehen die Sockel, aber es fehlt selbst die Idee des unvollendeten Tempels; Natur und Kultur sind eher zueinander collagiert als bruchlos in einem umfassenden Ideengebäude aufgehoben. Damit wird das Werk in Otterlo zu einer zutiefst skeptischen natur- und kunstphilosophischen Reflexion über die Möglichkeiten von Geschichtsschreibung und die Chancen einer neuen Historien- und Gedenkkunst im Horizont modernistischer Kunst. Und wir bewegen uns mit Finlays Relektüre von

Geschichte, Philosophie und Kunst wohl nicht zufällig in genau jenen Jahren, in denen Schiller – noch ganz hoffnungsfroh – seine Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt.

Ein Blick auf Schillers „Spieltrieb“ und Schlegels „romantische Ironie“

Fragt man nun zum Schluss noch einmal bei Schiller und der romantischen Ästhetik nach, ob es einen methodischen Ausweg aus diesen komplexen, teils widersprüchlichen Systemen gibt, so wären zwei Ansätze zu nennen, zum einen der der romantischen Ironie und zum anderen, in Schillers Briefen, das Konzept des Spieltriebs, das auf frappierende Art und Weise einen Widerhall in den Installationen und Inszenierungen Broodthaers' und Finlays findet. Es ist zugegebenermaßen ein philosophisch kühnes und nicht ganz ungefährliches Unterfangen, den bei Schiller hochausdifferenzierten Begriff des Spieltriebs, mit dem er Vernunft und Sinnlichkeit zu verknüpfen trachtet und der nicht zur Analyse einzelner Kunstwerke, sondern vielmehr zur Konstruktion einer umfassenden Kunsttheorie entworfen wurde, hier aufzurufen. Dennoch möchte ich mit zwei Passagen aus dem 14. und 15. *Brief an den Augustenburger* einen Vorschlag machen, wie diese am Vorabend der Moderne entstandene Idee für die Beschreibung der Wirkweisen von Werken, wie den hier vorgestellten, nutzbar zu machen ist.

„Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken [...], der Spieltrieb [...] würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.“¹²

Da der Gegenstand des sinnlichen Triebes im allgemeinen Sinne das Leben ist und derjenige des Formtriebs die Gestalt, folgt daraus für Schiller, dass der Gegenstand des sie vereinigenden Spieltriebs „*lebende Gestalt* heißen“ könne; „ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinung, und mit einem Wort dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient.“¹³ Alle Rede vom prozesshaften Kunstwerk hat unter anderem hier ihren Ursprung. In dieser „*lebenden Gestalt*“, im Kunstwerk, ist die Synthese von Sinnlichkeit und Reflexion erreicht, die für den Autor unmittelbar mit der Vorstellung von Freiheit verbunden ist. Das Ziel dieser Überlegungen ist keine kunstimmanente Definition des Schönen, sondern die Erkenntnis,

dass dieses Schöne, als die Anschauungsform von Freiheit, sich allein in einem „ästhetischen Staate“ realisiert.

„Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt, und sein Wollen fesselt, so darfer ihm im Kreis des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches“¹⁴

Neben dieser Referenz auf das ästhetische Modell des Spieltriebs bei Schiller ist in Hinsicht auf die selbstreflexiven Anteile in den Werken Broodthaers' und Finlays ein weiteres Motiv der Ästhetik um 1800 zu nennen: die romantische Ironie, die Friedrich Schlegel in seinen Aphorismen unter dem Titel „Ideen“ so definiert: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.“¹⁵ Diese Definition hängt eng mit Schlegels Vorstellung einer neu zu begründenden Universalpoesie zusammen, von der es in den Athenäums-Fragmenten heißt: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“¹⁶ Ein fortwährender Prozess, das notwendig Infinite und eine permanente Reflexion der eigenen Mittel kennzeichnen die Universalpoesie, deren hervorstechendes Merkmal die romantische Ironie ist. Sie kann, ähnlich wie die romantische Poesie: „[...] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“¹⁷ In dieser Vorstellung einer Schlegelschen „Transcendentalpoesie“ verbinden sich Reflexion und Prozess im Sinne einer Dichtung, die ihr eigenes Verfahren in unendlichen „Spiegelungen“ zum Thema macht.

Die Quellen dieses Denkens finden sich in der Philosophie der Frühromantik und in den Schriften Schellings, der in seiner programmatischen Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ von 1807 als Voraussetzung jeder Naturdarstellung fordert: „Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was

bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus ihnen hinweggedacht habt?“¹⁸ Daraus leitet er neue, auf Dynamik und Verlebendigung abzielende Aufgaben der Kunst ab: „Welch höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der Tat Seiende darzustellen?“¹⁹ In diesen Forderungen zeichnet sich eine an den Prozessen der „natura naturans“ interessierte Kunst ab. Gerade unter den erstarrten Erscheinungshüllen einer „natura naturata“ ist nach deren inneren Strukturen zu suchen, die den Formen Leben verleihen, die ihre Erscheinung generieren und die der Grund jeder lebendigen Formveränderung sind. Nur in diesen Prozessen drückt sich Leben erkennbar aus, ihnen ist in der Kunst nachzuforschen: „Tot und von unträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben.“²⁰

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken wäre nun noch einmal ein Blick zu werfen auf Finlays selbstreflexive Anspielungen auf die französischen Revolutionsgärten und die darin aufgerufenen naturphilosophischen Bezüge, sowie auf Broodthaers' Versuch, die Allpräsenz des Krieges in den Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts in ironische Ausstellungsarrangements zu gießen. Es könnte gefragt werden, wie gesellschaftliche Entwicklungen und historische Ereignisse vor dem Horizont einer diskontinuierlichen Moderne und einer hochkomplexen Erinnerungskultur künstlerisch zu bewältigen sind. Dabei könnte man möglicherweise zu der Überzeugung kommen, dass der ästhetische Überschuss, den diese Werke produzieren, in seiner Widersprüchlichkeit und Uneinholbarkeit die einzige Möglichkeit ist, dies zu tun. Dann wären die Werke gelungen und sie hätten ihre gesellschaftliche Relevanz bewiesen im Sinne Adornos: „Die Verdunklung der Welt macht die Irrationalität der Kunst rational: die radikal verdunkelte.“²¹

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: Maria Gilessen.

Abb. 2 Foto: Maria Gilessen.

Abb. 3 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo;
Foto: Kröller-Müller Museum.

Anmerkungen

- 1 Verena Krieger: „Auf der Suche nach ‚Ästhetiken des Widerstands‘: documenta 14“, *Kunstchronik* 12 (2017), 647–655; Annette Tietenberg: „Wo kommst Du her? Wo führt das hin? Mögliche Botschaften der documenta 14 an Künstlerinnen und Künstler“, *Kunstchronik* 12 (2017), 656–659; Regine Prange: „Kunst der Freiheit oder: Von Proudhon zu Szymczyk: Zum Konzept der documenta 14 und zur aktuellen Diskussion über die soziale Bestimmung der Gegenwartskunst“, *Kunstchronik* 1 (2018), 2–15; Juliane Rebentisch: „Notizen eines Kunstsommers“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (2018), 174–180.
- 2 Jürgen Harten: „Enzyklopädie“, in: Ausst.-Kat. *Der Adler vom Oligozän bis heute: Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Département des Aigles. Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 16. Mai – 9. Juli 1972, Bd. 2, 53.
- 3 Marcel Broodthaers, zitiert nach: Cathlee Chaffee: „Décors“, in: Ausst.-Kat. *Broodthaers: Eine Retrospektive*, The Museum of Modern Art, New York, 14. Februar – 15. Mai 2016; Museo Nacional Centro de Arte Sofia, Madrid, 4. Oktober 2016 – 9. Januar 2017; Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf K 21 Ständehaus, 4. März – 11. Juni 2017 (Düsseldorf, Köln, Brüssel: König 2016), 293.
- 4 Marcel Broodthaers: „It's the method that interests me...“, in: Moure: *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 2], 174.
- 5 Immanuel Kant: „Beantwortung der Frage Was ist Aufklärung?“, in: Erhard Bahr (Hrsg.): *Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelsohn, Riem, Schiller, Wieland: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen* (Stuttgart: Reclam 1974), 9–17. In der aktuellen Kunstdebatte spielt die Wiederentdeckung der Aufklärung und deren ästhetischer und politischer Diskurse eine nicht zu unterschätzende Rolle. Siehe dazu: *Artforum International* 56, Nr. 10 (2018), 196–221.
- 6 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der „Horen“ und letzte, verbesserte Fassung*. Mit einem Vorwort herausgegeben von Wolfhard Heckmann (München: Fink 1967), 16–17.
- 7 Marcel Broodthaers: „Interview mit Marcel Broodthaers by Freddy DeVree“, in: Moure: *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 2], 311.
- 8 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790) (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974), § 85, 396–403.
- 9 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [wie Anm. 7], 63.
- 10 Elke Harten/Hans-Christian Harten: *Die Versöhnung mit der Natur: Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der französischen Revolution* (Reinbek: Rowohlt 1989).
- 11 Michael Archer: „The Divided Meadows of Aphrodite: Ian Hamilton Finlay“, *Artforum International*, November 1991, 94. Siehe zu der Arbeit in Otterlo auch: Wouter Weijers: „The Neutral, The Traditional and the Revolutionary“, in: *Ian Hamilton Finlay: 'Poursuites Révolutionnaires' / 'Revolutionary Poursuits'* [= Ausst.-Kat. *Ian Hamilton Finlay: 'Poursuites Révolutionnaires'*, Jouy-en-Josas, La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 20. September – 13. Dezember 1987], 95–96. Zu Finlays Rezeption der Französischen Revolution auch: Yves Abrioux: „L'Œil, Le Jugement, L'Imagination: textes et images de la Révolution Française dans l'œuvre d'Ian Hamilton Finlay“, *ibid.*, 30–43.
- 12 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [wie Anm. 7], 124–125.
- 13 *Ibid.*, 127.
- 14 Schiller 185–186
- 15 Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, 2. Bd., 1. Abt. (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag 1967). Die in diesem Band enthaltenen „Ideen“ werden zitiert: „Schlegel, Ideen [Nr], Die Athenäumsfragmente: „A [Nr.], hier: Ideen, 96.
- 16 Schlegel: Athenäums-Fragmente A 116.
- 17 *Ibid.*
- 18 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur (1807)“, in: F. W. J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, hrsg. von Werner Beierwaltes (Stuttgart: Reclam 1982), 62.
- 19 *Ibid.*, 65.
- 20 *Ibid.*, 67.
- 21 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970), 35.

Das Schweigen der Lämmer als Rede der Bilder

Jürgen Müller

Abstract Der Beitrag untersucht die visuelle Tiefenstruktur von Jonathan Demmes Film *Das Schweigen der Lämmer*. Er analysiert die subtile Kameraarbeit des Thrillers und deutet sie als Reflektion über die Möglichkeiten des Blickens. Die verschiedenen Modi des Sehens sind nicht Selbstzweck, sondern zielen auf Spannungssteigerung wie auf Verunsicherung des Betrachters. Dabei bedient sich der Film einer surrealen Bildsprache, die er gleichermaßen durch den Rückgriff auf berühmte Vorbilder der Bildenden Kunst, als auch durch die spezifisch filmischen Möglichkeiten der Montage erzielt. So wird es ihm möglich, die Abgründe des „Normalen“ spürbar werden zu lassen.

Keywords Surrealismus, Schlüsselbilder, Traum, Puppe, Metamorphose, déjà vu

Im Anschluss an Sigmund Freud darf man vielleicht sagen, dass das größte Abenteuer für den Menschen nicht in der Bezwingung der Ozeane oder der Besteigung hoher Berge besteht, sondern in der Erkundung der eigenen Seele. Der Psychothriller *Das Schweigen der Lämmer* (1991) hat in der Darstellung seelischer Untiefen neue Maßstäbe gesetzt. Der Film erhielt nicht weniger als fünf Oscars. Jonathan Demmes Meisterwerk wurde für die beste Regie, den besten Film, das beste adaptierte Drehbuch (Ted Tally) sowie für die beste weibliche und männliche Hauptrolle (Jodie Foster, Anthony Hopkins) ausgezeichnet. Und auch wenn die beiden Schauspieler schon vorher in vielen wichtigen Filmen erfolgreich gespielt haben, sind sie erst mit diesem Film zu Megastars geworden. Doch der große Erfolg war nicht ungetrübt. Während der Oscarverleihung gab es Demonstrationen gegen den Film, die ihm Homophobie vorwarfen.¹ Ebenso wurde der Regisseur beschuldigt, Gewalt zu verherrlichen, etwa wenn gezeigt wird, wie Hannibal Lecter zwei Polizeibeamte ermordet, während er dabei die von Glenn Gould gespielten „Goldbergvariationen“ hört.² Aber diese Einschätzungen konnten dem Film nicht wirklich schaden. Einige Kritiker waren so euphorisch, dass sie ihn nicht nur zu den großen Filmen des Jahrzehnts rechneten, sondern sogar als einen der wichtigsten Filme des Jahrhunderts erachtet haben.³

Das Schweigen der Lämmer ist die Geschichte einer Polizeiermittlung besonderer Art. Es geht um die Jagd nach einem Serientäter, der es auf junge Frauen abgesehen hat. Dabei durchbricht der Film die klassische Opposition von polizeilichem Ermittler und gesuchtem Täter und entwirft stattdessen eine spannende Alternative: Die noch in der Ausbildung befindliche Agentin Clarice Starling (Jodie Foster) wird von ihrem Chef beauftragt, den inhaftierten Serienmörder Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) zu befragen, da dieser möglicherweise Hinweise für die Suche nach dem Frauenmörder geben könnte. Höchste Eile ist geboten, denn gerade wurde eine weitere junge Frau entführt. Clarice ist, ohne es zu wissen, eine Art Lockvogel. Auf äußerst spannende Weise entwickelt sich nun die Jagd auf den Mörder Jame Gumb (Ted Levine), der „Buffalo Bill“ genannt wird, weil er seine Opfer nicht nur tötet, sondern auch häutet, wie man schon zu Beginn des Films erfährt. Vergleicht man Thomas Harris' Romanvorlage mit Demmes Verfilmung, ist man beeindruckt, wie effizient der Text umgearbeitet wurde. Dabei übertrifft der Film das Buch durch seine Möglichkeiten der Spannungssteigerung, die im Besonderen dazu genutzt wird, das psychologisch faszinierende Verhältnis zwischen Clarice und Lecter zu thematisieren.

Blickregie

Schon den ersten Filmbildern gelingt es, den Zuschauer in ihren Bann zu ziehen. Zunächst sieht man Starling einen ansteigenden Weg hochlaufen. Oben angekommen hält sie einen Moment inne, um sofort weiter zu rennen. Nun wird das Tempo der Läuferin immer schneller und es werden immer kleinere Ausschnitte ihres Körpers gezeigt. Schon die ersten Einstellungen erzeugen *suspense*, denn es wird suggeriert, der beobachtende Blick der Kamera könnte der eines Mörders sein und Clarice jeden Augenblick überfallen werden. Es ist bemerkenswert, dass dem Zuschauer mit den ersten Filmbildern die Perspektive eines potenziellen Täters zugewiesen wird. So gesehen ist schon nach zwei Sekunden klar, dass *Das Schweigen der Lämmer* ein in ethischer Hinsicht verunsichernder Film werden wird. In dieser Hinsicht hat Fritz Langs Spielfilm *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) filmästhetische Maßstäbe gesetzt. Dieser Film ist hochberühmt, weil der Regisseur mit seiner Kameraführung das Publikum durch die Augen des Mörders auf die Stadt Berlin blicken lässt. Auf diese Weise erscheint die Grenze zwischen dem vermeintlich „Abnormen“ und „Normalen“ offen.

Unsere potenzielle Täterschaft in *Das Schweigen der Lämmer* wird sogar noch gesteigert, wenn wir zusammen mit der Handkamera hinter der jungen Frau herlaufen. Die ganze Sequenz ist unglaublich schnell geschnitten und wird erst unterbrochen, als ein Ausbilder Clarice anhält, um ihr mitzuteilen, dass Jack Crawford (Scott Glenn), der Chef der psychologischen Abteilung, sie sprechen will. Jetzt erst können wir sicher sein, dass wir lediglich Zeuge des morgendlichen Trainingslaufes waren, denn nun wird deutlich, dass wir uns in der Nähe des FBI-Ausbildungszentrums befinden und der Waldlauf zum täglichen Fitnesstraining der jungen Frau gehört. Der letzte Schwenk des Vorspanns ermöglicht eine Deutung, die sich – in unterschiedlicher Auslegung – auf Protagonisten und Gegenspieler des Films gleichermaßen beziehen lässt: „hurt, agony, pain, love it“ steht als Aufforderung zum Masochismus auf Schildern, die am Eingang des Trainingspfades angebracht sind.

Der beim *Schweigen der Lämmer* für den Schnitt zuständige Craig McKay beschreibt den Filmanfang mit Worten, die deutlich seinen Anspruch und seine Ambition zum Ausdruck bringen:

„[*Silence of the lambs*] has an incredible set-up. You're not going anywhere once you hear that Clarice is going into the asylum to interview Lecter. As simple as it is, that scene in Crawford's office sucks you in as effectively as the

opening of the original Invasion of the Body Snatchers does, which in terms of getting you into the story is one of the fastest movies to engage an audience that's ever been made.“⁴

Mit Craig McKay gilt es, den Sog des Filmanfangs zu betonen. Wie gezeigt muten einem schon die ersten Bilder den Blick eines potentiellen Täters zu. In diesem Zusammenhang sei eine Einstellung besonders hervorgehoben: Im Vorspann wird man überrascht, wenn man Clarice durch einen gläsernen Verbindungsgang von einem Gebäudeteil in den anderen gehen sieht. Plötzlich zoomt die Kamera ziemlich schnell auf die Protagonistin, so dass man sich der Kamera als eines technischen Hilfsmittels bewusst wird. Im Nachhinein könnte man dies als einen diskreten Hinweis auf das Nachtsichtgerät des Frauenmörders deuten, das dieselbe Zoombewegung auf seine Opfer gerichtet vollzieht und ihn sehen lässt, ohne gesehen zu werden.

Es gehört grundsätzlich zum Wesen eines guten Vorspanns, dass er mindestens zwei Interpretationen ermöglicht: Erstens eine einführende Lesart, die man hier als Versuch beschreiben kann, ein Gefühl von Bedrohung herzustellen. Die zweite Lesart kann man als poetologische betrachten, in der sowohl die technischen Mittel des Films präsentiert, als auch die Handlung antizipiert wird. Im Nachhinein wird man den Trainingslauf der jungen Frau als Ausdruck ihres Ehrgeizes wahrnehmen, ihrer Fähigkeit sich zu engagieren, aber auch als Bild ihrer Flucht vor sich selbst.

Auch die zweite Sequenz des Films ist aussagekräftig, wenn die Kamera das Innere des FBI-Gebäudes präsentiert, in dem sich das Ausbildungszentrum befindet. Die Kamera läuft ungeduldig durch das Gebäude und scheint den schnellen Schritten der Frau zu folgen. Oder sie wartet vor dem Aufzug, um Clarice in Empfang zu nehmen. Unruhig werden zudem alle Räume nach Informationen abgesucht. Das Blicken mit all seinen Möglichkeiten vorzustellen ist das ästhetische Zentrum des Filmbeginns. Diese Absicht erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt, wenn Crawford sein Büro betritt, wo er Clarice erblickt, die aufmerksam eine Pinnwand betrachtet, auf der sich die Zeitungsausschnitte und Merkzettel des Buffalo-Bill-Falls befinden. Später wird sich eine Verbindung zu der Pinnwand im Keller des Mörders herstellen lassen, der die gleichen Zeitungsausschnitte gesammelt hat. In Crawford's Büro sieht man zunächst Clarice, die in die angepinnten Texte versunken ist, dann zoomt die Kamera auf Crawford, der schon eine ganze Weile in der Tür gestanden haben muss und Clarice beobachtet. Kurz zuvor wird uns schon das Ungeheure des Sehens bewusst, wenn die Kamera unerwartet schnell auf Clarice zufährt, um uns das Grauen zu zeigen, das sich bei der Lektüre auf ihrem Gesicht zeigt.

Das sichtbare und das unsichtbare Gefängnis

Im weiteren Verlauf gibt der Film nicht nur Einblick in den Fortgang der Ermittlungen, sondern macht die Zuschauer auch mit dem Leben von Clarice vertraut. In der Tat besticht *Das Schweigen der Lämmer* durch seine genaue psychologische Beschreibung der jungen Frau. Ihre Entwicklungen und Reaktionen glaubhaft geschildert zu bekommen und miterleben zu können, macht eine Qualität von Jonathan Demmes Film aus. Doch ist Clarice für den Zuschauer weniger eine Identifikations-, als vielmehr eine Vermittlungsfigur. Ihrer Sachlichkeit und Selbstüberwindung etwa ist es zu verdanken, dass das Publikum noch die grausamsten Szenen objektiv anschauen kann, wenn zum Beispiel die Leiche einer jungen Frau obduziert werden muss. Immer wieder lässt einen die Kamera mit ihren Augen blicken, ohne dass dies jedoch zum alleinigen Organisationsprinzip der Filmbilder würde. Der Reiz der Erzählung besteht gerade darin, es nicht mit einer kühlen, souveränen Ermittlerin zu tun zu haben, sondern mit einer jungen Frau, der es große Schwierigkeiten bereitet, sich zu behaupten. Denn behaupten und überwinden muss sie sich ohne Unterlass – gegen ihre Scham und ihren Ekel, ihre Wut, gegen die überlegene Cleverness von Hannibal Lecter und nicht zuletzt gegen ihren Chef, der sie mehrfach instrumentalisiert, wenn es die Ermittlungen erfordern.

In gewisser Hinsicht ist *Das Schweigen der Lämmer* eine Art Bildungsroman, in dessen Zentrum die Initiation der jungen Frau in die dunkle Seite menschlicher Existenz steht, ein Bildungsroman aber auch, der Clarice mit ihrer eigenen Geschichte und ihren Defiziten vertraut machen wird. So ist es kein Zufall, dass eines der wichtigsten Motive, um Clarice zu charakterisieren, ihre Suche darstellt. Dementsprechend ist ihr Erscheinen auf der Leinwand mit permanenten Ortswechseln verbunden. Außerdem ist die Schilderung von Clarice Starling nicht zu trennen von ihrem Verhältnis zu dem ehemaligen Psychiater Hannibal Lecter. Im Laufe der Ermittlung ist die junge Frau gezwungen, ein immer persönlicheres Verhältnis zu ihm aufzubauen, das von einigen Interpreten sogar als Vater-Tochter-Beziehung gedeutet wurde.⁵ Wie auch immer man das Verhältnis von Lecter und Starling versteht, die Entwicklung ihrer Beziehung stellt das zentrale Thema des Films dar. Drei Mal wird die junge Frau im Laufe der Handlung den ehemaligen Psychoanalytiker treffen und am Ende nach bestandem FBI-Examen gar so mit ihm telefonieren, als würde sich ein naher Verwandter über den Ausgang einer Prüfung erkundigen, um zu gratulieren.

Auch wenn Teile ihrer Gespräche mit Hannibal Lecter den Charakter einer Therapie haben mögen, steht weniger ein Heilungs-, als vielmehr ein Erkenntnisprozess im

Zentrum. *Das Schweigen der Lämmer* ist kein psychoanalytischer Lehrfilm, er vermittelt keine Wahrheiten über die menschliche Psyche. Er setzt lediglich ein grundlegendes Problem menschlicher Existenz voraus: Wir alle wünschen uns vollständiger zu sein als wir es sind, wünschen uns schöner und attraktiver, mächtiger und unabhängiger. Und wer möchte nicht selbstbewusster und erfolgreicher sein? Im *Schweigen der Lämmer* ist dieses Begehren der handelnden Personen immer beides, Flucht und Wunsch. Insofern besteht jede psychische Identität im Wünschen und daher im Werden.

Für Clarice Starling gilt dies in besonderer Weise. Es ist der frühe Verlust ihres Vaters, der ihre fehlende Ganzheit begründet und einen Angriffspunkt für Lecter darstellt. Ihr Bericht über eine Episode ihrer Kindheit führt ihr Dilemma eindringlich vor Augen. Clarice wird nach dem Tod ihrer Eltern von ihrer Tante und deren Mann, einem Rancher, aufgenommen. Als auf der Farm die Frühlingslämmer geschlachtet werden, wacht sie nachts von deren Schreien auf. Sie läuft in den Stall und will voller Mitleid wenigstens eines der Lämmer retten, indem sie es ergreift und flieht. Doch die Rettung misslingt, Clarice wird vom Sheriff aufgegriffen und mit ihrem Lamm zurückgebracht. In nächtlichen Alpträumen ist ihr dieses Bild der schreienden Lämmer geblieben, das sie verfolgt und quält. Der Wunsch zu retten und zu behalten, ist die Triebfeder ihres Ehrgeizes.

Bei ihrem letzten Treffen zwingt Lecter Clarice, ihm diese Geschichte zu erzählen und ihre Bedeutung zu erkennen. Dabei ist zu beachten, dass mit dem Schreien der Lämmer eine Geschichte erzählt wird, die eine ikonografische Bedeutung hat. Denn wenn von Lämmern die Rede ist, ergibt dies nur vor dem Hintergrund des guten Hirten Sinn, der seine Lämmer zu beschützen und zu retten sucht. Ein Gleichnis, das bekanntlich biblischen Ursprungs ist (Joh. 10,11–15). Lecter spielt auf diesen christologischen Zusammenhang an, wenn er die junge Frau später zeichnen wird, wie sie ein Lamm auf den Armen hält, während man im rechten Bildhintergrund die drei Kreuze von Golgatha erkennt.

Es ist klar, dass dieses gleichermaßen spannungsreiche wie persönliche Verhältnis von Clarice Starling und Hannibal Lecter nach einer besonderen Bildsprache verlangt. Hier sind dem Kameramann Tak Fujimoto und der Ausstatterin Kristi Zea besonders eindringliche Bilder gelungen. Immer wieder inszeniert der Film zunächst den eingesperrten Lecter, um den Zuschauer dann schonungslos seiner Nähe auszusetzen, als wären für diesen Menschen keine physischen Grenzen vorhanden.

Wenn die junge Frau Lecter zum ersten Mal besucht, ermöglicht die Plexiglaswand, die seine Zelle absperrt,

eindringliche Bilder. Nähert sich die Kamera dem eingesperrten Mörder, ist es, als wäre keinerlei Absperrung mehr vorhanden. Dies wird bei dem zweiten Treffen gesteigert, bei dem Lecter mit Clarice einen Handel eingeht, der sie dazu zwingt, für verwertbare Informationen Persönliches von sich preiszugeben. Die Kamera fährt dicht an Lecters Gesicht heran, man hört Clarices Stimme und die gläserne Trennwand zwischen den beiden ist einem nicht mehr bewusst. In einer Einstellung ist der Psychoanalytiker sogar als Spiegelbild aufgenommen, so als würde er sich räumlich direkt neben der jungen Frau befinden. Das dritte Treffen steigert dieses Motiv noch einmal, wenn die Kamera immer an den Stäben des provisorischen Gefängnisses entlangläuft und dabei der Eindruck entsteht, Clarice und nicht Lecter sei eingesperrt. Durch geschickte Beleuchtung wirken die Stäbe geradezu immateriell. Die Gitter werden immer dann „ausgeblendet“, wenn Clarice über sich erzählt. Sie scheint hinter starken Gittern eingesperrt, hinter denen sie wie ein gefangenes Tier auf und abgeht, während Hannibal sie aufmerksam beobachtet.

Die Gespräche von Clarice und Hannibal gehören zu den intensivsten Momenten des Films. Ohne eine Rückblende bemühen zu müssen, allein aus der Nähe der beiden Gesichter und Clarices Erzählung legen sich übermächtige Bilder aus der Vergangenheit über die Gegenwart. All diese Szenen sind sehr raffiniert ausgeleuchtet, sogar die Kleidung Lecters trägt diesem Problem Rechnung. Zunächst wird er bei schwacher Beleuchtung in seiner Zelle zwischen düsterem Gemäuer präsentiert. Dabei trägt er einen blauen Gefängnis-Overall, alle Farben sind gedämpft. Im zweiten Gefängnis hingegen trägt er weiße Kleidung und sitzt in grellem Licht, so dass die Beleuchtung den Mörder zu einer wahren Lichterscheinung werden lässt. Wenn Clarice ihr Lämmer-Erlebnis schildert, sieht man sie – wie gesagt – aus einer solchen Perspektive, als wären die Gitterstäbe inexistent. Bei den Schuss- und Gegenschussaufnahmen wird sie nur schwach beleuchtet, während Lecter in starkem Schlaglicht erscheint. Im Laufe des Lämmer-Dialoges lassen uns Kamera- und Lichtregie die tatsächliche Situation des Gefängnisses vergessen. In der daran anschließenden Szene mit den beiden Wachbeamten ist der Zauber der sich auflösenden Stäbe verflogen, die Gitter erscheinen – kurz vor Hannibals Ausbruch – so massiv wie nie zuvor. Mit dieser Inszenierung von Hannibal Lecter ist Demme und seinem Kameramann etwas Neues gelungen.

Wenn man einen Film oft gesehen hat, ist eine allgemeine Charakterisierung der filmischen Mittel schwer zu geben, weil man irgendwann immer und überall die Form sieht. Dennoch lässt sich sagen, dass die große

Leistung des Teams vom *Schweigen der Lämmer* gerade darin besteht, dass die Form nie zum Selbstzweck wird. Dies kommt auch in der Musik von Howard Shore zum Ausdruck, die für die Wahrnehmung der Bilder von immenser Bedeutung ist, ohne besonders dominant zu erscheinen.

Einzelbilder

Was zudem in Hinblick auf die filmisch-bildnerische Umsetzung des Stoffes auffällt und wozu sich viele Interpreten des Films auch geäußert haben, sind die äußerst vielfältige Struktur und Charakterzeichnung des Films sowie das fein gesponnene Drehbuch selbst. Noch ausschlaggebender als die Drehbuchautoren sind die Zuschauer, für die ja die Drehbücher geschrieben und die Filme gemacht werden. So liegt die Ursache dafür, dass Filme heute so komplex komponiert werden, darin, dass es durch die Zweitauswertung, zunächst als VHS, dann als DVD und Blu-ray möglich wurde, den Film wieder und wieder anzuschauen. Hier sei auf David Fincher verwiesen, der in einem Interview betont, dass er seine Filme nicht für Leute mache, die sie lediglich ein Mal sehen, sondern fünf Mal und mehr.⁶ Ab den 1990er Jahren entstehen Hollywoodfilme, die schwierig zu interpretieren sind, weil sie Einzelbildern einen Sinn einschreiben, die man nur noch als Standbilder wahrnehmen und verstehen kann. Das heißt, wenn man sich nicht die Mühe macht, den betreffenden Film mit einem entsprechenden Abspielgerät anzuschauen, und immer wieder die Pausetaste bedient, wird man eine bestimmte Sinn-schicht des Films nicht entdecken.

Um ein Beispiel zu geben: Im *Schweigen der Lämmer* taucht im Keller des Frauenmörders drei Mal ein Hakenkreuz auf, das nur den Bruchteil einer Sekunde zu sehen ist. Und obwohl das Hakenkreuz ein hoch affektives Zeichen ist, findet dies in keiner Auseinandersetzung mit dem Film Erwähnung. In dieser Hinsicht ist auch der Showdown am Ende des Films besonders aufschlussreich, wenn Clarice den Frauenmörder gefunden hat und diesem nun in sein Kellerlabyrinth folgt. Der Showdown findet im Dunkeln statt, wobei Buffalo Bill ein Nachtsichtgerät benutzt. So ist es ein ungleicher Kampf, den Clarice Starling kämpfen muss. Ihre Angst wird deutlich vor Augen geführt. Wie schon zu Beginn des Films blickt das Publikum mit dem Mörder durch das Nachtsichtgerät und beobachtet mit ihm die Todesangst der Frau, die zum Greifen nah vor ihm steht und ihn doch nicht sehen kann. Im Film dauert die Sequenz, in der Buffalo Bill seinen Colt hebt und den Hahn spannt, Clarice daraufhin etwas hört und ins Dunkel schießt, gerade einmal fünf Sekunden. Alles vollzieht sich so schnell, dass

man gar nicht realisiert, was gerade passiert ist. Dieses Missverhältnis, dass von den 118 Minuten des Films nur fünf Sekunden für den Showdown verwendet werden, zeigt, welche Prioritäten Demme gesetzt hat. Es ging ihm darum, alle Zeit für die Schilderung von Clarices Charakter zu haben. Das darf aber keinesfalls falsch verstanden werden. Die fünf Sekunden sind nämlich ein kleines Meisterwerk. Hier wird der Kampf zwischen zwei Mächten gezeigt, die durch ihr Verhältnis zu Licht und Dunkelheit definiert werden. Während zu Beginn der Sequenz Buffalo Bill Clarice trotz der Dunkelheit mit dem Nachtsichtgerät sehen und beobachten kann, wird er später durch das Licht geblendet, das in den Keller eindringt, nachdem die Verdunklung zu Bruch ging.

Déjà-vu

Das Schweigen der Lämmer ist ein magischer Film – magisch im Sinne von beunruhigend, magisch aber auch im Sinne von rätselhaft und surreal. Dies ist nicht als diffuses Lob zu verstehen, sondern sehr konkret gemeint. Schon das Plakat des Films (Abb. 1) enthält in diesem Sinne einen sehr eindeutigen und emblematischen Hinweis. Selbst wenn man das Filmplakat nicht direkt vor Augen hätte, würde man sich seines zeichenhaften und rätselhaften Charakters erinnern. Ausschnitthaft sieht man das Gesicht von Jodie Foster, deren Mund durch einen Totenkopffalter ersetzt wurde. Dabei heben sich sowohl die Augen der Schauspielerin, als auch der Totenkopffalter durch ihre braun-gelbe Farbgebung von der ansonsten schwarz-weißen Gestaltung ab.

Diese Darstellung hat etwas Alptraumhaftes, denn es ist, als wäre die Person ihres Mundes und damit ihrer Stimme beraubt. Auch dass Augen und Falter farbig gestaltet sind, ist interpretationsbedürftig, wird hier doch ein inhaltlicher Zusammenhang nahegelegt, als würde die dargestellte Person etwas Schreckliches sehen, von dem sie aber nicht erzählen kann, weil es ihr der Falter unmöglich macht zu sprechen. Erst relativ spät erkennt man, dass diesem Falter ein sehr präziser Hinweis zu entnehmen ist, wird doch der Totenkopf auf seinem Rücken aus Frauenleibern gebildet.

Die hier beschriebene Montage des Plakats erinnert in ihrer Gestaltung an surreale Vorbilder. Was aber ist mit dieser kunsthistorischen Einschätzung gewonnen? Hilft sie wirklich in Hinsicht auf eine weiterführende Interpretation? Dies ist wahrscheinlich, denn derjenige Zuschauer, der mit der Kunst des Surrealismus vertraut ist, kann dem Plakat Hinweise entnehmen, die weitere Sinnbezüge erlauben: Zunächst erinnert das Motiv des Totenkopffalters an eine Sequenz aus Luis Buñuels und Salvador Dalis *Un chien andalou* aus dem Jahre 1929. In dieser

öffnet eine junge Frau die Tür eines Zimmers, wo man den Falter zunächst aus der Ferne und dann in einer Nahaufnahme sieht, die es erlaubt, den Totenkopf auf seinem Rücken zu erkennen. In der daran anschließenden Einstellung sieht man den Kopf eines Mannes und es wirkt, als könne man gleich einem visuellen Echo den Totenkopf unter der Gesichtshaut des Mannes wiedererkennen.

Um diese Motivkette fortzusetzen, sei auf die Darstellung eines weiteren Totenkopffalters hingewiesen, der für die Gestaltung des Filmplakats nicht unwichtig gewesen sein mag. Der Totenkopf, der aus den Körpern von Frauen zusammengesetzt ist, greift ein Motiv aus einer Fotografie von Philippe Halsman auf, die in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí 1951 entstanden ist (Abb. 2). Auf dem Foto sieht man neben dem dandyhaft inszenierten spanischen Künstler, der Stock und Zylinder trägt, einen großen Kopf, der aus vielen Frauenkörpern gebildet wird und auf unnachahmliche Weise auf den Zusammenhang von Eros und Thanatos verweist.

Im Filmplakat jedenfalls wird das Motiv in einen neuen und unerwarteten Zusammenhang gestellt. Obwohl diese Anspielungen keine unbekanntes Kunstwerke betreffen, hat dies bisher niemand in seine Deutung einbezogen.⁷ Für die hier verfolgte Lesart des Films handelt es sich aber um wichtige Indizien, weil man die Verwendung dieses bekannten surrealistischen Motivs sowie der surrealistisch inspirierten Montage des Filmplakats als Aufforderung verstehen darf, den Surrealismus als Bild- und Problemhorizont mitzulesen.

Auf zwei weitere Werke Dalis wird im Film angespielt. Zum einen handelt es sich um sein sogenanntes *Regentaxi*, eine Arbeit, die als Beitrag zur großen Surrealistenausstellung in Paris im Jahre 1938 konzipiert war. Der Wagen, in dem Clarice den abgetrennten Kopf eines Patienten von Hannibal Lecter finden wird, erinnert an dieses surrealistische Kunstwerk. Zum anderen lassen auch die Puppen im labyrinthischen Keller des Frauenmörders an die genannte Pariser Ausstellung denken, zu der jeder Künstler ein „Mannequin“ beisteuerte.

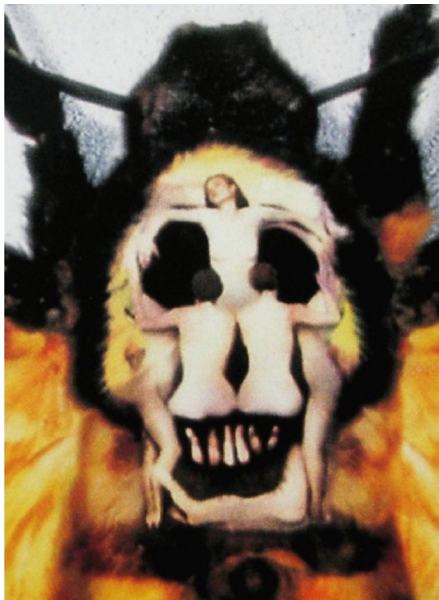
Mit diesen wenigen Zitaten geht eine gewisse surrealistische Grundhaltung des Films einher. Damit ist gemeint, dass es in Demmes Film genauso wie in surrealistischen Kunstwerken eine Vorherrschaft der Bilder über die Wörter gibt, eine Vorherrschaft des Plötzlichen und Intuitiven über das Logische und Diskursive. Im Film sind einige Sequenzen enthalten, die wie Träume anmuten – nicht wie surrealistische Träume, etwa in Hitchcocks *Spellbound* mit Scheren und verlaufenden Uhren, sondern Sequenzen, deren Folgerichtigkeit einer Traumlogik ähnelt. Dies lässt sich an einer Sequenz besonders gut nachvollziehen.

1



Abb. 1 *The Silence of the Lambs* (Filmplakat, 1991).

Abb. 2 *The Silence of the Lambs* (Filmplakat, 1991, Detail) und Philippe Halsman: Salvador Dali vor einem Totenkopf aus Frauenkörpern (1951).



2

Wenn Clarice nach Belvedere (Ohio) fährt, der Heimat des ersten Opfers, sieht man sie mit dem Auto über eine große Eisenbrücke fahren. Sodann zeigt die Kamera sie in einer Nahaufnahme in starker Untersicht in ihrem Auto. Nun kommt das Auto in einer Straße an, dann sieht man einen Zug vorüberfahren. Jetzt wird eine Frau gezeigt, die Wäsche aufhängt, schließlich ein großes Vogelhäuschen. Es ist verwunderlich, dass diese Sequenz nicht sofort zu Clarice zurückkommt, denn als nächste Einstellung folgt ein Mobile mit einer kanufahrenden Indianerfigur, deren Paddel sich im Wind drehen. Schließlich sieht man eine Frau im Fenster lehnen, die hinausguckt, und einen Schuppen, an dessen äußerer Wand Eichhörnchenfelle hängen. Die Aufnahmen wirken zunächst unverbunden und geradezu absichtsvoll unprofessionell, aber was Demme hier eigentlich inszenieren will, ist eine besondere Erfahrung, nämlich die des Déjà-vu. Mit traumwandlerischer Sicherheit erkennt Clarice diese „amerikanische Idylle“ bis hin zur Gestaltung von Frederika Bimmels Zimmer.

In Bezug auf den Surrealismus-Kontext erfolgt jetzt sogar noch eine Steigerung, denn die folgende Sequenz wird als Traum inszeniert: Man sieht, wie Clarice die Treppe hinaufsteigt und das Zimmer betritt. Fotos, Spielsachen, ein Poster von Madonna. Konzentriert nach einem Anhaltspunkt suchend streifen die Augen der FBI-Agentin durch den Raum. Schon im Esszimmer saß eine Katze unterm Tisch. Oben nun sieht man ein Foto von Frederika Bimmel mit ihrer Freundin und vermutlich ebendieser Katze. Schließlich sieht man eine Porzellankatze vor der Schmuckschatulle, in der Clarice Nacktfotos des Mädchens finden wird. Als sie die Schatulle öffnet, beginnt eine Primaballerina zu der Musik einer Spieluhr zu tanzen. Nun findet Clarice die Nacktfotos. Wiederum führt uns die Katze weiter, denn als Clarice ihr leises Schreien hört, legt sie die Fotos beiseite und folgt der Katze ins Nebenzimmer, wohin das Tier verschwindet. Die ganze Zeit über ist die Musik der Spieluhr zu hören, die den traumhaften Eindruck noch unterstützt. Im Nebenzimmer nun, dem Schneiderzimmer von Frederika Bimmel, setzt mit der Filmmusik auch wieder die Realität ein und Clarice erkennt, als sie die rautenförmigen Applikationen auf einem Kleid sieht, dass sich der Frauenmörder ein Kleid aus Frauenhaut herstellen will.⁸

Insgesamt handelt es sich um eine besonders gelungene Sequenz des Films, in der Clarice mit der Intuition einer Träumenden zunächst dem Katzenmotiv und schließlich der Katze selbst folgt. In diesem Sinne werden die Grenzen zwischen der äußeren empirischen und der psychischen Wirklichkeit aufgelöst, wie man auch in der folgenden Sequenz beobachten kann: Die

junge Frau geht auf ihr Auto zu und schon im nächsten Moment sieht man ein kleines Mädchen auf einen Polizisten zulaufen und „Daddy“ rufen. Interessant ist, dass Demme diesen Flashback sozusagen ohne Ankündigung stattfinden lässt, so dass man einen Moment irritiert ist, weil diese Szene nicht sofort als Erinnerungsbild deutlich wird. Aber von nun an ist für den Zuschauer klar, dass innere psychische und äußere Wirklichkeit sich nicht voneinander unterscheiden lassen.

Dies gilt auch für den zweiten Flashback, wenn Clarice im Rahmen der Ermittlungen mit Crawford aufs Land fahren muss und dort per Zufall eine Trauerfeier sieht. Diese Bilder führen sie in ihre eigene Kindheit an den Sarg ihres Vaters zurück. Außerdem lässt sich eine „Irrealisierung“ des Wirklichen beobachten. Als Beispiel sei auf den Betreiber des „Self Storage“ verwiesen, der mit Spitzbart und Melone wie eine Figur aus einem Traum oder Märchen aussieht. Während also die fiktive und nur in der Erinnerung wirkliche Szene, die uns Clarices Vater zeigt, äußerst realistisch dargestellt wird, erscheint die Szene, in der Clarice ermittelt, äußerst künstlich. Dieser fließende, „surreale“ Übergang vom Traumhaften zum Realen, vom Imaginären zum Tatsächlichen ist gleichermaßen ein Strukturprinzip des Films wie auch der menschlichen Psyche.

Von Anbeginn des Kinos hat der Film versucht, psychische Prozesse sichtbar zu machen und dabei gezeigt, dass es ihm besser als jedem anderen Medium gelingt, die Brüche der Wahrnehmung zu verdeutlichen. Man denke nur an die Frühzeit des Kinos, wenn Vaseline auf das Objektiv geschmiert wurde, um dem Zuschauer durch die unscharfen Bilder verständlich zu machen, es handele sich um einen Traum. Oder man erinnere sich, dass Trunkenheit durch schlingernde Bewegungen der Kamera dargestellt wurde. Wenn es in diesem Sinne einen Anspruch des *Schweigens der Lämmer* gibt, dann besteht er darin, unterschiedliche psychische Modi der Sichtbarkeit zum Ausdruck zu bringen.

The American Dream

Beeindruckend sind die Szenen in Belvedere (Ohio) aber auch deshalb, weil sie zeigen, was für eine banale Maschine und unendlich traurige Angelegenheit die Normalität eines kleinbürgerlichen Lebens ist, in dem nicht einmal Geheimnisse welche sind, weil sich in einem derart konformen Leben selbst die versteckten Sehnsüchte gleichen. Angesichts der Nacktfotos erweisen sich Porzellanfiguren, Plüschtiere und Puppenstube gleichermaßen als stereotype Tarnung und als oktroyiertes Rollenspiel der braven Tochter. Man sieht, wie anstrengend es ist, in dieser Trostlosigkeit den anderen auch noch eine „glückliche Kindheit“ vormachen zu müssen.

Auf eine andere Weise zeigt sich das frustrierende Streben nach Normalität bei dem Mörder Jame Gumb. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie oft mit dem Beginn einer neuen Sequenz ein Ortswechsel einhergeht. Die Zuschauer werden über die Orte, an denen die Handlung gerade stattfindet, nie im Zweifel gelassen. Häufig werden Ortsnamen, Institutionen und sogar die Abkürzungen der amerikanischen Bundesstaaten durch eine kurze schriftliche Nennung zu Beginn der Sequenz angezeigt. Aber es scheint, als würden alle diese Informationen nur gegeben, damit das Labyrinth, in das Buffalo Bill sich zurückgezogen hat, als eine Art Gegenwelt deutlich wird. Doch am Ende des Films muss man feststellen, dass das Haus des Frauenmörders sich äußerlich nicht von den anderen Häusern unterscheidet. Vielleicht muss man mit Demme sogar fragen, wie viel Deformation gerade durch den Wunsch normal zu sein entsteht. Meines Erachtens gibt der Regisseur dem Betrachter in dieser Hinsicht einen Hinweis, wenn er immer wieder mit dem Motiv der amerikanischen Flagge und des Amerikanisch-Seins spielt. Als Clarice auf den Hinweis von Lecter den Wagen findet, in dem der abgetrennte Kopf versteckt wurde, muss sie eine große Fahne von der alten Limousine herunterziehen.

Eine ebenso bizarre Inszenierung findet sich im Keller des Frauenmörders. Wenn er zum ersten Mal gezeigt wird, ist er im Begriff zu schneiden. Man sieht nur seinen nackten Rücken. An der Wand jedoch erkennt man eine amerikanische Fahne, vor der wiederum ein Schnittmuster und das Bild eines Schmetterlings hängen. In auffälliger Weise werden dabei drei Motivketten miteinander in Verbindung gebracht – Fahnen, Landkarten, Schnittmuster. Indem sich der Mörder seine Opfer in verschiedenen Staaten Amerikas sucht, wo diese auch gefunden werden, schreibt er sich der amerikanischen Landkarte ein. Durch diesen „Zugriff“ auf ganz Amerika will er Macht und Überlegenheit zeigen. Er legt, wie Lecter später feststellen wird, eine verwirrende Spur, indem die Opfer nicht in der Reihenfolge ihres Sterbens, sondern in einer von ihm gestalteten Folge gefunden werden. Der Mörder gibt seinen Verfolgern damit ein Rätsel auf. Vor allem aber legt er durch diese Spur ein Muster über ganz Amerika, das – einem Schnittmuster gleich – das Kleid seiner ersehnten Identität darstellt. Am Ende des Films, wenn Clarice Jame Gumb gefunden hat und in seinem Keller nach Catherine Martin sucht, sieht man an einer Tür ein Plakat mit Hakenkreuzen, auf dem steht: „America open your eyes!“ Dies kann als Ausdruck seiner Machtfantasie verstanden werden, seinem Wunsch, auf der Seite der Mehrheit, der Starken und Mächtigen zu stehen.

Der Film erzählt, dass Bill als Kind misshandelt worden sei. Doch es bleibt offen, ob seinen Handlungen die Vorstellung zugrunde liegt, dass er als Mädchen mehr geliebt worden und ihm alle Qual erspart worden wäre, oder ob er als Frau die Identität der Mutter und mutmaßlichen Täterin annehmen will, also den Wunsch zum Ausdruck bringt, seiner früheren Ohnmacht zu entkommen. Aufschlussreich ist, wie die Person des Mörders für den Zuschauer eingeführt wird. Wenn man den Mörder das erste Mal sieht, trägt dieser ein Nachtsichtgerät und beobachtet sein Opfer. Weder sein Gesicht, noch seine äußere Erscheinung wird präsentiert. Er ist vielmehr dadurch definiert, dass er sieht, ohne selbst gesehen zu werden. So bleibt er zwischen allen Menschen unerkannt. Auch werden die Zuschauer auf unheimliche Weise in das miteinbezogen, was er tut. Sie blicken mit ihm durch das Nachtsichtgerät und beobachten das Opfer.

Die zweite Szene, in der Buffalo Bill auftaucht, macht deutlich, dass er in seinem Keller in einem fiktiven Universum lebt: Puppen leisten ihm Gesellschaft, die der Zuschauer, durch Spiegel vervielfältigt, zunächst nur von hinten sieht. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass es sich nicht um Menschen handelt. Wenn man Buffalo Bill zum ersten Mal im Keller sieht, ist er nackt und sitzt vor seiner Nähmaschine. Neben ihm ist ein rautenförmiges Stück Haut auf ein Holzbrett gespannt. An der Wand vor ihm hängt eine große amerikanische Flagge. Darauf ist eine Pinnwand angebracht mit Fotos und der Abbildung eines Schmetterlings. Daneben hängt ein Foto von einem Motorrad, das als Freiheitssymbol an einen Aspekt des American Dream denken lässt.

Doch ist das wichtigste Motiv, um Billy zu charakterisieren, der Totenkopffalter. Im Film kommen dem Motiv des Totenkopffalters oder Schmetterlings zwei unterschiedliche Funktionen zu. Zunächst einmal handelt es sich um ein Symbol der Transformation, das in diesem Sinne auch von Lecter erläutert wird. Den Schmetterling als Symbol für Billys Sehnsucht nach einer Wandlung der eigenen Identität sieht der Zuschauer auf einem asiatischen Windspiel mit zwei tanzenden Schmetterlingen im Keller des Mörders, nachdem der Killer besiegt wurde. Starling hatte eines der abgedunkelten Kellerfenster zerschossen, so dass Licht und Luft in den Keller gelangten. Nun erst dreht sich das Windspiel und die Schmetterlinge tanzen. Will man diese Szene allegorisch lesen, ist es, als hätte sich die Seele vom Körper getrennt und als bliebe die hässliche Raupe tot am Boden zurück. Zum ersten Mal jedoch begegnet einem der Falter bei der Obduktion, wenn er als Larve aus dem Hals des Opfers gezogen wird. Später wird man den Schmetterling als Zeichen der Anwesenheit Billys auf der Tapete

in Frederica Bimmels Nähzimmer sehen, um schließlich dem Schmetterling wiederum auf der Tapete in der Küche des Frauenmörders zu begegnen. Als dort tatsächlich ein Falter angefliegen kommt und sich auf die Spulen mit Nähgarn setzt, weiß Clarice, dass sie Buffalo Bill vor sich hat. Immer wieder steht der Schmetterling also für die Gegenwart von Jame Gumb.

Der Film nutzt ein weiteres Motiv, um Billy zu charakterisieren. Man erfährt, dass seine Geschlechtsumwandlung nicht bewilligt wurde, weshalb er nun im Begriff ist, sich ein Kleid aus Frauenhaut zu schneiden. In Bezug auf Billy wird die Haut mehrfach als Identitätsmetapher eingesetzt, wenn man zunächst seine Hand sieht, auf die „Love“ tätowiert ist, wie sie zärtlich über die Haut auf dem Rücken von Cathrine Martin streicht. Der cinéphile Zuschauer mag sich hier gar an Robert Mitchum in *Die Nacht des Jägers* erinnern fühlen, was jedoch nicht zwingend ist. Später wird man sehen, dass sich Billy die Seitenwunde Christi hat tätowieren lassen.

Die im Film immer wieder auftauchende amerikanische Fahne steht für das Problem von Anspruch und Wirklichkeit, sie hat keine Identität, sie repräsentiert vielmehr ein Ideal, das von der Wirklichkeit nicht eingeholt werden kann. Dies gilt für alle: Opfer, Mörder und die Agentin Starling. Die Flagge formuliert den Wunsch, den Idealen der amerikanischen Gesellschaft gerecht zu werden: Das American Girl, das von allen geliebt wird, der Kriegsveteran, der von allen respektiert wird, die erfolgreiche FBI-Agentin, die zum Garanten für Recht und Ordnung wird.

Surrealismus

Wenige Jahre nach *Un chien andalou*, nämlich 1936, wird Salvador Dalí einen kleinen Aufsatz in der Zeitschrift *Minotaure* veröffentlichen, in dem er sich gegen Paul Cézanne und für die englischen Präraffaeliten als Vorbilder des Surrealismus ausspricht.⁹ In diesem Text mit dem Titel „Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite“ verweist er auf ein Gemälde von William Holman Hunt aus dem Jahre 1851, das den Titel *The Hireling Shepherd* (Abb. 3) trägt.

Interessant ist nun, dass dieses Bild dem Prinzip einer absichtsvollen Umkehrung folgt. Denn glaubt man auch zunächst, eine heiter pastorale Darstellung vor Augen zu haben, ist genau das Gegenteil der Fall. Der im Liebespiel versunkene Hirte vernachlässigt seine Schafe so sehr, dass diese Gefahr laufen, auf dem sumpfigen Gelände zu ertrinken oder giftige Pflanzen zu fressen. Hier interessiert aber nicht der Inhalt des Bildes, sondern nur das Symbol, mit dem Hunt auf die dräuende Gefahr aufmerksam macht. In der linken Hand des Schäfers findet



Abb. 3 William Holman Hunt: *The Hireling Shepherd* (1851).

sich nämlich ein Totenkopffalter, der uns die Lebensgefahr für die grasenden Schafe und Lämmer deutlich machen soll.

Es ist eine verführerische Vorstellung, dass dieses Bild den Romanautor Thomas Harris hinsichtlich des Titels inspiriert haben könnte. Der Schriftsteller jedenfalls dürfte schon mit seinem Roman die Grundlage für die hier erarbeitete Bildlichkeit gelegt haben. An mehreren Stellen seines Textes nennt oder beschreibt er Kunstwerke, etwa Tizians *Schindung des Marsyas*, was sich natürlich auf das Motiv des Hautkleides beziehen lässt. Einmal wird gar eine Zeichnung von Lector beschrieben, bei der man an M. C. Eschers sich gegenseitig zeichnende Hände denkt. Abschließend sei jedoch wiedergegeben, was Catherine Martin denkt, als sie ohne es zu wissen auf Buffalo Bill stößt:

„Als sie an dem Lieferwagen vorbeikam, ging im Nebel eine Lampe an. Es war eine Stehlampe mit einem Schirm, die hinter dem Lieferwagen auf dem Asphalt stand. Unter der Lampe war ein wuchtiger, mit rotgeblühten Chintz bezogener Sessel, dessen große rote Blüten im Nebel erblühten. Die zwei Gegenstände waren wie eine Möbelgruppe in einem Ausstellungsraum. Catherine Martin blinzelte mehrere Male und ging weiter. Sie dachte das Wort surreal und führte es auf die Wasserpfeife zurück.“¹⁰

Dabei sei angemerkt, dass es sich bei „surreal“ um das einzig kursiv gesetzte Wort in dem genannten Passus handelt, der Leser also mit der Nase darauf gestoßen wird, dass es etwas mit dem Wort auf sich hat.

Es scheint kein Zufall, dass der Film Hinweise auf den Surrealismus enthält. Dementsprechend handelt es sich bei der vorgeschlagenen Interpretation auch nicht um eine äußerliche Lesart, die sozusagen nur die kunsthistorische Vorbildung des Interpreten in Szene setzt. Im

Gegenteil geht mit der Kunst des Surrealismus die Erkenntnis einher, dass es Imponderabilien der Vernunft gibt. Fetischobjekte wie Puppen, Kostüme, Schuhe und Pelze halten mit großer Selbstverständlichkeit Einzug in surrealistische Kunstwerke. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit wird im Surrealismus regelmäßig die Grenze zur Pornografie überschritten. Surrealistische Kunstwerke wollen nicht Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Betrachter beherrschen, indem sie ihn anblicken und in ihren Bann zwingen. Polemischerweise könnte man sagen, dass der Surrealismus einen mit jenen Phänomenen konfrontiert, die vom Licht der Fackel der Aufklärung nicht erreicht werden können.

In diesem Sinne mutet das *Schweigen der Lämmer* seinen Zuschauern eine surrealistische Erfahrung zu. Man schaut mit dem Nachtsichtgerät des Frauenmörders, sieht die Todesangst des Opfers und der jungen Polizeibeamtin, erlebt einen Mann, der zu seinem kleinen Pudel zärtlich ist und gleichzeitig mit großer Kälte die Panik seines Opfers miterlebt. Zugleich müssen wir entdecken, dass Lecter ein extremistischer Dandy ist, dessen Hass auf alles Unästhetische und Simple ihn zu einem Monstrum hat werden lassen. Zu einem Monstrum, das

Menschen lustvoll mordet, verspeist und einem dennoch sympathisch ist. Ja, dem Publikum wird in Bezug auf den Psychoanalytiker sogar einmal eine Zärtlichkeit zugemutet, wenn er bei der Übergabe der Untersuchungsmappe Clarices Finger berührt und dabei die Zeit unendlich gedehnt erscheint.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © BLT Communications, LLCm, <<https://eyeon-design.aiga.org/hands-down-these-are-the-best-movie-posters-ever-designed/>>.

Abb. 2 © BLT Communications, LLCm <https://www.reddit.com/r/movies/comments/11e3q7/closeup_of_the_moth_on_the_silence_of_the_lambs/> und © Philippe Halsman <https://www.reddit.com/r/SFWArt/comments/5yoflz/portrait_of_salvador_dal%C3%AD_and_a_human_skull/>.

Abb. 3 <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hireling_Shepherd#/media/File:William_Holman_Hunt_001.jpg>.

Anmerkungen

- 1 Dies erscheint besonders ungerecht, wenn man bedenkt, dass Demme nur zwei Jahre später mit *Philadelphia* einen Film drehte, der sich des Problems der Ausgrenzung von Homosexuellen annimmt.
- 2 Carlo Cenciarelli: "Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise", *Journal of the Royal Musical Association* 137 (2012), 107–134.
- 3 Siehe z. B. "AFI's 100 Greatest American Movies of all Time" <<http://www.afi.com/100years/movies.aspx>>.
- 4 Michael Bliss/Christina Banks: *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme* (Carbondale: Southern Illinois University Press 1996), Appendix B: "Cutting It Right: An Interview with Craig McKay", 151.
- 5 "The dynamic between Starling and Dr. Lecter suggests an almost father-daughter relationship. However, it is very far reaching, if not altogether incorrect, to call Dr. Lecter the father of Starling. Rather, it is suggested that he is the substitute father, a stand-in for Starling's biological father." Siehe Alejandro Rivera: "Reaching for the Image: Themes of Regression and Paternal Law in

The Silence of the Lambs" <http://departments.knox.edu/engdept/commonroom/Volume_Ten/number_two/rivera/print.doc>

- 6 John H. Richardson: "Mother from Another Planet" (1992), in: Laurence F. Knapp (Hrsg.): *David Fincher: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi 2014), 16.
- 7 Allenfalls kurze Hinweise auf die Motivübereinstimmung lassen sich im Internet finden: Siehe "The Skull on 'The Silence of the Lambs' Movie Poster Is Actually Made of Naked Women – Salvador Dali's 'In Voluptas Mors'", *verbicide*, 10. November 2013 <<https://www.verbicidemagazine.com/2013/11/10/silence-of-the-lambs-skull-film-dali-photo/>>
- 8 Das traumhafte Déjà-vu erfährt kurze Unterbrechungen durch das Auftreten des Vaters von Frederika Bimmel.
- 9 Salvador Dali: "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", *Minotaure* 8 (1936), 46–49.
- 10 Thomas Harris: *Das Schweigen der Lämmer: Roman*, Aus dem Amerikanischen neu übersetzt von Sepp Leeb (München: Wilhelm Heyne Verlag 1999), 127.

„Das Auge isst mit“ Über Kochkunst, *Eat Art* und Kochbuchillustrationen der letzten 60 Jahre

Wolfgang Brassat

Abstract Der folgende Essay behandelt zunächst das weite Feld des Kulinarischen im Blickfeld der jüngeren kunstwissenschaftlichen Forschung, die sich in den letzten Jahren insbesondere der *Eat Art* zugewandt hat. Im Anschluss daran werden Illustrationen aus Kochbüchern, vor allem solchen aus den Jahren 1963 und 2018, analysiert. Diese bezeugen den historischen Wandel der Wahrnehmungsbedürfnisse eines Publikums, das in den frühen 60er Jahren noch vor allem satt werden wollte und Kochbuchillustrationen mit hungrigen Augen betrachtete, in der heutigen Wohlstandsgesellschaft hingegen eine ästhetische Haltung entwickelt hat. Die an den Fotografien analysierten formalen Veränderungen werden schließlich mit dem stilistischen Wandel von Stillleben des späten 16. Jahrhunderts und der 1630er Jahre verglichen.

Keywords *Eat Art*, Kochkunst, Kochbuchillustrationen, Synästhesie, kognitiver Stil, ästhetische Haltung, gedeckte Tische, monochrome banquetjes

Kunstaffine Köche und kochende Künstler

Zu den vielen Talenten und Fähigkeiten des Jubilars gehört, dass Hubertus Kohle ein vorzüglicher Koch ist. In der Ehe mit seiner nicht minder erfolgreichen Kollegin Gudrun Gersmann sorgt in der Regel er in der Küche für das leibliche Wohl. Dieser Passion, von der ich manches Mal profitieren durfte, ist er schon in jungen Jahren nachgegangen und mir ist noch gut in Erinnerung, wie er mir einmal in unserer gemeinsamen Assistentenzeit am Kunsthistorischen Institut der Ruhr-Universität Bochum begeistert und kenntnisreich von einem seiner Idole erzählte, von Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), dem bedeutenden Kunsthistoriker, Schriftsteller, Zeichner und Maler, Kunstsammler und Mäzen, der auch Agrarhistoriker und Gastrosoph war und 1822 sein erfolgreichstes Buch, den *Geist der Kochkunst von Joseph König*, veröffentlichte.¹ Dies hat dem Autor (Abb. 1), der die Kochkunst als eine eigenständige Wissenschaft gewürdigt wissen wollte,² einen Platz in den Annalen derselben gesichert.

In diesen findet man ihn z. B. neben Guillaume Tirel (um 1312–1395), dem zum Rat ernannten Chefkoch Karls V. von Frankreich, Caterina de' Medici (1519–1589), der ‚Mutter der französischen Kochkunst‘, und François-Pierre de La Varenne (1618–1678), dem bedeutendsten französischen Küchenchef des 17. Jahrhunderts und Verfasser von *Le Cuisinier François* (1651) und *Le Pastissier François* (1653). Zu nennen wäre weiter neben jüngeren Spitzenköchen wie Paul Bocuse (1926–2018) u. a. noch Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755–1826), ein wichtiger Vorläufer des Rumohrschen Ausflugs in agrarwissenschaftliche, gastrosophische und kulinarische Gefilde, der in seiner 1826 erschienenen *Physiologie du goût* schrieb: „Das Schicksal der Völker wird von der Art ihrer Ernährung bestimmt [...]. Sage mir, was du isst, und ich sage dir, wer du bist“.³ Die Gastronomische Akademie Deutschlands verleiht seit 1963 Persönlichkeiten, die sich in besonderer Weise um die Kochkunst und Tafelkultur verdient gemacht haben, den *Carl-Friedrich-von-Rumohr-Ring*.⁴

1



Abb. 1 Carl Friedrich von Rumohr: *Selbstporträt*, Federzeichnung zu *Geist der Kochkunst*, 1822.

Hubertus' Neigung zur Kochkunst war in der Zeit, als ich ihn kennenlernte und seit dem Januar 1992 ein Büro mit ihm teilte, unter Männern nach wie vor ungewöhnlich. Er ist Kind einer Generation, deren Väter in der Regel lediglich Spiegeleier braten konnten. Ambitioniert zu kochen war damals noch kein Volkssport wie heute, in dem man in zahllosen Fernsehsendungen sogar zu besten Sendezeiten unterwiesen worden wäre. Nach wie vor gab es Millionen Hausfrauen, die täglich dieser Aufgabe nachgingen, und einen Fernsehkoch, wie seinerzeit Feministinnen gerne betonten. Kochen war nichts, worüber gemeinhin viele Worte verloren wurden. Und auch in den Kunstwissenschaften zeigte man damals noch keinerlei dahingehendes Interesse, obwohl Joseph Beuys schon 1979 eine Lanze für die Kochkunst gebrochen hatte, als er bei einem Interview zum Thema *Jeder Mensch ist ein Künstler*, am Küchentisch sitzend, in aller Seelenruhe Kohlrabi schälte und dabei seinen erweiterten Kunstbegriff erläuterte.⁵

All dies hat sich mittlerweile grundlegend geändert und damit ist auch das weite Feld des Kulinarischen in unserer Disziplin zunehmend wissenschaftswürdig geworden. So befasst sich z. B. Wolf-Dietrich Löhr in seinem Beitrag *Spielformen der Kunst: Andrea del Sarto als Architekt und der Triumph der Würste* mit der „älteste[n] der Künste, denn Adam ward nüchtern geboren“, wie Marie-Antoine Carême (1784–1833), ein nur ein Jahr älterer, auch in der Architektur bewandeter Zeitgenosse Rumohrs, der als „Palladio der Pâtisserie“ gerühmt

wurde, in seiner 1833 publizierte Schrift *L'Art de la cuisine française* erklärte.⁶ Unter dem Gesichtspunkt des Paragone geht Löhr zunächst auf die höfische Tafelkultur der Frühen Neuzeit ein, die mit allerlei essbarem Dekor aufwartete. So wurden bei einem Festmahl in Rom, das man Ercole d'Este 1473 nach seiner Hochzeit in Neapel auf Geheiß von Papst Sixtus IV. bereitete, vergoldete Brote aufgetischt und wie lebendig wirkendes Wild, dessen Bret man nach der Zubereitung wieder in seinem eigenen Fell oder Federkleid angerichtet hatte. Zudem gab es Wappen des Fürsten aus Gelatine und Marzipan und Impresen aus Zucker, aus dem man sogar mannshohe Skulpturengruppen mit den Taten des Herkules hergestellt hatte.⁷ Vasari berichtet, dass Künstler wie Andrea del Sarto und Domenico Puglio aus Lebensmitteln gefertigte Kunstwerke für die Treffen der von dem Bildhauer Gianfrancesco Rustici begründeten Florentiner *Gesellschaft vom Kochtopf* schufen,⁸ einer der damals beliebten *compagnie bizarre*, und Löhr weist hin auf subtile Interferenzen zwischen diesen Praktiken und Werken der Hochkunst, vornehmlich von Andrea del Sarto.

In jüngerer Zeit ist vor allem aber die sogenannte *Eat Art* ein Thema der Kunstgeschichte geworden.⁹ Im Horizont der Materialikonografie hat das Fach Interesse an dieser Kunstrichtung entwickelt, als deren Begründer Daniel Spoerri gilt.¹⁰ 1968 eröffnete dieser mit dem Wirt Carlo Schröter das *Restaurant der Sieben Sinne* am Burgplatz 19 in Düsseldorf und gründete die *Eat Art*

Edition. Auch Spoerri verstand die Kochkunst als legitime Schwester der hohen Künste, agierte in seinen *Eat-Art*-Aktionen als Koch und erprobte neue Rezepte, wobei er zuweilen die Haut Cuisine parodierte.¹¹ Aus gemeinsamen Mahlzeiten mit Kollegen und Freunden sind seine *Fallenbilder* (*tableaux pièges*) hervorgegangen, auf deren zunächst als Tischplatte oder -decke benutzten Bildträgern er Reste und Spuren der Mahlzeiten mit Leim und Konservierungsstoffen fixierte. 1970 eröffnete der Künstler in seinem Restaurant auch die *Eat Art Gallery*, in der noch im selben Jahr Joseph Beuys sein *Freitagsobjekt: 1a gebratene Fischgräte (Hering)* ausstellte.¹² Beuys hatte ein Heringsskelett an der Schwanzflosse mit einem Faden in einem hochrechteckigen Holzkasten mit gläserner Schauseite aufgehängt und auf einem an der Rückwand fixierten Pergamentpapier das in einer Auflage von 25 Exemplaren hergestellte Werk betitelt, signiert, nummeriert und datiert. Mit der hintergründigen Erhebung der kargen, unverdaulichen Reste einer Fastenspeise zum *Eat-Art*-Objekt bekundete er – bei aller Sympathie – wohl auch eine ironische Distanz zu diesem neuen, von ihm selbst theoretisch angebahnten Weg der Kunst mit seiner Gefahr des Trivialen und Hedonistischen.

Spoerris Restaurant folgten gleichwohl umgehend weitere ähnliche Einrichtungen, darunter das von Allen Ruppersberg schon 1969 ins Leben gerufene *Al's Cafe* und das Restaurant *Food*, das Gordon Matta-Clark, Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris und Rachel Lew 1971 im New Yorker Stadtteil SoHo eröffneten. Das Kochen wurde in dieser Einrichtung, in der die Gerichte zu günstigen Preisen oder sogar umsonst zu haben waren, in einer offenen Küche als performativer Akt inszeniert, bei dem regionale und saisonale Produkte verarbeitet, aber auch ungewöhnliche Zutaten wie Algen verwendet und gelegentlich spielerische Experimente, wie die Herstellung eines „used car stew“, durchgeführt wurden.¹³

Es erscheint sinnvoll, mit dem Begriff *Eat Art* sämtliche aus essbaren Materialien erschaffenen Kunstwerke zu bezeichnen und nicht nur solche, die explizit zum Verzehr bestimmt sind oder mit Ritualen des Essens in Zusammenhang stehen. Der *Eat Art* sind demnach auch Werke von Dieter Roth zuzurechnen, der bereits ab Mitte der 60er Jahre Lebensmittel als Werkstoffe seiner Kunst verwendet hat. Bei seinen *Schimmelbildern* aus Sauermilch, Käse, Wurst, Bananen und anderen Lebensmitteln und seinen Skulpturen aus Schokolade, darunter seinem bekannten Selbstbildnis *P.O.TH.A.A.VFB. (Portrait of the artist as Vogelfutterbüste)* aus dem Jahr 1970, waren die Alterung und Zersetzung des Materials integraler Bestandteil des künstlerischen Prozesses.¹⁴

Im Fahrwasser der Arte Povera konterkarierte Roth den überkommenen Begriff der Kunst mit ihrem Anspruch auf dauerhafte Geltung, indem er nicht nur billige, bis dahin nicht kunstwürdige, sondern verderbliche Materialien benutzte, wodurch er die museale Restaurierung vor neue Herausforderungen stellte.

Der eigentliche Auftakt der *Eat Art* aber war die 1930 begründete, in der Turiner *Taverne zum Heiligen Gaumen* betriebene *Cucina Futurista*. Ähnlich wie später Spoerri erklärten die Futuristen öffentliche Festmähler zu Kunstwerken. In lebensreformerischer Absicht und Opposition zu den üblichen „kunst- und geistlosen Ernährungsgewohnheiten“ wollten sie ihren Gästen „vollkommene Mahlzeiten“ servieren.¹⁵ Spiritus Rector war auch auf diesem Feld Filippo Tommaso Marinetti, der 1931 *La Cucina Futurista* publizierte, eine von ihm verfasste, von dem Dichter Fillia redigierte, witzig-provokative Mixtur aus Manifest und dadaistischem Nonsense, in der er das Kochen als Schule der Kreativität pries, die liebste Speise seiner Landsleute, die Pasta, als unmodern verdammt und mit Rezepten für Eiscreme auf dem Mond, nächtliche Liebesfeste und für eine Fleischplastik (Rezept des futuristischen Luftmalers Fillia alias Luigi Enrico Colombo) aufwartete.¹⁶

Auch Meret Oppenheims *Bankett* ist hier zu erwähnen, ein erstmalig im April 1959 in ihrer Wohnung in Bern inszeniertes und auf Bretons Wunsch im Dezember auf der Vernissage der *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)* in der Pariser Galerie Daniel Cordier wiederholtes „Frühlings-Fruchtbarkeits-Ritual“. Bei diesem betete die Künstlerin ein nacktes weibliches Modell auf Waldanemonen, bemalte seinen Körper mit Ofenbronze und Vaseline und richtete auf und neben ihm Langusten, kandierte Früchte und Veilchen, Himbeeren, Schlagsahne und Schokolade an.¹⁷ Oppenheims Anliegen, „die Nahrungsaufnahme im Freudschen Sinne als Verschiebung des sexuellen Begehrens“ erfahrbar zu machen, sollte Salvador Dalí 1964 in *Ideales nekrophiles Mal*, einer „Inszenierung kannibalistischer Erotik“, noch expliziter und zugleich abgründiger verfolgen.¹⁸

Im Sinne der surrealistischen Programmatik einer „Entregelung der Sinne“, wie sie schon Arthur Rimbaud u. a. in seinem sogenannten *Zweiten Seherbrief* gefordert hatte,¹⁹ war die Verwandtschaft von Begehren und Appetit bereits von dem tschechischen Surrealisten Jindřich Štyrský 1934 in der Collage *Le beau jambon* (Abb. 2) thematisiert worden, in der er einen großen gekochten Schinken in Frauenbeine in Feinstrümpfen und Pantoletten übergehen ließ. Anzunehmen ist, dass solche Werke auch die *Pop Art*, ihren Blick auf die Werbung und ihre synästhetischen Verknüpfungen

2

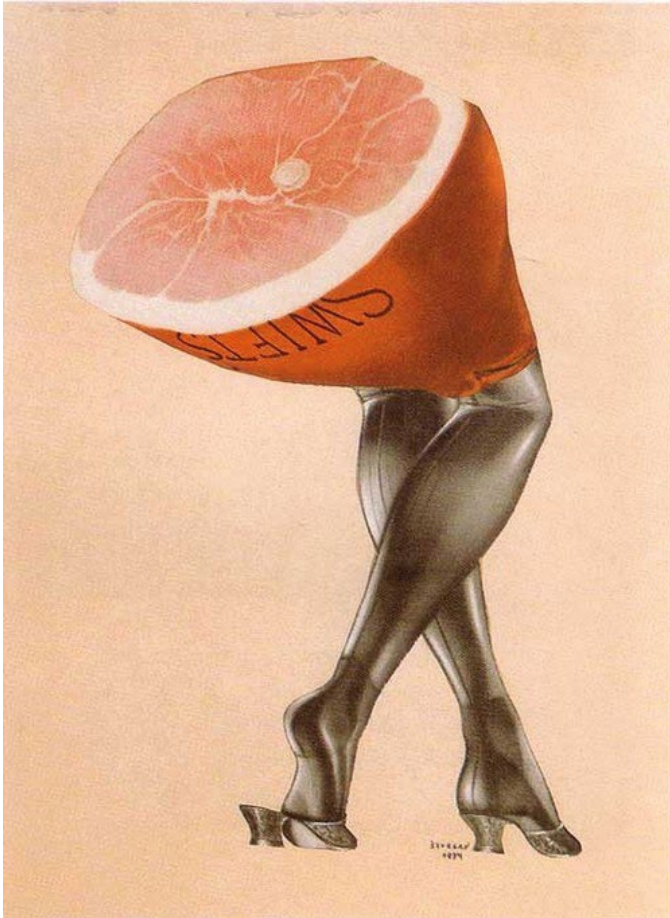
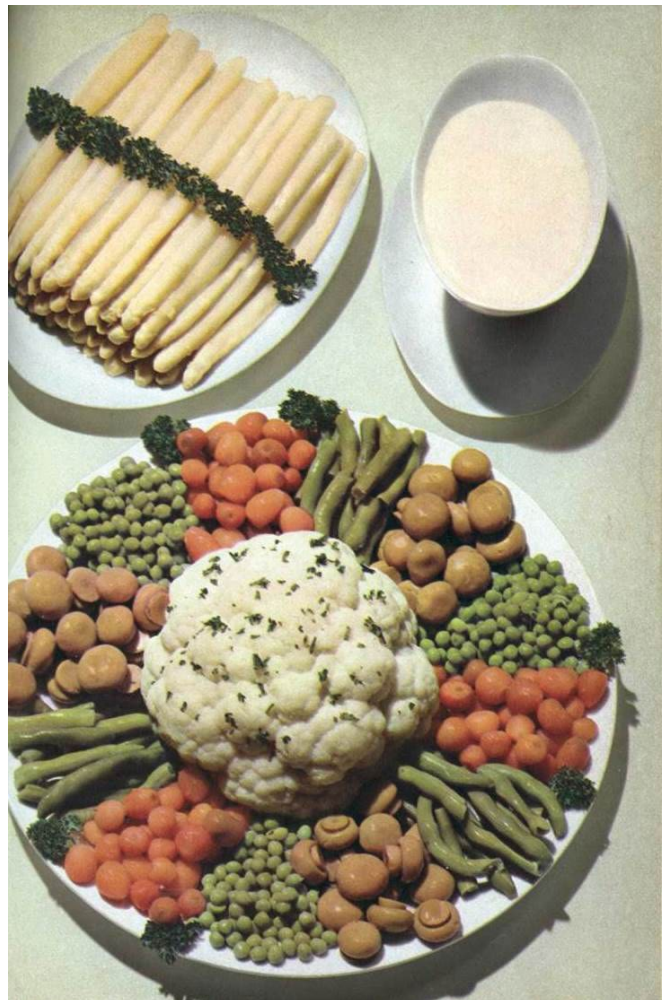


Abb. 2 Jindřich Štyrský: *Le beau jambon*, 1934.

Abb. 3 Gemüse, aus: *Dr. Oetker Schul Kochbuch für den Gasherd*, 1963.

3



erotischer und kulinarischer Reize, z. B. in Arbeiten von James Rosenquist, Tom Wesselman und Mel Ramos, inspiriert haben.

Kochbuchillustrationen von 1963

So viel zum neuerlichen Aufstieg des Kulinarischen in die Sphären des kunstgeschichtlich Wissenschaftswürdigen. Im Folgenden soll es allerdings weder um Spitzenleistungen der Haut Cuisine, noch um die Entgrenzung des Kunstbegriffs gehen, sondern um tatsächlich Triviales, nämlich fotografische Kochbuchillustrationen.²⁰ Die Abbildungen dieser Buchgattung haben konstanten Funktionen der sachlichen Information und Anschaulichkeit zu entsprechen, gleichwohl unterliegen sie dem historischen Wandel, der sie zu aussagekräftigen Dokumenten macht.

Die Kochbuchsparte hat in den letzten Jahrzehnten einen enormen Zuwachs verzeichnet. Zumal heute jeder Starkoch irgendwann eine eigene Rezeptsammlung publiziert, offeriert der Buchmarkt mittlerweile ein Angebot von einer Diversität, die uns eindrucksvoll unsere Pluralität der Welten und Lebensstile vor Augen führt. Das breite Spektrum differiert nach Ernährungsgewohnheiten (fleischauff, Vollwert, Diät, vegan, vegetarisch etc.), dem Familienstand und den finanziellen Mitteln der avisierten Verbraucher (Singleküche, Familienküche; günstige bis exklusive Speisen), nationalen Küchen etc. und bedient noch die speziellsten Bedürfnisse mit Titeln, wie z. B. *Fatburner: Die 100 besten ALDI Rezepte*, *Das inoffizielle Harry-Potter-Backbuch: Von Kesselkuchen bis Felsenkekse* oder *Liköre aus dem Thermomix*. In dem kaum mehr überschaubaren Angebot finden sich Bücher mit Rezepten längst vergangener Zeiten (*Kochen wie die Wikinger*, *Das Hildegard-von-Bingen-Kochbuch*), Nachdrucke älterer Kochbücher und Publikationen wie *Unser Kochbuch der 50er Jahre*, *Unser Kochbuch der 60er Jahre* etc. Letztere lassen uns eine nicht abreißende Kette von Innovationen, wie Elektroherd, Tiefkühlkost, Mikrowelle etc., gewahr werden. Und mit der wohligh-gruseligen Erinnerung an den Käse- oder Mettigel, Falschen Hasen, Kalten Hund sowie die „Bohnensuppe Negerin“, den Toast Hawaii oder die Schinkenbananen Panama, mit denen sich in der Ära der Pax Americana überseeische Einflüsse bereits bemerkbar machten, bevor in den 70er Jahren der Hamburger nach Deutschland kam, nähren sie eine nostalgische Neugierde auf Vergessenes und Unvergessenes.

Hier aber soll es mit bewährtem kunsthistorischem Rüstzeug um mehr als das gehen. Den Beginn mache ich mit Abbildungen aus dem *Dr. Oetker Schulkochbuch für den Gasherd: Bearbeitet von der Versuchsküche der Firma Dr. August Oetker Bielefeld*, dessen 25. verbesserte Auflage 1963 im Ceres-Verlag Rudolf-August Oetker

KG Bielefeld erschien. Das *Dr. Oetker Schulkochbuch* ist „einer der erfolgreichsten Longseller des deutschen Buchmarktes“, wie die 2011 erschienene Ausgabe zum 100-jährigen Jubiläum beworben wird.²¹ Im Buchhandel erhältlich sind derzeit neben der neuesten Ausgabe von 2018 auch Reprints derjenigen von 1952 und des *Dr. Oetker Schulkochbuch[s] für den Elektroherd* von 1960 sowie antiquarische Angebote.

Die genannte Publikation richtete sich an „die erfahrenen Hausfrauen ebenso wie das junge Mädchen von heute – die Hausfrau von morgen –, insbesondere die Haushaltsschülerinnen und nicht zuletzt aber auch die ‚Herren der Schöpfung‘, für die sich das *Dr. Oetker Schulkochbuch* in der Küche des Strohwitwers wie des Junggesellen stets als Retter in der Not erwiesen hat“, wie dem Vorwort von Dr. August Oetker zu entnehmen ist.²² Das 367 Seiten starke Buch enthält zahlreiche, überwiegend schwarz-weiße Abbildungen, aber auch ganzseitig gedruckte Farbfotos, auf die wir uns hier beschränken.

Beginnen wir mit derjenigen, deren Legende auf „Gemüse Rezepte ab Seite 175“ hinweist: Das Foto (Abb. 3) zeigt auf dem neutralen Fond einer hellen Tischplatte mit leicht grau-blauer Tönung das auf weißem, schmucklosem Geschirr angerichtete Essen. Links oben ist ein großer Teller mit Spargelstangen zu sehen, rechts daneben eine mit Bechamelsauce, die man damals noch „helle Soße“ nannte, gefüllte Sauciere. Der untere Teil des Bildes wird auf nahezu ganzer Breite von einer runden Platte mit Gemüse eingenommen. In deren Mitte sitzt ein Blumenkohl, um den herum in insgesamt zwölf Segmenten dreimal in immer gleicher Abfolge zu kleinen runden Bällen geschnittene Möhren, kurze Brechbohnen, Champignonköpfe und Erbsen angeordnet sind. Das Arrangement in seiner geradezu klinisch sauberen Umgebung ist in starker Aufsicht aufgenommen und so hell erleuchtet, dass das Geschirr auf den Untergrund scharf konturierte Schatten wirft. Daraus ergibt sich eine optimale Sichtbarkeit eines jeden Details und eine additive, farblich von den klaren Objektfarben bestimmte Komposition.

Auch die Farbbildung zum Rezept für Grüne Heringe (Abb. 4) zeigt die in Mehl gewendeten und angebratenen Heringe nebst einem Tomaten- und einem grünen Salat mit größtem Ordnungssinn angerichtet auf weißem, diesmal viereckigem Geschirr. Auch dieses ist mit geradezu pedantischer Präzision mit minimalen Abständen nebeneinander und neben der roten und grünen Serviette links oben im Bild, zugleich aber in kühner Diagonalstellung auf dem hellblauen Untergrund angeordnet, wobei die Ränder des Geschirrs durch die des Bildes überschritten sind. Die Darbietung der wiederum in starker Aufsicht aufgenommenen Speisen verrät, wie schon

erwähnt, einen ausgeprägten Ordnungssinn und zugleich ein Schmuckbedürfnis, wie insbesondere die zuoberst der Heringe alternierend angeordneten Tomaten- und Zitronenscheiben und die gleichmäßige Reihung der einander überlappenden, die beiden Lagen geschichteter Tomatenscheiben verbindenden Zwiebelringe zeigen. Der abermals parataktischen Anordnung der Speisen korrelieren die kräftigen Grundfarben, wobei die der Servietten exakt denen der Tomaten und der Petersilie entsprechen. Auf eine gewisse Interdependenz der Bedürfnisse von Auge und Gaumen lässt der Zusammenhang schließen, dass die bunte Vielfalt, die auch dieses Foto vor Augen führt, insofern dem noch geringen Entwicklungsstand des vermittelten Kochhandwerks präzise entspricht, als dieses aus kaum mehr als der Zubereitung der einzelnen Zutaten bestand.²³ Tatsächlich kommen Saucen in diesem Kochbuch kaum vor, ebenso wenig Aufläufe, und Gerichte wie Schmorbraten, bei denen durch lange Kochzeiten die Geschmackswerte zahlreicher Zutaten verbunden werden, fehlen ganz.

Betrachten wir noch die Abbildung mit Russischen Eiern und gefüllten Tomaten (Abb. 5), die diese angerichtet auf einer weißen Porzellanplatte zeigt. Deren ungewöhnliche Form eines Schildes erinnert daran, dass – trotz Pollock, der Emphase des dionysischen gestischen Ausdrucks und den Anfängen der Pop Art – die ästhetische Ära von Nierentisch und Gummibaum noch andauerte. Das Geschirr steht auf einem violetten Platzdeckchen, das zusammen mit einem Besteck auf einer hellgrauen Tischplatte angeordnet wurde. In relativ gleichmäßiger Reihung sind die offenbar mit Reis – wahlweise auch mit Fleisch, Pilzen oder Semmeln – gefüllten Tomaten, die auf Salatblättern angerichteten Hälften hartgekochter Eier mit ihrer aus dem Eigelb, Salatöl, Zitronensaft, Senf und Salz gewonnenen, durch einen Spritzbeutel gepressten und mit gekreuzten Sardellenscheiben dekorierten Füllung – das Rezept sagt: „Mayonnaise dazu reichen“²⁴ – und unten hartgekochte Eier angeordnet. Auf Letztere wurden ausgehöhlte Tomatenhälften aufgesetzt und so gleichmäßig mit kleinen Mayonnaisetupfen garniert, dass diese Arrangements wie kleine Fliegenpilze aussehen – es handelt sich tatsächlich um das „Fliegenpilz-Ei“, das es mittlerweile zu einem eigenen Wikipedia-Artikel gebracht hat.²⁵ Zudem ist links auf der Platte eine kunstvoll aufgeschnittene, im Inneren mit einem Ring aus Petersilie verzierte Tomate zu sehen, deren Anblick an den geöffneten Kelch einer aufgeblühten Blume erinnert – eine suggestive Anmutungsqualität, die das Petersilienbeet darunter mit den drei Maisstängelchen offenbar noch bestärken soll. Abermals wurde das Arrangement der Speisen mit Ordnungssinn und einem großen

dekorativen Aufwand vorgenommen, der ihren Genuss steigern und sie wohl auch vor achtlos gierigem Verzehr bewahren sollte. Damit lässt gerade diese Abbildung erkennen, dass sie einer Zeit entstammt, in der Essen tatsächlich kostbar war. Ebendies zeigen auch die formalen Merkmale dieser Fotos, die mit ihrer starken Aufsicht, der gleichmäßigen Ausleuchtung und parataktischen Anordnung der Objekte stets einen präzisen Eindruck von der Quantität der Speisen vermitteln. Man kann an ihnen tatsächlich Erbsen und Kalorien zählen (Abb. 3). Offensichtlich richteten sich diese Fotografien an ein Publikum, dem die Erfahrung von Hunger in den entbehrensreichen Kriegs- und Nachkriegszeiten noch gegenwärtig war und dessen Bedürfnisse in erster Linie darauf zielten, ordentlich satt zu werden. Die Fotos weisen einen, man könnte mit Michael Baxandall sagen, „kognitiven Stil“ auf,²⁶ der den Wahrnehmungsdispositionen eines das Essen quantitativ bemessenden, sich zuallererst seines Nährwerts vergewissernden Sehens entgegenkam.

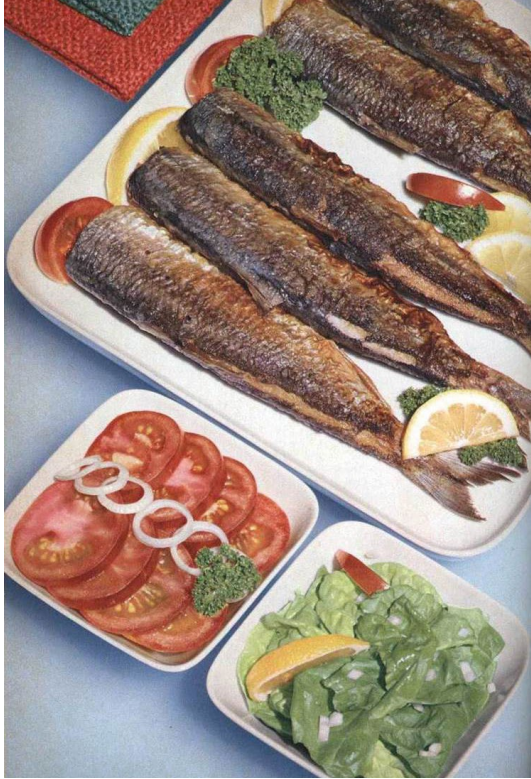
Weitere Abbildungen, wie insbesondere diejenige von „Dr. Oetker Götterspeise, Rote[r] Grütze, Schokoladenpudding (zubereitet nach der Gebrauchsanweisung)“ (Abb. 6), die für das Foto offenbar auf einer Glasscheibe platziert wurden, was den Effekt einer ominösen ortlosen Präsenz des Desserts auf mehrfarbigem Untergrund ermöglichte, bezeugen die Ambitionen ihres in der Publikation nicht genannten Urhebers. Ich würde seine Fähigkeiten höher einschätzen als das durch seine Fotos vermittelte kulinarische Know-how. Zur Variationsbreite der Fotos ist noch anzumerken, dass die unser heutiges Auge oft befremdende farbliche Zusammenstellung der Speisen zwar immer starke Kontraste kräftiger Grundfarben aufweist, aber vor allem bei Nachtischen und Gebäck solche auch in den spezifischen chromatischen Skalen der 50er Jahre durchaus raffiniert mit Mischfarben kombiniert. Das Foto mit einem Napfkuchen mit Schokoladenstückchen und Windbeuteln soll dies abschließend belegen (Abb. 7).

Kochbuchillustrationen von 2018

In den fotografischen Abbildungen des neuesten *Dr. Oetker Schulkochbuchs* von 2018 herrschen andere ästhetische Prinzipien. Die Fotos, die von einem im Impressum genannten Hamburger und weiteren Studios angefertigt wurden, darunter einem einschlägig spezialisierten, das sich „Studio Food Photo & Video“ nennt, richten sich nicht mehr an gierige Augen, sondern einen kultivierten Geschmack.

In der Abbildung eines Lachssteaks mit Zitronenbutter (Abb. 8) – ich nehme an, dass das Foto diese Variante der wahlweise auch mit Zitronenschäum

4



5



6



7



Abb. 4 Grüne Heringe, **Abb. 5** Russische Eier und Gefüllte Tomaten, **Abb. 6** Dr. Oetker Götterspeise, Rote Grütze, Schokoladenpudding (zubereitet nach der Gebrauchsanweisung), **Abb. 7** Napfkuchen mit Schokoladenstückchen und Windbeutel; alle Abbildungen aus: *Dr. Oetker Schulkochbuch für den Gasherd* (1963).

oder Senfsahne zuzubereitenden Fischmahlzeit zeigt – ist das von beiden Seiten mit Öl und Butter angebratene und danach auf vorgewärmter Platte warm gestellte Lachssteak mit der aus Butter, der Schale von „1–2 Bio-Zitronen (unbehandelt, ungewachst)“²⁷ und Dillspitzen hergestellten Sauce nebst kleinen Kartoffeln auf weißem Geschirr angerichtet. Dieses ruht auf einem dunkelbraunen Holztablett, das auf einem hellblau-braun gestreiftem Platzdeckchen und einer hellblauen Tischplatte platziert wurde. Das Essen ist nahsichtig in leichter Aufsicht mit geringer Tiefenschärfe aufgenommen, so dass der Lachs mit der Soße und geriebenem Pfeffer sowie die vorderen Kartoffeln scharf fokussiert sind, während Details im Vorder- und Hintergrund verschwimmen, insbesondere die beiden Wassergläser am oberen Bildrand, deren diffuse Präsenz noch durch helle Reflexlichter akzentuiert wird. Das Foto der leichten Speise in lichter Umgebung weist nuancierte Farben auf, wobei die von kleinen weißen Punkten durchsetzten braunen und blauen Flächen des gewählten gewebten Stoffes farblich sowohl auf das Holztablett, als auch die Tischplatte und die Haut des Lachses abgestimmt sind.

Auch das Foto einer auf ovaler Platte angerichteten Portion Wirsing (Abb. 9) zeigt ein reduziertes Spektrum weniger tonal gebundener Farben, das noch kleinste Nuancen der vorherrschenden Grün- und Weißtöne zur Wirkung kommen lässt. Das Essen ist wiederum nahsichtig, in leichter Aufsicht mit geringer Tiefenschärfe aufgenommen, so dass das Wasserglas und die Löffel am oberen Bildrand unscharf erscheinen.

Es ist hervorzuheben, dass die Fotografien dieses Bandes eine größere Variationsbreite aufweisen als diejenigen des Kochbuchs von 1963. Man findet in der aktuellen Ausgabe auch vereinzelt Fotos, die mit ihrer Aufsicht und additiven Anordnung der Speisen an die älteren erinnern, sinnigerweise z. B. das eines frugalen Mahls spanischer Pellkartoffeln (Abb. 10).

Durchaus denkbar ist, dass man durch solche intra-visuellen Bezugnahmen das Alter und die Ausnahme-stellung des eigenen Produktes unterstreichen wollte. Tatsächlich wird die eigene Tradition in der Ausgabe von 2018 in einer illustrierten Rückschau mit der Überschrift „Immer dabei: Dr. Oetker Schulkochbuch. Von der Haushaltsfibel zur Bibel des Kochens“ ausgebreitet,²⁸ und in verschiedenen Ausgaben, z. B. denen der Jahre 1987, 1992 und 2011, erhielt das Buch den Titelzusatz „Das Original“, um sich gegen konkurrierende Angebote zu behaupten.

In der Regel aber sind die Gerichte in den neueren Fotografien (Abb. 11) von einem nur leicht erhöhten Standpunkt nahsichtig aufgenommen und in wohl

komponierten Arrangements mit fein abgestimmten Akkorden zumeist zarter Pastellfarben inszeniert. In dem Foto, das Grießschnitten mit Ananas angerichtet auf einem Tisch mit einer mit weißen Vierpassformen kleinteilig gemusterten rosa Tischdecke zeigt, weist die Farbkomposition nostalgische Anklänge auf, während sie in anderen, z. B. denen zu den Rezepten von Zitronencreme, Himbeersorbet, Vanilleeis und Soufflé, eher Stimmungswerte jugendlicher Frische evokiert.²⁹ Hinsichtlich des Settings variieren die Bilder dahingehend, dass teure und aufwändige Speisen eher mit Accessoires gehobener Tischkultur inszeniert sind, einfacheres Essen hingegen oft in rustikaler Umgebung, z. B. auf Holztischen oder auch Steinböden.

Es bedarf kaum der Ausführung, dass die Fotos der aktuellen Ausgabe für ein anspruchsvolles Publikum mit gleichermaßen verwöhnten Gaumen und Augen bestimmt sind. Diesem geht es nicht mehr bloß darum, satt zu werden, sondern um den verfeinerten Genuss der Erzeugnisse einer ambitionierten Küche, die weder an Kosten und Ressourcen, noch zeitlichem Aufwand sparen muss. Die von spezialisierten Profis gemachten Fotografien appellieren mit ihren raffinierten, nuancenreichen Inszenierungen, die, ästhetischen Genuss bereitend, kulinarischen verheißten, an eine „ästhetische Haltung“ (Pierre Bourdieu).³⁰ Sie rechnen mit dem genießerischen Habitus einer luxurierenden Klientel, die, da ihre grundlegenden Bedürfnisse gestillt sind, ihr Begehren sublimierend auf Entlegenes ausweitet, wofür die visuelle Wahrnehmung das ergiebige Terrain bietet. Es ist dies eine inzwischen in der Mitte unserer Wohlstandsgesellschaft angekommene und verbreitete Haltung, die, vorbereitet durch die Aristokratie insbesondere des Rokoko, in Reinform von den Dandys des späten 19. Jahrhunderts verkörpert wurde, von Personen wie Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Walter Pater und Oscar Wilde. Hochgebildet und kultiviert, verbrachten diese viel Zeit im Morgenmantel und erregten Aufmerksamkeit mit prätentiosen, exzentrischen Auftritten, wie z. B. der Dichter Gérard de Nerval, ein Flaneur, der bei seinen Pariser Spaziergängen einen Hummer an der Leine führte und so die hektische Betriebsamkeit des bürgerlichen Geschäftslebens konterkarierte. Ein berühmter Dandy war Édouard Manet, der beim sommerlichen Flanieren in dem vom Baron Haussmann erneuerten Paris eine von Staubwolken umgebene Baustelle als „Symphonie in Weiß“³¹ wahrnahm, und als solche Farbsymphonien sollte ja Claude Monet die Industrielandschaft des Hafens von Le Havre (*Impression, Soleil levant*, 1872, Paris, Musée Marmottan Monet) und den *Bahnhof Saint-Lazare* (z. B. *La Gare Saint-Lazare*,

8



9



10

11



Abb. 8 Lachssteak mit Zitronenbutter,
Abb. 9 Wirsing, **Abb. 10** Spanische Pellkartoffeln,
Abb. 11 Grießschnitten mit Ananas; alle Abbildungen
 aus: *Dr. Oetker Schulkochbuch* (2018).

1877, Paris, Musée d'Orsay) darstellen. Beispielhaft für die verfeinerte Wahrnehmung des Dandys war auch James Abbott McNeal Whistler, der seine Geliebte Joanna Hiffenan tatsächlich als *Symphony in White, No.1 (The White Girl, 1862, Washington, National Gallery)* repräsentierte, ein nächtliches Feuerwerk an der Themse in London als *Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket, 1874/77, Detroit Institute of Arts)* genoss und das Porträt der eigenen greisen Mutter, emotional eher indifferent, aber ästhetisch anspruchsvoll, als *Arrangement in Grey and Black No.1 (1871, Paris, Louvre)* gestaltete.

Der verwöhnte Pariser Manet, der sowohl kleine, unspektakuläre Blumensträuße, als auch eine Zitrone, ein Bündel Spargel oder lediglich eine einzelne Stange desselben als hinreißendes Augenerlebnis zu repräsentieren verstand, hat übrigens, als er 1868 in Madrid weilte, um im Prado die Gemälde von Velázquez, dem „Maler der Maler“, zu studieren, unter der rustikalen spanischen Küche gelitten. Im Restaurant des neueröffneten vornehmen Hotels *Puerta del Sol* bestellte er, wie sein späterer Biograf Théodore Duret mit ansah und der Nachwelt überlieferte, nach und nach zahlreiche Speisen, die er jeweils probierte, ungenießbar fand und mit snobistischer Verachtung wieder abtragen ließ.³² Im New York der 60er Jahre, in dem der Dandyismus in der Bewegung des New York Camp eine Erneuerung erfuhr,³³ hat Andy Warhol dessen ästhetische Haltung mit Bildtiteln wie *Silver Disaster, Red Race Riots, Mustard Race Riot* und *Big Orange Electric Chair* grotesk übersteigert und erklärt, man glaube nicht, wer sich nicht alles einen *Electric Chair* ins Wohnzimmer hänge, wenn dieser nur zur Farbe der Vorhänge passe.

Auch die neueren Fotos des *Dr. Oetker Kochbuchs* sind an einen eher zerstreuten, indifferenten Blick und verhaltenen Appetit adressiert, den sie mit ihrer nahsichtigen Fokussierung der Speisen steigern sollen. Denn die Neigung, bereits die zahllosen weiß-grünen Farbnuancen des Wirsings zu genießen, setzt immer auch Bedürfnislosigkeit und damit Distanz und eine gewisse Gleichgültigkeit voraus. In Hinblick darauf verdienen Kochbuchillustrationen der 80er und 90er Jahre Erwähnung, an denen sich Tendenzen einer Distanzierung und ästhetischen Aufladung des Essens feststellen lassen. So ist z. B. an Fotos in *essen & trinken: Das große Buch vom Kochen* aus dem Jahr 1982 eine Weitung des Blicks auf Accessoires und ein stimmungsvolles Umfeld auffällig (Abb. 12).³⁴ Häufig sind in ihnen neben dem eigentlichen Gericht passende Getränke, auch weitere Gänge, Suppen oder Nachtsche, nicht selten auch farblich abgestimmte Blumensträuße und Details von Einrichtungsgegenständen zu sehen, womit die Fotos den geselligen Aspekt festlicher Tafelfreuden anklingen lassen. Diese

opulenten Inszenierungen versprechen weiterhin reichhaltiges Essen, wobei sie zugleich dessen Bedeutung durch das Drumherum und seine Ästhetisierung relativieren,³⁵ die sich hier bereits einer tonal gebundenen Farbigkeit bedient.

In Kochbüchern mit exklusivem Anspruch werden die Speisen zuweilen auch in Arrangements präsentiert, die an die Tradition der älteren Stillebenmalerei anknüpfen (Abb. 13), z. B. in dem Buch eines gewissen Antonio Carluccio mit dem Titel *Pasta & Opera: Klassische italienische Rezepte – große italienische Arien* und beiliegender CD.³⁶ Durch solche Zugaben an Bildungskapital wird das gute Essen als Bestandteil gehobener Kultur und eines distinktierten Lebensstils gepriesen. Die Fotos der jüngsten Ausgabe des traditionsbewussten *Dr. Oetker Schulkochbuchs* scheinen diese Inszenierungen als Zwischenschritt vorauszusetzen. Von der Weitung des Blicks machen sie nur verhalten Gebrauch (Abb. 11) und präferieren, ohne auf ein farbenfrohes Umfeld zu verzichten, eine nahsichtige Fokussierung des Eigentlichen (Abb. 8f.).

Zur Aussagekraft der analysierten Veränderungen

Der stilanalytische Vergleich der Kochbuchillustrationen mag trivial erscheinen, doch die mit ihm erfassten formalen Unterschiede lassen sich auch mit den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* beschreiben, mit denen Heinrich Wölfflin, an universellen Gesetzen der Stilgeschichte interessiert, in seiner erstmals 1915 erschienenen Publikation die stilistischen Differenzen der Renaissance- und Barockkunst erfasst hat.³⁷ Auch an den Fotos von 1963 und 2018 lassen sich einerseits eine Betonung der Grenzen eines jeden Gegenstandes – der Begriff Linearität ist bei diesen Fotografien unangebracht –, eine geschlossene Form, Klarheit und Vielheit, andererseits eine malerische Wirkung, offene Form, Unklarheit bzw. relative Klarheit und Einheit feststellen.³⁸ Eine derart fundamental-formalistische Begrifflichkeit kann auch den Blick dafür öffnen, dass sich die an den Kochbuchfotos beobachteten Veränderungen in einer angesichts der unterschiedlichen Epochen und Medien doch erstaunlichen Übereinstimmung auch an der Stillebenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts festzustellen lassen, nämlich an der Entwicklung von den „Gedeckten Tischen“ zu den „Monochromen Banketjes“ der Haarlemer Malerei der 1630er Jahre.

In den Stilleben z. B. von Georg Flegel (Abb. 14), wie auch in den Markt- und Küchenstilleben sowie weiteren „gedeckten Tischen“ der Zeit, sind die von einem hohen Standpunkt aus dargestellten Lebensmittel in additiver Form ausgebreitet und mit großer Präzision in bunter Vielfalt wiedergegeben. In Haarlem malte z. B. Floris

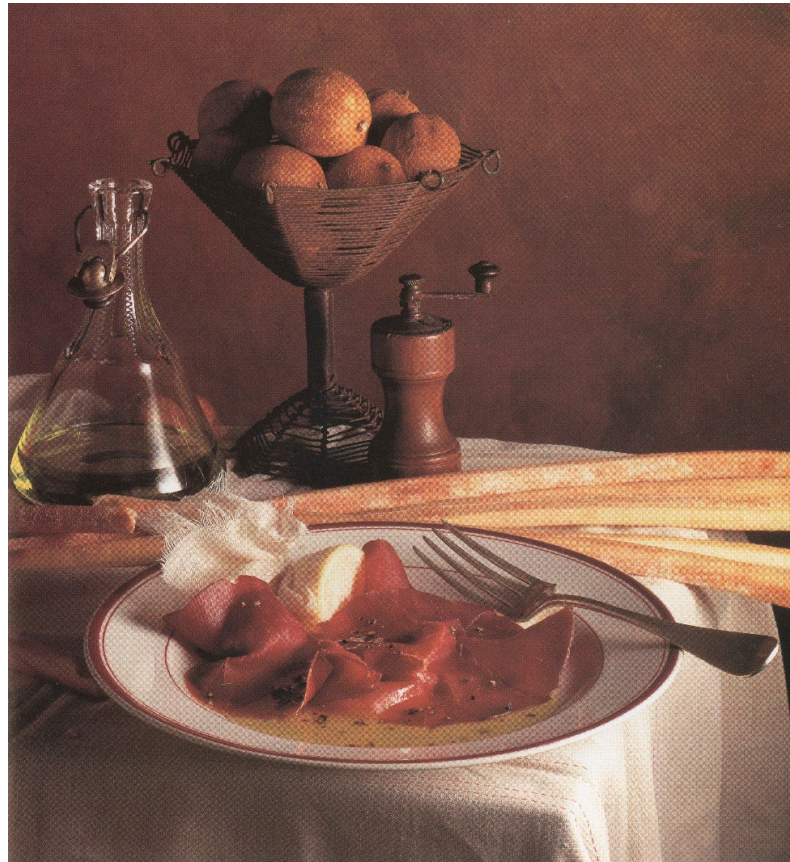


12

Abb. 12 Lammrücken in Kräuterkruste mit jungen Kartoffeln und feinen Gemüsen, aus: *essen & trinken: Das große Buch vom Kochen* (1982).

Abb. 13 Bresaola della Valtellina (Luftgetrocknetes Rindfleisch Veltliner Art), aus: *Pasta & Opera: Klassische italienische Rezepte – große italienische Arien* (2004).

13



14



15



Abb. 14 Georg Flegel: *Stillleben mit verschiedenen Esswaren, Insekten und Meisen* (1581).

Abb. 15 Pieter Claesz: *Stillleben mit Hering* (1636).

van Dyck noch 1613 sein *Stilleben mit Käse und Früchten* (Haarlem, Frans-Hals-Museum) ganz in dieser Manier, während am selben Ort bald darauf Pieter Claesz z. B. mit seinem *Stilleben mit Austern, Römer, Tazza, Berkemeyer und Brötchen* (1633, Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister) und seinem *Stilleben mit Hering* (Abb. 15) Musterbeispiele des monochromen Bankettbildes schuf. In diesen ist das Essen – es sind nunmehr nur noch portionsgerechte ‚Imbisse‘, oft mit Spuren des Verzehrs, oder sogar lediglich Speisereste – nahsichtig von einem nur leicht erhöhten Standpunkt aus dargestellt. Die reduzierte, tonal gebundene Farbigkeit und die hypotaktische Anordnung, die alle Gegenstände zu einer Einheit verbinden, sind zugleich Mittel einer Ästhetisierung der Speisen, ganz gleich, ob es sich dabei um Fastenspeisen handelt, wie den Hering (Abb. 15), oder um luxuriöse Genüsse, wie die in dem Rotterdamer Beispiel präsentierte Austernmahlzeit oder etwa auch die Speise in Willem Claesz. Heda's *Frühstückstisch mit Brombeerpastete* (1631, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister).

Die Markt- und Küchenstilleben und „gedeckten Tische“ des 16. Jahrhunderts führten im Sinne einer enzyklopädischen *varietas* eine opulente Vielfalt vor Augen, wie sie damals, in der Kleinen Eiszeit, in der aufgrund schlechter klimatischer Bedingungen nur geringe Ernteerträge erzielt wurden und die Bevölkerungsentwicklung stagnierte,³⁹ wohl nur höchst selten realiter zu genießen war. Im prosperierenden Haarlem der 1630er Jahre aber boten die Stillebenmaler einer wohlhabenden, im Sinne einer protestantischen Ethik des Maßhaltens erzogenen Klientel kultivierte Sinnenfreuden.⁴⁰

Es gibt, so lässt sich aus dem Gesagten schließen, mehr und weniger naheliegende ästhetische Lösungen und eine Entwicklungstendenz vom Einfachen zum Komplexeren, dessen Niveau aber auch wieder reduziert werden kann. In der zeitgenössischen Kunst sind aufgrund der heutigen Vielfalt ihrer medialen und materiellen Erscheinungsformen derartige formale Entwicklungen kaum mehr gegeben, während sie weiterhin in den funktional gebundenen, anwendungsorientierten Bereichen von Architektur und Design oder eben auch in der Buchillustration zu beobachten sind. Die Fähigkeit, dergleichen wahrzunehmen und zu analysieren, ist eine Kernkompetenz unseres Faches.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 *Geist der Kochkunst* (1822).

Abb. 2 Arturo Schwarz (Hrsg.): *Die Surrealisten*. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Mailand 1989).

Abb. 3–7 *Dr. Oetker Schulkochbuch für den Gasherd*, (Bielefeld 1963).

Abb. 8–11 *Dr. Oetker Schulkochbuch*. Bielefeld 2018.

Abb. 12 *essen & trinken. Das große Buch vom Kochen*. (Köln 1982).

Abb. 13 Antonio Carluccio: *Pasta & Opera. Klassische italienische Rezepte – große italienische Arien*. (München 2004).

Abb. 14 Kunstmuseum Basel.

Abb. 15 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Anmerkungen

- 1 Karl Friedrich von Rumohr: *Geist der Kochkunst* (Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1978). Joseph König war der Leibkoch Rumohrs.
- 2 Siehe Alexander Bastek: *Kunst, Küche und Kalkül: Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte*, Ausst.-Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus (Petersberg: Imhof 2010).
- 3 Siehe <<https://de.wikipedia.org/wiki/Kochkunst>> (letzter Aufruf am 5. März 2019). Das Zitat von Brillat-Savarin („Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es“) ist, wie auch das von Ludwig Feuerbach 1850 in seiner Rezension von Moleschotts *Lehre der Nahrungsmittel für das Volk* formulierte Wortspiel: „Der Mensch ist, was er isst“, eine der Quellen, auf die das geflügelte Wort „Man ist, was man isst“ zurückgeht. Bereits Paracelsus hatte 1530 über das analogische Mikro-Makrokosmos-Verhältnis von Mensch und Welt geschrieben: „alles das, das er aus ihr isset, dasselbig ist er selbst.“ Siehe Theophrastus Bombastus Paracelsus: *Opus Paramirum*, in: *Opera*, hrsg. von Johann Huser (Basel 1589), Band 1, 117; hier zitiert nach Wolf-Dietrich Löhr: „Spielformen der Kunst: Andrea del Sarto als Architekt und der Triumph der Würste“, in: Hannah Baader/Ulrike Müller Hofstede/Kristine Patz/Nicola Suthor (Hrsg.): *Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne* (München: Wilhelm Fink Verlag 2007), 143–168, Zitat 143. Zu dem im Titel verwendeten Sprichwort siehe: <https://de.wiktionary.org/wiki/das_Auge_isst_mit>; <<http://www.sprichwort-plattform.org/sp/Das%20Auge%20isst%20mit>> (letzter Aufruf am 5. März 2019)
- 4 <https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_von_Rumohr> (letzter Aufruf am 5. März 2019).
- 5 Siehe <<https://www.youtube.com/watch?v=Ml9HkNmbqBM>> (letzter Aufruf am 6. März 2019).
- 6 Löhr: „Spielformen der Kunst“ [wie Anm. 3], Zitate 145.
- 7 *Ibid.*, 143f.
- 8 *Ibid.*, 150, 152; Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Band 5: Testo, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi (Florenz: Sansoni 1984), 481f.
- 9 Siehe Ralf Beil: *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades* (Köln: DuMont 2002); *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*, Ausst.-Kat. Innsbruck, Galerie im Taxispalais; Stuttgart, Kunstmuseum; Düsseldorf, Städtische Kunsthalle (Köln: DuMont 2009); Cecilia Novero: *Andidiets of the Avantgarde: From Futurist Cooking to Eat Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press 2010); Silvia Federici: *Aufstand aus der Küche: Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution* (Münster: edition assemblage 2012); Silvia Bottinelli/Margherita D'Ayala Valva (Hrsg.): *The Taste of Art: Cooking, Food and Counterculture in Contemporary Practices* (Fayetteville, Arkansas: University of Arkansas Press 2017); Julia Boog: „Eat Art: Vom Essen und Gefressenwerden in der Gegenwartskunst“, in: *Avenue*, 22. Januar 2018 <https://avenue.jetzt/roh_gekocht/eat-art/> (letzter Aufruf am 7. März 2019).
- 10 Zur Materialikonografie siehe Monika Wagner: *Das Material in der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: C. H. Beck 2001; 2. Aufl. der broschiierten Sonderausgabe 2013); Monika Wagner/Dietmar Rübél/Sebastian Hackenschmidt (Hrsg.): *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn* (München: C. H. Beck 2002; 2. Aufl. 2010), bes. den Beitrag von Dietmar Rübél: „Nahrung“, *ibid.*, 182–186, sowie Sebastian Hackenschmidt: „Fleisch“, *ibid.*, 102–106.
- 11 Siehe Madalina Diaconu: *Tasten – Riechen – Schmecken: Eine Ästhetik der anästhetisierten Sinne* (Würzburg: Königshausen und Neumann 2005), 408ff.; Claus Stephani: „Daniel Spoerri and the Conception of Eat-Art: ‚Alltagskultur‘ and the Contemporary Art“, *Studia Judaica XIV* (2006), 129–144; Heribert Schulmeyer: *Eat Art: Daniel Spoerri's Gastronomoptikum* (Hamburg: Edition Nautilus 2006).
- 12 <<https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1071-2/713-joseph-beuys.html>> (letzter Aufruf am 5. April 2019). Siehe Boog: „Eat Art“ [wie Anm. 9].
- 13 Siehe hierzu die Beiträge in Bottinelli/D'Ayala Valva: *The Taste of Art* [wie Anm. 9].
- 14 Siehe Dirk Dobke: „*Melancholischer Nippes*“: Dieter Roth: *Frühe Objekte und Materialbilder 1960–1975*, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth. 2 Bände (Köln: Walther König 2002), passim, bes. Band 1, 151ff. („Kleine Geschichte der Kunst mit Schokolade“); Monika Wagner: „Vom Umschmelzen: Plastische Materialien in Kunst und Küche“, in: Beate Söntgen/Theodora Vischer (Hrsg.): *Über Dieter Roth: Symposium, Beiträge und Aufsätze*, Schaulager Basel (Köln: Walther König 2004), 121–135.
- 15 Harald Lemke: *Die Kunst des Essens: Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks* (Bielefeld: transcript Verlag 2007), 24ff.
- 16 <https://it.wikisource.org/wiki/La_cucina_futurista>; Filippo Tommaso Marinetti: *Die futuristische Küche* (Stuttgart: Klett-Cotta 1983); *id.*: *The Futurist Cookbook* (London: Penguin Classics 2014). Siehe Carol Helstosky: „Time Changes Everything: Futurist/Modernist Cooking“, in: Bottinelli/D'Ayala Valva: *The Taste of Art* [wie Anm. 9], 45–59.
- 17 Siehe Isabel Schulz: „*Edelfuchs im Morgenrot*“: *Studien zum Werk von Meret Oppenheim* (München: Silke Schreiber 1993), 122ff.; Wagner: *Das Material in der Kunst* [wie Anm. 10], 279 und 281, Abb. 141; Daniele Muscionico: „Die enteignete Schamanin“, in: *Literatur & Kunst / A Magazine of Literature and Art* 5, Nr. 77 (2011) <<http://www.literaturundkunst.net/die-enteignete-schamanin/>> (letzter Aufruf am 6. März 2019).
- 18 Wagner: *Das Material in der Kunst* [wie Anm. 10], 279.
- 19 Arthur Rimbaud: *Briefe und Dokumente*, hrsg. von Curd Ochwaldt (Heidelberg: L. Schneider 1961), 28.
- 20 Die folgenden vergleichenden Analysen gehen zurück auf die Bochumer Zeit, in der Hubertus und ich nicht nur Rezepte austauschten, sondern auch mit der Durchführung der Propädeutika betraut waren. Für diese stellten wir seinerzeit einen von der Universitätsdruckerei hergestellten Reader zusammen, aus dem später unser Methoden-Reader hervorgegangen ist. Siehe Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hrsg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2003, 2. Aufl. 2009). Damals präsentierte ich erstmals den Teilnehmenden der Propädeutika das folgende Bildmaterial, das ich aus Gründen einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Vergleichbarkeit noch um Fotos der in Anm. 27 genannten Publikation ergänzt habe.
- 21 <https://www.amazon.de/Schulkochbuch-Jubil%C3%A4umsausgabe-Dr-Oetker/dp/3767006634/ref=s_1_5/259-5126448-9831011?ie=UTF8&qid=1551958096&sr=8-5&keywords=schulkochbuch> (letzter Aufruf am 7. März 2019).
- 22 *Dr. Oetker Schulkochbuch für den Gasherdt*, 25. verbesserte Auflage (Bielefeld: Ceres-Verlag), 5.
- 23 Einige der Fotos zeigen eine für unsere heutigen Augen geradezu ‚schreiende‘ Buntheit, wie z. B. das Foto zu den Rezepten von eingelegten Heringen und Rollmöpsen (Abb. *ibid.*, 71). Die Fische sind hier mit Tomaten- und Zitronenscheiben, Zwiebelringen und Radieschen angerichtet, was farblich einiges hermacht, nach heutigen Maßstäben aber eine eher ungewöhnliche Zusammenstellung ist. Ich nehme daher an, dass die Kultivierung von Auge und Gaumen, die beide für die Entscheidung zuständig sind, was miteinander kombinierbar ist und was nicht, onto- und phylogenetisch zumeist in einer gewissen Synchronie erfolgt. Historisch

- lässt sich z. B. zeigen, dass der große Geschmackswandel des 18. Jahrhunderts, im Zuge dessen die im Barock beliebten schweren Ledertapeten und Tapisserien den lichtereren Ausstattungen des Rokoko und des Klassizismus wichen, mit einer Verfeinerung von Augen, Gaumen und Nase einhergegangen sind. Die ehemalige Vorliebe für kräftige, schwere Genüsse wich im Ästhetischen, Kulinarischen und auch beim Gebrauch von Parfüm einer neuen Präferenz für das Leichte, ‚Natürliche‘. Siehe hierzu Alain Corbin: *Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs* (Berlin: Klaus Wagenbach 1984), passim, bes. das Kapitel „Eine Neudefinition des Unerträglichen“, 81–100.
- 24 Dr. Oetker *Schulkochbuch*, 25. Aufl. [wie Anm. 22], 234.
- 25 Siehe <<https://de.wikipedia.org/wiki/Fliegenpilze>> (letzter Aufruf am 13.3.2019).
- 26 Baxandall hat mit diesem Begriff Stilmerkmale der Quattrocento-Malerei charakterisiert, die er auf die Wahrnehmungsgewohnheiten einer merkantilen Gesellschaft zurückführte, in der die Fähigkeit, mit dem Auge Warenmengen zu bemessen, eine alltäglich geforderte kognitive Leistung war. Siehe Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, 2. Aufl. (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980), 105ff.; im Auszug nebst Erläuterungen nachzulesen in Brassat/Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte* [wie Anm. 20], 98–106.
- 27 Dr. Oetker *Schulkochbuch* (Bielefeld: Dr. Oetker ein Imprint von ZS Verlag 2018), 282.
- 28 Ibid., 4–7.
- 29 Siehe *ibid.*, 561, 569, 573 und 579.
- 30 Bourdieu hat dargelegt, dass die mehr oder weniger ausgeprägte ästhetische Haltung eine den individuellen kulturellen Konsum bestimmende Größe ist, und erklärt: „Ein umfassendes Verständnis des kulturellen Konsums ist [...] erst dann gewährleistet, wenn ‚Kultur‘ im eingeschränkten und normativen Sinn von ‚Bildung‘ dem globaleren ethnologischen Begriff von ‚Kultur‘ eingefügt und noch der raffinierteste Geschmack für erlesenste Objekte wieder mit dem elementaren Schmecken von Zunge und Gaumen verknüpft wird.“ Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 3. Aufl. (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984), 17. Weiter heißt es dort: „Die Negation des niederen, groben, vulgären, wohlfeilen, sklavischen, mit einem Wort: natürlichen Genusses, diese Negation, in der sich das Heilige der Kultur verdichtet, beinhaltet zugleich die Affirmation der Überlegenheit derjenigen, die sich sublimierte, raffinierte, interesselose, zweckfreie, distinguierte, dem Profanen auf ewig untersagte Vergnügen zu verschaffen wissen.“ Ibid., 27.
- 31 Antonin Proust hat in seinen *Erinnerungen an Manet* den Maler wie folgt charakterisiert: „Für Manet spielte das Auge eine so große Rolle, dass Paris noch nie einen flâneur wie ihn gesehen hat, oder einen flâneur, der mit größerem Nutzen spazieren ging.“ Über einen gemeinsamen Spaziergang, bei dem Manet seine Eindrücke knapp skizzierte, woraus z. B. das Gemälde *Die Straßensängerin* (1862, Boston, Museum of Fine Arts) entstand, berichtet er: „Eines Tages gingen wir dort herum, wo sich jetzt der Boulevard Malesherbes erstreckt, inmitten der Abbrucharbeiten und der gähnenden Leere bereits abgerissener Häuser [...]. Alle paar Schritte hielt mich Manet an. Da drüben stand eine einsame Zeder zwischen den Resten eines demolierten Gartens. ‚Siehst du ihre Rinde und die purpurbauen Schattentöne?‘, fragte er. Weiter weg standen Abbrucharbeiter, weiß gegen das dunklere Weiß der Mauern, die unter ihren Schlägen fielen und sie in Staub hüllten. Manet verweilte hier lange Zeit, um dieses Schauspiel zu bewundern. ‚Das ist‘, rief er aus, ‚die Symphonie in Weiß, von der Théophile Gautier gesprochen hat!‘“ Zitiert nach Robert L. Herbert: *Impressionismus: Paris – Gesellschaft und Kunst* (Stuttgart: Belser 1989), 55f.
- 32 Hans Körner: *Edouard Manet: Dandy, Flâneur, Maler* (München: Wilhelm Fink 1996), 97.
- 33 Siehe Susan Sontag: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“, in: ead.: *Geist als Leidenschaft: Ausgewählte Essays*, 2. Aufl. (Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer 1990), 41–59.
- 34 *Essen & trinken: Das große Buch vom Kochen* (Köln: Gruner & Jahr 1982).
- 35 Darauf reagiert heute der bodenständige englische Sprachgebrauch, der solche Inszenierungen als „food porn“ denunziert. „Food porn is a glamorized visual presentation of cooking or eating in advertisements, infomercials, blogs, cooking shows or other visual media.“ Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/Food_porn>; letzter Aufruf am 14.3.2019.
- 36 Antonio Carluccio: *Pasta & Opera: Klassische italienische Rezepte – große italienische Arien* (München: Bassermann 2004). Erstausgabe: *Antonio Carlucci's Music & Menues from Italy* (London: Pavilion 1996).
- 37 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilbildung in der neueren Kunst* (München: F. Bruckmann 1915) sowie ders.: „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision“, *Logos* 22 (1933), 210–218. Dazu Brassat/Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte* [wie Anm. 20], 51–61.
- 38 Ich verzichte auf das Begriffspaar „Fläche – Tiefe“, das mir das problematischste der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* zu sein scheint, welche „[i]n ihrer Radikalität [...] fast den Status metaphysischer Kategorien [erreichen], weshalb ihr heuristischer Wert [...] bezweifelt wurde.“ Brassat/Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte* [wie Anm. 20], 52.
- 39 Brian Fagan: *The Little Ice Age: How Climate Made History 1300–1850* (New York: Basic Books 2000); Wolfgang Behringer/Hartmut Lehmann/Christian Pfister (Hrsg.): *Kulturelle Konsequenzen der „Kleinen Eiszeit“ / Cultural Consequences of the „Little Ice Age“* [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 212] (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005); Philipp Blom: *Die Welt aus den Angeln: Eine Geschichte der Kleinen Eiszeit von 1570 bis 1700 sowie der Entstehung der modernen Welt, verbunden mit einigen Überlegungen zum Klima der Gegenwart* (München: Carl Hanser 2017).
- 40 Diese Stilmerkmale blieben damals nicht auf das Haarlemer Stillleben beschränkt. So malte z. B. in Antwerpen in den 30er Jahren Adriaen Brouwer mit solcher reduzierten Farbigkeit Wirtshausszenen und z. B. seinen *Bittere[n] Trank* (1636/38, Frankfurt/M., Städel Museum) und in London bediente sich Anthonis van Dyck einer solchen in seinen Bildnissen, insbesondere in seinem *Selbstporträt mit Sir Endymion Porter* (um 1635, Madrid, Prado).

„What is art? Art is an experience, isn't it?“ Museen und Kunstsammlungen in Filmen

Henry Keazor

Abstract Bereits der französische Dichter Paul Valéry verabscheute 1923 „Museen als Friedhöfe“ – eine kritische Sicht, die ab 1929, sechs Jahre später, ihren visuellen Ausdruck auch in den Filmen Alfred Hitchcocks findet, wo Museen und Sehenswürdigkeiten immer wieder zu Schauplätzen von tödlichen Verfolgungsjagden werden. In jüngerer Zeit hat Tom Tykwer diese Tradition fortgesetzt, das Museum dabei aber zugleich auch zu einem Ort gemacht, von dem aus sich die Dinge zum Besseren wenden können. Der Beitrag fragt vor diesem Hintergrund nach dem Verhältnis der traditionellen, im Museum ausgestellten Künste zur neuen, im Kino aufgeführten Kunstgattung des Films, insbesondere vor dem Hintergrund von Erwin Panofskys Position dem Filmmedium gegenüber, das er gegen die abstrakte Kunst der Moderne auszuspielen versuchte.

Keywords Museum, Film, Thriller, Tom Tykwer, Alfred Hitchcock

Gegenüber der massiven Beschleunigung von Wirklichkeitserfahrung in der Moderne verankert das Museum in einer stillgestellten Vergangenheit, bringt Stetigkeit in ein Leben, das sonst in der permanenten Veränderung durchdreht. [...] Andererseits ist gerade eine jüngere Generation von Museumsdirektoren dabei, die im Auratischen erstarrte Museumswirklichkeit gründlich zu durchlüften und in einem sozialen Kontext zu erden. [...] Vor allem ist beabsichtigt, die Zukunftsfähigkeit einer Gedächtnisinstitution zu diskutieren, welche in ihrer bisherigen Erscheinungsweise zuweilen allzu altbacken wirkt und [...] in Gefahr steht, nur noch von den Älteren frequentiert zu werden.

Hubertus Kohle: *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: heiUP 2018), 20–21

„Im Kino gewesen. Geweint.“

In seinen beiden, durch ihre Entstehung wie ihr Thema eng miteinander verbundenen Artikeln „On Movies“ und „Style and Medium in the Motion Pictures“ von 1936 bzw. 1947 verdeutlicht Erwin Panofsky, indem er die künstlerischen Praktiken und Entwicklungen der beiden Genres miteinander vergleicht, seine Ansicht, der zufolge der

Film die konsequente Fortsetzung der bildenden Kunst sei – wo nicht gar ihr Erbe und Nachfolger, denn aus seiner Sicht sind „narrative films not only ‘art’ [...], but also, besides architecture, cartooning, and commercial design“ „the only visual art entirely alive“¹. Dies ist natürlich Panofskys mehr als kritischem, wenn nicht sogar geradezu verächtlichem Blick auf die moderne Kunst geschuldet, die mit ihrer ‚Flucht‘ in die Abstraktion seinem Verständnis nach gerade vor den Herausforderungen auswich und floh, welche die Realität des 20. Jahrhunderts bereit hielt.²

„Im Kino gewesen. Geweint.“, notierte Franz Kafka bekanntermaßen am 20. November 1913 in sein Tagebuch.³ „Im Museum gewesen. Gelebt.“, adaptierte der Kurator Michael Kröger Kafkas Tagebucheintrag mehr als 100 Jahre später, im Jahr 2014, zu einer hoffnungsvollen Vision davon, was das Museum sein bzw. werden und wie es erlebt sowie wahrgenommen werden *könnte*, wenn es sich zu seiner idealsten Form entwickeln *würde*.⁴ Die aktuelle Realität ist jedoch, dass – wie Kröger sagt – „die Wirklichkeit [...] außerhalb des Museums“ stattfindet.⁵ Indes: „Im Museum sehen wir die erfolgreich realisierte Auswahl von Artefakten, Dingen, Tönen, Bildern. Mit anderen Worten: Wir

sehen nicht, was nicht (mehr) gezeigt bzw. was ausgedeutet wurde. Das Museum zeigt vor allem auch, was man nicht zeigen will oder bislang nicht gezeigt hat. Dass das Museum wie eine Selektionsmaschine funktioniert, ist bekannt.“⁶

Was passiert aber, wenn die Realität oder zumindest Teile der Realität ins Museum ein- und vordringen? Was passiert, wenn sich der Blick der Selektionsmaschine – freiwillig oder gewaltsam – weitet und Artefakte, Dinge, Klänge und Bilder hereingelassen werden, die, normalerweise in Schach gehalten, außerhalb des Museums bleiben?

„Im Museum gewesen. Fast gestorben.“

Als Tom Tykwers Thriller *The International* 2009 in die Kinos kam, erregte er schon alleine deshalb besonderes Interesse, da er eine Verfolgungsjagd und eine anschließende, z. T. tödlich ausgehende Schießerei im New Yorker Guggenheim Museum inszeniert, das mit seinen ikonischen Spiralrampen bereits als ein ‚Eye Catcher‘ auf dem den Film bewerbenden Plakat fungierte (Abb. 1).

„Im Museum gewesen. Fast gestorben.“, könnte man, Kafka und Kröger adaptierend, sagen, nachdem man diese Szenen gesehen hat.

Von einigen Filmkritikern wurde dieser Zusammenprall von Kunst und Tod, von Kultur und Gewalt als ein unnötiges und nur um Schauwerte bemühtes Spektakel abgetan.⁷ Allerdings scheint es, als hätten sie die strukturelle Funktion der Szenen im größeren dramaturgischen Gefüge von Tykwers Film nicht verstanden. Denn erstens reagiert die Guggenheim-Sequenz auf eine frühere, zu Beginn des Films gezeigte Szenenfolge, wo in der Alten Nationalgalerie in Berlin vor Arnold Böcklins *Beweinung unter dem Kreuz* von 1876 ein Mord in Auftrag gegeben wird. Natürlich ist die Wahl ausgerechnet dieses Gemäldes als Schauplatz eines solchen Moments nicht zufällig, zumal der beauftragte Mörder das bei ihm bestellte Verbrechen in gewisser Weise vorwegnimmt, wenn er den Gesamteindruck von Böcklins Gemälde mit den Worten „I like the look of agony“ lobt.⁸

Es ist nun genau dieser Auftragskiller, der sodann später im Guggenheim Museum von Attentätern im Auftrag seines ehemaligen Arbeitgebers ermordet wird, weil er, da ihm die Polizei auf den Fersen ist, inzwischen zu einem Risiko geworden ist. Die Guggenheim-Sequenz spiegelt, synthetisiert⁹ und ‚erfüllt‘ also in gewisser Weise den vorangegangenen Auftragsmoment vor Böcklins *Beweinung*: Der dort angeheuerte Killer ist nun selbst zum Ziel von Berufskillern geworden, die von den gleichen Leuten beauftragt wurden wie er zuvor. Und sowohl sein individuelles Ende wie das bevorstehende

Ende des Films künden sich im abschließenden Dialog an, der im Guggenheim Museum zwischen dem Auftraggeber und dem nun sozusagen zum Abschuss freigegebenen Killer stattfindet: „You don’t look well today“, bemerkt der Killer zum Auftakt des Gesprächs. „We all begin better than we end“, entgegnet sein früherer Auftraggeber darauf. „What would you prefer your ending to be like?“, fragt der Killer darauf. „Oh, more purposeful, and certainly more climactic. [...] A finale“, antwortet sein Gegenüber darauf und deutet damit sowohl den bevorstehenden Tod des Killers als auch das sich nahende Finale des Films an.¹⁰

Betrachtet man die Art der Kunstwerke, vor der die Gespräche jeweils stattfinden, so könnte man hier sogar die von Panofsky in seinen Aufsätzen vertretene evolutionäre Idee illustriert sehen: Denn findet der Mordauftrag zu Beginn des Films in der Berliner Nationalgalerie vor einem Gemälde statt, so wird der Angriff auf den Killer in die Wege geleitet, indem man ihn in das Guggenheim Museum lockt, wo das letzte Gespräch mit seinem früheren Auftraggeber vor einer filmischen Installation stattfindet.

Zweitens deutet die Guggenheim-Sequenz auch an, dass sich gegenüber dem Moment in der Nationalgalerie inzwischen auch Dinge geändert haben, genauer gesagt: dass sich das Blatt gewendet hat. Denn während die Polizei im ersten Teil des Films der hinter den Morden stehenden Finanzverbrecher nicht habhaft werden konnte, ist sie ihnen jetzt dicht auf den Fersen. Die Spur führte die Ermittler dabei auch über die Identifizierung des Killers, der damit selbst zum Opfer wird und daher nun sogar als möglicher künftiger Zeuge von der Polizei vor den anderen angeheuerten Mördern geschützt werden muss.

Dies macht drittens deutlich, dass die Verbrecher sich inzwischen durch die polizeilichen Ermittlungserfolge gezwungen sehen, ihre zuvor gepflegte verdeckte Handlungsweise aufzugeben und nun offen vorzugehen: Hatte der von ihnen beauftragte Killer vorher stets aus Verstecken heraus gemordet, so agieren seine Kollegen bei seiner geplanten Erschießung sozusagen im Freien, indem sie ein öffentliches Museum stürmen.

Dies passt, viertens, zu dem Gebäude, in dem Tykwer die darauf ausbrechende Schießerei zwischen der Polizei und den Attentätern inszeniert, bzw. es passt zu dessen Form: Denn der Regisseur wählte die verschiedenen Schauplätze von *The International* auch aufgrund ihrer architektonischen Form und Erscheinung.¹¹ Um zu verdeutlichen, dass die Polizei (und hier vor allem der Protagonist des Films, Interpol-Agent Louis Salinger) in der internationalen Verschwörung, die sich in Städten

1



Abb.1 Filmplakat zum Tom Tykwers Film *The International*, 2009.

wie Berlin, Luxemburg und Mailand einem Spinnennetz gleich entfaltet, zunächst hilflos ver- und gefangen ist, dominiert dort eine Architektur, die sich durch eine starre, rechteckige, raster- oder spinnennetzartige Struktur auszeichnet, die Salingers erste hilflose Versuche symbolisiert, sich aus diesem Netz der Intrigen zu befreien. Die Sequenz im Guggenheim Museum markiert jedoch einen Wendepunkt in der Geschichte des Films: Nicht nur wird der vormalige Mörder hier selbst zum Opfer, sondern Salinger beginnt nun auch, die Oberhand zu gewinnen: Die kreisrunde Struktur des Museums mit seinen Spiralrampen bildet den perfekten Rahmen, um den Dreh- und Umkehrpunkt der Handlung auch räumlich zu markieren.¹² Es ist insofern auch kein Zufall, dass der Drahtzieher der Finanzverbrechen, Jonas Skarsen, nachdem er die verbrecherischen Fäden zuvor stets von den Innenräumen seines

Büros oder seines Wohnhauses aus gezogen hat, nach der Guggenheim-Sequenz gezwungen ist, sich zu exponieren: Nicht nur muss er sich nun selbst am Ende des Films auf eine Reise begeben, sondern er muss am Zielort, in Istanbul, dann schließlich auch Salinger direkt, von Angesicht zu Angesicht, auf dem Dach des Großen Basars, d. h.: im Freien, zu einem Showdown gegenüberreten, bei dem Skarsen zuletzt auch seine Strafe erhält.

Dieser Gegensatz zwischen dem Verborgenen auf der einen und dem Offenen auf der anderen Seite deutet schließlich auch darauf hin, dass Kunstmuseen im Film nicht nur als Orte gewählt wurden, an denen Verbrechen in Auftrag gegeben und ausgeführt werden, weil die Motive dort gezeigter Kunstwerke wie im Falle von Böcklins *Beweinung* zu den Themen von Verfolgung, Mord und Opfer passen, sondern diese

Wahl zeigt auch, dass es sich bei der zeitgenössischen Finanzkriminalität offenbar nicht um jene Art von Verbrechen handelt, das sich an dunklen und schäbigen Orten versteckt und trifft. Planung wie Ausführung der entsprechenden Verbrechen geschieht vielmehr bei Tageslicht und an Orten, die üblicherweise als das genaue Gegenteil von Verbrechen angesehen werden: kulturellen Institutionen, die mit ihrer Architektur, ihren Gemälden und Kunstinstallationen eigentlich den humanistischen Auftrag der Bildung und Aufklärung erfüllen sollen.¹³

„What is art? Art is an experience, isn't it?“

Mit solchen Gegensätzen brachte Tykwers Film zwei Motive zusammen, deren Verbindung zuvor von Alfred Hitchcock fest etabliert worden war: *The International* verbeugt sich dann auch insofern offensichtlich vor dem britischen Regisseur, als Tykwer den Bösewicht seines Films, den Bankdirektor Skarssen, in einer Villa residieren lässt, die von Frank Lloyd Wright inspiriert ist, dessen Architekturen auch das Vorbild für die extravagante Villa von Phillip Vandamm in Hitchcocks *North by Northwest* von 1959 waren:¹⁴ ein Film, der das Publikum mit seinen von Saul Bass entworfenen Titeln auch auf einen Protagonisten vorbereitet, der während des gesamten Films verzweifelt versucht, sich – wie nach ihm Salinger – aus einem Netz von Intrigen zu befreien (Abb. 2).

Und auch die in der Nationalgalerie Berlin spielende Szene aus *The International* scheint eine weitere Referenz auf einen weiteren Film Hitchcocks, auf *Torn Curtain* von 1966, zu sein, wie wir gleich noch sehen werden.

Tatsächlich fungieren Museen und Sehenswürdigkeiten bereits in einigen der früheren Filme Hitchcocks wie z. B. *Blackmail* von 1929, aber auch in späteren Filmen, wie eben in *Torn Curtain*, als Orte für (manchmal auch tödlich endende) Verfolgungsjagden: In *Blackmail* gibt es eine wilde Verfolgungsjagd zwischen einem Erpresser und der Polizei durch die Sammlungen des British Museum, durch dessen Kuppel der Gejagte schließlich in den Tod stürzt, ähnlich wie der Bösewicht, der 13 Jahre später in *Saboteur* (1942) von der Freiheitsstatue abstürzt.

In *Torn Curtain* wird der Physiker und Raketenwissenschaftler Michael Armstrong von Stasi-Agenten durch eine düstere und bedrückend wirkende Alte Nationalgalerie in Berlin gejagt, schafft es aber schließlich, seine Verfolger abzuschütteln – im Unterschied zu Vilmos Kovacs in Wes Andersons *Grand Hotel Budapest* von 2014 mit seiner Hommage an die Sequenz in *Torn Curtain*, deren Ausgang Anderson zusätzlich zuspitzt:

Während die Verfolgungsjagd in Hitchcocks Film aufgrund des unsichtbaren und lediglich hörbaren Verfolgers und ihres letzten Endes undramatischen Ausgangs eher wie eine Art von stilistischer Tour-de-Force erscheint, während der uns der Regisseur das Museum als ein Piranesisches Labyrinth zeigt, lässt Anderson die Szene mit der tatsächlichen Ermordung des verfolgten Kovacs ausklingen.¹⁵

Bereits Hitchcock scheint mit Konstellationen wie der ab *Blackmail* von 1929 gezeigten dem nur drei Jahre zuvor formulierten Diktum Paul Valérys von den „Museen als Friedhöfen“ bildlichen Ausdruck zu verleihen.¹⁶

Dass Museen unheimliche Orte der Vergangenheit sind, an denen der Tod regiert und seine Hände nach der Gegenwart ausstreckt, zeigen auch Hitchcock-Filme wie *Vertigo* (1958), *Rebecca* (1940) und *Psycho* (1960): In *Vertigo* lockt Judy/Madeleine ihren Verfolger Scottie in den Palace of the Legion of Honor der Fine Arts Museums of San Francisco, wo sie anscheinend hingebungsvoll das Porträt der toten Carlotta Valedez studiert, um Scottie glauben zu lassen, sie verspüre den Drang, Carlottas tragisches Ende – Selbstmord – zu wiederholen, während Scottie, wie Steven Jacobs festgestellt hat, eine von Charles André van Loo gemalte *Allegorie der Architektur* betrachtet.¹⁷ Nicht zufällig geht es in dem ganzen Film um Tod, Nekrophilie und Auferstehung, und das Museum und der Friedhof, den Judy/Madeleine vor ihrem Museumsbesuch ansteuert, erscheinen nicht als Gegensätze, sondern vielmehr als Pendants – dies umso mehr, als der Palace of the Legion of Honor, woran Steven Jacob zu Recht erinnert hat, auch als Gedenkstätte für amerikanische Soldaten konzipiert wurde, die im Ersten Weltkrieg gefallen sind.¹⁸

In *Rebecca* fungiert das Anwesen Manderley als eine Art von privatem Mausoleum und Museum für die Winters verstorbene Frau Rebecca, die nicht umsonst auch vermittels des überlebensgroßen, die lebenden Figuren des Films verzweigenden Porträts im ganzen Film präsent ist, um das Publikum verstehen zu lassen, dass Rebecca für die Charaktere des Films auf eine positive (so für Mrs. Danvers, die unheimliche Haushälterin) oder negative (für die zweite Ehefrau de Winters) Art und Weise eine alles überragende Präsenz geworden ist (Abb. 3).

Zugleich werden so auch die verschiedenen Parallelen zwischen Mausoleum und Museum als Orte angedeutet, an denen die Vergangenheit regiert und über die Gegenwart dominiert.

In *Psycho* schließlich hat die sich sehr heterogen aus Kunstwerken (Kopien nach Tizians *Venus mit dem Spiegel* sowie Willem van Mieris' *Susanna und die beiden Alten*) hängen



2



3

Abb. 2 Screenshot der Titelsequenz von Alfred Hitchcocks Film *North by Northwest*, 1959.

Abb. 3 Screenshot aus Alfred Hitchcocks Film *Rebecca*, 1940: Das Porträt der verstorbenen Rebecca de Winter auf Manderley überragt die lebenden Bewohner des Anwesens, Mrs. Danvers (links) und die neue Mrs. de Winter (rechts).

hier)¹⁹ und ausgestopften Tieren zusammensetzende Sammlung etwas von einer privaten Wunderkammer.

Man könnte diesen Spaziergang durch Hitchcocks Filme mit Freilicht-Sehenswürdigkeiten wie der Freiheitsstatue oder Mount Rushmore fortsetzen, die beide in Filmen wie *Saboteur* und *North by Northwest* zu sehen sind, und zwar als Orte für (wieder tödlich endende) Verfolgungsjagden, aber es soll an dieser Stelle abschließend noch einmal zu dem Aspekt der Privatsammlung zurückgekehrt werden, wie er mit Norman Bates' „Wunderkammer“ eingeführt wurde.

Es ist hierbei interessant, dass Bates zwar die Sammlung scheinbar selbst initiiert und dann zusammengetragen hat (er spricht von der Freude, die es ihm macht, Tiere auszustopfen), es sich bei ihm mithin um einen Sammler des 20. Jahrhunderts handelt, er aber ausschließlich traditionelle Gegenstände wie Tierpräparate oder Kopien nach frühneuzeitlichen Gemälden wie denen Tizians und Van Mieris' sammelt, nicht jedoch etwa moderne oder gar zeitgenössische Kunstwerke oder Artefakte.

Hitchcock selbst hingegen sammelte moderne und zeitgenössische Kunst und gab manchmal erhebliche Summen dafür aus. So verwundert es vielleicht nicht, dass die in Hitchcocks Filmen gezeigte moderne Kunst in privaten Sammlungen zuweilen als Gegenpol zur Herrschaft des Todes im öffentlichen Kulturraum steht: In *The Trouble with Harry* (1955) begegnen wir dem Charakter Sam Marlowes, einem – moralisch und ästhetisch offenbar sehr flexiblen – eher erfolglosen Maler, der seine Kunst mit sich herumträgt, die daher nicht als etwas präsentiert wird, das fest an eine Museumswand genagelt ist, sondern als etwas, das noch lebensnah, beweglich und im Einklang mit den Farben der umgebenden Landschaft erscheint. Und selbst wenn es dann doch einmal an Wänden hängt, bleibt es immer noch mit dem Leben verbunden: Marlowe verkauft seine frisch gemalten Werke munter an Mrs. Wiggs, die einen Lebensmittelladen führt.²⁰ Sie nimmt seine Bilder als Bezahlung an und verfügt somit im Laufe der Zeit über eine Sammlung seiner Werke, die in ihrem Geschäft ausgestellt sind, das so Essen und Malerei, Leben und Kunst miteinander verbindet.²¹

Ähnliches gilt für Johnny Aysgarth, der in *Suspicion* (1941) unter anderem ein Gemälde Picassos aus dem Jahr 1931 besitzt (Abb. 6). Johnny wird so wie auch durch seine eigenen modernen fotografischen Porträtaufnahmen in einen Kontrast zu einem altmodischen Porträtbild des verstorbenen Vaters von Lina McLaidlaw, Johnnys frisch verheirateter Frau, gesetzt, zuweilen sogar direkt, wenn Aysgarth z. B. mit dem Porträt immer wieder spöttische Streitgespräche führt (Abb. 4).²²

Während das Porträt des Vaters mithin als (gegenüber der Fotografie) technisch wie (gegenüber dem Picasso-Gemälde) stilistisch veraltet erscheint, stellt gerade Letzteres seine ästhetische Kraft unter Beweis, wenn es vermag, die Aufmerksamkeit des Polizisten Sergeant Benson zu bannen, der eigentlich in einem Mord ermitteln soll, in den Johnny verwickelt zu sein scheint (Abb. 5 und 6).²³

Besonders die Szene mit dem Ermittler, der während seines gesamten Aufenthalts in Johnnys Haus vollständig von der Wirkung des Picasso gebannt bleibt, erinnert an eine Zeile, die Hitchcock 1963 in einem Interview äußerte:²⁴ Auf die Frage, ob er sich als Unterhalter oder eher als künstlerischer Schöpfer betrachten würde, wenn er das Publikum zum Mitfühlen bringt, antwortete der Regisseur mit einer Kombination aus Frage, Aussage und zur Bekräftigung des zuvor Gesagten angewendeten Interjektion: „What is art? Art is an experience, isn't it?“²⁵

Schaut man sich die Arten und Weisen an, wie die moderne Kunst, das Museum und andere öffentliche Kulturräume in Hitchcocks Filmen dargestellt werden, so scheint es, als zweifle er eher daran, dass diese Art von Kunst und Ausstellungsräumen dazu in der Lage ist, eben jene Art von „experience“ noch zu gewähren – oder wenn doch, dann nur, weil sie in den Filmen als Orte verwendet werden, an denen Verbrechen geplant und begangen werden bzw. wo Menschen sterben. Moderne und zeitgenössische Kunst, obwohl sie in den Filmen als mobile, kraftvolle Artefakte erscheinen, die dem Leben näher kommen als die klassische Kunst, wird jedoch in Hitchcocks Filmen als etwas gezeigt, das eher in privaten Sammlungen versteckt ist, wo es natürlich nicht die gewünschte, auf „experience“ zielende Wirkung auf die Öffentlichkeit haben kann.

Es gibt jedoch einen Raum, in dem sich Hitchcock einen solchen Einfluss der zeitgenössischen Kunst auf das Publikum vorstellt – und das ist natürlich der des Kinos. Tatsächlich hatte Hitchcock bereits in früheren Texten wie z. B. in „Close your eyes and visualize“ von 1936²⁶ die Möglichkeit imaginiert, dass der Film Elemente der Avantgarde-Kunst einbezieht und diese einem breiteren Publikum in einer Weise vermittelt, dass dieses gar nicht merkt, dass es mit zeitgenössischer und avantgardistischer Kunst traktiert wird, weil diese im narrativen Kontext des Films so eingesetzt wird, dass sie dem Publikum eine „Erfahrung“ gewährt, bei der die Kunst zwar eine wesentliche Rolle spielt, ohne jedoch die Aufmerksamkeit auf eben diese Rolle zu lenken.

Dass es sich hierbei nicht nur um eine Theorie gebliebene Idee Hitchcocks handelt, zeigt sich zum Beispiel in



4

5



6

Abb. 4 Screenshot eines spöttischen Streitgesprächs, das Johnny Aysgarth (Cary Grant) mit dem Porträt seines verstorbenen Schwiegervaters in Alfred Hitchcocks Film *Suspicion*, 1941 führt.

Abb. 5 Screenshot des Moments in Alfred Hitchcocks Film *Suspicion* von 1941, wo der Blick des gegen Johnny Aysgarth ermittelnden Sergeant Benson (Vernon Downing) auf das Picasso-Gemälde in Aysgarths Sammlung fällt, von dem der Polizist in der Folge komplett gebannt ist.

Abb. 6 Pablo Picasso: *Pichet et coupe des fruits*, 1931.

seinen Filmen *Sabotage* von 1936 und *Saboteur* von 1942: In *Sabotage* befindet sich ein Kino nicht zufällig neben einem Lebensmittelgeschäft (ein Verweis auf Hitchcocks eigene Kindheit)²⁷ und deutet damit auf die Nähe zwischen Film und Ernährung hin, und, wie im Falle des Geschäfts von Mrs. Wiggs in *The Trouble with Harry*, die Verbindung von Essen und Bildern, Leben und Kunst.

Aber das Kino wird hier auch als der Raum dargestellt, in dem sich das Private und das Öffentliche, die Vergangenheit und die Gegenwart, alt und neu, Leben und Tod treffen, um dem Publikum (d. h. sowohl dem Publikum *im* Film wie dem Publikum *des* Films, also: uns) eine „Erfahrung“ zu gewähren, die nicht nur eine ästhetisch angenehme ist, sondern vielmehr auf Extreme zielt: Nachdem sie gerade erst begriffen hat, dass ihr Mann ihren jüngeren Bruder Stevie kurz zuvor in den Tod geschickt hatte, als er ihn ein Paket mit einer Zeitbombe transportieren ließ, die zu früh explodierte, schaut Mrs. Verloc sich den Walt Disney-Film *Who Killed Cock Robin* von 1935 an, wo sie zuerst, wie das gesamte Kino-Publikum, über die z. T. grausamen Witze des Films lacht. Erst als sie merkt, dass sie über das Töten und den Tod lacht, verändert sich ihre Stimmung und sie beginnt zu weinen – anscheinend trifft sie in diesem Moment auch die Entscheidung, ihren Bruder zu rächen, indem sie ihren Mann tötet.²⁸

Eine ähnliche Mischung aus Fiktion und Realität, aus Lachen und Traurigkeit, aus Leben (verkörpert durch vitales, lautes Lachen) und Tod lässt sich in Hitchcocks *Saboteur* von 1942 beobachten: Hier ist es eine Szene, in der Agenten ein Kino betreten haben, in dem ein Film gezeigt wird, der scheinbar die Geschichte einer untreuen Frau erzählt, die von ihrem Mann mit ihrem Geliebten überrascht wurde. Wütend über ihren Verrat zieht er eine Waffe und beginnt, auf das Paar zu schießen – sehr zur Unterhaltung des Publikums, das befremdlicher Weise über diesen Versuch lacht, die untreue Frau und ihren Komplizen zu töten. Aber das Blatt wendet sich, als auch die Agenten im Kino

zu schießen beginnen, die Schüsse im Film sich mit den echten Kugeln vermischen: Ein Besucher wird getroffen und seine Frau, die eben noch laut gelacht hat, schreit vor Angst und Schrecken auf, als sie merkt, dass ihr Mann tot ist (damit zugleich die Situation auf der Leinwand spiegelverkehrt reflektierend, wo der Mann versucht, seine untreue Frau zu töten).

Das Private und das Öffentliche, wie sie im Falle der Kunst bei Hitchcock als getrennt erscheinen (die moderne, zeitgenössische Kunst, die hier – wie gesehen – für das Private steht, während die klassische Kunst für das Öffentliche steht), Vergangenheit und Gegenwart (das Publikum schaut sich in *Sabotage* den ein Jahr zuvor in die Kinos gekommenen Film *Who Killed Cock Robin?* an), das Alte und das Neue, Leben und Tod: all dies vermischt sich in den Filmen Hitchcocks und bildet eine Synthese, die die einzelnen Gegensätze übergreift.

Erwin Panofsky mag den Film als konsequente Fortsetzung der Malerei in moderner Form gesehen haben – Hitchcock zeigt uns jedoch, dass es sich nicht nur um eine Fortsetzung, sondern auch um eine bedeutende Veränderung handelt, bei der das Publikum nicht erwarten sollte, dass es seine Distanz halten kann, wie es dies bei der klassischen Malerei, die in einem Museum ausgestellt ist, bislang hatte tun können: „Im Kino gewesen. Geweint.“ „Im Museum gewesen. Fast gestorben.“

Abbildungsnachweis

Abb. 1 <<https://www.joblo.com/movie-posters/2009/the-international/image-20774>>.

Abb. 2 DVD: Warner 2009.

Abb. 3 DVD: EuroVideo 2008.

Abb. 4 DVD: Falcon Neue Medien 2008.

Abb. 5 DVD: Falcon Neue Medien 2008.

Abb. 6 Museum of Modern Art, New York.

Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky: „Style and Medium in the Motion Picture“, in: Irving Lavin (Hrsg.): Erwin Panofsky: *Three Essays on Style* (Cambridge, MA und London: The MIT Press 1995), 91–125, hier 94. Der Inhalt des Textes wurde von Panofsky erstmals im Rahmen eines Vortrags 1934 präsentiert und dann unter dem Titel „On Movies“ im *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, Juni 1936, 5–15, veröffentlicht. Überarbeitet erschien er dann unter dem neuen Titel 1947.
- 2 Vgl. z. B. Panofskys Vorstellung eines „scope of art history“, wie er sie 1934 in seiner Rezension von James Johnson Sweenys Buch *Plastic Redirections in 20th Century Painting* formulierte: „The scope of art history is: to understand a work of art with respect to its essential structure (formal and iconographic), to evaluate this structure under the aspect of its historical significance, and to connect phenomena so as to gain an insight into what is called ‘evolution’.“ Siehe Erwin Panofsky: „Review of *Plastic Redirections in 20th Century Painting* by James Johnson Sweeney“, *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 2 (November 1934), 3. Konzepte wie „iconographic structure“ und eine klar erkennbare „evolution“ funktionieren am besten – wo nicht sogar ausschließlich – im Bereich der figurativen Kunst. Es überrascht daher auch nicht, dass Panofsky 1957 frohlockte, als eine Schimpansin namens Betsy lernte, „Gemälde“ auszuführen, die sich grob ein wenig wie Werke Jackson Pollocks ausnahmen. In einem Brief an William Heckscher vom 22. April 1957 schreibt Panofsky: „This kind of thing ultimately had to happen; for, if you eliminate the element of reason and premeditation from the production of works of art, there is, in fact, no methodological possibility of distinguishing the productions of Betsy from those of, let us say, Mr. Jackson Pollock (God rest his soul).“ Vgl. für dieses Zitat Klaus Herding: „Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie“, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (Berlin: Akademie Verlag 1994), 145–170, hier 164f., Anm. 104. Bereits zuvor, im Rahmen der sogenannten „Newman-Affair“ (einem 1951 ausgetragenen Disput mit dem Maler Barnett Newman bezüglich der Korrektheit eines lateinischen Titels für eines seiner Gemälde, der sicherlich Panofskys Abneigung gegenüber der zeitgenössischen Kunst bestärkt hatte) gab er zu: „I find it increasingly hard to keep up with contemporary art“. Für dieses Zitat vgl. Beat Wyss: „Ein Druckfehler“, in Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (op. cit.), 191–199, hier 191. Panofskys frühere Einstellung gegenüber der zeitgenössischen Kunst scheint demgegenüber in den 30er Jahren offener gewesen zu sein – vgl. dazu Flora Lysen: „What to do with the ‘Most Modern’ Artworks? Erwin Panofsky and the Art History of Contemporary Art“, *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 3, Nr. 1 (2014) <<http://contemporaneity.pitt.edu/ojs/index.php/contemporaneity/article/view/81>>, abgerufen am 29.4.2019. Für einen positiven Blick auf die Konsequenzen von Panofskys Einstellung gegenüber der Filmwissenschaft („[...] iconology, represented by the film enthusiast Erwin Panofsky, was able to describe cinema as a medium of social communication and symbolic self-improvement of society in an inspiring way“) vgl. Norbert M. Schmitz: „Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie – Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild“, *IMAGE* 17 (Januar 2013), 83–102, hier 83, auch online unter <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/1f46fed57b4b7a1c00823e737c769b43.pdf>>, abgerufen am 29.4.2019.
- 3 Franz Kafka: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (Frankfurt am Main: S. Fischer 1990), 595.
- 4 Michael Kröger: „Im Museum gewesen. Gelebt. Beobachtungen (in) einer Institution“, *Nkf (NEUE kunstwissenschaftliche Forschungen)*, Nr. 1 (2014), 101–106, <<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/16757/10651>> abgerufen am 29.4.2019.
- 5 Ibid., 102.
- 6 Ibid., 104.
- 7 Als ein repräsentatives Beispiel vgl. die Rezension von Thomas Messerli: „Ruhe mit Sturm“, *nahaufnahmen.ch*, 3. November 2009 <<http://www.nahaufnahmen.ch/2009/11/03/the-international/>>, abgerufen am 29.4.2019, wo es in Bezug auf die Guggenheim-Szene heißt: „Der Film gart auf einer Art pessimistisch angehauchter Sparflamme, welche nur mittendrin in einen bizarr anmutenden, spektakulären Schnellfeuersturm im New Yorker Guggenheim Museum ausbricht – ein vorübergehendes Actionpotpourri, das sich zwar nur schwer erklären lässt, sich aber durchwegs mit Bourne und Bond auf Augenhöhe messen kann – Erfolg definiert sich hier durch die Anzahl Einschusslöcher in den Wänden berühmter Bauwerke.“ Andere Kritiker wie z. B. David H. Schleicher: „Classy Globe Hopping Thriller Pays its Dues“, *The Schleicher Spin*, 16. Februar 2009 <<http://theschleicherspin.com/2009/02/16/a-re-view-of-tom-tykwers-the-international/>>, abgerufen am 29.4.2019, verstanden die Szene wenigstens als „a bullet-riddled blood-soaked multi-media homage to Hitchcock and an artistic F-you to all of the mindless ‘shattered glass’ suspense thrillers that have come down the pike in the last twenty years“.
- 8 Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), DVD: Sony Pictures, 2009, Timecode: 0:12:52.
- 9 In der Szene in der Nationalgalerie werden der Killer und sein Auftraggeber zunächst von hinten gezeigt, wie sie vor dem Gemälde sitzen. Während der Übergabe eines USB-Sticks mit den Informationen über das geplante Opfer sind sie dann von vorne zu sehen. In der späteren Guggenheim-Szene werden diese beiden Momente in eins geblendet, wenn beide Männer bei der Übergabe eines anderen USB-Sticks nun von hinten zu sehen sind, wie sie vor einer filmischen Installation sitzen.
- 10 Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), DVD: Sony Pictures, 2009, Timecode: 1:09:28–1:09:40.
- 11 Vgl. die „Special Features“-Sektion auf der DVD: Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), Sony Pictures, 2009: „The Architecture of *The International*“.
- 12 Für eine andere Interpretation von Form und Funktion des Gebäudes in Tykwers Film siehe Jones Nick: *Hollywood Action Films and Spatial Theory* (New York: Routledge 2015), 40, der die Guggenheim-Sequenz als Inbegriff von Gilles Deleuzes Beschreibung des Kinos als „narrative’s cinema ability and tendency to organize space around an onscreen protagonist whose actions work to transform this space“ versteht. Heidi Schlipphacke: „Heterotopic Bodies: Intimacy and the Global in Tom Tykwer’s *The International*“, in: Hamid Tafazoli/Richard T. Gray (Hrsg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft* (Bielefeld: Aisthesis 2012), 151–168, hier 157, hingegen sieht den Bau lediglich als einen der (im Sinne Michel Foucaults) „seemingly heterotopic spaces“, welche „simply mirror and reproduce the network structure of the web, of the various virtual/real global ‘scapes’ described by Arjun Appadurai (‘ethnoscapes’, ‘mediascapes’, ‘technoscapes’, ‘financescapes’, and ‘ideoscapes’)“.
- 13 Der andere hier präsente Gegensatz betrifft natürlich den zwischen Schöpfung und künstlerischer Lebendigkeit auf der einen und Zerstörung und Tod auf der anderen Seite. Dazu passt, dass die im Guggenheim Museum gezeigte Ausstellung nicht (wie im Fall des Böcklin-Bilds in der Alten Nationalgalerie) aus stillstehenden, leblosen und stummen Bildern, sondern aus einer Video-Installation des Künstlers Julian Rosefeldt besteht, die auf dessen

- auf neun Leinwände projizierter „Asylum“-Serie von 2001/2002 basiert. Deren bewegte Bilder verstärken während der Schießerei den Kontrast zwischen Leben und Tod zusätzlich.
- 14 Vgl. Hitchcocks eigenen Kommentar von 1962 in François Truffaut/Helen Scott: *Hitchcock/Truffaut* (Paris: Ramsay 1989), 214: „A la fin de *North by Northwest* nous montrons le repaire de James Mason, c'est une maison Frank Lloyd Wright en maquette [...]“
- 15 Obwohl in dem fiktiven „Kunstmuseum“ von Zubrowka verortet, scheint Andersons Verfolgungsjagd sich, wie diejenige bei Hitchcock, in einem deutschen Museum abzuspielen – in der Tat wurden die entsprechenden Außenaufnahmen am Dresdner Zwinger mit den „Staatlichen Kunstsammlungen Dresden“ gedreht.
- 16 Vgl. Paul Valéry: „Le problème des musées“ (1923), in: *Oeuvres*, Vol. II : *Pièces sur l'art* (Paris: Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960), 1290-1293, 1290 u. 1291: „Je n'aime pas trop les musées. [...] Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école...“ Vgl. dazu auch Bénédicte Savoy: *Vom Faustkeil zur Handgranate. Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2014), 15.
- 17 Vgl. dazu Steven Jacobs: „In the Gallery of the Gaze. The Museum in Hitchcock's *Vertigo*“, in: Douglas A. Cunningham (Hrsg.): *The San Francisco of Alfred Hitchcock's 'Vertigo': Place, Pilgrimage, and Commemoration* (Lanham/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.), 195–207, hier 197.
- 18 *Ibid.*, 203.
- 19 Der originale Tizian, datiert auf 1555, befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington. Das van Meieris-Gemälde, datiert auf 1731, befand sich früher im Musée des Beaux-Arts in Perpignan, wo es 1972 gestohlen wurde. Zu diesen Gemälden vgl. Barbara Stelzner-Lange: „Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks *PSYCHO*“, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hrsg.): *Kunst und Künstler im Film* (Hamel: Verlag C. W. Niemeyer 1990), 121–133.
- 20 Für den Film ausgeführt wurden sie tatsächlich von dem Künstler der New York School John Ferren (1905–1970). Ihm wird auch die „special dream sequence“ im Film *Vertigo* zugeschrieben, für den er auch das Portrait der Carlotta malte. Vgl. Jacobs: „In the Gallery of the Gaze“ [wie Anm. 17], 199.
- 21 Vgl. dazu Brigitte Peucker: „The Cut of Representation: Painting and Sculpture in Hitchcock“, in: Richard Allen/Sam Ishii-Gonzalès (Hrsg.): *Alfred Hitchcock: Centenary Essays* (London: bfi Publishing 1999), 141–156, hier 143.
- 22 Vgl. dazu Henry Keazor: „Hitchbook', 'Hitchcook', 'Hitchlook': Hitchcock und die Künste – eine Einführung“, in: Henry Keazor (Hrsg.): *Hitchcock und die Künste* (Marburg: Schüren 2013), 9–32, hier 24.
- 23 *Ibid.* Obwohl es sich bei dem im Film verwendeten Bild eindeutig um eine Kopie des Picasso-Gemäldes handelt, wurde das Werk aus Aysgarths Sammlung in der Filmforschung lange Zeit irreführend als „abstract painting“ (so u. a. Rick Worland – tatsächlich ist die Darstellung gegenständlich) bzw. im besten Falle als „post-cubist, Picasso-like painting“ (Stephen Heath) bezeichnet – vgl. Rick Worland: „Before and after the Fact: Writing and Reading Hitchcock's 'Suspicion'“, *Cinema Journal* 41, Nr. 4 (Sommer 2002), 3–26. Worland zitiert auf S. 12 auch aus dem Filmscript von 1941, in dem die Faszination Bensons deutlich vorgegeben wird: „Benson is staring hard at a very modern, small picture on the wall. He appears completely transfixed by it.“
- 24 Zum ersten Mal veröffentlicht als Alfred Hitchcock: „Hitchcock on Style“, *Cinema* (Beverly Hills), 1, Nr. 5 (August/September 1963), 4–8 und 34–35.
- 25 Hier zitiert nach: „On Style. An Interview with Cinema“, in Sidney Gottlieb (Hrsg.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press 1997), 285–302.
- 26 Alfred Hitchcock: „Close your eyes and visualize“, in: *Stage 13* (Juli 1936), 52–53, hier zitiert nach Gottlieb (Hrsg.): *Hitchcock on Hitchcock* [wie Anm. 25], 246–249.
- 27 Zur Kindheit Hitchcocks vgl. auch Peter Ackroyd: *Alfred Hitchcock* (London: Chatto & Windus 2015), 1.
- 28 Vgl. dazu Keazor: „Hitchbook', 'Hitchcook', 'Hitchlook'“ [wie Anm. 22], 31.

Making a Digital Research Project in the History of Modern Art and Photography

The Art and Photo Magazine *Camera Work*

Bettina Gockel

Abstract This essay enfoldes the conceptual and practical steps towards an open access project using the example of the digital version of the international art and photo journal *Camera Work* at the Heidelberg University Library. It problematizes digital publication in a time when clear transnational rules for digital projects are still lacking and gives suggestions towards possible solutions such as the practice of fair use for non-profit scholarly materials. The text also serves as the editorial for the journal's digital facsimile and opens up a new understanding of *Camera Work* on a global scale, as a material object on the threshold between analogue and digital photography.

Keywords *Camera Work*, Alfred Stieglitz, *Sturm*, Analogue Photography, Digital Photography, Open Access, Fair Use, Dirty Publishing, Japan, Modern Art, Avantgarde Art

Camera Work—a modern icon

The digital facsimile and open-access-version of *Camera Work* (Fig. 1) at the University Library Heidelberg has been available for researchers as well as art and photo enthusiasts around the world since March 2018.¹ All materials are strictly meant for non-profit use. But, first of all, what was *Camera Work*? And to what purpose has the task been undertaken to digitalise this magazine? The following essay will elaborate on these questions while also reporting on how the project developed from the very start.²

Let me quote from the *Camera Work*-project website at the University of Zurich:

The magazine Camera Work, published in New York from 1903–1917 and dedicated to the advancement of photography as art, enjoys the status of a modern icon in the history of photography and the history of art. Still, the quarterly has never been properly investigated with advanced methodological and technological approaches. For the first time, this project [the “Camera Work pilot project” and the research project called “Camera Work. Inside/Out”; B.G.] analyses Camera Work in its entirety as total work of

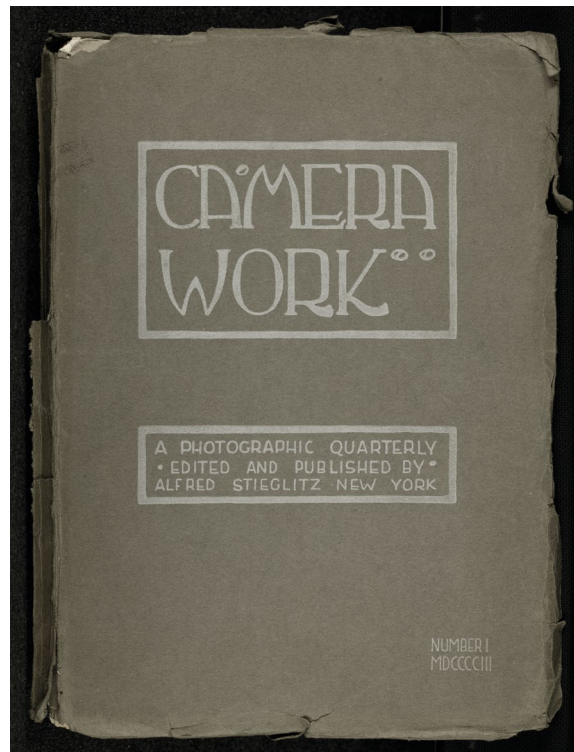


Fig. 1 *Camera Work*, Cover, 1903 (issue 1).



Fig. 2 Gertrude Käsebier: Alfred Stieglitz, 1902, dry plate negative, Library of Congress Prints and Photographs division, Washington, D.C. The first issue of *Camera Work* (1903) started with photogravures after photographs by Gertrude Käsebier.

*art, including imagery across various media, the specifically photographic interplay between original and reproduction, interrelations of image and text, and international networks of people and discourses.*³

To put it in more simple terms, one may quote an article from the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* published December 31, 2017 under the headline “1917 Geburt der Moderne: ‘Camera Work’ am Ziel” (“1917 Birth of the Modern: ‘Camera Work’ at its destination”):

“Es gibt kein bedeutenderes Fotomagazin als Camera Work, eine Vierteljahresschrift, so aufwendig produziert, dass jede Seite für eine Ausstellung taugt.”
 (“There is no photo magazine more significant than Camera Work, a quarterly journal produced in such an extravagant manner, that each page is suitable for an exhibition.”)

The editor of this magazine was Alfred Stieglitz (1864–1946) (Fig. 2), a tireless promoter of photography as art, and, as we would say today, an international networker if not global player within the system of the arts. Would he have approved of the project, even if it does not characterise his persona as genius of avantgarde art but rather

attempts to bring the magazine into focus? I think: Yes, because it was his goal to act internationally and to let the texts and pictures of *Camera Work* speak for themselves in order to develop and establish a new art. (This incredibly influential endeavour of Stieglitz and his circle for the formation of modern art, and not only for photography as art, has been a research topic for a very long time.)⁴

The conference “Camera Work: History and Global Reach of an International Magazine” at the University of Zurich⁵ was one of the milestones of this digital research project that first began as an idea in the beginning of 2015, namely a vision to revive interest in and to develop new knowledge about *Camera Work* by making use of the tools of what has been called “digital humanities”. This project enabled us to invite international speakers to our conference in 2018⁶ and publish a short film⁷ on *Camera Work* on the beforementioned website.⁸

Unpacking *Camera Work*—a fragile object

In fact, all began with unpacking the issues of *Camera Work* in the rooms of Christie’s in Zurich in 2015, where the whole convolute had been sent from Paris. Why Paris? Because in the context of Paris Photo 2014, Christie’s organised a charity auction with photo-historical works from the collection of the former Swiss art gallerist Kaspar M. Fleischmann, and although this auction was all in all successful, he had decided in the course of that auction not to sell his *Camera Work* convolute at a time when prices for historical materials of photo history were (and still are) clearly in decline.⁹ I should clarify that the auction was meant to raise funds to support the research at the Center for Studies in the Theory and History of Photography at the Institute of Art History, University of Zurich.¹⁰—The purpose of unpacking the issues of the magazine back in Zurich was to check whether all materials, covers and pages of these highly fragile objects were intact and complete.

If you will, it was more or less just by chance at this moment at Christie’s, due to the failure in Paris to sell *Camera Work*, that I had the inspiration to develop something that had not been done before. Chance, failure and faults are often the great innovators in the history of knowledge.¹¹ And indeed, even the materiality of *Camera Work* would not have come to my attention with such clarity and without that special moment at Christie’s in Zurich, which initially seemed like a moment of failure in terms of fundraising, but was in reality the beginning of a research project. “Eureka” means, as Felix Philipp Ingold has pointed out, the expression of an effect of surprise.¹² And surprise not only, if I may add, of an idea emerging, but surprise to find a completely

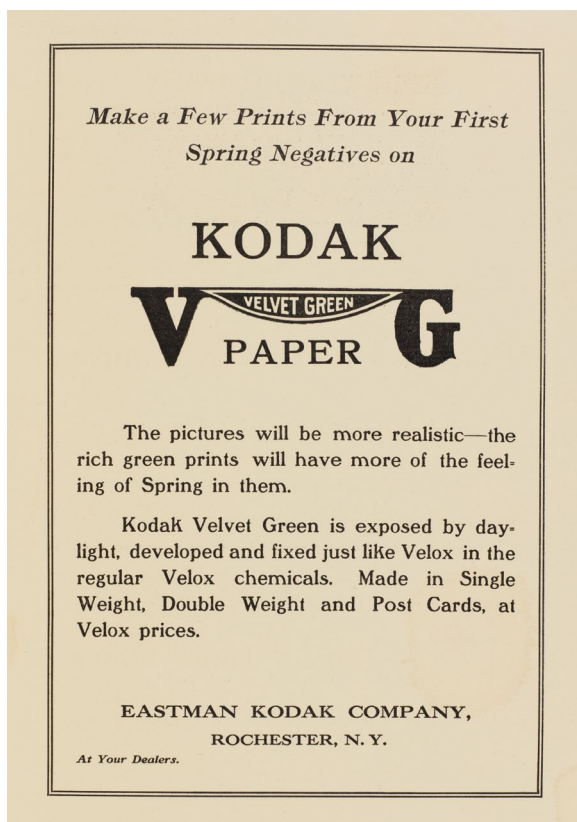


Fig. 3 Advertisement, “Make a Few Prints From Your First Spring Negatives on Kodak Velvet Green Paper”, Eastman Kodak Company, in: *Camera Work*, 1913 (Special Number), [page 69].

desolate situation. Some of the covers and pages crumbled under my fingers, the plastic covers of each issue did not seem to be suitable for diverse types of paper material, and the images were not protected by tissue paper; in short, restorative rescue and protection initiatives were long overdue. This indeed was the first proactive step: to find an expert who would secure the whole convolute in a state-of-the-art manner.¹³ In a short film, already mentioned above,¹⁴ made in Zurich in summer 2017, one can see how this journal is handled today, how the boxes, which “house” *Camera Work* look like, and also how the turning pages of *Camera Work* sound.

Research questions

In any case, it was not only the fragility of the journal as a material object alone that caught our attention. No, it was the tangible historical importance of that journal, and also the fascinating question of how we could with today’s research tools investigate all texts and images of this most significant art journal including the advertisements (Fig. 3) as mirrors of the material and



Fig. 4 Picasso: *Woman with Madolin*, halftone reproduction, in: *Camera Work*, 1913 (Special Number), [page 50a].

technological history of analogue photography. Moreover, as a classically trained art historian, my interest was to understand in what sense *Camera Work* could be considered a revolutionary beginning of photography as art, and how this claim compares to contemporary developments, since photography today plays a vital role in the concert of contemporary art on a global scale. Photography both as art around 1900 and contemporary art cannot be understood in its entirety without quoting, incorporating and referencing the avant-garde painters of the nineteenth and early twentieth centuries. Like the texts in *Camera Work* and their references to the “Old Masters”, the arts of the eighteenth century as well as to Cézanne, Matisse and Picasso (Fig. 4), today’s writing about art is still informed by the beginning of art critical writing in eighteenth-century France and England, namely the practice of comparing works of art with established historical positions of art, the practices of installing a discursive aesthetic judgment with repeated formulas and topoi, and last but not least the attempt to institutionalise the work of art for posterity.¹⁵ By now,



Fig. 5 Edward J. Steichen: *The Flatiron – Evening*, three-color halftone reproduction, in: *Camera Work*, 1906 (issue 14), [page 31].

the history and theory of art as a reference point in the system of art and photography is not fully understood, which is all the better, since it leaves us something to discover within *Camera Work* and beyond.

What *Camera Work* wanted and claimed in the age of analogue photography, namely to install photography as high art, sees its fulfilment or highpoint in the digital age and contemporary art of the 21st century, linking as such the analogue and the digital in many ways. This is but one theoretical and aesthetic aspect that allows us to understand that the paradigmatic “rupture” between analogue and digital, as it was frantically called in the 1980s and 1990s, was just another narrative element in the many beginnings and endings of photographic and art history,¹⁶ beginnings and endings that were and are soon to be revised. Indeed, the fact that *Camera Work* is digitalised does not mean that we discard the original. On the contrary: consulting the original for all its colours, haptic quality and even the sound of the paper (!), is indispensable for a researcher. However, the digital facsimile allows us to roam through all texts and images

when and how we wish, to divide it into intelligent parts and to put those parts together in order to better understand, to learn about an endeavour that meant so much for generations of photographers and photo and art historians alike.

There was also another, more personal and at the same time quite eager motivation to start this project. Since my time at the Institute for Advanced Study, Princeton—and even before, but without opportunities to address such longings—I was interested in widening my art-history-horizon towards Asian Art History. Thanks to Nicola Di Cosmo and Yve-Alain Bois (both are faculty members at the IAS) who initiated an ongoing, regular workshop together, my wish to expand the knowledge of “my” discipline found fodder. It could not have been more perfect timing when I received a call from an art history department with an established section on East Asian Art History—and that was and is the Art History Department at the University of Zurich. Thanks to this wonderful coincidence, I could devote myself more firmly to this subject—with excursions in collaboration with colleagues, with research projects, conferences and lectures all trans-passing the boundaries of the inner structures of art history.

To make a long story short, it was indeed this interest to expand my intellectual horizon that led to my interest in the global inherent themes as well as in the global impact of *Camera Work*. Not too surprisingly, I focused on Japan, because there is much of Japan and “Japonisme” inherent in the issues of *Camera Work*, a magazine that still plays a vital role in collections of modern art and photography in Japan. It is quite obvious, for example, that Edward J. Steichen’s (1879–1973) tonalist “The Flatiron – Evening” (1904) (Fig. 5), published in *Camera Work* in 1906, is informed by “Japonisme” and shows the impact of James McNeil Whistler (1834–1903), who transformed the Japanese formulas of composition and color into his “Nocturne”-paintings.¹⁷ Japan was, as we know, such a great inspiration of and for modern art. *Camera Work* in relation to Japan also draws the attention to an even more interesting aspect of the structures of diverse and multiple modernities: The United States of America and Japan were rather young nations at the time of their step into the history of art and the beginning of the history of modern art especially. How was it possible to become part of that history—made in Europe—and not only participate but make original contributions? Struggles and opportunities were clearly ahead—before and around 1900. And on board was photography—from the start of that challenging endeavour to become a part of the world’s diverse modern art community. It is as if

we could see much of the challenges of contemporary global art mirrored in the situation back then; and as such *Camera Work* becomes an important player in our thinking about phenomena and processes of our present.

The making of a research project: collaborations and copyrights¹⁸

The Swiss Institute for Art Research, or SIK-ISEA,¹⁹ was the perfect host for this project over the last years. Perfect because we, my research team and I, were looking for an institution that would be able to keep the originals—in fact over fifty issues of *Camera Work*, published between 1903 and 1917 (Fig. 6)—in good condition while at the same time allowing access to the originals for us as researchers.

Although there has been much focus on digital humanities, particularly in the last decade, the realizability of such a project was not at all guaranteed. Only very few institutions are able to provide a full workflow and competence for such an endeavour. With the assistance and advice from an international advisory board, I managed to find a collaboration partner at the Heidelberg University Library in the person of the chief librarian Maria Effinger.

This library has a special funded research focus on art history, particularly on international art magazines. Hence, I was quite enthusiastic when the chief librarian agreed to host *Camera Work* as a digital facsimile and, more importantly, offered to assist with our long and complicated workflow, in not only scanning all issues of that magazine but also, for example, to link texts and images to their international library system. This was time-consuming work (and still is an ongoing effort on a smaller scale), matched only by the work of my research team who delivered tables of contents for every issue.

If I could start this project again, I would insist on more and regular meetings between librarians and researchers, because that is the great opportunity of digital research projects: to bring expertise from all sides more firmly into contact in order to achieve new insights on all sides, for the humanities and for the international library system, as well as for advanced technological development. What is not well understood on all sides, but possibly especially on the side of political decision makers, is the fact that such projects need and produce a lot of handiwork, which means the need to fund not only researchers but also team workers in transnationally interconnected libraries. To think that it is enough to install one “IT person” for a large digital project in the humanities, at universities or museums—be it a digital edition or a project on a global scale—is a huge misunderstanding of how “work” has been transformed in the digital age.

Despite all doubts and obstacles, it was possible to announce that this Zurich-Heidelberg made digital version is online, and it seems that we were able to solve all copyright claims. With this step, we share attempts in the United States and also in other countries to bring *Camera Work* to an international audience again. Some comparable projects like the one at the Brown University²⁰ have stopped working on their digital version, and other public and private initiatives have compiled their digital versions from all kinds of internet resources and different convolutes of *Camera Work*.²¹ All these projects have slightly different approaches, hence these various potentials should be linked together in the near future. Also, museums have strong holdings related to *Camera Work*, and it was one of our research ideas to link all such holdings around the world with the digital version, so that researchers and interested photo and art enthusiasts would be able to use the database as a window into international collections as well as insight into the oeuvres of all photographers and writers that were involved in making *Camera Work*. If this can be done in the near future, it could be a wonderful contribution to the global history of art and literature. The making of

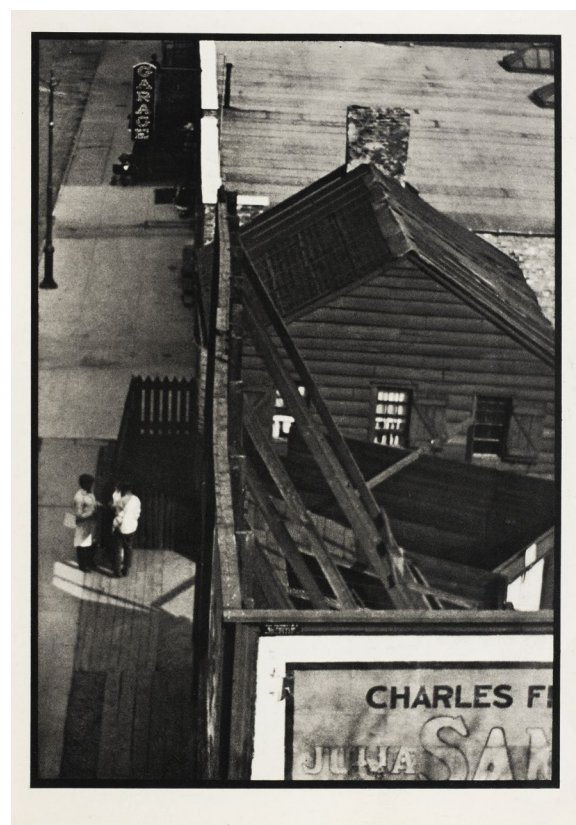


Fig. 6 Paul Strand: *Photograph—New York*, photogravure, in: *Camera Work*, 1917 (issues 49–50), [page 20a].

6

Camera Work and its afterlife in an international context would and could be fantastically visible through such a further developed database.²²

Some thoughts on the future—fair use

Some day in the future, such magazines will be a natural part of research for art and photo historians, while at the moment, this is still a rather new sector in our field. Without the digitalisation of the material of such magazines, texts and images would be overwhelming and difficult for an individual to grasp in its entirety. With the structured database, the control over this material is possible in many ways. There is still much to do, namely improving the current digital version, making it even more flexible, even more research-friendly. But for now, we have reached a step from where such refinements are possible, and I will certainly attempt together with the colleagues in Heidelberg and international scholars to work on that refinement in the future. Part of such future steps should be to connect the project to other ones that have recently emerged: one such project is the compiled digitalisation of the journal *Sturm*, an art magazine published in Berlin between 1910 and 1932, which is particularly interesting in comparison with *Camera Work*, because *Sturm* was like *Camera Work* much more than a magazine: Both were directly connected to galleries, exhibitions, networks of art critiques and artists; they were conglomerates in the realm of modern art. The reconstruction of all these ties and the digital building-up of interconnections of materials regarding the reconstruction of exhibitions, the digitalisation of correspondence around all of these initiatives to promote modern art will be a challenging and fruitful scientific endeavour for the future.²³

In the course of this project, I have come to realise that here in Europe we should try to develop something that has already been installed in the academia and museum world in the United States, namely fair use policy for historical materials such as texts and images for non-commercial, purely research-centred projects. At the moment, we have an all-too-complicated and also unreasonable copyright system that allows copyright holders to intervene in research projects, a practice that should be critically addressed. It is not enough that national funding institutions ask researchers how they will handle the issue. It would be far more practical not to leave this issue to individuals or research teams, but to find institutional solutions. Large funding institutions in Europe such as the Swiss National Science Foundation and the German Research Foundation would be capable to find a transnational solution for the humanities.

This is in itself an insight that I would not have been able to formulate back in 2015. As such the project was an enormous learning-by-doing process for which I am very grateful, because this process has opened the horizon for all who were and are involved. At this point, it is also fair to admit that in the very beginning of this project, we, that is the research team as well as our collaborators in Heidelberg, did not anticipate that copyrights might be a possible and even severe problem; Heidelberg as well as the ETH (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich or the Swiss Federal Institute of Technology) who also handle complex digital projects, usually go online quickly, and see what and if something happens.

As the internationally famous pioneer for digital art history, Hubertus Kohle, said at our international In-house Conference at the SIK-ISEA in 2016,²⁴ this is “dirty publishing” in a time when clear transnational rules for digital projects and digital publishing are still lacking. I personally think that for now this is a better approach than automatically giving up on certain digital projects in the humanities, especially in the history of art and photography. However, this practice can only be an initial step in a longer process towards a fair use policy. Another aspect that has come to my mind is the question: Do reproductions like those in *Camera Work*, including the photogravures that we treat as originals, but which are in fact reproductions, really underlie a copyright, if we consider that a copyright can only be asked for on grounds of an original work of art? The digitalisation is in addition not a publication, but a transformation of an historical material object into a digital research object. I leave the reader with these thoughts, which hopefully have given some insights about the processes in which the humanities are involved in this age of digitalisation.

Figure List

- Fig. 1** *Camera Work*, 1903, <https://doi.org/10.11588/diglit.29887#0001>.
- Fig. 2** Gertrude Käsebier, 1903, https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stieglitz#/media/File:Alfred_Stieglitz.jpg.
- Fig. 3** *Camera Work*, 1913 (Special Number), [page 69], <https://doi.org/10.11588/diglit.31330#0089>.
- Fig. 4** *Camera Work*, 1913 (Special Number), [page 50a], <https://doi.org/10.11588/diglit.31330#0065>.
- Fig. 5** *Camera Work*, 1906 (issue 14), [Page 31], <https://doi.org/10.11588/diglit.30582#0041>.
- Fig. 6** *Camera Work*, 1917 (issues 49-50), [page 20a], <https://doi.org/10.11588/diglit.31462#0037>.

Annotations

- 1 See <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/camera_work>.
- 2 This essay is a shorter and slightly updated version of the editorial that has been published for the digital facsimile of *Camera Work*. Many thanks to Stella Jungmann, assistant and doctoral student at the chair for history of fine arts at the Institute of Art History, University of Zurich, who kindly edited these texts and contributed important ideas.
- 3 See <https://www.khist.uzh.ch/de/chairs/bildende/tgf/Projekte_Publikationen/camera_work.html>.
- 4 Please refer to the international bibliography on our University website: <https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:460c5a34-5c37-49c2-bd82-4311c3c32b47/CW_Bibliography_in%20progress.pdf>.
- 5 See <https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:a254c9d7-9afo-4926-948e-e8b772a5f6bc/CW_Conference_Zurich_Program.pdf>.
- 6 For more details, see <https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:a254c9d7-9afo-4926-948e-e8b772a5f6bc/CW_Conference_Zurich_Program.pdf>.
- 7 <<https://tube.switch.ch/videos/5701a2de>>
- 8 The papers of this conference will be published in 2019/20. Recently a part of my evening lecture has been published in German and English under the title “The Photographic Persona and the Significance of Photography as Art” in the exhibition catalogue *Künstler Komplex: Fotografische Porträts von Baselitz bis Warhol: Sammlung Platen / Artist Complex: Photographic Portraits from Baselitz to Warhol: Platen Collection* (Heidelberg and Berlin: Kehrer 2018), 37–126 <<https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-fotografie/ausstellungen/detail/kuenstler-komplex.html>>.
- 9 For more information, see the auction in Paris in 2014, <https://www.nzz.ch/feuilleton/kunsthandel-auktionen/fotos-fuer-zuerich-1.18429740>. See also the charity auction in 2011, <https://www.news.uzh.ch/de/articles/2011/erste-adresse-fuer-fotografie.html>.
- 10 For more information, see Dr. Carlo Fleischmann-Foundation <<http://dcff.org/>> and “Fotografiegeschichte in Forschung und Lehre – ein Sommernachtstraum” <<http://www.rundbrief-fotografie.de/archiv/hefte/rf-99>>.
- 11 See Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalität: Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch über Labor, Atelier und Archiv* (Berlin: Kadmos 2018).
- 12 Felix Philipp Ingold, “Das Glück des Zufalls: Die Muse küsst, wie und wen sie will”, *Neue Zürcher Zeitung*, 9 October 2018.
- 13 A big thank you at this point to Sophie Junge, who supported these first steps towards the making of a research project.
- 14 See note 7.
- 15 See Johannes Grave / Beate Söntgen, “Innerer Widerstreit: Kunst-kritik, von ihren Anfängen her gesehen”, *Texte zur Kunst* 87 (September 2012), 62–83.
- 16 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA: MIT Press 1999).
- 17 For Steichen’s role in the Photo-Secession, see Malcolm Daniel, “Edward J. Steichen (1879–1973): The Photo-Secession Years,” in *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art 2000) <http://www.metmuseum.org/toah/hd/stei/hd_stei.htm> (November 2010). It was in fact Sadakichi Hartmann (1867–1944), a critic of art and photography, who decisively contributed to *Camera Work*’s connection with Japanese art and culture on an art theoretical level much appreciated by Stieglitz.
- 18 The following text is based on my introductory remarks for the above-mentioned conference in March 2018. It was due to the tireless work and enthusiasm of Maria Effinger and her team that we were able to announce that *Camera Work* was put online as an open-access source in time for the opening of the conference and thus in front of an international audience of scholars and interested guests from the wider public.
- 19 See <<https://www.sik-isea.ch/de-ch/>>.
- 20 See <http://modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=CameraWorkCollection>.
- 21 See, for instance the Art Institute of Chicago <<http://media.artic.edu/stieglitz/>> or the HathiTrust Digital Library <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=iau.31858045893595;view=1up;seq=1>>.
- 22 For the milestone that has already been reached, I would like to express my deep gratitude to the collaborators in Heidelberg, especially to Maria Effinger, chief librarian for art history, and to the *Camera Work*-research team (2015–2018). My thanks go to Nanni Baltzer, Catherine Berger, Laura Gronius, Nadine Jirka, Sophie Junge, Patrizia Munforte, Thilo Koenig and Marc-Joachim Wasmer. Almost all of these positions were partly or entirely financed by the resources from the two above-mentioned charity auctions initiated by Kaspar M. Fleischmann in collaboration with Christie’s in 2011 and 2014. Many heartfelt thanks go to him.
- 23 See the announcement on the website of the Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz: <<http://www.adw-mainz.de/nachrichten/artikel/der-sturm-geht-als-digitale-quelenedition-online.html>>; see also the link to the project website: <<https://sturm-edition.de/projekt.html>>.
- 24 See <https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:e25321ad-5f15-4f22-a2e3-d91bdb2d5bo8/Flyer_Tagung_SIK_digEdition_web.pdf>.

Das Kapital – digital

Materialistische Theorie als Kunst in Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*

Regine Prange

Abstract In ihrer hybriden Konstellation präsentieren alle Teile des 570 Minuten langen Essayfilms *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008), zu dem Gespräche, Lesungen, Spielszenen, Collagen aus Grafik, Malerei, Fotografie und Film sowie Schrifttafeln und Textdateien gehören, Rezeption und Reflexion von Marx' Werk und thematisieren zugleich die Frage nach der spezifischen Erkenntniskraft und politischen Macht der (Film-)Kunst. Alexander Kluge nutzt das Medium der DVD für eine Radikalisierung seines schon in den 1960er Jahren entwickelten filmischen Montageverfahrens als realistischer, an Sergej Eisenstein, aber auch Dsiga Vertov geschulter Methode. Sein *Kapital*-Film kündigt die Grenze zwischen materialistischer Theorie und künstlerischer Form auf, indem er die konkrete „Performance“ Marx'scher Begriffe und Argumente durch Text, Sprache, Bild und Musik in eine Gesamtmontage einbettet, welcher er als solcher die genuine Theoriearbeit überträgt. Der hier vorgelegte Text nähert sich dem Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike* über seinen Bezug zu Eisenstein und erörtert seinen Gehalt vor dem Hintergrund von Kluges medienpolitischer Öffentlichkeitsarbeit und seiner mit Oskar Negt entwickelten „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“, die hier als eine ästhetische Theorie des künstlerischen Realismus gedeutet wird, als eine Reflexion des Philosophen über den Künstler Kluge.

Keywords Politische Ästhetik, Realismus, Montage, Intermedialität, Interviewkunst, Karl Marx, Sergej Eisenstein, Dsiga Vertov, Oskar Negt

Montage als realistische Methode: Von Eisensteins „Kinofizierung“ zu Kluges „DVDisierung“ des *Kapital*

Alexander Kluges auf drei DVDs gespeicherter Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008) knüpft an das in Arbeitsnotizen der Jahre 1927 und 1928 niedergelegte Projekt Sergej Eisensteins zur „Kinofizierung“ des Marx'schen Hauptwerks *Das Kapital* an,¹ welches er kommentiert und als eigenständiges Projekt weiterführt — in einem Format, das die heterogene Gestalt einer Nachrichtensendung auf verfremdende Weise nachahmt. Die digitale Technologie dient

hierbei einer Erweiterung jener intellektuellen Montageteknik, die Eisenstein (Abb. 1) als das einschlägige künstlerische Mittel erschlossen hat, den Film zu einem Vehikel historisch-materialistischer Erkenntnis zu qualifizieren. Kluges Montage versteht sich wie die Eisensteins als „realistische Methode“.² Kapitalismuskritik, hierin ist er sich mit den Vertretern des russischen Revolutionskinos über den weiten historischen Abstand hinweg und bei aller Differenz des gesellschaftlichen Kontextes einig, kann nicht angemessen im Rahmen der aristotelischen Vorschrift einer ganzheitlichen Narration geübt werden, deren Katharsis-Idee nicht auf Überschreitung, sondern

1



Abb. 1 Eisenstein beim Schneiden seines Films *Oktober* (1928). Aus: Alexander Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (DVD-Booklet, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008), 11.

auf Anerkennung der gegebenen politischen Ordnung zielt. Nicht die Zusammenstimmung von Bildern, Tönen und Texten zu einem sich der Einfühlung anbietenden Ganzen, sondern die irritierende Naht zwischen den filmischen Segmenten, ob zwischen den Einstellungen oder schon innerhalb der Einstellung selbst, evoziert auf Seiten der Rezeption ein gedankliches Erschließen sachlicher, gesellschaftlicher Zusammenhänge. Diese von Eisenstein angestrebte intellektuelle Kraft der filmischen Form erneuert Kluge durch die multimediale Form seines „unreinen Kinos“³ für die Gegenwart. Zunächst also ist Eisensteins Projekt zu würdigen, bevor seine Aneignung durch den Schriftsteller, Filmemacher und Medienpolitiker Kluge diskutiert werden kann.

Eisensteins Notate

Eisenstein hatte in *Oktober*, dem 1927 vollendeten Auftragswerk für das zehnjährige Jubiläum der Revolution, zum Unmut auch mancher Kritiker im eigenen Land eine weitgehende Auflösung der in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) noch rudimentär erhaltenen Narration vorgenommen. Durch das „völlige Abrücken von Faktum und Anekdote“⁴ sollte die nun projektierte Verfilmung des *Kapital* erst recht der hier gefundenen neuen Filmform die Befähigung zur Ausbildung einer dem wissenschaftlichen Denken ebenbürtigen audiovisuellen Form verleihen und die Marx'sche Methode in eine kinematografische Dynamik überführen. Der von Eisenstein gebrauchte Ausdruck „Kinofizierung“⁵ ist dem Terminus „Elektrifizierung“ nachgebildet und formuliert somit, gemäß Lenins instrumenteller Parallelisierung von Sozialismus und technologisch-industriellem Fortschritt, den Anspruch auf eine der ganzen Bevölkerung zugutekommenden Modernisierung. Es ging Eisenstein also durchaus um eine Übersetzung

von Marx' Schrift in eine populäre Sprache, allerdings unter der (nicht mehr wirklich populären) Maßgabe, dass die gängige, an Genre-Regeln gebundene Kunstform des Kinofilms abgelöst und die filmische Form auf die Höhe der gedanklichen Reflexion gehoben werde.⁶ Das Beispiel der literarischen Technik von James Joyce, den Eisenstein zu dieser Zeit in Paris persönlich aufsuchte, ist von entscheidender Wichtigkeit für die assoziative Technik der filmkünstlerischen Montage.⁷ Denn obwohl Joyce in *Ulysses* (1922) mit der Schilderung eines Tagesablaufs von Menschen in Dublin, insbesondere dem seines Protagonisten Leopold Bloom und dessen Ehefrau, partiell eine narrative Großform beibehält, sprengt der Bewusstseinsstrom die erzählerische Kontinuität. Eisenstein erwog, seinem Filmtraktat eine ähnliche Struktur zu geben, d. h. anhand eines Tagesablaufs und seiner trivialen Handlungsentwicklung Ausgangspunkte für assoziative Abschweifungen zu schaffen, die Formulierungen und Leitgedanken des *Kapital* aufzurfen erlaubten.⁸ Die gedankliche Bewegung des Betrachtens vollzieht sich dann folgerichtig in einer „Umorientierung auf nicht-milieubezogene Wahrnehmung“.⁹ Sie erfasst „Verallgemeinerungen der gegebenen Zufälligkeit zu einem Begriff“.¹⁰ Die radikalisierte, von Eisenstein ausdrücklich mit der Gattung des „Essay“ verbundene Montage¹¹ kündigt mithin das perspektivische, in einem statischen Subjekt zentrierte Weltverhältnis des Erzählkinos auf, um der „Methode des Filmwortes, des Filmbildes, der Filmphrase“ Raum zu geben.¹²

Eisenstein begründet diese neue Filmform maßgeblich in der Göttersequenz aus *Oktober*, die in einer ausgedehnten Reihung von Götterstatuen aus verschiedenen Kulturen, schließlich in sich steigernder Schnittfrequenz bis hin zur Unkenntlichkeit des einzelnen Idols beschleunigt, die Autorität des Gottesbegriffs



Abb. 2 a–d „Im Namen Gottes“. Aus: Sergej Eisenstein, *Oktober* (1928).

sprengt (Abb. 2).¹³ Während die Verschiedenheit der Skulpturen ihre Materialität und kulturelle Bedingtheit enthüllt, entleert die Wiederholungsstruktur der Montage die Gottesperson zum bloßen Schema.¹⁴

Kluges Übersetzung der „Notate“ Eisensteins: Erste Annäherung

Kluges *Kapital*-Film konnte nur vor dem Hintergrund der aktuellen Krise kapitalistischer Ökonomie und des daraufhin wiedererwachten Interesses an der Marx'schen Theorie entstehen. Oskar Negt führt hierzu in einer Gesprächs-Sequenz (Abb. 3) aus, dass Marx' Analyse der Produktion des Kapitals aus der Lohnarbeit ihre Triftigkeit erst mit der Globalisierung in Gänze erweise, nach dem möglich gewordenen Verzicht auf sozialstaatliche Abschwächungen des Systems, welche die Hoffnung auf seine Reformierbarkeit und Humanisierbarkeit und somit die Zweifel an der Marx'schen Analyse, die die Gesetze des Warentauschs in einer ungefilterten Reinform studierte, wachgehalten hatten. In diesem Gespräch zwischen Kluge und Negt geht es aber wie im gesamten Film nicht nur um die Frage einer Rekapitulation und Aneignung der Marx'schen Theorie, sondern, im Anschluss an Eisensteins Ideen, um die Frage, ob und wie diese mit Hilfe von Bildern

erfasst werden kann, ja, inwiefern die Marx'sche Methode über das *Kapital* hinaus eine kritische filmische Form zu begründen vermag. Das nachbarschaftliche Verhältnis von Filmkunst und materialistischer Theorie gestaltet Kluge zu Beginn des Films in einer programmatischen Collage, die „Marx und Eisenstein im



Abb. 3 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, Regie: Alexander Kluge, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 9: Wie liest man im Kapital? Mit Oskar Negt (nach Karl Korsch).

gleichen Haus“ zeigt (Abb. 4 d), verbunden über eine Kabelantenne, die den gegenwärtigen Öffentlichkeitsraum der neuen technischen Medien veranschaulicht, und eingeleitet durch Klavierspiel, das in Bild und Ton den gesamten Film hindurch immer wieder aufgenommen wird – als permanente Erinnerung an die utopische Kraft der Kunst.¹⁵

Kluge schlägt ein „serielles“ Umgehen mit dem (Film-)Bild vor, das seinem bloß romanhaft-narrativen Einsatz entgeht – eine deutliche Anknüpfung an Eisensteins Sprache der Göttersequenz. Dass ein großer Teil der *Nachrichten aus der ideologischen Antike* aus Gesprächsaufzeichnungen wie der schon zitierten besteht, zeigt aber an, dass Kluges Montage mit anderen Bauelementen und Logiken arbeitet als Eisensteins. In seinem dokumentarischen Zugriff ist Kluge Dziga Vertov näher, den er sich explizit als Co-Autor von Eisenstein wünscht.¹⁶ Eine Art Erfüllung dieses Wunsches realisiert die Collage für den Prolog zum Interview mit Peter Sloterdijk „über die Metamorphosen des Mehrwerts“ in der vierten Sequenz der DVD II, die deren Titel „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“ maßgeblich erläutert (Abb. 5 a–b). Kluge schneidet das bereits am Anfang eingesetzte Eisenstein-Porträt in

die Aufnahme eines (in Endlosschleife unablässig und durch Zeitraffer beschleunigt) hämmernden Arbeiters aus *Kino-Pravda* (1922), die wiederum überblendet wird mit weiteren filmischen Aufnahmen von Arbeitern in einer Fabrik.

Die Kommentarmöglichkeiten der seriellen Bildgestaltung sind an dieser Wiederverwendung des Eisenstein-Porträts ersichtlich. Nicht nur verbindet Kluge auf diese Weise seine beiden filmischen Vorbilder, so wie er zuvor die „Zusammenarbeit“ des Schriftstellers Marx und des Regisseurs Eisenstein zeigte. Er durchdringt sie erneut mit seiner eigenen „musikalischen“ Montageform und lässt gegen jede Heroisierung der Person einen dadaistisch-surrealistischen Ikonoklasmus walten. Der Vertovs Arbeiter gleichsam dirigierende Eisenstein vermittelt auch für diese programmatische Sequenz zur ökonomischen Begrifflichkeit von Marx die Autorität der Kunst, deren industrielle Materialität wiederum – ein weiteres Zitat aus *Der Mann mit der Kamera* – der sichtbare Filmstreifen zeigt. Diesem Zusammenhang entspricht in derselben Sequenz die Überlagerung der Fabrikaufnahme mit einem ebenfalls aus diesem Film Vertovs stammenden Kinoraum (5 b), einen weiteren für Kluge vorbildlichen Autor zitierend: Walter

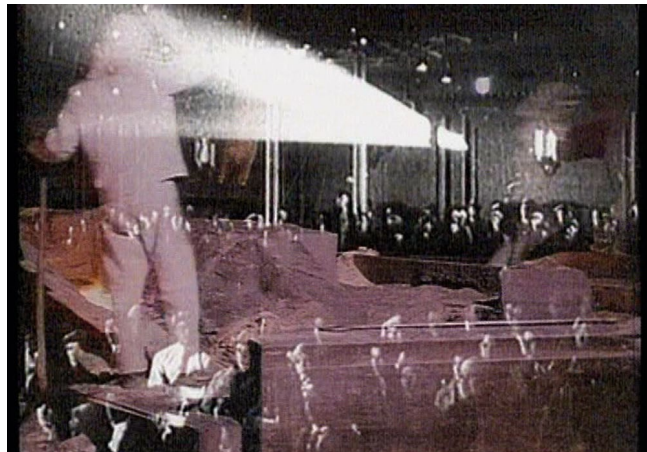


Abb. 4 a–d Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: Marx und Eisenstein im gleichen Haus, Kapitel 1: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Heather O'Donnell (Piano) u. a.

5a



Abb. 5 a–b Montagesequenz mit Aufnahme eines hämmernden Arbeiters aus *Kino-Pravda* (1922) und Kinosequenz aus *Der Mann mit der Kamera* (1929), Regie: Dsiga Vertov. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 4: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“. Peter Sloterdijk über die Metamorphosen des Mehrwerts (Eröffnungs-Sequenz).



b

Benjamin, der seinerseits die russische Filmkunst hoch schätzte und dem neuen Massenmedium ein revolutionäres Potential zutraute.¹⁷

Durch die Einbettung von Aufnahmen aus *Entuziazm: Sinfonia Dombassa* an anderer Stelle (Abb. 6 a–f) huldigt Kluge Vertovs Bild des sozialistischen Menschen, der mit allen Sinnen und maßgeblich unterstützt durch die neue Radio-Technik seine Wirklichkeit erfährt und gestaltet.¹⁸ An Stelle des propagandistischen Rahmens („Rußland baut auf“) setzt Kluge, ein typisches Verfahren, die märchenhafte Erzählung einer verpassten Chance. Warum hat die prosperierende Sowjetunion 1929 die Weltwirtschaftskrise nicht dazu benutzt, den Kapitalismus „aufzukaufen“?

So lässt sich vorläufig resümieren, dass Kluge Eisensteins Projekt im Geiste Vertovs interpretiert und dabei seiner eigenen künstlerischen Methode unterwirft. Er verzichtet nicht, wie es Vertovs Kino-Wahrheit verlangte, auf Schauspieler-Arbeit, sondern verknüpft das Fiktionale mit dem Protokoll des Wirklichen aufs Innigste, das heißt, bis zur Ununterscheidbarkeit. Der

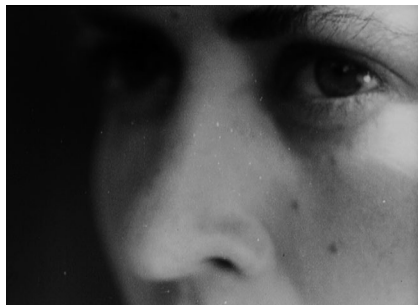
„Kerninhalt des berühmten Buches von Marx“¹⁹, so Kluges typisch lapidare Ausdrucksweise, wird in vielfältigen konkreten Rezeptionsakten, in Gestalt von Gespräch und Lektüre, aber auch durch eigenständige Kurzfilme und Montagesequenzen Thema. Nicht nur die Begrifflichkeit des *Kapital*, sondern das gesamte Feld der politischen Wirkungsgeschichte, von der Revolution über die Weltwirtschaftskrise bis hin zum DDR-Sozialismus, ist Gegenstand. Das Nachleben seines Autors in den verschiedensten Formen der Erinnerungskultur wird uns – nicht selten satirisch – präsentiert, in Fortsetzung der Kritik an der „geschichtlichen Armut in der Öffentlichkeit der Denkmäler“, die Kluge gemeinsam mit Oskar Negt 1972 formuliert hat.²⁰

Künstlerische Praxis, schon in der ersten Filmeinstellung (Abb. 4 a) durch das Klavierspiel aufgerufen, repräsentiert das utopische Moment einer lebendigen, nicht entfremdeten Arbeit, zu deren „Ökonomie“ Kluge und Negt etliche Studien vorgelegt haben.²¹ Der *Kapital*-Film macht vielleicht erstmals deutlich, dass für Kluge die künstlerische mit jener philosophisch-soziologischen

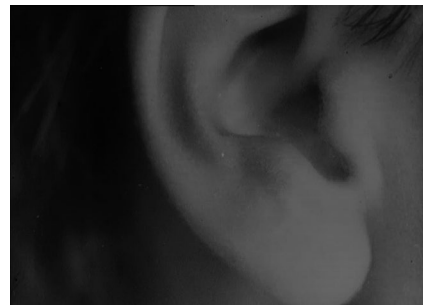
6a



b



c



d



e



f

Abb. 6 a–f Montagesequenz mit Aufnahmen aus *Entuziazm: Sinfonia Dombassa* (1930), Regie: Dsiga Vertov. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: Paradoxe der Tauschgesellschaft, Kap. 8: Abschied von der industriellen Revolution: Hätten die Russen das Kapital kaufen können? Eine Episode aus Anlaß des Börsenkrachs 1929.



Abb. 7 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 1: *Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken: Wie hören sich Texte von Marx im Jahr 2008 an?*, Kap. 3: *Drei Texte aus dem Kapital und den Grundrissen*.

Recherche- und Konstruktionsarbeit derart verbunden ist, dass die erstere die letztere umgreift, die Kunst die Wissenschaft inkludiert. Auch als Marx-Leser, so lässt uns Kluges Selbstporträt mit Pianistin (Abb. 7) wissen, befindet er sich im Raum der Kunst, einem geschlossenen Innenraum, der nur durch moderne Technik – man beachte Scheinwerfer und Kabel – Öffentlichkeit konstituiert und doch auf eine sehnsüchtig unbestimmte Ferne ausgerichtet ist. Die romantischen Rückenfiguren verweisen wie die gewählten Text-Ausschnitte²² und die zur Lesung gespielte lyrische Klaviermusik auf die abwesende, als solche durch die von materialistischer Wissenschaft inspirierte Kunst aufrufbare *ganze* Menschlichkeit. Eine im Hintergrund schwach erkennbare klassizistisch weiße Büste und eine ebenfalls weiße großfigurige Plastik, die in einer späteren Einstellung als Herme identifiziert werden kann, evozieren die antike Kunsttradition, deren „ewigen Reiz“ Marx darauf zurückgeführt hat, dass sie die noch dem Mythos verhaftete „geschichtliche Kindheit der Menschheit [...] am schönsten“, und unwiederbringlich, gestaltet hat.²³ Kluges „Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken“ richtet sich in doppelter Weise auf Marx als inzwischen klassischen Autor wie auch auf die Vergangenheit einer in Mythologie gründenden Kunst, die der als solcher begründeten vorausging. Seine künstlerische Operation besteht wesentlich darin, Marx selbst in die poetische Distanz einer verlorenen „geschichtlichen Kindheit“ zu rücken, wobei ihm Eisensteins Notate als Bauelemente für seine Reinszenierung mythologischer Erzählungen aus dem Geist der Montage dienen. Diese Erzählungen sind freilich keine mythologischen mehr, weil sie in der permanenten Befragung des Verhältnisses von Text und Sprache zum bildlichen Ausdruck bestehen, Kunst selbst notwendig zur ästhetischen Theorie werden lassen.

Einige der von Eisenstein zusammengetragenen Einfälle zur Veranschaulichung der Kapitallogik werden in Wort, Text und Bild übersetzt, bisweilen auch in verschiedenen Modi wiederholt, so dass die Frage der Übersetzung selbst, oder anders gesagt, der „Vergegenständlichung der Vergegenständlichung [der Arbeit in der Ware, R.P.]“ Thema wird.²⁴ Eisensteins Exempel, die immer bei Alltagsphänomenen ansetzen, erscheinen mal in die Dokumentation seiner Arbeitshefte eingebunden und gewissermaßen als nachträgliche Illustrationen kenntlich (Abb. 8),²⁵ mal losgelöst aus diesem Kontext (Abb. 9). Die von Eisenstein geforderte De-Anekdotisierung des Films realisiert Kluge nicht selten gerade in der Anekdote, was auch schon in Eisensteins Empfehlung eines „Genreismus“ angelegt ist.²⁶ Er entfaltet den metaphorischen Sinn solcher nicht-narrativer Episoden über die Beziehung zum Text des *Kapital* hinaus auf eine historische Dialektik.

Die ausführlichste dieser allegorischen Episoden erzählt von einer Pariser Hausmeisterin als enttäuschter Anleihenhalterin, die bei Eisenstein für die Börse steht, als anschauliche Wiedergabe ihrer Wirkungen auf die geprellten Anleger.²⁷ Kluges zweiminütige Filmminiatur *Die Concierge von Paris* (Abb. 9), die nicht nur als autonome Sequenz im *Kapital*-Film, sondern u. a. auch als Kurzfilm in der Stuttgarter Ausstellung *Gärten der Kooperation* (2018) zu sehen war, entfaltet die Notiz Eisensteins zu einer typischen Figur seines eigenen erzählerischen Werks und seiner Fortsetzung durch das (Fake-)Interview, hierin wie Eisenstein dem methodischen Vorbild von Joyce auf den Spuren.²⁸ Die Concierge hat all ihr Vermögen in die Transsibirische Eisenbahn investiert und nun ist es, nach Weltkrieg und Revolution, verloren, da Sowjetrussland die Anleihen nicht zurückbezahlt. Die poetische Methode Kluges besteht darin, dass er

8a

Im Hinblick auf
die **dialektische**
Analyse,

b

d.h. eine Analyse
in
WIDERSPRÜCHEN.

c

Ein Paar
seidene
Strümpfe
– **Kunst/**

Ein Paar
seidene
Strümpfe
– **Handel**
und Konkurrenz/



d

e

f

9



Abb. 8 a–f Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: *Eisensteins Notate zum Kapital*, Kap. 1: Aus Eisensteins Arbeitsheften.

Abb. 9 „Ich bin Frankreich, ich bin die Mutter der Russischen Revolution, sozusagen“, aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 3: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 3: *Die Concierge von Paris*. Mit Ute Hanning.

die Concierge, unauffällig in die Farben der Trikolore gekleidet, zugleich als Personifikation des revolutionären Frankreichs sprechen lässt, die nicht nur den Verlust ihres mühsam ersparten Vermögens beklagt, sondern ihre Enttäuschung kulminieren lässt in die Gekränktheit darüber, dass ihr doch schließlich das historische Privileg der Revolution zustehe, welches sich die russische Revolution, samt ihrem investierten Geld, angeeignet habe. Die Verdichtung der Personifikation Frankreichs mit der Pariser Concierge – eine „Allégorie réelle“ – erzeugt eine komische Kollision von biografischer und historischer Narration. In der künstlerischen Methode, nicht etwa in der schauspielerisch dargestellten Person, die aufgrund der unmöglichen Verdichtung von Abstraktion und Konkretion gar keine Person *ist*, manifestiert sich die „lebendige Arbeit“, um deren Freilegung es Kluge zu tun ist. Um die Spezifik von Kluges Montagekunst zu erfassen, ist es jedoch notwendig, den *Kapital*-Film zunächst als Bilanzierung seines eigenen Schaffens und vor dem Hintergrund seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der politischen Problematik der technischen Medien zu betrachten.

Öffentlichkeitsverlust und „Industrialisierung des Bewusstseins“: Rückblick auf Kluges „Gegenproduktion“

Kluges Beschäftigung mit Marx und seiner Rezeption datiert keineswegs erst aus den jüngsten, bisweilen eher modischen Konjunkturen der Kapitalismuskritik, sondern stellt den intellektuellen, in der Zusammenarbeit mit dem Soziologen Oskar Negt befestigten Ausgangspunkt seiner gesamten künstlerischen Arbeit dar. Diese entstand fast zeitgleich aus der mit *Lebensläufen* 1962 anhebenden literarischen Produktion von Kurzerzählungen und der filmischen Arbeit, beginnend mit dem gemeinsam mit Peter Schamoni gedrehten Kurzfilm *Brutalität in Stein* (1961) – eine Montage nationalsozialistischer Architekturmotive und -visionen, begleitet von gesprochenen dokumentarischen Texten, unter anderem einem ausführlichen Bericht über die strategische Vorbereitung der Massentötungen in den Gaskammern. Der Film mündet in den Trümmern der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, die für Kluge wie für seinen Mentor und Freund Theodor W. Adorno *die* Chiffre des 20. Jahrhunderts schlechthin ist und um deren geschichtliche Aufarbeitung es ihm geht. Anders jedoch als Adorno versteht Kluge den genuinen Praxisbezug der Kritischen Theorie²⁹ konkret, zum einen als Appell, die in jenen Horizont eingestellte künstlerische Arbeit mit gesellschaftlichem Handeln zu verknüpfen, was ihm als Jurist erfolgreich möglich war; zum anderen, und dies begründet die

Idee zum *Kapital*-Film, zieht Kluge auch den Schluss, dass die scharfe Grenze zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst nicht aufrechtzuerhalten, mithin Marx' Wissenschaft nicht nur in andere Sprachen, sondern auch in künstlerische Formen übersetzbar sei. Nicht nur Eisenstein, schon Marx selbst habe diesen Weg eingeschlagen, da er durch Metaphern – etwa der Fetischform der Ware, der „Verflüssigung aller versteinerten Verhältnisse“³⁰ oder der „ursprünglichen Akkumulation“, ja schon mit dem „Kapital“³¹ – seinen theoretischen Gedanken künstlerisch formiert habe. Diese Perspektive beleuchtet auch den oszillierenden Status von Kluges eigener theoretischer Arbeit, die im Grunde mit künstlerischen Techniken, nicht mit den auf begriffliche Stringenz zielenden akademischen Methoden universitärer Wissenschaft, arbeitet. So ist die „Wertform“ für ihn ein „sehr kompliziertes poetisches Gebilde“.³² Inwiefern dennoch Kluges theoretische von der künstlerischen Lektüre des *Kapital* abzugrenzen ist, wird noch zu klären sein.

Die politische Arbeit des Autors Kluge begann schon im Kontext des Deutschen Autorenkinos, zu dessen prominenten Vertretern er als Mitunterzeichner des Oberhausener Manifestes gehörte. Den Niedergang dieser alternativen Kinokultur hat er nicht zuletzt auf eine korrupte SPD-Politik zurückgeführt, die eine staatliche Förderung filmischer Massenware begünstigte.³³ Aus der Erfahrung der auch von kooperationsbereiten staatlichen Organen kulturpolitisch nicht zähmbaren Herrschaft ökonomischer Verwertungsinteressen zog er Konsequenzen für seine eigene Produktionsweise. Um das kritische Anliegen des Autorenkinos und damit nach seinem Verständnis den potentiell kollektiven Raum der von Literatur, Musik und Kunst (aber auch Zeitungspresse) eröffneten und im Kinofilm weitergeführten „klassischen Öffentlichkeit“ zu erhalten,³⁴ trat er den langen Marsch durch die postkinematografischen Institutionen der Fernsehanstalten und Medienkonzerne an, deren Funktionalität und Struktur er analysierte und sich geschickt aneignete, um Sendeplätze für seine Kunst zu sichern. Ihr weist er die Aufgabe einer „Gegenprogrammierung“ im Sinne einer Durchbrechung der technologisch glatten Oberflächen gängiger TV-Produktionen zu. Mit solch operationaler Dimension seines realistischen Verfahrens schließt Kluge an Brecht an, der seinerseits, wenn auch über die Zusammenarbeit mit Slatan Dudow für *Kuhle Wampe* (1932) hinaus wenig erfolgreich, versucht hat, seiner literarischen Arbeit im Kino eine weitere Geltungsebene zu verleihen.³⁵

Seismografisch erfasste Kluge Anfang der 1980er Jahre bereits die Konsequenzen der damals erst bevorstehenden Einführung des Privatfernsehens. Von der

technologisch nun durch Breitwandkabel möglichen quantitativen Steigerung der Sendeprogramme weit über die bestehenden öffentlich-rechtlichen Kanäle von ARD und ZDF hinaus erwartete er eine dem einzig noch als Maßstab geltenden wirtschaftlichen Interesse geschuldete ideologische Nivellierung der Sende-Inhalte und zugleich einen forcierten Zerfall der Öffentlichkeit, die sich nunmehr aufsplittern würde in medial konfigurierte „Teilöffentlichkeiten“.³⁶ Adornos Kritik an der Kulturindustrie fortsetzend befürchtete Kluge eine „Industrialisierung des Bewusstseins“ dergestalt, dass die Subjekte Erfahrungen nur noch konsumieren würden, statt sie selbst, als aktive Rezipienten, zu produzieren.³⁷

In der Folge hat Kluge mit seiner 1987 gegründeten Firma dctp, gestützt auf die im Rundfunkstaatsvertrag (§ 26) gegebene Zusicherung von Meinungsvielfalt im Fernsehen und die hieraus gewonnene Verpflichtung der Privatsender zur Vergabe von „Drittsehdizenzen“, verschiedene unabhängige Kulturmagazine in Privatsendern eingerichtet, wie z. B. *News & Stories* (1988–2017 auf Sat.1) oder *10 vor 11* (1988–2018 auf RTL). 2009 startete zudem im Internet das Magazin zum webTV der dctp, eine Plattform zu Themen und Personen der Geschichte und Gegenwart, konzipiert als ein kultureller Gegenkosmos zu den formal ähnlich, mit anklickbaren Video-Fenstern und Texten gestalteten kommerziellen Nachrichten-Pools. Eine geordnete und per Suchfunktion erschließbare Fülle an Informationen zu alltäglichen Lebensbereichen, zu historischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Gegenständen ist hier geboten, immer unter einer kulturkritischen Perspektive, die im großen Maßstab einer unternehmerischen Tätigkeit „das wiederholt, was die Brüder Grimm in den Maßstäben persönlicher Arbeit, Sammeltätigkeit, vorgeführt haben“.³⁸ Erfahrungsgehalte, die „den Weg über Redaktionen oder privatwirtschaftliche Werbekonzepte nicht finden“, sollen aufbewahrt werden.³⁹ Auch in seiner Rolle als Programmgestalter und Interviewpartner ist Kluge Montage-Künstler, agiert er, trotz (oder gerade durch) „Senkung der Ichschränke“⁴⁰, als Autorperson, die freilich nicht mit ihrem fotografischen oder filmischen Abbild koinzidiert, sondern sich in der ästhetischen Form und deren Gehalt verkörpert.⁴¹ Für die folgende Betrachtung des *Kapital*-Films zentral ist die Wahrnehmung, dass Kluge die Theoriearbeit, seine eigene wie die anderer Autoren, in der Materialität des Sprechens verwendet, also die „allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden“ (Kleist) als Rohstoff⁴² einer Gesamtmontage wirksam macht, deren Gehalt nicht aufgeht in den eingebauten Texten, sondern in der Betrachtung des audiovisuellen Gesamt-Gebildes erst zu erschließen ist.

„Eigentlich funktioniert eine DVD wie ein Floß“: Kluges *Kapital*-Film als „Montage mit ganzen Sequenzen“

Die Vielfalt der in die Gesamtmontage eingearbeiteten Medien einschließlich der Extras und der *Texte für Marx-Interessierte* ist erst auf der Grundlage der egalisierenden, alles mit allem verbindenden Potenz der digitalen Technik möglich. Sie erlaubt die beliebige Reproduktion, Zusammenstellung, Verwandlung und Verfremdung aller historischen Kunstformen, von der illuminierten Handschrift über die Typografie, Malerei, Grafik und Fotografie bis hin zu sämtlichen filmischen Traditionen und Fernsehformaten.

Kluge nutzt im *Kapital*-Film ausdrücklich die „bei der DVD [gegebene] Möglichkeit, ganze Sequenzen, so als wären sie Einstellungen, einander gegenüberzustellen“.⁴³ Im Interview mit Gertrud Koch führt er weiter aus:

Da man „bei ein und derselben Sache, die man erzählen will, heute mehrsprachig vorgehen muss, was die Übertragungstechniken betrifft“, biete sich die DVD als Medium an, da sie kurze und lange Beiträge verbinden könne, normative Spielzeiten überwinde: „Man muss es erzählen für junge Menschen, die ihren Computer benutzen und online gehen. Da sie selber Dinge in das Netz stellen können, sind sie mit den Produkten anderer ungeduldig. Das heißt, alles muss kurz sein.“ Andererseits könne dieses „Gesetz der Kürze, das das Netz regiert“, durch das „sehr großzügige Gesetz der DVD“ korrigiert werden, „die eben nicht nur Speichermedium ist. Eigentlich funktioniert eine DVD wie ein Floß. Sie können sehr viele Baumstämme aneinanderkoppeln und damit sehr sicher fahren. Wahrscheinlich ist ganz Polynesien so besiedelt worden. Das eröffnet die Möglichkeit, dreistündige, zehnstündige, dreißigstündige Filme zu machen.“ Die Filmgeschichte selbst polarisiere sich in die extreme Kürze des Augenblicks und die extreme Länge, die eher dem Sachverhalt entspricht, dass „alle wirklichen relevanten Geschehnisse [...] Dauer haben“.

Aus dem Bild des Floßes lässt sich ableiten, dass schon der einzelne Baumstamm, die einzelne Sequenz, durchaus tragfähig ist, das Floß aber auch mehr ist als die bloße Summe seiner einzelnen Stämme, insofern erst dieses, so könnte man das Bild weiterzeichnen, ein Gebilde ergibt, das zu steuern ist. Welche Art der Koppelung verbindet also die extrem heterogenen Bau(m)elemente der *Nachrichten aus der ideologischen Antike*?

Der Film besteht zu einem großen Teil aus teils vorhandenen und rearrangierten, teils neuen Aufzeichnungen von Gesprächen.⁴⁴ Neben Negt und Kluge erörtern Oksana Bulgakowa, Dietmar Dath, Hans



Abb. 10 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigne Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“, Kap.17: Die Großnichte von Lenins Dolmetscherin: „Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.“ Mit Galina Antoschewskaja.

Magnus Enzensberger, Boris Groys (in den Extras), Durs Grünbein, Werner Schröter, Peter Sloterdijk, Rainer Stollmann und Joseph Vogl die Marx'sche Theorie und ihre künstlerische wie ihre politisch-gesellschaftliche Rezeption. Die grundlegende Diskussion zur Frage der Übersetzung, in der die These Begründung findet, dass jede Aneignung eines Wortes und kulturellen Gehalts in einer anderen Sprache eine produktive, das Ausgangsmaterial verändernde und bereichernde Tätigkeit notwendig macht, wird in mehreren Interviews mit Galina Antoschewskaja (Abb. 10) geführt, die als „Großnichte von Lenins Dolmetscherin“ vorgestellt wird und durch ein programmatisches Marx-Zitat zur „Weltgeschichte“ der menschlichen Sinne den historischen und ästhetischen Raum personifiziert, um dessen Aufarbeitung es Kluge geht.⁴⁵

Galina Antoschewskaja arbeitet vielleicht tatsächlich als Übersetzerin, wie uns Kluges Liste der Mitwirkenden informiert. Sie ist aber auch Filmemacherin und Schauspielerin. In Kluges am 29. 8. 2011 ausgestrahlter Fernsehsendung *Ten to Eleven* sollte sie als „Wasserforscherin“ Nadescha Durowa auftreten. Das in den *Kapital*-Film aufgenommene Gespräch mit ihr ist also, obwohl ihr tatsächlicher Name verwendet wird, kaum weniger fiktional als das mit der Pariser Concierge. Implizit weist Kluge durch dieses für den uneingeweihten Betrachter kaum bemerkbare Rollenspiel einer Künstlerin als Übersetzerin auf seine eigene Aufgabe hin, das *Kapital* in Film-Kunst zu übersetzen. Es ist diese permanente indirekte Selbstporträtierung, die Kluges Film von Eisensteins Projekt abhebt und ihn als eine monumentale Reflexion über den ästhetischen Schein – die künstlerische Übersetzungsarbeit – lesbar macht. Die Schwelle zum Fake-Interview und zum Register des Komisch-Grotesken wird in diesem Abschnitt der ersten DVD also bereits überschritten; und dass der Titel, den Kluge diesem

Abschnitt gibt, Marx' Projekt zitiert – „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigene Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“ –, stellt die (selbst)kritische Ambition des komödiantischen Maskenspiels unter Beweis.⁴⁶

Nicht nur den Wissenschaftlern also wird ein Rederecht eingeräumt, solchen Personen, welche die Authentizität ihres Wissens aus der individuellen professionellen Tätigkeit ableiten. Gleiches Recht und ebenso viel Wahrheit wird imaginären, schauspielerisch dargestellten Personen zuerkannt, mit denen Kluge spricht, so dass die Interviewform per se, auch in Bezug auf die „echten“ Gespräche, als ästhetisches Format bewusst wird, das letztlich auf den Autor Kluge zurückverweist.⁴⁷

In den zwischen und in die Interviews einmontierten Spielszenen, in den ernsten und komischen Lesungen und elaborierten Montagesequenzen mischen sich, wie schon in Kluges frühen literarischen Texten und in seinen Spielfilmen, permanent dokumentarische mit phantastischen Elementen. Auch die Gestaltung der Typografie auf den in Anlehnung an das Stummfilmkino verwendeten Schrifttafeln oszilliert zwischen kühler Sachlichkeit und bildhafter Belebung.

Den Epilog seines Films (Abb. 11 a–c) gestaltet Kluge als eine Farce, die das Filmganze in sich konzentriert. Helge Schneider als Hartz 4-Empfänger Atze Mückert teilt sein bei einem Volkshochschulkurs erworbenes *Kapital*-Wissen mit.⁴⁸ Als Marx-Darsteller ahmt er eine angebliche Tonaufnahme des Aufrufs „Proletarier aller Länder vereinigt Euch“ mit der dort vermeintlich dokumentierten viel zu hohen „unmännlichen“ Stimme nach und sinniert über eine angemessene Modernisierung von Marx' Barttracht. Auf die Bitte Kluges, Marx' Botschaft in einem Vers zusammenzufassen, rezitiert er: „Spare, lerne, leiste was, dann haste, kannst, biste was.“ Die hier ins Drastisch-Volkstümliche gewendete protestantische Arbeitsethik hat Marx als die den

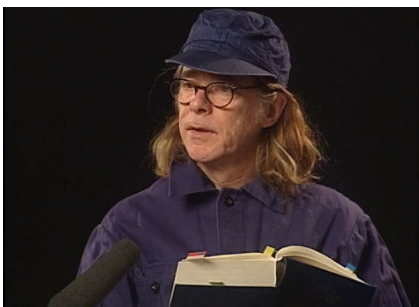
entstehenden Kapitalismus widerspiegelnde religiöse Vorstellung gedeutet.⁴⁹ Mückert referiert somit, der Figurenkonzeption Kluges entsprechend, das falsche subjektive Bewusstsein, dessen objektive, von Marx erschlossene Grundlagen ihm verborgen bleiben, gewissermaßen analog zu Max Webers idealistischer Verkehrung der Marx'schen Lehre.⁵⁰ Als Filmkomponist Eisensteins mit Namen Fedor Rostoptschin kondensiert Schneider, in einer Kaskade von Vertonungsvorschlägen zu Kluges Marx-Lektüre aus dem Off und zu anderen Themen des Films, das Ganze der *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, dabei pantomimisch eine imaginäre Tastatur bearbeitend, so dass die Evokation des Klavierspiels, die Frage nach dem Auftrag der Kunst, sinnfällig den Film beschließt. Die Reihe der bruchstückhaft angedeuteten Begleitmusiken, aus dem Off elektronisch eingespielt, reicht von der Internationalen über das Arbeiterlied „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ bis zum „interaktiven“ Genre des Musicals, das, so Schneider, „der Andrew Lloyd Webber drauf hat“.

Wie in der Episode der Pariser Concierge (Abb. 9) und „Lenins Dolmetscherin“ (Abb. 10) arbeitet Kluge via Schneider mit der komischen Kollision individueller Erfahrungswelt und geschichtlicher Objektivität. Schneiders clowneskes Spiel karikiert, wie andere dem Marx-Gedenken gewidmeten Episoden, die positivistische und personenzentrierte Verfehlung geschichtlicher Wahrheit.⁵¹ Die Musik von „Eisensteins Filmkomponist“, wiederum ein Alter Ego Kluges, wechselt von minimalistischer bis dramatischer Kommentierung der „realen Basis“ der Produktionsverhältnisse zu dem in populären Liedformen bedienten Einfühlungswunsch des Publikums, das durch Revue und Ballett oder durch die Großaufnahme eines aus der Katastrophe geretteten Kindes angesprochen werden möchte.⁵²

Der *Kapital*-Film kann, anhand der Kapiteleinteilung der DVDs, als ein spezialisierter Themenpark

Verwendung finden, angereichert noch durch Extras und durch Texte Kluges, die in einem Booklet zur DVD als Print und in drei ausführlichen Textsammlungen „Für Marx-Interessierte“ auf den DVDs als PDF-Dokumente verfügbar sind. *Nachrichten aus der ideologischen Antike* bietet aber weit mehr als dies, denn anders als die rhizomatischen Informationsgeflechte des dctp Magazins im Internet ist dieser Film, trotz seiner Länge und Unüberschaubarkeit, zu einem Ganzen gestaltet, was hier im Widerspruch zu jenen Einschätzungen betont werden soll, die Kluges Montagen den Charakter eines künstlerischen sinnhaften Ganzen absprechen und gerade darin ihre kritische Wirksamkeit sehen wollen.⁵³ Der *Kapital*-Film ist wohl vielmehr als eine Art Korrektur der Fernseh-Arbeit und des Internet-Magazins zu verstehen, da er, unter Ausnutzung der digitalen Möglichkeiten, zu einer groß angelegten Werkform zurückkehrt.⁵⁴ Die Miniaturen der Magazinsendungen, neue und alte Montagesequenzen, eigene und fremde Filme, Gespräche und Spielszenen sind in einem übergreifenden Netz von Verweisungen aufeinander bezogen und spannungsvoll zusammengebunden. Jede Sequenz und schon jede Einstellung reflektiert, wie dies in jedem hervorragenden Filmwerk aufgewiesen werden kann, das Ganze. Durch das Sampling älterer Magazinbeiträge für den *Kapital*-Film stellt Kluge außerdem die Öffentlichkeitsarbeit für das Fernsehen nachträglich explizit in den mit Oskar Negt erarbeiteten materialistischen Theorie-Kontext zurück, um zugleich diese Theoriearbeit als Montageelement eines extremen Langfilms zu gestalten, der die einzelnen Sequenzen in ihrer scheinbar unverbundenen Reihung als Kommentare zur Kritik der politischen Ökonomie verbindet. Schon die einzelnen Kapitel sind hochkomplexe Assemblagen aus heterogenen Elementen, und sogar dem noch so nüchtern daher kommenden einzelnen Einstellungsraum der Gespräche, Lesungen und musikalischen Darbietungen eignet

11a



b



c



Abb. 11 a–c Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 16: „Wer die beste Musik hat, wird der Hauptfilm“. Mit Helge Schneider als Atze Mückert, Marx-Darsteller und als Eisensteins Filmkomponist.

12



14



13

Abb. 12 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 4: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“. Peter Sloterdijk über die Metamorphosen des Mehrwerts.

Abb. 13 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 5: „O-Ton eines Arbeiterkampfes, den es schon nicht mehr gibt“.

Abb. 14 *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap.12: Abschied von der Revolution. Ausschnitt aus Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore* (*Unter der großen Sonne, von Liebe Beladen*), *Azione scenica* von Luigi Nono.

die assoziative Sprache der Montage. Stets variiert Kluge die Assoziation von Mensch und technischem Gerät, das in Gestalt von Lampe, Mikrofon, Kabel (und auch Brille) die industrielle zweite Natur verkörpert. Das im ersten Teil des Films auch visuell dominante Klavierspiel, exemplarisch im Selbstbildnis des Marx-Lesers Kluge (Abb. 7), in weiteren konzertanten Szenen und im akustischen Off-Raum weiter präsent, verkörpert den technisch vermittelten Kunstraum in seiner Analogie zum Arbeiter an der Maschine oder am Fließband.

Kluge erläutert selbst als wesentliche Logik seiner Sequenzen-Montage die Kontrastierung von „Tonarten“, wenn er zum Beispiel auf das elaborierte Sprechen von Peter Sloterdijk über den Warenfetisch (Abb. 12) die „wesentliche Information“ folgen lässt im Bild der streikenden Bergbau-Arbeiter, die „eine Kampfsprache“ verwenden (Abb. 13), und schließlich Luigi Nonos Oper *Al gran sole carico d'amore*, die dasselbe Thema wieder in einer anderen Sprache, der Sprache der Kunst, behandelt (Abb. 14).⁵⁵

Sogar das Booklet zur DVD, dem illustrierte Texte und ein Inhaltsverzeichnis zu entnehmen sind, sprengt das Format eines Leitfadens zugunsten der seriellen Montage-Logik. Auch wenn Kluge zentrale Gedanken

aufschlüsselt und Erläuterungen anbietet, sind die Einzelkapitel des Essays doch autonome poetische Texte mit der ihnen eigenen Dichte und Offenheit. Gleiches gilt für die Abbildungen – Fotografien, Zeichnungen und Montagen – in ihrem Verhältnis zu Text und Film. Nur zum Teil handelt es sich um Reproduktionen von Filmbildern, die durch poetische Bildlegenden und den Kapitelkontext den Sinnhorizont der zitierten Film-passage erhellen können. Auch andere, im Film nicht erscheinende Bilder, die sich thematisch anlagern und die Selbständigkeit der Essaytexte betonen, werden gezeigt.⁵⁶ Schließlich signalisiert der nach dem Foto-Essay abgedruckte *Teil V* der *Geschichten für Marx-Interessierte* die gleichwertige künstlerische, durch Kluges Autorschaft verantwortete Qualität. Selbst die „Übersicht über die Kapitel der drei DVDs“ ist keine nüchterne Aufstellung. Einzeltitel der Filmteile und mehrfach gestaffelte, als solche jede hierarchische Logik abweisende Überschriften sind in ihrer poetischen Formulierungsweise, oft mit Marx-Zitaten operierend, der literarischen Ebene angeglichen, wie sie die Textproduktion Kluges auszeichnet. Im Grunde weist dieser damit jeden einzelnen Film, Gesprächsaufzeichnungen ebenso wie Montagesequenzen, als Äquivalente seiner

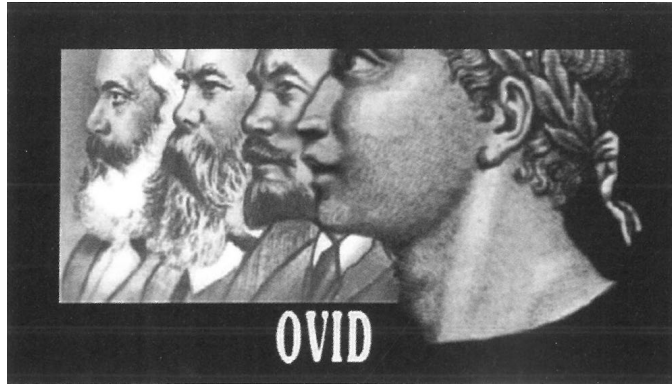


Abb. 15 Der weite Weg von der der Antike ins Jahr 2008. Marx, Engels, Lenin und Ovid. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (DVD-Booklet), 7.

Kurzgeschichten aus, für deren Titel er ähnliche metaphorische Pointierungen, Zitate und lapidare Drastik verwendet.⁵⁷ Das Booklet lässt sich mithin als eine selbständige Übersetzung des Films ins Printmedium verstehen, so wie der Film wiederum eine Übersetzung von Kluges literarischer Arbeit ist. Diese Medienwechsel gehören zur Tarnung des Autors Kluge, der mit seinen metamorphotischen Maskierungen Adornos Diktum, dass die Literatur eine abgeschlossene künstlerische Gattung sei, listig entkräftet.

Die von Eisenstein und Marx gebildete „ideologische Antike“ löst als kanonisches Vorbild die klassische griechisch-römische Antike ab; sie ist ebenso entrückt und mittlerweile ebenso klassisches Bildungsgut wie jene.⁵⁸ In einer kuriosen Fotomontage postuliert dies Kluge, indem er ein Profilbildnis des römischen Dichters Ovid der Porträt-Phalanx von Marx, Engels und Lenin vorschaltet und zugleich in ihre Reihe eingliedert (Abb. 15). Ovid ist mithin neben Eisenstein ein weiteres Alter Ego des Künstlers Kluge, der dem Triumvirat Marx-Engels-Lenin erst die Präsenz und den lebendigen Blick gibt. Nah an uns herangerückt, das Auge weit geöffnet, das unverdeckte Ohr lauschend, den entblößten Hals und die Wange der Berührung darbietend – Vertovs Großaufnahmen (Abb. 6 a–f) erweisen durch den Vergleich ihre Klassizität – gibt der Dichter lächelnd „den Weg in die Emanzipation“ vor, den die bärtigen Herren etwas verkniffen ebenfalls anpeilen.⁵⁹ Alle gemeinsam arbeiten für die „SACHE“.⁶⁰ Die Marx'sche Theorie liest Kluge so als eine Dichtung auf den Spuren Ovids, handelt sie doch gleichermaßen von Metamorphosen: „rätselhaften Verwechslungen von DINGEN UND MENSCHEN“.⁶¹ Es gehe ihr deshalb um „zwei Ökonomien, um zwei Bewegungsgesetze, um

die objektive und die subjektive Geschichte [...] „Das Kapital in uns und außer uns“.⁶² Kluges Montagekunst macht nicht Halt vor Marx' Theorie, wie abschließend skizziert werden soll.

Ästhetik der „lebendigen Arbeitskraft“

Kluge mit Negt ausgiebig erprobte Perspektivverschiebung von der abstrakten Warenlogik zur subjektiven Erfahrung beruft sich wie ausgeführt auf Eisensteins Plan, in der Darstellung eines Arbeitstags die Marx'sche Theorie zu veranschaulichen. Ein „fader“ Arbeitstag soll bei Eisenstein allerdings nur den Anreiz für Assoziationsketten liefern, die die abstrakte Logik der Kapitalproduktion verdeutlichen, „das Spiel der Begriffe“ ermöglichen.⁶³

Auch der mehrfach von Kluge und Negt ins Spiel gebrachte Karl Korsch, der in seinem Geleitwort zur Neu-edition von Marx' *Kapital* im Jahr 1932 philosophisch ungeschulten Lesern empfahl, sich dem theoretischen Kern über die beschreibenden und erzählenden Kapitel zu nähern, das Buch also von hinten zu lesen, wird nur bedingt berechtigt für eine antisystematische *Kapital*-Lektüre in Anspruch genommen, die beim empirischen Einzelschicksal ansetzt.⁶⁴ Kluge betont im Gespräch mit Negt (Abb. 3) in diesem Sinne, dass etwa die Dokumentation von Kinderarbeit und von Kämpfen um den 8-Studentag die entscheidende Frage aufwerfe, wie die kapitalistische Ökonomie in das Leben „von wirklichen Menschen“ eingreift.

Anders als Eisenstein und Korsch intendieren Kluge und Negt in ihrem zweiten Buch *Geschichte und Eigensinn*, das im *Kapital*-Film mehrfach zitiert wird, Marx' Theorie durch eine „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“ zu ergänzen, worin sich eine anthropologische Idee vom

nicht-entfremdeten Leben manifestiert.⁶⁵ Die Autoren kehren zum frühen Marx zurück, um die „Härte der thematischen Schwerpunktbiografie“ im *Kapital*, das die Arbeitskraft nur unter der Perspektive der Kapitalproduktion betrachte – „unter offensichtlichem Abschneiden von Erfahrungsgehalten“ –, zu korrigieren.⁶⁶ Auch im *Kapital*-Film verknüpft Kluge die Marx'schen Frühschriften, in denen neben der Analyse der kapitalistischen Ökonomie ausführliche Beschreibungen der von ihr befreiten kommunistischen Gesellschaft zu finden sind, mit dem Gehalt des *Kapital*, das den ausgereiften Stand der Marx'schen Theorie darstellt und auf jenen Utopismus Verzicht leistet. Aus dieser (noch näher zu erschließenden) Montage resultiert Kluges Konzept der lebendigen Arbeitskraft, das im Unterschied zu Negts Ansatz als latente ästhetische Theorie zu verstehen ist, als eine Spiegelung des eigenen künstlerischen Verfahrens, das aber, da auch der Künstler der Entfremdung nicht entkommt, als ästhetische Theorie mit der ästhetischen Theorie der positiven Lehre Kluges in einem wesentlichen Moment nicht übereinstimmt. Während letztere den Auftrag zu Versöhnung und Kooperation ausspricht, zeigt der literarische und filmische Montagekünstler Kluge deren

Unmöglichkeit, die nur im autonomen Raum des ästhetischen Scheins Realität werden kann.⁶⁷

Der Lesung Sophie Rois' (Abb. 16 a–b), die einem solchen Ausblick des jungen Marx auf eine befreite Gesellschaft mit poetischer Emphase durch ihre unverwechselbare Stimme genussvoll Präsenz gibt,⁶⁸ folgt einige Minuten später eine andere Lesung, nämlich die der oben schon im Zusammenhang mit Kluges Selbstporträt (Abb. 7) erwähnten Passage über den „ewigen Reiz“ der griechischen Kunst aus der Einleitung in die *Grundrisse* (Abb. 16 c–d). Die Einstellungsgröße ist etwas erweitert, so dass die antike Herme im Hintergrund sichtbar wird, eine Verkörperung der orientierenden Funktion der Kunst, denn Hermen waren ursprünglich Wegweiser. Die Sängerin hat ihre Brille, das Instrument des wissenschaftlichen Scharfblicks, abgelegt; doch ebenso wie Marx' früher Ausblick auf die befreite Gesellschaft weckt sein späterer Text über den „Zauber der Antike“ ihr Entzücken. Diese Darstellung und Aufzeichnung einer freudigen emotionalen Wirkung der Lektüre verbindet die beiden Texte ebenso miteinander wie das beibehaltene Setting. Im Sprechen und Lachen der Sängerin Sophie Rois bindet Kluge die kommunistische Utopie in

16a



Abb. 16 a–c Nachrichten aus der ideologischen Antike, DVD I: Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken. Wie hören sich Texte von Marx im Jahr 2008 an?, Kap. 7: „Ein Mensch ist des anderen Spiegel“ und Kap. 11: „Zauber der Antike“. Mit Sophie Rois (Sprecherin) und Jan Czaikowski (Piano); Musik: Vincenzo Bellini, Norma.

das Bild des Idealschönen zurück, das er mit Marx ausdrücklich als verlorenes qualifiziert. Er distanziert seine Montage in den Hintergrund jenes Kunstraums, in den er als Marx-Leser hineinschaut (Abb. 7). Wenn so der „ewige Reiz“ der Antike als Vorschein einer Gesellschaft freier Produzenten lesbar wird, dann nur als eine durch Stimme und Filmschnitt vergegenwärtigte Wahrheit, während Kluges Theorie auf dem Realitätscharakter der lebendigen Arbeitskraft beharrt, die Qualität des Scheins nicht der Kunst, sondern allein der jedoch trügerischen Wirklichkeit zuschreibt.⁶⁹

Auch in komisch-grotesker Brechung, so in der Sequenz „Marx-Latein“ (Abb. 17 a–c), ist eine Frühschrift Agens der Kunst als Vehikel der Utopie, obwohl ihr Inhalt für das lesende Paar unentzifferbar ist. Unverständlich ist den jungen Unteroffiziersanwärtern der DDR der „antike“ hegelianische Duktus, durch den Marx die vulgäre Vorstellung vom Subjekt erschüttert und einen „Prozess zwischen der ‚Natur‘ des Menschen und der äußeren Wirklichkeit unterhalb von ‚Ich‘, ‚Bewußtsein‘ oder Person“ beschreibt.⁷⁰

„Wenn der wirkliche leibliche auf der festen wohlgegründeten Erde stehende, alle Naturkräfte aus- und einatmende Mensch seine wirklichen gegenständlichen Lebenskräfte durch seine Entäußerung als fremde Gegenstände setzt, so ist nicht das Setzen Subjekt, es ist die Subjektivität gegenständlicher Wesenskräfte, deren Aktion daher auch eine gegenständliche sein muss. [...] Wir sehen zugleich, wie nur der Naturalismus fähig ist, den Akt der Weltgeschichte zu begreifen.“⁷¹

Es ist mehr als unwahrscheinlich, dass eine solche aus dem Zusammenhang der an dieser Stelle von Marx vorgenommenen Hegel-Kritik gelöste Passage aus den „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ jemals als Prüfungsstoff für angehende Unteroffiziere der DDR gewählt wurde. Kluge konstruiert aus dokumentarischen Rohstoffen vielmehr eine eigene künstlerische Übersetzung des Texts, der somit zweimal erscheint, als Montage-Element in Buchform und auditivem Vortrag zum einen und als das Ganze der Sequenz zum andern. Er führt die (vermeintlich) empirischen Personen Sven Müller (Felix Kramer) und Renate Pflüger (Sophie Kluge) ein, um die Unwirklichkeit ihrer Existenz zu demonstrieren. Ihr mühevoller und weitgehend scheiternder Aneignungsversuch Marx'scher Theorie im Rahmen eines militärischen Karrierewegs datiert auf das Jahr vor der Wende, wird schon hierdurch für obsolet erklärt, und doch auch nicht, denn die künstlerische Konstruktion bewahrt, ebenso wie in der Episode der Pariser Concierge,

den Widerstreit zwischen der subjektiven Lebenswelt und der Objektivität des Geschichtsprozesses, dessen überindividuelles Subjekt – die „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen – der Text erfasst und an dem seine beiden Leser mitarbeiten, ohne dies zu begreifen, denn sie sind, so wie die Pariser Concierge, im Glauben an ihre private Subjektivität und Handlungsfähigkeit befangen. Eine minimale Kameraarbeit erklärt diesen Irrtum. Die Naheinstellung öffnet sich auf eine Totale, die das lesende Paar in einem kleinbürgerlichen Ambiente zeigt, indiziert durch eine geblümete Tischdecke, die gerade durch die Analogie zum prunkenden heraldischen Ornament des Arbeiter- und Bauernstaats auf den Uniformmützen einen sinnreichen Widerspruch entfaltet. Romantische Klaviermusik ertönt schon zuvor, wenn die beiden ihre choristische Lesung beendet haben und mit dem Nachdenken beginnen, sich also als Subjekte zu behaupten versuchen. Ganz allein mit der Präzision seiner filmischen Formen erläutert Kluge so die Dissonanz zwischen dem künstlerischen Design der Subjektautonomie, das durch Musik und Ornament transportiert wird, mit der von Marx ausgeführten, den wissenschaftlichen Sozialismus begründenden Idee eines überindividuellen Subjekts der Geschichte.

Die genaue Betrachtung der Sequenz enthüllt zudem, dass es sich um eine weitere Variante von Kluges Selbstporträt als Marx-Leser handelt. Der männliche Kandidat nämlich, dessen sozialistische Erziehung im Übrigen noch nicht so weit gediehen ist, dass er sich sein Hemd selbst zu bügeln versteht,⁷² liest nicht in einem Marx-Band, sondern in dem blauen, 1981 von Negt und Kluge veröffentlichten Buch *Geschichte und Eigensinn*.⁷³ Der Marx-Text ist also auf einer weiteren Ebene präsent, die die ganze Szene auch als Selbstgespräch Kluges akzentuiert. In *Geschichte und Eigensinn* findet sich exakt die Passage, mit deren Verständnis die beiden jungen Leute kämpfen, verbunden mit einem Kommentar, der sich bereits als Kunstform erweist und deutlich macht, dass Kluge in der filmischen Spielszene diesen künstlerischen Kommentar nur noch einmal weiter präzisiert hat.

Zunächst sei der von Kluge ausgeklammerte inhaltliche Zusammenhang der reinszenierten Passage benannt: Die „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen hält Marx dem abstrakten Geist-Begriff Hegels entgegen. Es ist die Arbeit, und zwar nicht nur die geistige Arbeit, durch die sich die Menschen selbst produzieren, durch die sie sich aber auch von sich selbst entfremden müssen, durch Entäußerung in der Dingheit. Deren Aufhebung und Wiederaneignung realisiere nicht das absolute Wissen, sondern der „*Kommunismus* [...] als

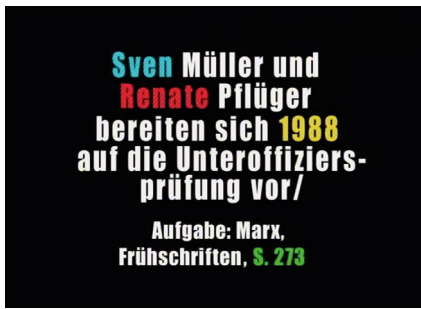


Abb. 17 a–c „Was verstehst Du unter Naturalismus?“ Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigne Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“, Kap.14: Marx-Latein oder Vorbereitung auf die Prüfung zum Unteroffizierslehrgang in der Volksarmee.

wirkliche *Aneignung des menschlichen Wesens* [...].⁷⁴ Marx bezeichnet dieses Erreichen des „gesellschaftlichen, d. h. menschlichen Menschen“ im Kommunismus auch als „vollendete[n] Naturalismus = Humanismus“, als „wahrhafte Auflösung des Widerstreites zwischen dem Menschen mit der Natur und mit dem Menschen [...]“.⁷⁵

Mit diesen Begriffen des Naturalismus und Humanismus haben Sven Müller und Renate Pflüger die größten Probleme. Ihr erster Vorschlag lautet: „natürlich sein, [...] nicht nachdenken.“ Verblüffenderweise nimmt sich aber auch Negts und Kluges Kommentar von 1981 schon die Freiheit, den Sinn-Zusammenhang des Marx’schen Textes und seiner Begriffe weitgehend unberücksichtigt zu lassen. Naturalismus meine, „daß man sich gegenüber dem historischen Erbe des Denkens zunächst dumm stellt“, an „keiner der gewohnten Verknüpfungen festhält, sondern zu den Elementen drängt und, gewissermaßen durch ‚gedankenlose Nachahmung‘, diejenigen Beziehungen ermittelt, die Wirklichkeitscharakter haben *müssen*“.⁷⁶ Negt und Kluge übersetzen also die im Begriff der „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen und im „Naturalismus“ als Utopie qualifizierte „gesellschaftliche Menschlichkeit“ in eine surrealistisch anmutende, dezidiert als „naiv“ charakterisierte mimetische Produktionsweise. Der Marx-Kommentar dient vor allem Kluge als ein Kommentar zur eigenen künstlerischen Methode, die sich im Bild jener Marx’schen Begriffe als objektive begreift, als Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft, die, wie er gemeinsam mit Negt ausführt, in der Kapitallogik zu verschwinden drohe.⁷⁷ Die geronnene Werkform der beschriebenen Sequenz weist hingegen, wie gezeigt wurde, diese romantische Bestimmung der Kunst als „eigentliche“ Wirklichkeit im Sinne der „menschlichen Menschlichkeit“ des kommunistischen

„Naturalismus“ zurück; denn sie enthält ein Element, das man in den theoretisch auftretenden Schriften vermisst: das Reden der Kunst über sich selbst, die allein in ihrer Selbstkritik den Marx’schen Gedanken fasst.

Kluges Gespräch mit Negt (Abb. 3) kann über die Differenz zwischen Theorie und Werk weiteren Aufschluss geben. Bemerkenswert ist hier zunächst auf der Ebene des mündlich Vorgetragenen die unangestregte, ihre Naht verbergende Montage des späten und des frühen ‚utopistischen‘ Marx. Der im *Kapital* dargelegte Doppelcharakter der Ware (als Gebrauchs- und Tauschwert) und der Arbeit (als nützlicher und abstrakter) wird metaphorisch auseinandergelegt in ein oppositionelles Gegenüber von „toter“ und „lebendiger“, als solcher potentiell „rebellischer“ Arbeit (Negt). An dieses Bild, das die Marx’sche Kategorie der konkreten nützlichen Arbeit isoliert und dramatisiert, assoziieren die Autoren die Bestimmung der sozialistischen Utopie als Verlebendigung des Toten, Wiederaneignung des enteigneten Lebens, „Auferstehung der Toten“ (Kluge), womit wiederum die Zukunft des postkapitalistischen Menschen anvisiert ist. Nur ist diese nicht als Resultat einer Revolution gedacht, die Kluge für den europäischen Zusammenhang ausschließt, sondern als Gehalt der Kunst, was Kluge nicht explizit macht und einen gewissen Dissens mit Negt schafft.⁷⁸

Wenn es heißt, dass alle Dinge „verzauberte Menschen“ seien, – so der Titel der zweiten DVD und des Sloterdijk-Interviews (Abb. 12) –, wird die Metapher des Warenfetischs gewissermaßen wörtlich genommen und lediglich inhaltlich umbesetzt. Wo Marx im Fetischcharakter der Ware das falsche Bewusstsein beschrieb, das den Wert als gegenständliche Eigenschaft der Ware versteht, der doch in der Abstraktheit der gesellschaftlichen Arbeit gestiftet wird, hält Kluge das Bild

der magischen Verzauberung ausdrücklich fest, um an dieses die Aufhebung der Verdinglichung anschaulich knüpfen zu können. Er passt also die Marx'sche Lehre jener Märchenform an, mit der er literarisch arbeitet.⁷⁹ Schon in Kluges Rede selbst lässt sich der Umschlagpunkt von der romantischen Ästhetik der lebendigen Arbeitskraft in die präzisere *künstlerische* Übersetzung der Marx'schen Kritik bestimmen. Es zeigt sich, dass die „wirklichen Menschen“, an denen die Wirkungen des Kapitalismus aufgewiesen werden sollen, Spiegelungen der Künstlerfigur sind, wie schon an Sophie Kluges echohafter Erläuterung zum Naturalismus merklich. Im Verlauf des Gesprächs mit Negt parallelisiert Kluge das Bild des Arbeitstages mit seinem literarischen Format der „Lebensläufe“, nämlich in der Wiedergabe seiner Erzählung vom magenkranken Arbeiter, welche dieses künstlerische Verfahren erhellt:

„Jetzt nochmal zu den Bildern. Und die Summe aller meiner Arbeitstage ist mein Leben. Und jetzt gibt es einen Arbeiter, der kommt zum Ende seines Lebens zur Ärztin und sagt: Diese Tabletten hier, die ich für meinen Magen brauche, sind die Gegenleistung dafür, dass ich mir soviel Mühe gegeben habe. Das ist kein Äquivalent und es tröstet mich überhaupt nicht, dass mein Arbeitgeber ebenfalls krank geworden ist und auch diese Tabletten nimmt. Gleichheit ist nicht das, was ich suche, sondern ich suche ein besseres Leben, einen anderen Tausch.“⁸⁰

Die Erzählung erfüllt in all ihrer lakonischen Kürze das ausgesprochene Postulat Kluges, dass „nicht Roman“, sondern „Analyse“ gefragt sei. Ihre analytische Dimension besteht darin, dass ihr Autor, der Intellektuelle, in die konkrete Situation des Arbeiters schlüpft und sie mit seiner Stimme ausspricht. Ebenso erscheinen

Interviewpartner, Vorleserinnen und Vorleser als Spiegelungen Kluges und in seinem Sinne als Übersetzer der Marx'schen Theorie, was im häufigen Auftritt der „professionellen“ Übersetzerin Galina Antoschewskaja auf den Punkt gebracht wird. Die Befragung des Künstlersubjekts und seines Vermögens, Wahrheit für das Kollektiv zu vermitteln, begründet das Schema, den Bildkader entweder mit lesenden, der Autorität historischer Texte sich widmenden Paaren oder monologisierenden bzw. musizierenden Solisten zu besetzen, die auf ihre eigene Übersetzungskraft vertrauen.

Der besondere, an die empirische Konstellation von Person und Situation geknüpfte Realismus Kluges einschließlich seiner Kulmination im grotesken Sinnverzicht generiert auch die oben schon skizzierte Aneignung und Variation von Eisensteins Episoden. So führt Kluge in die Erzählung vom Seidenstrumpf den zugehörigen Strumpfhalter ein (Abb. 18 a–b) und beschwört durch eine kleine Erzählung aus dem Off die Situation herauf, in der ein Mann auf ungeschickte Weise versucht, den Halter vom Strumpf, den „Straps vom Frauenkörper“ zu lösen. Die Vorführerin bestätigt: „Dann besteht die Gefahr, dass eine Laufmasche entsteht“. Diese „Infragestellung“ des Luxus-Produkts Seidenstrumpf, die vor allem den Wandel des Gebrauchswerts von der Bekleidungsfunktion zur erotischen Stimulierung anspricht, ist ein Kommentar zu dem zuvor von Charlotte Müller und Thomas Niehaus verlesenen surrealistischen Eisenstein-Text:

„Ein zerrissener Frauenstrumpf... und der Seidenstrumpf einer Zeitungsannonce. [Letzterer] beginnt zu strampeln und vermehrt sich zu 50 Beinpaaren – Revue. Seide. Kunst. Kampf um einen Zentimeter Seidenstrumpf. Die Ästheten sind dafür. Das Episkopat und die Moral dagegen.“⁸¹

18a



b



Abb. 18 a–b „Dann besteht die Gefahr, dass eine Laufmasche entsteht“. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: Eisensteins Notate zum Kapital, Kap. I: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Charlotte Müller (u. a.).



Abb. 19 „Der neue Film montiert einen Gesichtspunkt aus mehreren Handlungen“. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: *Eisensteins Notate zum Kapital*, Kap. I: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Charlotte Müller und Thomas Niehaus.

In die (drei Notate Eisensteins zusammenführende) Seidenstrumpf-Erzählung, die Lesung, szenische Präsentation und Gespräch umfasst, schaltet Kluge, noch im Rahmen der Lesung durch das Schauspielerpaar (Abb. 19), einen Passus ein, der bei Eisenstein in einem ganz anderen Kontext steht: „Der ‚antike‘ Film drehte eine Handlung aus mehreren Gesichtspunkten. Der neue Film montiert einen Gesichtspunkt aus mehreren Handlungen.“⁸²

Die Sequenz ist also modellhaft als Film im Film lesbar, dem das Motto seiner essayistischen statt romanhaften Verfasstheit nicht vorausgeschickt wird, sondern dem dieses Muster als sein Material eingepflanzt wird. Dass Kluge im Hintergrund das Berliner Reichstagsgebäude erscheinen lässt, verklammert den „einen Gesichtspunkt“ der Warenökonomie mit der deutschen Geschichte und ihrer im Reichstag inkarnierten Katastrophen. Lebendige Arbeitskraft ist mithin die verknüpfende, Bewusstsein schaffende „Produktivkraft“ des Films selbst, oder besser gesagt: der zur Kunst versammelten Künste. Das Schauspielerpaar spricht im Chor, genauso wie die beiden jungen Volksarmisten (Abb. 17 b–c) oder Kluge und Negt, die gemeinsam eine Passage aus Nietzsches Genealogie der Macht lesen.⁸³ Aufgerufen und gleichsam die „eine“, an das heroische Subjekt gebundene Handlung aufhebend, wird hier wie in etlichen anderen Lesungen der antike Chorgesang als Grundelement der antiken Tragödie aufgerufen und verselbständigt. Romantische Klaviermusik aus dem Off, als musikalischer Ausdruck von Subjektivität erneut gattungsfremd eingesetzt, kollidiert mit dem Anblick von Subjekten, die weder eigenständig agieren noch der Einfühlung zugängliche Emotionen äußern, sondern vielmehr einen fremden Text lesen,

wiederum im Auftrag der überindividuellen Instanz des Staates gewissermaßen, den das Reichstagsgebäude als geschichtliches Subjekt vertritt, so wie die Uniformmützen der Volksarmisten die historische Vergangenheit der DDR vergegenwärtigen (Abb. 17 b–c).

Durch die hoch verdichtete, ihren Formcharakter geradezu verschwinden lassende Kollision aus Ton, Bild und Text stiftet Kluge zu einem materialistischen Denken an, auf den Spuren Jean-Luc Godards, der wohl als erster die radikale Auseinandersetzung von Bild und Ton realisiert hat, indem er die Filmfiguren philosophische oder poetische Texte sprechen ließ, die ihre Rollen und damit das Konzept der homogenen Person sprengen.⁸⁴ Kluges Figuren sprechen nicht nur Texte, die sie nicht selbst verantworten; sie lesen sie sichtbar ab und setzen sich zu ihnen je nach Kontext ins Verhältnis: als Schauspieler, die eine Rolle zu proben scheinen, als Staatsbürger der DDR, die sich eine Pflichtlektüre einverleiben, oder als Autor Alexander Kluge, der seine Marx-Lektüre im Innenraum der Kunst mit dem Klavierflügel verkabelt und zum romantischen Sehnsuchtsbild gerinnen lässt (Abb. 7).

Epilog: Eine „Grundströmung unterhalb der Medien“

Kluges theoretisch-ästhetische Aneignung von Marx' Kritik der politischen Ökonomie zielt auf eine materialistische Bestimmung seiner eigenen künstlerischen Verfahren. Seine Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft will er als „Grundströmung unterhalb der Medien“ verstanden wissen, wie er in dem schon zitierten, von Gertrud Koch für *Texte zur Kunst* geführten Gespräch ausführt. Wo Walter Benjamin noch die Medienspezifik des Films im Blick habe, seien „in unserer Zeit, also

2009, die technischen Möglichkeiten eigentlich so weit gediehen und ubiquitär vorhanden [...], dass die Definitionsmöglichkeit nicht länger dort liegt, sondern in einem Grundstrom, der weit unterhalb der einzelnen Technologien liegt“.⁸⁵ Den Vorschlag, die Übersetzung des *Kapital* in ästhetische Formen mit dem Begriff der „Gegenmedien“ zu belegen, lehnt Kluge ab, um stattdessen den Begriff der „Treueverhältnisse“ ins Spiel zu bringen: „Treue zu Eisenstein“, „Treue zum Gegenstand“ und „Treue zu Autoren, die schon einmal etwas gemacht haben und meine Vorbilder sind“.⁸⁶ Diese „unterhalb der verschiedenen Medien“ gelagerte „Grundströmung“, so bekennt Kluge durch den nachdrücklichen Hinweis auf seine – vorkapitalistische – Tugend der Treue, ist dem für wahrheitsfähig erachteten Denken von Marx und seinen Lesern gewidmet, aber auch den „großen Modernen“ wie Eisenstein, Hans Richter und Jean-Luc Godard.⁸⁷ Nicht „Gegenmedien“ will Kluge schaffen, sondern „Gegenöffentlichkeit“. Der Montagekünstler nimmt die Medien in den Dienst eines Gedankenstroms, der in der Tiefe der Bilder, Töne und Texte wirkt und durch die Betrachtung erst zu erschließen ist.

In bestimmter Weise wird das Paradigma der Kritischen Theorie in Anspruch genommen, die anders als die traditionelle, sich neutral verstehende Wissenschaft auf die Veränderung der Gesellschaft ausgerichtet ist und sich in dieser parteiischen Absicht an die Marx'sche Kritik der politischen Ökonomie bindet.⁸⁸ Die demselben Ziel verpflichtete Kunst des Realismus befragt gleichermaßen die bürgerliche Position der Indifferenz, die sich in der ästhetischen Fiktion des Individuums und seiner Autonomie ausdrückt, oder auch in der naturalistischen Hingabe an das empirische Detail.⁸⁹ Kluge kontrastiert und verklammert im Rahmen dieser materialistischen, sozialutopischen Neubestimmung intellektueller Tätigkeit die fiktionale mit der dokumentarischen Technik, als literarischer Autor ebenso wie als Autor von filmischen und fotografischen Montagen, neuerdings auch als Kurator von Ausstellungen.⁹⁰ Er bildet die durch Ausdifferenzierung der Medienkulturen herbeigeführte Zersplitterung der Öffentlichkeit ab und schafft zugleich, in der hybriden Assoziation der verschiedensten Formatlogiken und Genreklassen, den Entwurf einer Gegenöffentlichkeit, die sich nicht an die Grenzen der vorgesehenen Identitätsräume hält. Jeder noch so vereinzelt wirkende

Montagesplitter ist Teil eines künstlerischen Textes, der die geschichtliche Wirklichkeit der Warenlogik erkundet. In der Abwehr einer medientheoretischen Deutung seines Werks bekundet Kluge, dass er der klassischen Theorie des Realismus verbunden bleibt. Sein Beharren auf der sinnlichen Erfahrung hält den Objektbezug fest, den Roland Barthes im „effet réel“ preisgab.⁹¹ Die große Erzählung wird in der Fülle der narrativen Splitter, deren jeder einzelne die Totalität des kapitalistischen Geschichtsprozesses widerspiegelt, weiter erzählt, Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988) folgend. Kluge betraut sein DVD-„Floß“, das stabiler zu sein verspricht als die Flaschenpost Horkheimers und Adornos, mit der paradoxen Aufgabe, den emanzipatorischen Auftrag der klassischen Öffentlichkeit, die sich noch jenseits massenmedialer Übertragungstechnologien als unmittelbares Leben unter Anwesenden etabliert hat, von ihrem Ende her zu rekonstruieren, was die dominante theatrale En-Face-Einstellung der Sprecherporträts unterstreicht. Jene klassische Öffentlichkeit konstituierte sich einst als Pendant des abstrakten Wertgesetzes der kapitalistischen Ökonomie im universalen Begriff der Kunst. Ihn verwendet Kluge zwar nicht; auch möchte er nicht als Künstler bezeichnet werden; und doch reklamiert er mit der favorisierten Selbstbezeichnung als Autor jene Autonomie der Kunst,⁹² die Friedrich Schiller und Karl Philipp Moritz einst im Geist der Aufklärung begründet haben. So sind die hier ausgebreiteten Überlegungen als Anregung zu verstehen, Kluges im *Kapital*-Film bilanzierend verdichtete filmisch-literarische Arbeit nicht nur als „Kunst des Zusammenhangs“⁹³ zu verstehen, sondern sie auch auf den „Zusammenhang der Kunst“ zurück zu beziehen.

Abbildungsnachweis

Abb. 2 aus Sergej Eisenstein/Edmund Meisel: *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*, Edition Filmmuseum 2017, DVD 2: *Oktjabr'* (1928).

Alle anderen Screenshots aus *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Regie: Alexander Kluge, 3 DVDs und Booklet (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008). Ich danke Alexander Kluge für die Reproduktionsgenehmigung.

Anmerkungen

- 1 Sergej M. Eisenstein: „Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“, in: *Sergej M. Eisenstein: Schriften* 3, hrsg. von Hans-Joachim Schlegel (München: Carl Hanser Verlag 1975), 289–311. *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – das Kapital*, Regie: Alexander Kluge, 3 DVDs, 61 Geschichten für Marx-Interessierte zum Ausdrucken sowie Booklet mit Kapiteleilung und Essay von Alexander Kluge (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008). Hierzu bisher Fredric Jameson: „Marx and Montage“, *New Left Review*, Nr. 58 (2009), 109–117, dt. „Marx und Montage: Zu Alexander Kluge“, *Das Argument* 281, 51. Jg., Nr. 3 (2009), 464–470; Julia Vassilieva: „Capital and Co.: Kluge/Eisenstein/Marx“, *Screening The Past* 31, <<https://www.screeningthepast.com/2011/08/capital-and-co-klugeeisensteinmarx/>>, aufgerufen am 22. 8. 2019; Christian Schulte: „‘Alle Dinge sind verzauberte Menschen’. Über Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, in: id. (Hrsg.): *Die Frage des Zusammenhangs: Alexander Kluge im Kontext* (Berlin: Vorwerk 8 2012), 270–279; Gertrud Koch: „Grundströme des Kapitals: Ein Interview mit Alexander Kluge“, *ibid.*, 280–289; Wolfgang Beilenhoff: „Schriftprojektionen: Anmerkungen zu Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, *ibid.*, 290–300; Marc James Léger: „Alexander Kluge’s *News from Ideological Antiquity: Marx – Eisenstein – Das Kapital: A Conversation with Michael Blum and Barbara Clausen*“, in: *Drive in Cinema: Essays on Film, Theory and Politics* (Bristol, UK und Chicago: intellect Ltd. 2015), 119–136; Felix T. Gregor: „Nachrichten für die krisenhafte Gegenwart?! Sergej Eisensteins gescheitertes Filmprojekt *Kapital*“, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Martin Kraus (Hrsg.): *Verhinderte Meisterwerke: Gescheiterte Projekte in Literatur und Film* (Paderborn: Fink 2019), 139–161; Melanie Konrad: „Kinofizierungs- und Mediatisierungsverfahren: Zur Produktion von Gefühlen und Geschichtlichkeit in Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, in: Vincent Pauval/Herbert Holl/Clemens Pornschlegel (Hrsg.): *Von Sinn(en) und Gefühlen: Alexander Kluge – Jahrbuch* 5, 2018 (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2019), 271–286; Regine Prange: „Kapitalismus in uns‘. Eine Analyse der ersten Sequenz von Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*“, in: *AugenBlick: Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 74: *Mediale Subjektivitäten: Fotografie, Film und Videokunst*, hrsg. von Magdalena Nieslony und Semantha Schramm (Marburg: Schüren Verlag 2019), 37–51.
- 2 Alexander Kluge: „Die realistische Methode und das sog. ‚Filmische‘“, in: id.: *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin: Zur realistischen Methode* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975), 201–209.
- 3 Id.: „Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“, *ibid.*, 215–222, hier 220.
- 4 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 289f. Vgl. Hans-Joachim Schlegel: „Eisensteins dialektisch-visuelle Demonstration der weltgeschichtlichen Oktoberwende und der ‚Kinematograph der Begriffe‘: Eine Einführung in *Oktober*“, in: id.: Eisenstein [wie Anm. 1], 7–37.
- 5 Beachtenswert ist das mit diesem Begriff verbundene weitere Ziel, über die Verfilmung der Inhalte des *Kapital* hinaus seine dialektische Methode für eine neue Art des Films zu nutzen. Hieran knüpft Kluge an. Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 307: „Aus dem ‚Kapital‘ können endlos Themen kinofiziert werden (‚Mehrwert‘, ‚Preis‘, ‚Profit‘). Wir wollen das Thema der Marxschen Methode kinofizieren.“
- 6 *Ibid.*, 296: „Der Inhalt des ‚Kapitals‘ [...] ist nunmehr formuliert: *Dem Arbeiter dialektisches Denken beibringen.*“ Zu Eisensteins Projekt vgl. Gregor: „Nachrichten“ [wie Anm. 1].
- 7 Während die sich wenige Jahre später formierende Phalanx eines orthodoxen Sozialistischen Realismus, angeführt von Georg Lukács, diesen „Avantgardeismus“ als eine dekadente Huldigung an ein subjektives nichtiges Innenleben geißelte, gehörte Eisenstein zu jenen Autoren, die, wie z. B. Wieland Herzfelde, Bertolt Brecht und Walter Benjamin, die ikonoklastischen Formen der westlichen Avantgarden, eben das Prinzip der Montage, für eine revolutionäre Ästhetik nutzbar machen wollten. Zur kontroversen Forschungsdiskussion über den Einfluss von Joyce auf Eisenstein: *ibid.*, 147–153.
- 8 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 293. Vgl. Felix Lenz: *Sergej Eisenstein: Montagezeit: Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos* (München: Fink Verlag 2008), 178–183.
- 9 Eisenstein, „Notate“ [wie Anm. 1], 292.
- 10 *Ibid.*, 293.
- 11 *Ibid.*, 290.
- 12 *Ibid.*, 293.
- 13 *Ibid.*, 299: „Ein Barock-Christus und ein hölzerner Dummkopf sind absolut unähnlich, *bedeuten* aber ein und dasselbe.“ In der deutschen Fassung ist die Sequenz stark gekürzt, wird die ikonoklastische Dynamisierung des Schnittrhythmus nicht gezeigt.
- 14 Vgl. Eisensteins Hinweis auf die „Identität der (nichtaufgeführten) Zwischentitel ‚Gott‘, ‚Gott‘, ‚Gott‘“, *ibid.*, 295.
- 15 Zur Anfangssequenz und zum Motiv des Kabels siehe Prange: „Kapitalismus in uns“ [wie Anm. 1].
- 16 Koch/Kluge: „Grundströme des Kapitals“ [wie Anm. 1], 285.
- 17 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Dritte Fassung), in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2: *Abhandlungen*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991), 471–508.
- 18 Die Hörerin von Radio Moskau (Abb. 6 d–f) wird in einer Einstellung des Films auch als Bildhauerin des sozialistischen Realismus dargestellt. Dieser Medienreflexion Vertovs vergleichbar ist Kluges Motiv des Klavierspiels in Verbindung mit technischen Übertragungsmedien wie Mikrofon, Telefon und Kabel. Vgl. auch Kluges mannigfaltige Zitierung des Kamera-Auges (aus *Der Mann mit der Kamera*, 1929), das er z. B. am Anfang des *Kapital*-Films mit dem Projektor in eins setzt und neben ein maskiertes, wie von einem Feldstecher geliefertes Bild stellt. *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 1, erste Sequenz. Auch die Nutzung des Zeitraffers übernimmt Kluge von Vertov für die Darstellung der gesteigerten Intensität industrieller Produktionsweise, freilich, ebenso wie das Kamera-Auge, in der Form einer kritischen Brechung, denn seine „Zeittotalen“ zeigen den Triumph der abstrakten Zeit über die Subjekte und die „natürliche“ Zeit. Selbst die Interview-Technik geht auf Vertov zurück, der Arbeiterinnen über ihre besonderen Leistungen berichten lässt, allerdings ohne sich selbst als Interviewer mit einzubringen. Kluges programmatisches Motiv der Glühbirne lässt sich zurückverfolgen zu Vertovs *Vorwärts, Sowjet* (1926).
- 19 Alexander Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD Booklet (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 58.
- 20 Oskar Negt und Alexander Kluge: „Die Öffentlichkeit der Denkmäler – Öffentlichkeit und Geschichtsbewußtsein“, in: id.: *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 3. Aufl. 1974), 447–463, hier 447.
- 21 Die Publikationen *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (1972), *Geschichte und Eigensinn* (1981) und *Massverhältnisse des Politischen* (1992) wurden wiederabgedruckt und neu arrangiert in Oskar Negt und Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch: Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001). Zu den ersten beiden Veröffentlichungen siehe Fredric Jameson: „On Negt and Kluge“, in: *October* 46: *Alexander Kluge: Theo-*

- retical Writings, Stories, and an Interview (Autumn 1988), 151–177. Zu *Der unterschätzte Mensch* siehe Christian Schulte und Rainer Stollmann (Hrsg.): *Der Maulwurf kennt kein System: Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge* (Bielefeld: transcript 2005).
- 22 Kluge liest folgende Marx-Passagen als Ankündigung und Resümee des ganzen Films, wie der zwischendurch eingeblendete Titel *Nachrichten aus der ideologischen Antike* verdeutlicht: „Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen eines Webers ähneln. Eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, dass er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn derselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht daß er nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß.“ Karl Marx: *Das Kapital*, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Band 23 (Berlin: Dietz 1972), 193. Außerdem: „Der Mensch ist im wörtlichsten Sinn ein zoon politicon, nicht nur ein geselliges Tier, sondern ein Tier, das nur in der Gesellschaft sich vereinzeln kann.“ Karl Marx: „Einleitung“, in: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857–1858), Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1939 und 1941 (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt; Wien: Europa Verlag o.J.), 1–31, hier 6. Und zuletzt: „Der Mensch ist kein abstraktes, außer der Welt hockendes Wesen. Der Mensch, das ist die Welt des Menschen.“ Karl Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie [1844]“, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Band 1 (Berlin: Dietz 1976), 378–391, hier 378. In den Kapiteln 6 und 11 des Abschnitts „Sehnsucht nach der Kindheit“ kehren wir in den Raum des Künstlerelbstporträts zurück (siehe dazu weiter unten).
- 23 Marx: *Grundrisse* [wie Anm. 22], 31.
- 24 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 287.
- 25 Vgl. Eisenstein, „Notate“ (wie Anm. 1), 309. Siehe auch eine zentrale Drehbuch-Idee Eisensteins vom 7.4.1928: „Im Ablauf des gesamten Filmes kocht eine Frau für ihren heimkehrenden Mann Suppe.“ Eisenstein: „Notate“ (wie Anm. 1), 303. Kluge kombiniert in seiner Aneignung und Übersetzung dieser Notiz, die in Assoziationsketten [„Pfeffer, Cayenne. Teuflich scharf. Dreyfus. Französischer Chauvinismus“, *ibid.*] die Brücke von der Alltagsszene in die Politik schlägt, Texttafeln mit Realfilm-Closeups, dokumentarischen Fotografien und Grafiken, die die Realität der Alltagssituation ebenso wie die der politischen Ereignisse historisch und gegenwartsbezogen konkretisieren. Zur Diskussion vor allem von Eisensteins Montage-Ideen siehe Jameson: „Marx und Montage“ (wie Anm. 1), 467f.
- 26 Eisenstein: „Notate“ (wie Anm. 1), 292: „Fürs ‚Kapital‘. Die Börse darf nicht durch eine „Börse“ dargestellt werden [...], sondern durch Tausende von kleinen Details. Durch Genreismus.“
- 27 *Ibid.*: „Die Concierge als Anleihenhalterin. Druck solcher Concierges in Fragen der Schuldenanerkennung durch Sowjetrußland.“
- 28 *Ibid.*, 293: „In Joyce' Ulysses gibt es diesbezüglich ein wunderbares Kapitel, in scholastisch-katechetischer Manier geschrieben. Man stellt Fragen und gibt Antworten darauf.“
- 29 „Die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft, kraft deren der Einzelne die vorgezeichneten Schranken seiner Aktivität als natürliche hinnimmt, ist in der kritischen Theorie relativiert.“ Max Horkheimer: „Traditionelle und kritische Theorie“ [1937], in: *id.*: *Traditionelle und kritische Theorie: Fünf Aufsätze* (Frankfurt am Main: Fischer 72011), 205–260, hier 224.
- 30 Koch/Kluge: „Grundströme des Kapitals“ [wie Anm. 1], 287.
- 31 Stollmann/Kluge: „Was ist eine Metapher?“ In: *id.*: *Ferngespräche* [wie Anm. 1], 19–23, hier 19.
- 32 „Das Marx'sche Wertgesetz ist in der Natur verankert: Ein Gespräch zwischen Rainer Stollmann und Alexander Kluge“, in: Schulte/Stollmann: *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 45.
- 33 Alexander Kluge: „Wie ein korruptes Gesetz entsteht“ [2011], in: Christian Schulte (Hrsg.): *Alexander Kluge: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik* (Berlin: Vorwerk 8, 3. Aufl. 2011), S. 268f.
- 34 *Id.*: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit“, in: Klaus von Bismarck/Günter Gaus/Alexander Kluge/Ferdinand Sieger: *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien*. Mit einer Einführung und einem dokumentarischen Anhang von Reinhard Piper (München und Zürich: Piper 1985), 51–129, hier 56. *Ibid.*, 91: „Buch, Bühne, Film als klassische Mächte müssen treuhänderisch die Interessen des an sich nicht organisierbaren Bereichs der klassischen Öffentlichkeit wahrnehmen.“ Zum Programm einer „proletarischen“ (Gegen-)Öffentlichkeit, gedacht als kritische Erweiterung des (elitär) eingegengten Konzepts bürgerlicher Öffentlichkeit bei Habermas, siehe die gemeinsam mit Oskar Negt verfassten Buchpublikationen *Öffentlichkeit und Erfahrung* und *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21]. Eine ausführliche und kritische Erörterung von Kluges Fernseharbeit liefert Matthias Uecker: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen* (Marburg: Schüren Verlag 2000).
- 35 Im *Kapital*-Film wird mehrfach auf Brecht Bezug genommen, besonders auf seine analog zu Eisensteins Experiment vorgenommene Übersetzung des Kommunistischen Manifests in Hexameter, der Kluge noch die technologische Übersetzung ins Telefonat hinzufügt: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 7: Brechts Hexameter zum Kommunistischen Manifest. Mit Durs Grünbein. Vgl. auch Angelos Koutsourakis: „Brecht Today: Interview with Alexander Kluge“, *Film-Philosophy* 15, Nr. 1 (2011), 220–228.
- 36 Kluge: „Bewußtseinsindustrie“ [wie Anm. 34], 55.
- 37 Kluge (*ibid.*, 56) erinnert an die Erfahrung „der Studenten im Jahr 1968 [...], als sie ihre Enteignung von Teilen der Öffentlichkeit bemerken“ [veranlasst durch die] „betonte Einseitigkeit in den Strategien des Springer-Verlages“.
- 38 *Ibid.*, 128.
- 39 *Ibid.*
- 40 Mit dieser Formulierung bezeichnet Kluge immer wieder seine Methode der Gesprächsführung, die, so ließe sich ergänzen, seine literarische Technik der unmerklichen Montage von dokumentarischer Quelle und eigener narrativer Konstruktion in Dialogform entwickelt. Kluge setzt mit seiner Interviewtechnik seine literarische und filmische Autoorentätigkeit fort, indem er „Rohstoffe ‚entdeckt‘ und ‚in Form bringt““. Matthias Uecker: „Lautes Denken: Das Interview als Kunstform“, in: *id.*: *Anti-Fernsehen?* [wie Anm. 34], 101–121, hier 120.
- 41 Dass Kluge seinen eigenen Internet-Auftritt nach allen Regeln dieses Authentifizierungs-Formats gestaltet und als Vorstellung seines Werks nutzt, wird von Ramon Reichert zu Unrecht als Inkonsequenz gegenüber diesem ausgelegt. *Id.*: „Kluge im Netz“, in: Schulte: *Die Frage des Zusammenhangs* [wie Anm. 1], 238–246. Voraussetzung dieses Irrtums ist die (nicht zuletzt von Kluge selbst unterstützte) Auffassung, seine exzessive Montagearbeit beuge sich in einen Raum außerhalb der Kunst und ihres Wahrheitsanspruchs. So auch u. a. Eike Friedrich Wenzel: „Baustelle Film: Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme“, in: Christian Schulte (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress / Vienna University Press 2012), 117–136, bes. 126f.
- 42 Zu betonen ist für diesen zentralen Begriff Kluges die Gleichwertigkeit von dokumentarischem und fiktionalem Material: „Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist

- das Rohmaterial. Montage, Verarbeitung in Zusammenhänge, die Übersetzung der Zuschauerinteressen, die Umformung der Produktionsweise des Mediums, dies sind weitere Anwendungen der analytisch-sinnlichen Methode.“ Kluge: „Die realistische Methode“ [wie Anm. 2], 208.
- 43 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 282. Kluge erinnert hier an die Frühzeit des Kinos, das mit Kurzfilmen auf dieselbe Ungeduld der Arbeiter reagiere. Alle Zitate dieses Abschnitts *ibid.*
- 44 Zur Zusammensetzung genauer Schulte: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“ [wie Anm. 1]. Die mehrfache Wiederverwendung eigener Aufnahmen ist schon für Vertovs Dokumentarfilme typisch.
- 45 Karl Marx: „Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ III, in: *Werke, Schriften, Teil I: Frühe Schriften*, hrsg. von Hans-Joachim Lieber. Mit einem Vorwort von Wolfram Elsner (Darmstadt: Lambert Schneider Verlag 2013), 506–665, hier 601. Diese Passage erörtert Kluge schon in seinem Essay „Die fünf Sinne – Sinnlichkeit des Zusammenhangs“, um der historischen, „von Gehirn-Sinnlichkeit überlagert[en]“ Sinnlichkeit „Gegenformen“ entgegenzuhalten, die in der „subdominanten Erfahrung wirklich existier[en]“. Siehe Kluge: *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin* [wie Anm. 2], 212–214, hier 212f. Wo der frühe Marx die „vollständige Emanzipation aller menschlichen Sinne“ an die Aufhebung des Privateigentums bindet (Marx: „Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ III, op. cit., 599), sieht diese Kluge in subversiven Praxisformen schon für gegeben an. Ich vertrete die These, dass Kluges Theorie diese (z. B. weiblichen) freien Praxisformen als Widerschein der künstlerischen Tätigkeit betrachtet, die seit Schillers Kalliasbriefen als nicht-entfremdete Produktionsweise gilt, nicht zuletzt im Verweis auf eine „ideologische Antike“. Siehe Friedrich Schiller: „Kallias oder Über die Schönheit“, in: *Schillers Werke*, Viertes Band: *Schriften* (Frankfurt am Main: Insel 1966), 74–118. Allerdings ist sich Schiller des Scheincharakters der Kunst als lebendiger Arbeitskraft bewusst. Das Schöne ist „Autonomie in der Erscheinung“. *Ibid.*, 101.
- 46 Dieses Marx-Zitat betitelt im Inhaltsverzeichnis des Booklets [wie Anm. 19] die hierdurch als Einheit zusammengefassten Kapitel 12–17 der DVD I. Enthalten ist ein Sketch zur analogen Metapher der Verflüssigung (12), eine Verballhornung der „gegenständlichen Wesenskräfte des Menschen“ (14, dazu hier weiter unten) und zwei Beiträge zur Weltwirtschaftskrise von 1929 (15 und 16), die somit in das Bild der tänzerischen Auflösung der versteinerten Verhältnisse einbezogen wird: „Das Kapital widerlegt sich selbst“ (Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, *ibid.*, 59). Vgl. *ibid.*, 16: „Mit der Methode und dem Anspruch von Marx ist es gefährlich, sich im Jahr 2008 dieser Wirklichkeit auszusetzen: Man wird mutlos. Man braucht einen Schuß Leichtsinn, um damit umzugehen. Man muß Till Eulenspiegel einmal über Marx (und auch Eisenstein) hinwegziehen lassen, um eine Verwirrung zu erhalten, durch die sich Erkenntnisse und Emotionen neu verbinden.“ Grundsätzlich zum Verhältnis des Komischen zum Katastrophischen Christian Schulte: „Cross-Mapping: Aspekte des Komischen“, in: Schulte/Stollmann: *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 219–232. Zum Experteninterview als komischem Diskurs siehe auch Dorothea Walzer: *Arbeit am Exemplarischen: Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge* (München: Wilhelm Fink 2017), 167–184.
- 47 Vgl. Uecker: „Das Interview als Kunstform“ [wie Anm. 40]. Siehe auch Rainer Stollmann: „Artenkunde des Gesprächs bei Alexander Kluge“, in: Valentin Mertes/Christian Schulte/Stefanie Schmitt/Winfried Siebers (Hrsg.): *Formenwelt des Dialogs, Alexander Kluge-Jahrbuch 3* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016), 131–148.
- 48 Schneider alias Atze Mückert sieht Einiges richtig, zum Beispiel Marx' Theorie der Ware Arbeitskraft: „Dann hat er Wert, der Arbeiter – wenn er Arbeit hat. Wenn er nicht Arbeit hat, hat er auch Wert, aber: Null“.
- 49 Marx: *Das Kapital* [wie Anm. 22], 93.
- 50 Max Weber versteht den Protestantismus als Quelle der kapitalistischen Ökonomie, nicht als ihren ideologischen Spiegel. *Id.*: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 20, Nr. 1 (1904), 1–54; *ibid.*, 21, Nr.1 (1905), 1–110. Siehe auch Kluges Ausführungen über die „Subjektive Seite des Wertgesetzes“ im Gespräch mit Stollmann. In seiner Konzentration auf die puritanischen Seelenkräfte als Grundlage des modernen bürgerlichen Menschen geht allerdings der groteske Gegensatz zur ökonomischen Realität verloren, von dem seine literarischen und audiovisuellen Figuren sprechen. Stollmann/Kluge: „Der Maulwurf kennt kein System“ [wie Anm. 21], 43f. Kluge verabschiedet sich sogar ausdrücklich von „doktrinären Gesichtspunkten wie Herleitung aus einer ökonomischen Struktur“ und findet in jenem revolutionären bürgerlichen Menschen die Anlage zu einer „Form der lebendigen Arbeit“, „die nicht aus der ökonomischen Auflehnung gegen Unterdrückungsverhältnisse, sondern aus der Schatzsuche“ kommt, d. h. Arbeit um ihrer selbst willen leistet. *Id.*: „Stichwort: Gefügeartige Arbeit“, *ibid.*, 50–53. Kluges Lehre reinstalliert, als solche genommen, die ästhetische Utopie eines romantischen Sozialismus, während seine literarische und filmische Produktion die Schärfe der reifen Marx'schen Analytik nirgendwo preisgibt.
- 51 Vgl. *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 3: „Das Denkmal und das wahre Grab“ (Film von Sophie Kluge); DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 15: „Der große Kopf von Chemnitz“ (zum dortigen Marx-Denkmal). Vgl. auch Negt/Kluge: „Die Öffentlichkeit der Denkmäler – Öffentlichkeit und Geschichtsbewußtsein“ [wie Anm. 20].
- 52 Die eingeschnittene verschwommene Fotografie eines in die Kamera blickenden dunkeläugigen Kleinkindes, das gleichmütig an seinen Fingern lutschend den Kuss der Mutter empfängt, könnte aus Kluges Familienalbum stammen und den Selbstbildcharakter dieser Sequenz unterstreichen, ist doch Kluge, der mit 13 Jahren beim Bombenangriff auf Halberstadt knapp dem Tod entrann, ein „gerettetes Kind“.
- 53 Dass Kluges „Filmemachen aus fremdem Material“ [...] das Ganze, das brillant durchkomponierte Einzelstück zur größten Ideologie erklärt“, wird z. B. von Wenzel nicht in den Zusammenhang der für Kluge bei aller Abweichung maßgeblichen (Werk-) Ästhetik eines Adorno gestellt, sondern als Aufhebung der Kunstautonomie in eine Künstler und Rezipienten umstandslos vereinende „Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung“ gedeutet. Kluges Montagekunst wird zur Anwältin einer „Vieltimmigkeit des kulturellen Gedächtnisses“ verdünnt, ihre materialistische Basis ersetzt durch radikalen Konstruktivismus. Wenzel: „Baustelle Film“ [wie Anm. 41], 117, 122, 136. Bezogen auf *Nachrichten aus der ideologischen Antike* meint auch Felix T. Gregor, dass es „nicht um die Suche nach einem konkreten Aussage- und Wahrheitswert hinter Marx' und Eisensteins Kapital-/Kapital-Projekten [geht]“ und dekretiert ein medienarchäologisches Vorgehen im Sinne Foucaults. In dieser Sichtweise geht es schon Eisenstein nicht „um die Frage nach dem Inhalt, sondern die Suche nach einem filmischen Ausdruck und einer filmischen Umsetzung für die Methode des Kapitals“. Gregor: „Nachrichten“ [wie Anm. 1], 155, 157, 143. Solch formalistischer Verselbständigung von Methode, Medium und Form gegenüber dem gesellschaftskritischen Inhalt gilt wohl Kluges Beharren auf der von ihm aus der „Treue zum Gegenstand“ entwickelten „Grundströmung [...] unterhalb der verschiedenen Medien.“ Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 282. Weitere Ausführung hierzu im Kapitel über Kluges „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“.

- 54 Argumente für die Begrenztheit der Magazinprogramme und ein partielles Scheitern ihres Ziels, eine „Insel klassischer Öffentlichkeit“ zu schaffen, erörtert Uecker: *Anti-Fernsehen?* [wie Anm. 34], 148–186, hier 167. Uecker problematisiert die notwendige Unterwerfung unter die Produktionsbedingungen des Fernsehens und die mit ihr einhergehende Routine. Kluges Programme müssten eigentlich, wie er nach Harro Segeberg („Rahmen und Schnitt: Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung“, *Wirkendes Wort*, Nr. 2 [1993], 286–301, hier 297) an anderer Stelle ausführt, wie Bücher gelesen werden, was aber nur die Videoaufzeichnung ermögliche: „Fast könnte man [...] auf die Idee kommen, die vom Zuschauer beliebig manipulierbare Videoaufzeichnung sei insgeheim schon immer das angemessenste Medium für Kluges Film- und Fernsehproduktionen gewesen und es handle sich bei ihnen um Kommunikationsangebote, die (wie ein Brühwürfel) bloß aus Mangel an Programmzeit radikal kondensiert wurden und unter Einsatz eines weiteren Mediums wieder zeitlich entzerrt (quasi verdünnt) werden müssen, um adäquat rezipiert werden zu können.“ *Ibid.*, 151. Das DVD-Format des *Kapital*-Films kommt dieser notwendigen Lektürearbeit entgegen und schaltet überdies, durch die Neuzusammenstellung älterer Produktionen, eine Lektürearbeit des Autors Kluge dazwischen.
- 55 Stollmann/Kluge: *Ferngespräche* [wie Anm. 1], 60f. Ähnliche Hinweise in Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 283.
- 56 So wird zum Beispiel durch die Anordnung eines Kinderfotos von Eisenstein „beim Räuberspiel“ auf einer Doppelseite gegenüber dem berühmten Porträt des Regisseurs, das ihn beim Schneiden seines Films *Oktober* (Abb. 1) zeigt, eine autonome quasifilmische Sequenz hergestellt. Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19] 10f.
- 57 Vgl. Andrea Sombroek: *Eine Poetik des Dazwischen: Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* (Bielefeld: transcript 2005), bes. 259–264.
- 58 Den Begriff der Ideologie verwendet Kluge hier „neutral“ im Sinne eines weltanschaulichen Bildungswissens, das „außerhalb des gegenwärtigen Geschehens“ liegt. Siehe Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 7. Dies illustriert das (auch in den Filmprolog aufgenommene) Bild eines Dampfschiffs, das die „Navigation nach den Sternen“ (*ibid.*, 8) zeigt. Das Bild dürfte angeregt sein durch die Eröffnungsmetapher von Lukács’ *Theorie des Romans*, der im „Sternenhimmel die Landkarte“ der in sich vollendeten, „Leben und Wesen“ noch einigenden antiken Welt aufruft. „Kants Sternenhimmel“ hingegen, Sinnbild der modernen Entzweiung von Mensch und Welt, „glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein – mehr die Pfade.“ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Hamburg: Luchterhand 1994), 21f., 28. Erst später kommt Kluge, im Gespräch mit Joseph Vogl über die Marx’schen „Stichworte“, auf Ideologie als „falsches Bewusstsein“ zu sprechen (DVD III, Kap. 14: „Stichworte: ‚Ideologie‘, ‚Entfremdung‘, ‚Vitalität der Dinge?‘, ‚Gibt es ein Menschenrecht der Dinge?‘“). Eher dem Lukács’schen als dem Marx’schen Entfremdungsbegriff nahe ist Kluges Idee einer falschen Wirklichkeitsbehauptung der Wirklichkeit (vgl. Anm. 2), dem der „Antirealismus des Gefühls“ entgegentritt. Siehe zu diesem Begriff Christoph Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge: Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln* (Tübingen: Narr Francke Attempto 2016), 320–324.
- 59 Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 25.
- 60 *Ibid.*, 24.
- 61 *Ibid.*, 23. Gegen die Engführung der Ovid’schen Metamorphosen mit der Vergegenständlichung der Arbeitskraft im Tauschwert der Ware wäre im Sinne von Marx’ Ausführungen in der Einleitung zu den *Grundrissen* [wie Anm. 22] sachlich einzuwenden, dass Ovid im Rahmen eines mythischen Weltverhältnisses arbeitete, von dem Marx die kapitalistische Wirtschaftsform ebenso historisch abhebt wie die eigenständig gewordenen Sphären der Wissenschaft und der Kunst.
- 62 Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 23.
- 63 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 301, orientiert an *Ulysses*.
- 64 Karl Korsch empfiehlt, sich zuerst mit einem Unterkapitel zu Kapitel 5 über „Arbeitsprozess und Verwertungsprozess“ zu befassen. Denn so trete die „für das richtige Verständnis des Kapital grundlegende Tatsache hervor, daß dieser wirkliche Arbeitsprozeß unter den Bedingungen der gegenwärtig herrschenden kapitalistischen Produktionsweise nicht nur eine Erzeugung von Gebrauchswerten für menschliche Bedürfnisse darstellt, sondern zugleich eine Erzeugung von verkäuflichen Waren, Verkaufswerten, Tauschwerten oder kurz gesagt ‚Werten‘“. Der Vorteil dieser Passage sei, dass sie „uns mitten in die Theorie des Kapital hineinführt“, also vorbereitet auf die Lektüre der ersten Kapitel, deren Schwierigkeit er in der hegelianischen Dialektik der Begriffsarbeit ortet. Karl Korsch: „Geleitwort zu neuen Ausgabe“, in: Karl Marx: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872 (Berlin: Gustav Kiepenheuer 1932), II. Kluge und Negt referieren Korschs Lektürevorschläge in: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 9: Wie liest man im *Kapital*? Mit Oskar Negt (nach Karl Korsch). Sie konzentrieren sich ausschließlich auf Korschs nachgereichten Vorschlag, das 8. Kapitel zum „Arbeitstag“ zu studieren, in Kluges Übersetzung „ein Tag Lebenszeit“. Es biete die Chance, sich zunächst ein Bild von den „Erscheinungen und Schmerz verursachenden Problemen dieses Kapitalismus zu machen in der Aufteilung des Arbeitstages“ (Negt).
- 65 Durchforscht wird die deutsche Geschichte im Hinblick auf jene „eigenennigen“ Potentiale, an denen sich eine gegenwärtige emanzipative, d. h. nicht-ausgrenzende Praxis orientieren soll. Vgl. Corinna Mieth: „Die utopische Dimension von Anthropologie und Geschichte bei Oskar Negt und Alexander Kluge“, in: Schulte/Stollmann (Hrsg.): *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 181–200.
- 66 Negt/Kluge: *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21], 142. Vgl. dagegen Kluges „sinnfreie“ Grotteske „Der frühe und der späte Marx“, in: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 6. Der „steinzeitlich“ frühe und der „bürgerlich“ späte Marx lesen im Chor aus dem *Kapital*, immer wieder innehaltend, als ob es sich um ein fremdes, schwer entzifferbares Buch handle.
- 67 Vgl. Anm. 45. Kluge beschreibt selbst den in seiner Biografie wurzelnden Antrieb, Versöhnung (zwischen den Eltern) zu stiften, als einen „aussichtslosen“. Alexander Kluge: „Mein wahres Motiv“ (aus: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*), in: Paulat/Holl/Pornschlegel: *Von Sinn(en) und Gefühlen* [wie Anm. 1], 313–315, hier 314.
- 68 „Gesetzt wir hätten als Menschen produziert: Jeder von uns hätte in seiner Produktion sich selbst und den anderen doppelt bejaht“. Karl Marx: *Historisch-ökonomische Studien* (Pariser Hefte), Auszüge aus James Mills Buch *Éléments d’économie politique*, in: Marx/Engels: *Werke*, Band 40, *Ergänzungsband I* (Berlin: Dietz Verlag 1968), 465–466.
- 69 Vgl. Anm. 2 und Anm. 58. Auf die Lukács’sche Grundlage des Gedankens wäre näher einzugehen. Eine Andeutung muss hier genügen: In der *Theorie des Romans* entwickelt Lukács eine (auch für seine marxistische Ästhetik gültig bleibende) Modellansicht der in sich vollendeten Antike, die der moderne Künstler aus eigener Kraft wiedererschafft, um dem einsamen, vom Ganzen abgepaltenen Subjekt seine Realität zurückzugeben.
- 70 Rainer Stollmann: „Artenkunde des Gesprächs bei Alexander Kluge“, in: Valentin Mertens/Christian Schulte/Stefanie Schmitt/

- Winfried Siebers (Hrsg.): *Formenwelt des Dialogs, Alexander Kluge--Jahrbuch 3* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2016), 131–148, hier 147f. Transkription des Gesprächs *ibid.*, 144–147.
- 71 Karl Marx: „Kritik der Hegelschen Dialektik und der Philosophie überhaupt“, in: „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ [wie Anm. 45], 637–665, hier 649.
- 72 Kluge setzt sich über die historische Tatsache weiblicher Uniformen hinweg und zeigt die Differenz zwischen dem gebügelten weiblichen und dem nicht gebügelten männlichen Hemd als „eigentliche“ Geschlechterdifferenz. Der pragmatische und überdies rebellische weibliche Sinn (im Sinne Kluges lebendige und somit potentiell künstlerische Arbeit) wird in dem Einfall Sophie Kluges beschrieben, einen „Spicker“ anzufertigen.
- 73 Vergleichbar ist die ebenfalls einem Passus aus *Geschichte und Eigensinn* gewidmete Sequenz „Wieviel Blut und Grausen ist auf dem Boden aller ‚guten Dinge‘! In: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III, Kap. 10. Oskar Negt und Kluge lesen das Nietzsche-Zitat (nach Horkheimer) aus ihrem eigenen Buch vor.
- 74 Marx: „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ [wie Anm. 45], 593.
- 75 *Ibid.*, 593f.
- 76 Negt/Kluge: *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21], 80.
- 77 *Ibid.*, 139–144.
- 78 Siehe Alexander Kluge: „Momentaufnahmen unserer Zusammenarbeit“, in: Negt/Kluge: *Der unterschätzte Mensch* [wie Anm. 21], 5–16. Kluge berichtet hier (*ibid.*, 7) über ein Tabu der Zusammenarbeit, die jeweiligen Erfahrungsschätze in der Filmkunst und der Gewerkschaftsbewegung nicht zu berühren. Eben in diesen ausgeklammerten persönlichen Tätigkeitsbereichen scheint die Voraussetzung zur gemeinsam formulierten Utopie einer systemimmanenten lebendigen Arbeitskraft zu liegen. Die Differenz keimt im Gespräch über Eisensteins (und Kluges) Projekt auf, wird aber durch Kluges aktive Gesprächsführung aus dem Off und Negts Duldung an der Austragung gehindert. Negt: „Trotzdem stellt sich für mich die Frage: Worüber geht das hinaus? [...] Gibt es Hinweise darauf, warum er das wollte? Was ist der zusätzliche Erklärungswert? Es gibt eine Aporie zwischen Bild und Begriff [...] Es gibt ja poetische Stellen im *Kapital*, eine ganze Menge [...] Die sozialen Bedingungen sind gut ins Bild zu setzen. Was für mich das Problem ist, dass gewissermaßen die Theorie, also wenn man das *Kapital* verfilmt, muss irgendwie [...]“ Negt führt seine Bedenken nicht aus. Der gezeigte Gesprächsausschnitt endet mit Kluges Ausführungen zum „Cross Mapping“: Bilder aus der geschichtlichen Distanz vermögen – dem stimmt Negt zu – die Gegenwart zu erhellen. „Wie liest man im *Kapital*?“ [wie Anm. 64].
- 79 Die Geschichte von Knautsch-Betty, genannt „Das sabotierte Verbrechen“, in *Die Macht der Gefühle* (1975) erfüllt diese Märchenlogik exemplarisch. Erzählt wird die Auferweckung eines aus Habsucht Getöteten durch Kooperation.
- 80 „Wie liest man im *Kapital*?“ [wie Anm. 64].
- 81 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 304. Vgl. *ibid.*, 297, zum „Kampf der Strumpffabrikanten für kurze Röcke“. Außerdem *ibid.*, 309. Jameson: „Marx und Montage“ [wie Anm. 1] missversteht Kluges Spielszene als „dekorative Probeaufführung dieses mehrdimensionalen sozialen Objekts“ und schlägt vor, Busby Berkeleys Revuen als Illustration im Sinne von Krakauers *Ornament der Masse* zu verwenden. Ihm entgeht, dass Kluge sich von Eisensteins Bild des zerrissenen Seidenstrumpfs anregen lässt und dessen Materialität thematisiert.
- 82 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 305. Kursivierung von S. E. Man beachte, dass Eisenstein den Begriff Antike anders als Kluge für die bürgerliche Tradition des Illusionskinos einsetzt.
- 83 „Wieviel Blut und Grausen“ [wie Anm. 73]. Auch das abwechselnde Sprechen, hier besonders deutlich gemacht durch mitten in der Zeile stattfindende Zäsur, zitiert die Theaterform. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.
- 84 Vgl. Christina Scherer: „Alexander Kluge und Jean-Luc Godard: Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer ‚Grundannahmen‘“, in: Schulte: *Die Frage des Zusammenhangs* [wie Anm. 1], 89–115.
- 85 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 281.
- 86 *Ibid.*, 281f.
- 87 *Ibid.*, 281.
- 88 Horkheimer: „Traditionelle und kritische Theorie“ [wie Anm. 29], 223, Anm. 14, und *ibid.*: „Nachtrag“, 261–269. Vgl. Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge* [wie Anm. 56], der „Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln“ thematisiert. Da diese profunde Untersuchung zum Metaphernschatz und Begriffsapparat Kluges jedoch keine eingehenderen Werkanalysen vornimmt, wird das Verhältnis zwischen Narration und Philosophie, zwischen Kunst und Kritischer Theorie nur als ein indifferentes Nebeneinander bestimmbar, wenn nicht gar als eines der Unterordnung der künstlerischen Arbeit Kluges gegenüber der philosophischen. Siehe insbesondere 13f. und das Kap. 2.5.2. „Ästhetische Theorie und Praxis bei Kluge“.
- 89 Vgl. die Auseinandersetzung Kluges mit der Méliès-Tradition des phantastischen Films und der dokumentarischen Ästhetik der Brüder Lumière in: Kluge: „Die realistische Methode“ [wie Anm. 2].
- 90 Kluges Ausstellungs-Inszenierungen verfolgen diese Montage-Ästhetik etwa dadurch, dass sie das Medium der Kunstaustellung mit dem Format des historischen Museums kombinieren. Grundsätzlich ruft Kluge mit seiner Geschichte, Kunst und Evolution umfassenden Ikonografie die Tradition der Kunst- und Wunderkammer auf.
- 91 Vgl. Wolfgang Klein: „Realismus/realistisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Band 5 (Stuttgart und Weimar: Metzler 2003), 189–197, hier 195f. (zu Barthes).
- 92 Vgl. Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge* [wie Anm. 56], 382f.
- 93 *Ibid.*, 14.

Art (as) In-Formation

Das Paradigma der Informationsgesellschaft als Herausforderung für die Kunst der 1970er Jahre¹

Ursula Frohne

Abstract Seit dem Ende der 1960er Jahre setzt innerhalb der konzeptuellen Kunsttendenzen eine Auseinandersetzung mit dem neuen Paradigma der Informationsgesellschaft ein. Vorstellungen von den neuen elektronischen Kommunikationssystemen finden nicht nur in den populären Medien ein Echo, sondern auch in zwei 1970 in New York realisierten Ausstellungen, *Information* im Museum of Modern Art und *Software* im Jewish Museum. Die hierin gezeigten Auftragsarbeiten lenkten die öffentliche Rezeption auf die gesellschaftlichen Herausforderungen des technologischen Wandels. Ebenso forcierten die kuratorischen Konzeptionen eine Annäherung der künstlerischen Methoden an das neue kulturelle a priori der Computer- und Informationstechnologie, verknüpft mit der Forderung nach Einbindung der ästhetisch-künstlerischen Sensibilität in diese vorrangig ökonomisch motivierten Entwicklungen.

Keywords Technologie- und Kunstgeschichte, Konzeptkunst, Reflexionen des Informationsbegriffs in künstlerischen Methoden der 1970er Jahre, Ausstellungsgeschichte, kreative Medienpraxis.

To distribute two thousand copies in a big city is like shooting a bullet into the air and waiting for the pigeon to fall.

Nam June Paik²

Als nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Expansion und Popularisierung der Kommunikationsmedien einsetzte, entwickelten sich verschiedenste künstlerische Ansätze, die mit der Verbreitung ästhetischer Konzeptionen über die Kanäle der Massenmedien experimentierten. Einsetzend mit der Fluxus-Bewegung, welche die bürgerlichen Vorstellungen vom Kunstwerk mit der Zirkulation ihrer schöpferischen Ideen in Form von Editionen oder Handlungsanweisungen seit Beginn der 1960er Jahre konterkariert hatte, vervielfältigten sich die

konzeptuellen Kunstpraxen, die, auf neue technologische Verfahren gestützt, die existierenden Kommunikationssysteme für experimentelle Arbeitsweisen nutzten. Insbesondere auf dem amerikanischen Kontinent erlebten diese Tendenzen um 1970 einen Höhepunkt, wie eine Reihe paradigmatischer Ausstellungen in etablierten Kunstinstitutionen wie dem Museum of Modern Art in New York belegen. Sie reflektieren mit jeweils spezifischen thematischen Fokussierungen die technologischen und medialen Umbrüche in der Gesellschaft und stellen Bezüge zu zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen her. Doch auch die künstlerischen Praxen befassten sich zu dieser Zeit mit der Erweiterung der alltäglichen Gebrauchsformen von existierenden Kommunikationssystemen. Mit experimentellen Arbeitsweisen nutzten sie

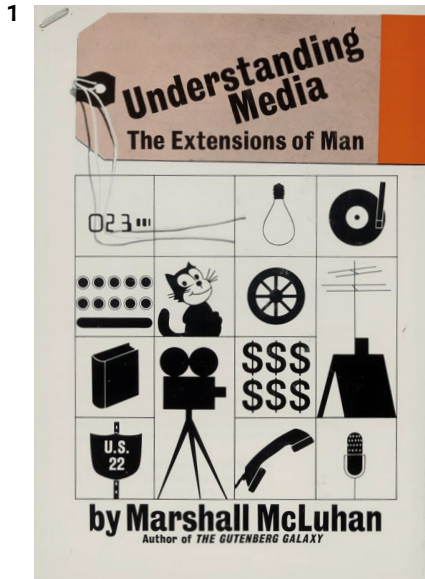


Abb. 1 Titelseite der Erstausgabe von Marshall McLuhan's, *The Extensions of Men* aus dem Jahre 1964.

das gesamte Spektrum der Massenkommunikation, darunter Printmedien (Tageszeitungen, Zeitschriften und Journale, Künstlerbücher, Editionen, Copy-Art, Werbe- und Anzeigentafeln), postalische Distributionsformen (Mail-Art), Fernsehen sowie Radio, Telefaxübermittlung und schließlich auch die Computertechnologie als Instrumente der Vermittlung, mit denen sich kritische Botschaften verbreiten und neue Interaktionsformen im Feld der Kunst über die nationalen Grenzen hinausweisend erschließen ließen. Die künstlerischen Erkundungen von alternativen Verwendungen etablierter Kommunikationswege und neuer Medien entsprangen dem Interesse, die ästhetischen Potenziale der existierenden Informationskanäle auszuloten und – in besonderer Weise in totalitären Staaten Lateinamerikas oder Osteuropas – mit unauffälligen Formen des Austauschs und der Verbreitung von widerständigen Botschaften Allianzen über die nationalen Grenzen hinweg zu schließen.

Dienten die medialen Kanäle diesen vielfach ephemeren Arbeitsweisen einerseits als Display oder Bühne für neue Kunstauffassungen, die eine Materialisierung des Werkcharakters zugunsten prozessualer oder partizipativer Strukturen als sekundär behandelten, so wurden sie andererseits auch als Werkzeuge und taktisches Mittel eines kritischen Engagements eingesetzt. Gleichwohl der offene und nicht zwangsläufig in eine Materialisierung einmündende Charakter der Konzeptkunst in der Kunstgeschichtsschreibung inzwischen fundiert behandelt und theoretisch reflektiert wurde, gilt es, einen in der Zeit an Bedeutung gewinnenden Begriff

hinzuzuziehen, der, aus der technologischen Entwicklung stammend, im künstlerischen Diskurs zu Beginn der 1970er Jahre eine Konjunktur erlebte. Das Thema der Information, das ehemals dem Bereich der Massenkommunikation zugerechnet wurde und in strikter Opposition zum Feld der Kunst gesehen wurde, trat gegen Ende der 1960er Jahre als das neue kulturelle a priori in Erscheinung, vor dessen Bedeutungszunahme die künstlerischen Praktiken sich künftig zu bewähren hatten. Das neue Paradigma der aufkommenden Informationsgesellschaft forderte Kunst und Künstler*innen heraus, sich innerhalb des kulturellen Spektrums neu zu verorten. Vorgezeichnet durch die programmatische Agenda der medienbasierten Interventionen vonseiten der Situationistischen Internationale in Frankreich (und schnell auch in benachbarten Ländern), reagierten Künstler wie Dan Graham, Richard Serra, Allan Kaprow, Nam June Paik, Hans Haacke, Ed Ruscha, John Baldessari, Robert Smithson, Sol LeWitt, Vito Acconci, Stanley Brown, On Kawara und Lawrence Weiner in den USA auf die ästhetischen, ideologischen und politischen Herausforderungen der neuen Informationstechnologien mit einer Vielzahl von kreativen, ebenso kritischen wie affirmativen Bezugnahmen auf die Sphären der öffentlichen Kommunikation. Mit den erstmals von Marshall McLuhan in seinem 1964 erschienenen Buch *Understanding Media: The Extensions of Man* (Abb. 1) umrissenen Ideen einer von Medien bestimmten Wahrnehmung fand der Topos des Informationszeitalters Eingang in das kollektive Imaginäre und beförderte die Faszinationskraft eines realitätsbildenden Mythos der Daten und Codes, wodurch die neuartigen Verfahrensweisen und Entwicklungsmöglichkeiten verschiedenster High-Tech-Bereiche rückwirkend enorm verselbständigt und beschleunigt wurden.³ Gleichzeitig wurde die neu ins Auge gefasste Verbindung von Kunst- und Kommunikationsmedien als das eigentliche Ziel einer kritischen Ästhetik, wenn nicht sogar politischen Handlungsmöglichkeit konzeptualisiert. Vor allem die in kollektiven Konstellationen praktizierbare Kommunikation, die entfernte Orte, vielfältige Umgebungen und zeitliche Zonen miteinander verband und in McLuhans ubiquitären Visionen eines „total involvement in all-inclusive nowness“ konvergierten, fanden Anklang im Kunstkontext und wurden als Impulse zur Selbstermächtigung von Kunst- und Medienkonsument*innen aufgefasst, die sich als aktive Rezipient*innen zu einer kritischen Gegenöffentlichkeit formieren.⁴ Die Verheißung unbegrenzter Kommunikation und gleichfalls unbegrenzten Verkehrs, die in der zeitgenössischen Diktion – oft ohne kritische Distanz zu seinem imperialen Echo – in dem Begriff der New Frontier,

der Neuen Grenze des Spätkapitalismus ihren Ausdruck fand, ließ die Welt um 1970 als ein globales System aufscheinen, in dem die Medien den Fluss von Information und Kapital freisetzen und sie damit zugunsten einer alles umspannenden und miteinander sich vernetzenden Kommunikationsgemeinschaft aus den nationalen Sphären herauslösten (Abb. 2). Dass allerdings die ökonomischen Interessen an dieser Entwicklung überwiegen, zeigt das ungebrochen imperiale Narrativ dieses technologischen Eroberungswillens. Dies unterstreicht die vollkommen unreflektierte Reproduktion einer fragwürdigen Identifikationsfigur wie General Custer, die eine zeitgenössische Werbung für die damals noch nicht allgegenwärtige Computertechnologie zum Inbegriff der Eroberung neuer Territorien stilisiert. Untermauert durch die starke Rolle und den wachsenden Einfluss der Massenmedien, wurde die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit insbesondere auf die Rolle der *Information* für wirtschaftliche Leistung und soziale Emanzipation gelenkt, da auch das Bildungspotenzial der neuen Mediennutzung als ein zentraler Aspekt der öffentlichen Debatte über eine neue Techno-Kultur in den Fokus rückte. Die Vorstellung von kybernetischen Subjektivierungen war eng verflochten mit der Produktion von Wissen durch die Distribution von und den erweiterten

Zugriff auf Information.⁵ Zugleich etablierte sich die Zukunftsvision einer Wissensgesellschaft, in der kreatives Potenzial nicht mehr standardisierten Arbeitszyklen unterworfen sein sollte, sondern aufgrund der ununterbrochenen Verfügbarkeit von medialer Information die Entstehung einer kreativen „Vielfalt und Originalität“ in den Bereichen der Arbeitswelt wie der Kunst möglich mache.⁶ Doch griffen auch gegenkulturelle Bewegungen das Konzept der kreativen Mediennutzung für alternative Fernseh- und Videopraxen auf, wie schon in Nam June Paiks utopischem Bildungsmanifest „Expanded Cinema for the Paperless Society“ vorweggenommen. Paik wandte sich in diesem Pamphlet, dessen Layout die Logik computergestützter Informationsaufbereitung aufgreift und Themenfelder wie „Philosophy“, „Reading Aids“, „Instant Global University“, „Music“, „Electronic/Academic Community“, „East-West Problem“, „New Use of Slide or Videotape“ in kastenförmigen Blöcken einer insgesamt offenen Struktur auf den Seiten anordnet, an die „Bürger der Zukunft (citizens of the future)“.⁷ Entworfen im Jahr 1967/68, wurde dieses Dokument in der ersten Ausgabe von *Radical Software* publiziert, einer Zeitschrift, die das New Yorker Medienkollektiv Raindance Corporation herausgab, um die „Forschung und Entwicklung“ alternativer sowie „menschengerechterer“

2

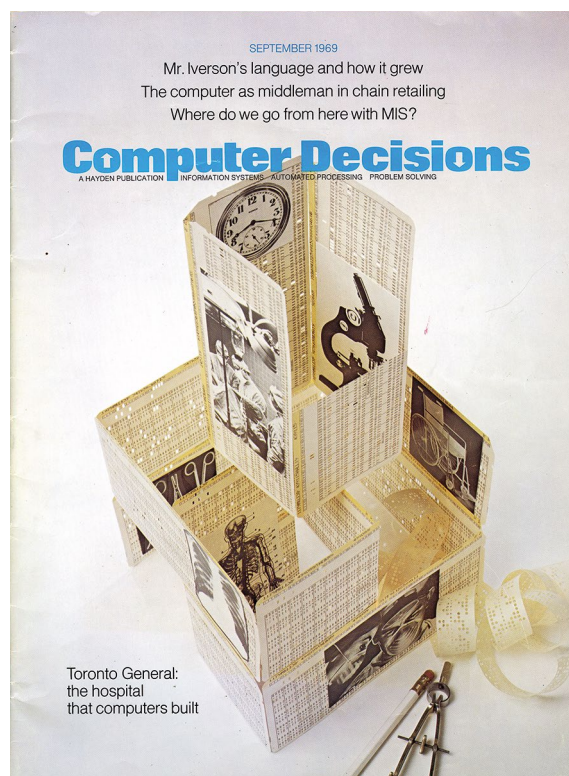


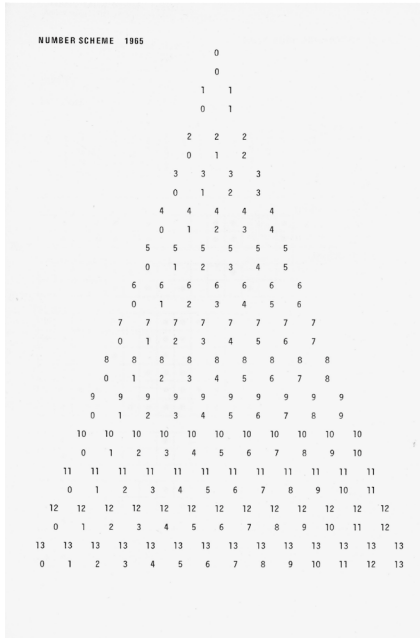
Abb. 2 Titelseite der *Computer Decisions*, September 1969.

Anwendungen von Informationssystemen zu fördern.⁸ Experimentelle Kollektive wie die Raindance Corporation konzeptualisierten die prophezeite Freisetzung von kreativem Potenzial durch offenen Zugang zu medialen Nutzungen und deren Inhalten. Der Austausch von Informationen und die Medienpraxis wurden zum eigentlichen Gegenstand ihrer ästhetischen Konzepte, mit denen das Künstlerkollektiv für emanzipatorische Prozesse eintrat, um die politische Handlungsfähigkeit in der postindustriellen Gesellschaft zu befördern. Ganz allgemein erkannten die Künstler*innen der Post-Pop-Art- und Post-Minimal-Art-Generation, dass „der Neokapitalismus erstarkte und ‚Information‘ von einer Infrastruktur“ zur intrinsischen Struktur der Gesellschaft avancierte.⁹ Multiple Formen alternativer und sogenannter partizipativer Mediennutzungen reagierten auf diese Transformationen des postindustriellen Zeitalters und seiner soziokulturellen (Neu-)Ordnungen. Vor allem der Paradigmenwechsel von der materialen Produktion zur Information als Quelle kreativer Prozesse forderte das Rollenverständnis von Kunst und Künstler*innen heraus.

Es scheint indessen kaum verwunderlich, dass die Konzeptkunst und ihre transmissive Logik sich als äußerst kompatibel mit den strukturellen Komponenten der Informationstheorie erwiesen. Die Rede von der „Entmaterialisierung“ der Kunst, die mit Lucy Lippards Ansatz eine frühe Theoretisierung dieser Tendenz verfolgt und in dieser Zeit an Bedeutung gewinnt, bezieht sich auf Arbeiten wie Dan Grahams *Schema* (März 1966) oder *Number Scheme*, die Wörter und Ziffern in Mustern wie Informationseinheiten anordnen (Abb. 4–6).¹⁰ Sie sind buchstäblich formatiert und gleichen Datensätzen, die suggerieren, man könne sie in die medialen Kanäle der Informationsverarbeitung einspeisen.¹¹ Tatsächlich hatte Graham die grafischen Strukturen solcher Ziffernanordnungen wie auch seiner Texte, Diagramme, Tabellen, typografischen Schemata, Fotografien und Fragebögen für die Reproduktion auf Magazinseiten entworfen. Sie sollten vollständig und bruchlos mit und in ihren Präsentationsplattformen sowie in den beiläufigen Rezeptionsmodalitäten dieser Medien aufgehen. In Anlehnung an das Bild-Text-Verhältnis der Werbung und ihre das Publikum ansprechenden Erscheinungsbilder imitierten solche künstlerischen Konzeptionen nicht nur die Zeichenstruktur von faktenhaltiger Informationssprache, sondern suchten auch nach Möglichkeiten, der Kunst eine vergleichbare Omnipräsenz im öffentlichen Bereich zu verschaffen. Rein äußerlich deuten die systematischen Anhäufungen von Buchstaben und Zahlen auf die Reihungen der Algorithmen von Computerprogrammen.

Jenseits und über ihre formalen Merkmale hinausweisend, ersetzen diese Konzepte auch die statische, objektgebundene ästhetische und empirische Produktion von Kunst als materiellem Gebilde. An ihre Stelle treten fließend anmutende, zeichenorientierte, transitive Formeln, die ihre eigentliche Realisierung im Prozess arbiträrer Permutation, in unendlicher Dissemination und nicht in einer geschlossenen visuellen Darstellung finden. Auch das Format des Fragebogens adaptiert die Logik eines Informationssystems, indem es mittels einer Reihe von Multiple-Choice-Rubriken den Erscheinungsmodus maschinenlesbarer Auswertungsverfahren aufweist und mit handschriftlichen Einträgen das Feedback einer imaginären Testperson vorgibt. Wie in verschiedenen Darstellungsebenen dieser Arbeit dokumentiert, geht es Graham um die Einflussnahme auf das Formular, das Informationen akkumuliert und durch das Ausfüllen einer anonymen Testperson gleichsam animiert bzw. transformiert wird.¹² Offensiv nutzen künstlerische Konzeptionen wie Grahams Magazine pieces und Fragebögen die Möglichkeiten einer quasi parasitären Infiltration der medialen Kanäle, um abstrakte poetische Zeichenkonstellationen über die etablierten Verbreitungssysteme der Massenmedien zu kanalisieren.¹³ Graham kommentierte in mehreren Aufsätzen die vagabundierende, frei fluktuierende Natur seiner Arbeiten aus dieser Zeit, deren Gestaltwerdung er als „a process ‚in-formation‘“ bezeichnete.¹⁴ Mit dem zweigeteilten Wort „In-Formation“ visualisiert er gleichsam das Moment einer prozessualen Entstehung von Form durch Sprache. Information erweist sich in diesem Verständnis auch als ein plastischer Prozess, in dem eine Idee, ein Gedanke Gestalt annimmt. Offensichtlich ging Grahams Ansatz aber über eine rein formale Annäherung an die digitalisierte Computersprache oder elektronische Content-Management-Systeme hinaus, da besonders seine Schriften aus dieser Zeit eine ernsthafte Suche nach neuen epistemologischen Rahmungen offenbaren, um prozessorientierte, performative und ephemere Kunstformen auch theoretisch in Beziehung zu setzen zu einer internen Logik der Information im Sinne der Programmierung und Planung. Bezugnehmend auf korrespondierende Werke von Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra oder Yoko Ono geht es in dem Aufsatz „Subject Matter“ – ebenfalls gedruckt in Grahams Künstlerpublikation *End Moments* (1966) – um systematische, medientheoretische Lektüren von „kinästhetischen“ Rezeptionsprozessen, welche skulpturalen oder performativen Konzepten abverlangt werden, die sich dynamisch im Raum und in der Zeit abwandeln und permutieren.¹⁵ Es sind Naumans

4



5

Toronto General: the hospital that computers built

Repeated running of two programs gathers together clusters of interacting requirements to organize design work

By Andrew S. Volgyesi
Millers & Hildenty, Architects
Toronto, Canada

"Toronto General: the hospital that computers built for people didn't," is how author Andrew Volgyesi might amend the title of his article. Two computers have done their work, but as the cover shows, computers can only build a house of cards. It takes men to build with concrete and steel. The Toronto General hospital expansion plan is presently held up by lack of funding, and it will move forward only when the economic situation clears up. Meanwhile, Andy, shown at his office, where he is a senior design architect for one of Canada's leading architectural firms, continues his quest for powerful computer design methods. He is working on a "multi-block" design decision and implementation procedure. The Hibco-Recomp approach described here, with some improvements added, will be only one of the smaller blocks in the design decision segment. He emphasizes that the procedure being developed will be general enough to be applicable, perhaps with some modifications, to a wide range of large design problems. A second article on computer design methods is already in the works, and "COMPUTER DECISIONS" readers will be sure to hear from Andy again.

Abb. 4 Dan Graham: Number Scheme, 1965.

Abb. 5 Artikel aus der Zeitschrift Computer Decisions, September 1969.

Abb. 6 Dan Graham: LIKES (A Computer - Astrological Dating - Placement Service), 1967-1969.

6

LIKES (A Computer - Astrological Dating - Placement Service) 1967 - 1969

LIKES A COMPUTER-ASTROLOGICAL DATING - PLACEMENT SERVICE
© Dan Graham 1967-69

LIKE RELATIONS (select appropriate box(es))

DEFINING WHAT YOU ARE LIKE:

Your sun sign is Aries () Taurus () Gemini () Cancer () Leo () Virgo () Libra () Scorpio () Sagittarius () Capricorn () Aquarius () Pisces ()

Name sun signs of others you generally like or relate to:
 Aries () Taurus () Gemini () Cancer () Leo () Virgo () Libra () Scorpio () Sagittarius () Capricorn () Aquarius () Pisces ()

Name those colors you generally like or respond to:
red-magenta () orange-red () white () black () purple () green-blue () blue ()
green () brown-ochre () yellow () maroon-wine ()

Do you like yourself? Yes, all the time () Yes, most of the time () Yes and No () No ()

physical appeal () intelligence () loving nature () compatibility () style () enthusiasm ()
interest in you () mutual interest () can't be defined ()

How do you generally like to pass the time while on a date:
smoking () arguing () driving () listening to jazz () partying () intimately () drinking ()
conversing () dancing () watching TV () reading ()

Does the time tend to pass quickly or slowly - quickly () slowly () neither () slowly ()
(if it varies check one of the other boxes to give average experience)

DEFINING WHAT WOULD YOU LIKE YOUR DATE TO BE LIKE:

Looks like () nice () O.K. () doesn't matter much ()

Color: white () black ()

Age 15-18 () 18-21 () 21-25 () 25-30 () 30-35 () 35-40 () Over 40 ()

What qualities you would like your potential date to like in you:
physical appeal () intelligence () loving nature () style () enthusiasm () compatibility ()
interest in her () no should ()

DEFINING WHAT RELATIONSHIP YOU WOULD LIKE:

I see love as: deep emotional feeling () sex () joy () poetry () nothing () eternity ()
giving () relationship () everything () eternity () salvation ()

I see in love: deep emotional feeling () sex () joy () poetry () nothing () eternity ()
giving () relationship () everything () eternity () salvation ()

Do you wish relationship to last beyond initial relaxation: Yes () No () Open ()

Do you wish the time to pass: quickly () slowly () no time in particular ()

EXACT TIME AND PLACE OF BIRTH DATE THIS PROGRAM WAS FILLED OUT
NAME David A. Griffin ADDRESS 7-5260 Kent St. Halley SEX Male AGE 28
12 noon
Sept. 7, 1961, Halley, Nova Scotia, Canada
NEW YORK, N.Y. 10017

You are guaranteed to receive a list of those astrologically matched dates. You also will be getting a new questionnaire asking you about how the time passed (and for filling this out a special reduced rate is given for your next matching). So that with the passing time we learn more about astrology as a social science and improve the quality of the system. Then the ad changes in stages in order to better meet the more clearly defined needs of you, the participants.

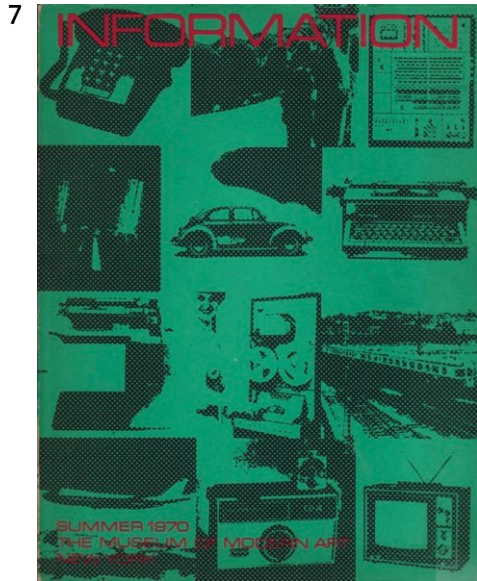


Abb. 7 Titelseite des Ausstellungskatalogs *INFORMATION*, 1970.

casts, seine frühen Abgüsse und Performances im Atelier, die Graham zu dem Schluss führen: „The body in formation is the medium; the body in-formation is the message“ – „Der Körper in Formation ist das Medium; die Körperinformation (der Informationskörper) ist die Botschaft.“ Die transitive Struktur, die zwischen Ort und Periodizität kollektiver oder individueller Publikumsbeziehungen wechselt, steht für Grahams Verständnis von Kunst als sich formierend in Systemen von Informationen, die auf halbem Wege zwischen Material und Konzeption existieren, ohne jedoch nur eine der beiden Aggregatzustände sein zu können. Grahams hieran angelehnte Kategorie und Theorie der „In-Formation“ markierte indessen keine singuläre Position, sondern wurde von den Methoden vieler anderer Konzeptkünstler flankiert, die Kommunikationsprozesse und operative Informationssysteme durch die Analyse und Aneignung ihrer jeweiligen symbolischen Logik erkundeten. Gemeinsam beispielsweise mit Lawrence Weiner, der die Kunstrezipient*innen als Informationsempfänger*innen ansprach, sah auch John Baldessari die Zukunft seiner Kunst darin, sich als „direkte Information“ zu verwirklichen und zu vervielfältigen.¹⁶ Unter dieser Prämisse initiierte er 1970 die Einäscherung aller seiner früheren Bilder, kurz bevor er im selben Jahr die Dokumentation dieser ebenso radikalen wie symbolischen Geste im Rahmen von Jack Burnhams Ausstellung *Software as werk-äquivalente ‚Information‘* präsentierte.¹⁷

Ebenso setzen sich Protagonisten der institutionellen Kunstszene, darunter Kurator*innen und Kritiker*innen,

aktiv mit dem Diskurs über die transformative Kraft des einsetzenden Informationszeitalters und dessen ökonomischen und ökologischen Auswirkungen auf das soziale und kulturelle Umfeld auseinander. Eine Folge bahnbrechender Ausstellungen thematisierte diese Entwicklungen: Während *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age* im Museum of Modern Art in New York 1968 die historische Schwelle zum postindustriellen Zeitalter markiert, das eine retrospektive Sichtweise auf die Anfänge der Maschinenästhetik in der Kunst seit der Klassischen Moderne freilegte, stieß Maurice Tuchmans Ausstellung *Art and Technology* im Los Angeles County Museum of Art im Jahr 1969 mit seiner Förderung und Einbindung der Privatwirtschaft in die öffentliche Beteiligung „bei der Schaffung von Kunstwerken“ kritische Debatten an.¹⁸ Die von Kynaston McShine kuratierte, in ihrer Zeit wegweisende Ausstellung *INFORMATION* wurde zur Plattform für eine erste seismografische Wahrnehmung des wachsenden kulturellen Bewusstseins einer Informationalisierung der heutigen Gesellschaft. Mehr als 95 Künstler*innen waren eingeladen, einen Beitrag zum thematischen Fokus, den die Ausstellung auf das Thema Information richtete, zu leisten. McShine jedoch sah den Fluchtpunkt des Paradigmenwechsels statt in der elektronischen Revolution in dem neuen „Gefühl der Mobilität“ und der schnellen Übertragung, jeweils in Verbindung mit den starken Wirkungsweisen der in Umlauf gebrachten visuellen Bilder „in den Zeitungen oder Zeitschriften, im Fernsehen oder im Kino“.¹⁹ Seiner Ansicht nach blieben Bücher und Zeitschriften zentrale Informationsquellen, wie sie sich programmatisch an Hand des Katalogs zeigt, der nicht nur das Format einer Zeitschrift (Abb. 7) übernahm, sondern auch als „notwendiger Zusatz zur Ausstellung“ galt.²⁰ In Übereinstimmung mit Marshall McLuhans Vorhersage schreibt McShine Magazinen große Bedeutung zu, sogar im „globalen Dorf“, weil populäre Informationsmedien, wie das berühmte *Time*-Magazin, zu der Zeit bereits auf der ganzen Welt verfügbar waren. Darüber hinaus prophezeite er, dass Künstler sich einem wachsenden Wettbewerb um Aufmerksamkeit angesichts des Informationsflusses und der Flut der Bilder in Massenmedien stellen müssen. Insbesondere dokumentarische Kunstformen sollten sich nach Auffassung McShines offensiv und in Konkurrenz zu den massenmedialen Angeboten positionieren. Im Katalog der Ausstellung verweisen mehrfache Einschübe von doppelseitigen Bildcollagen, die ohne Kommentierung Zeitungsbilder von Protestbewegungen, Bilder von indigenen Völkern, Szenen aus Woodstock, zunehmende Umweltverschmutzung, Mick Jagger oder Film-Stills aus Michelangelo Antonionis damals gerade

erst erschienenen *Zabriskie Point* (1970) neben ikonischen Momenten der Kunstgeschichte von Yves Klein über Marcel Duchamp bis hin zu Gordon Matta-Clark und Installationsarbeiten Allan Kaprows kombinieren, auf McShines Vision eines ästhetischen Cross-overs zwischen populärer visueller Kultur und Kunstproduktion mit der Implikation, den öffentlichen Sinn für Kritikalität zu schärfen (Abb. 8). „Ein Künstler“, so McShine, „kann sicherlich nicht mit der Mondlandung konkurrieren, die direkt ins Wohnzimmer übertragen wird.“²¹ Offensichtlich im Bewusstsein der medienhistorischen Bedeutung dieses Ereignisses, das 1964 als erste Live-Übertragung rund um den Globus ausgestrahlt wurde, wurde ihre Abbildung als symbolischer Angelpunkt für das emphatische visuelle Argument der Ausstellung auf einer Doppelseite des Katalogs publiziert. Die visuelle Taxonomie dieser konfrontativen Bildrhetorik sollte das Dilemma von Kunst und Künstler*innen in der damals anbrechenden Informationsgesellschaft aufzeigen und betonen, dass diese die Künstler*innen letztlich dazu zwingen würde, die Möglichkeiten neuer Arbeitsweisen mit zeitgenössischen (Massen-)Medien auszuloten, um neue und umfassendere Rezipient*innengruppen zu

erschließen, jenseits der gewohnten Galeriebesucher. McShine erachtete es daher als wesentlich, den Kunstbegriff durch eine Erneuerung seiner objekt- und entitätsorientierten Definition und Denkweise über die medien-spezifischen Grenzen von Malerei, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Fotografie, Theater, Musik, Tanz und Poesie hinaus zu erweitern:

„Solche Unterscheidungen verschwimmen zunehmend. Viele der hier vertretenen intellektuellen und ernsthaften jungen Künstler haben sich mit der Frage beschäftigt, wie man eine Kunst schafft, die ein Publikum erreicht, das größer ist als jenes, welches in den letzten Jahrzehnten an zeitgenössischer Kunst interessiert war. Ihre Anstrengung, poetisch und fantasievoll zu sein, ohne sich distanziert oder herablassend zu verhalten, hat sie in die Kommunikationsbereiche geführt, die INFORMATION umreißt und reflektiert.“²²

McShines heuristisches kuratorisches Projekt läutete durch seine mehrdeutige Rhetorik, die ebenso Ängste weckte wie sie Hoffnung auf neue Chancen machte, eine konkurrierende Positionierung ästhetischer

8



Abb. 8 *INFORMATION*, 1970. Museum of Modern Art, New York. Woodstock auf einer Doppelseite im Ausstellungskatalog.

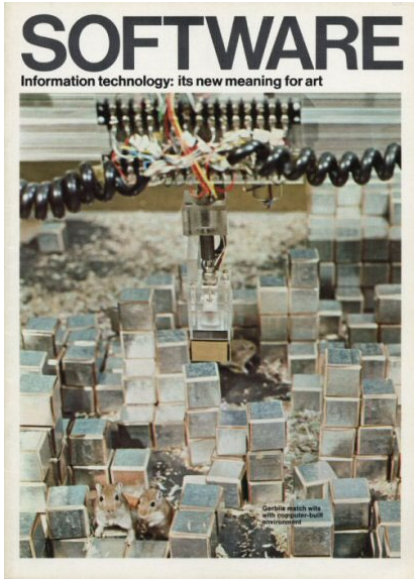
Manifestationen in der zeitgenössischen visuellen Ordnung ein. Sie forderte, Kunst als kritischen Vermittler neuer Medienkulturen neu zu positionieren, und gleichzeitig ihre öffentliche Wertschätzung und Anerkennung durch die aufkommende Informationsgesellschaft im dialektischen Sinne einzuholen.

Die von Jack Burnham konzipierte und nur wenige Wochen nach McShines *INFORMATION* im Jüdischen Museum in New York eröffnete Ausstellung *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* zeugte von einem radikaleren Verständnis der Informationsanforderungen und -bedürfnisse. Angestrebt war eine strikte Verknüpfung dieser künstlerischen Tendenzen mit den neuen Technologien durch Realisierung gezielter Konvergenzen von Computertechnologie und Installationskonzepten, die öffentliche Interaktionen mit modernsten „informationsverarbeitenden Systemen und ihren technologischen Apparaturen“ ermöglichten.²³ Burnhams Auffassung von einem Paradigmenwechsel in der „spätmodernen technokratischen Gesellschaft“ zeichnete sich nicht nur durch den programmatisch gewählten Titel *Software* aus, er ließ den Begriff des Kunstobjekts noch rigorosener hinter sich, zugunsten der Gleichsetzung operativer Konstellationen von Kunst und Nicht-Kunst, um dadurch den wissenschaftlichen Wandel hin zu neuen „Organisationsformen und dem instrumentellen Anliegen der Maximierung von organisatorischer Effizienz und Nutzen“ aufzuzeigen.²⁴ Partizipative Konzeptionen von Realzeit-Systemen wie Hans Haackes *News* (1969–70) oder *Visitors' Profile* (1970) (Abb. 9) wurden im Kontext von Burnhams Ausstellung von computergestützten Prozessen der Informationsverarbeitung in interaktivem Feedback mit lebenden Umgebungen präsentiert wie das Cover des Katalogs mit dem Modell einer „intelligenten Architektur“ von Nicholas Negroponte illustriert, die dieser in Kooperation mit der Architecture Machine Group entwickelt hatte (Abb. 10).²⁵ Nach Matthew Rampleys Lektüre von Burnhams Publikation sollte *Software* zum Inbegriff einer neuen Theorie werden, die „eine genauere Darstellung der Bedeutung von Systemen“ und „deren Rolle als theoretische Rahmung“ zeitgenössischer Kunstpraxen begreifbar machte.²⁶ Viele Künstler, die wie Vito Acconci, John Baldessari, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner in beiden Ausstellungen – *INFORMATION* und *Software* – mit Beiträgen vertreten waren, sahen ihre künstlerischen Konzepte im Einklang mit Burnhams Vorstellungen von einer Informationsästhetik, die eine objektbasierte Kunstproduktion ersetzen sollte, wie Les Levine in einem Kommentar zu seiner Arbeit (Abb. 11–12) im Katalog der *Software*-Ausstellung betont:

„[...] Alle Aktivitäten, die nicht mit einem Objekt oder materialer Masse in Verbindung stehen, sind das Produkt von Software. Die Bilder selbst sind Hardware. Die Information über diese Bilder ist Software. Jegliche Software enthält ihre eigenen Rückstände. Diese Rückstände können die Form von Nachrichten, Farbe, Fernsehen, Tonbändern oder anderer sogenannter ‚Medien‘ annehmen. In vielen Fällen besitzt ein Objekt weniger Wert als die es betreffende Software. Das Objekt steht am Ende eines Systems. Die Software ist ein offenes kontinuierliches System. Die Erfahrung, etwas direkt zu sehen, ist in einer von Software gesteuerten Gesellschaft nicht mehr von besonderem Wert, da alles, was man durch die Medien rezipiert, ebenso viel Kraft besitzt wie die unmittelbare Erfahrung. Wir fragen uns nicht, ob die Dinge, die im Radio oder Fernsehen passieren, tatsächlich stattgefunden haben. Die Tatsache, dass wir ihnen gedanklich durch Elektronik begegnen können, reicht uns aus, um zu wissen, dass sie existieren ... Genauso mündet die meiste heute produzierte Kunst in Information über Kunst ein.“²⁷

Den Wert von Information als „einer Währung des postindustriellen Zeitalters“ betonend, waren beide Ausstellungen nicht nur abgestimmt auf den politischen und sozialen Aktivismus der Zeit, sondern eng verflochten mit den Versuchen, die institutionellen Sphären der Kunst zu erweitern und tendenziell zu überwinden.²⁸ Ihre grenzüberschreitenden Konzeptionen beschworen die Dynamik einer rasant expandierenden Ökonomie der Information und antizipierten die irreversible Sogwirkung immaterieller Arbeit, die die konzeptuellen Kunstformen gleichsam präfigurierten. Während McShines kuratorischer Ansatz darauf basierte, die Notwendigkeit zu postulieren, noch unbesetzte kulturelle Territorien mit neuem ästhetischen und kritischem Engagement zu vereinnahmen und sich zugleich den Anforderungen der neuen globalisierten sozialen Ordnung zu stellen, so zielte Burnhams theoretischer Rahmen darauf, die Produktion von Kunst als ein „informationsverarbeitendes System“ zu begreifen, noch bevor die Kommerzialisierung der Computertechnologie sich voll entfaltet hatte (Abb. 13). Retrospektiv erweist sich die um 1970 erstarkende Vorstellung von „Kunst als Information“ als eine ambivalente Denkfigur, wenn man die postfordistischen Forderungen nach Flexibilität und Mobilität, die sich hierin ankündigen, berücksichtigt. Die politischen Konsequenzen dieser Bewegung zeigen sich in einer historischen Dialektik. So haben sich mit dem Internet nicht nur die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen Produktion und Rekreation nahezu aufgelöst, auch die Ablösung der Arbeit von ihren zeitlichen und örtlichen Begrenzungen hat sich zur Norm dessen

9



10



Les Levine
Systems Burn-off X Residual Software 1969

The 33 photographs on exhibition were originally taken by the artist in March of 1969 during an excursion by New York critics and press to view the opening of the Cornell University "Earth Works" exhibition in Ithaca, New York.

In April, 1969, Les Levine exhibited 31,000 photographs consisting of 31 separate images, 1,000 copies each, at the

Phyllis Kind Gallery, Chicago. Most were randomly distributed on the floor and covered with jello; some were stuck to the wall with chewing gum; the rest were for sale.

"Software is the programming material which any system uses, i.e. in a computer it would be the flow charts or sub-routines for the computer program. In effect software in 'real' terms is the mental intelligence required for any experience. It can also be described as the knowledge required for the performance of any task or transmission of

11



communication. They say, 'it's going to be raining tomorrow.' is software. All activities which have no connection with object or material mass are the result of software. Images themselves are hardware. Information about these images is software. All software carries its own residuals.

The residual may take the form of news, print, television tapes or other so-called 'media'. In many cases an object is of much less value than the software concerning the object. The object is the end of a system. The software is an open continuing system. The experience of seeing something first hand is no longer of value in a software controlled society, as anything seen through the media carries just as much energy as first hand experience. We do not question whether the things that happen on radio or television have actually occurred. The fact that we can confront them mentally through electronics is sufficient for us to know that they exist. . . . In the same way, most of the art that is produced today ends up as information about art." L. L.

12



Abb. 9 *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*, 1970. Titelseite des Ausstellungskatalogs.

Abb. 10–11 Les Levine: *Systems Burn-off X Residual Software*, 1969, in: *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*, 1970. Ausstellungskatalog, 60/61.

Abb. 12 Shunk-Kender. *Ausstellungsbesucher bei Sichtung der von Hans Haackes Installation News (1970) übertragenen Nachrichten.*

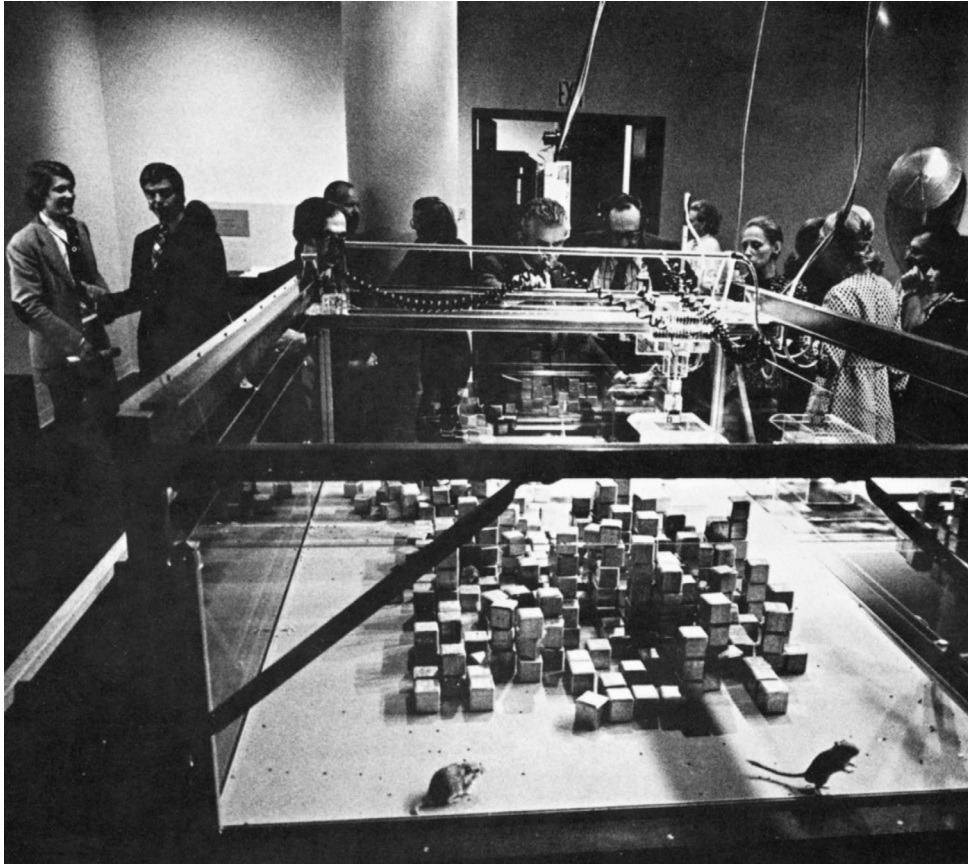


Abb. 13 Nicholas Negroponte und Architecture Machine Group am MIT: *SEEK*, 1969–70.
Installation in der Ausstellung *Software*, Jewish Museum, New York, 1970

entwickelt, was Michael Hardt und Antonio Negri als die „social factory“ bezeichnet haben.²⁹ Entgegen der massiven zeitgenössischen Kritik, die dem experimentellen und zukunftsweisenden Ansatz insbesondere der Ausstellung *Software* entgegengebracht wurde und die in der zeitgenössischen Kunstkritik als vollkommene Verfehlung behandelt wurde, verteidigte Burnham seine offensive Auseinandersetzung mit dem kulturellen Wandel durch die neuen Technologien vehement. Er beharrte darauf, dass es darum ginge, anstelle einer Privilegierung von technologischer Kunst und immaterieller

Produktion „die Informationstechnologien als eine alles durchdringende Umgebung“ darzustellen, die „dringend einer Sensibilität bedarf, die traditionell der Kunst zugeschrieben wird“.³⁰ Mit Blick auf die heutige Verflochtenheit von Digitalität, Materialität, Ökonomie und gesellschaftlichen Verhältnissen hat dieser frühzeitig artikuliert Anspruch auf eine ästhetische Teilhabe an den technologischen Entwicklungen des Informationszeitalters keineswegs an Aktualität eingebüßt, sondern an Dringlichkeit gewonnen.³¹

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Marshall McLuhan, *The Extensions of Men*, 1964.

Abb. 2 The Getty Research Institute, Los Angeles.

Abb. 4 Dan Graham.

Abb. 5 The Getty Research Institute, Los Angeles.

Abb. 6 Bari, Italy, Collection of Angelo Baldessari, in: *Dan Graham*, 1972.

Abb. 7–8 Museum of Modern Art, New York.

Abb. 9 *Software*, New York: The Jewish Museum, 1970, 34. The Jewish Museum, New York.

Abb. 10–13 Jewish Museum, New York.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz basiert auf einer früheren, auf Englisch erschienenen Fassung. Siehe „Art-Information. American Art under the Impact of New Media Culture“, *American Art Journal* (Juni 2013), 38–43, wiederveröffentlicht in: Sarah Cook (Hrsg.), *INFORMATION. Documents of Contemporary Art* (Cambridge, Mass.: The MIT Press 2016), 53–59. Mein herzlicher Dank gilt Anja Konopka für das gründliche Lektorat des deutschen Manuskripts.
- 2 Zitiert bei Eduardo Costa, Rau'l Escari, Roberto Jacoby: „a media art (manifesto)“, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hrsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, Mass. und London: MIT Press 1999), 2–4, hier 2.
- 3 Siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: McGraw Hill 1964). Der Begriff der Informationstechnologie wurde während der Ära des Kalten Krieges vielfach mit Spionage und Geheimhaltungsstrategien der politischen Blockstaaten assoziiert. In diesem Klima entstand Stanley Kubricks Film *Dr. Strangelove*.
- 4 Siehe McLuhan: *Understanding Media* [wie Anm. 3], 292.
- 5 Siehe Marshall McLuhan/George B. Leonard: „The Future of Education: The Class of 1989“, *Look*, 21. Februar 1967, 23–25, hier 24.
- 6 Siehe Michael Hardt: „Immaterial Labor and Artistic Production“, *Rethinking Marxism* 17, Nr. 2 (2005), 175–177. Zitiert auch in Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2009), 176.
- 7 Siehe Nam June Paik: „Expanded Cinema for the Paperless Society“, *Radical Software* 1, Nr. 1 (Sommer 1970), 8–9.
- 8 Die Raindance Corporation wurde von den Journalisten Beryl Korot und Phyllis Gershuny sowie den Videokünstlern und -theoretikern Frank Gillette, Paul Ryan und Ira Schneider gegründet.
- 9 Piero Gilardi, ein italienischer Künstler der Arte-Povera-Bewegung, weist aus zeitgenössischer Perspektive auf die Auseinandersetzung mit der Informationsgesellschaft im Diskurszusammenhang der amerikanischen Konzeptkunst hin, in: *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 15. März – 27. April 1969, wieder veröffentlicht in Alberro/Stimson: *Conceptual Art* [wie Anm. 2], 128–134.
- 10 Siehe Lucy R. Lippard/John Chandler: „The Dematerialization of Art“, *Art International* 12, Nr. 2 (1968), 31–36 und Lucy R. Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1960 to 1972* (New York: University of Michigan Press, 1973).
- 11 Variationen von Dan Grahams SCHEMA (March, 1966) wurden in unterschiedlichen Zeitschriften publiziert: *Arts Magazine* 37 (15. Mai 1967), *Aspen* 5/6 (1967), *extensions* 1, Nr. 1 (1968), 182 und *Art & Language* 1, Nr. 1 (1968), 14. Siehe Dan Graham, Ausst.-Kat. (London und Köln: Lisson Publications and König Publishing, 1972), o. S.
- 12 Dan Grahams Fragebogen antizipiert den *MoMA Poll* (1970) Hans Haackes, mit dem am Eingang der Ausstellung *INFORMATION* im Museum of Modern Art, New York, die Besucher aufgefordert wurden, ihre Meinung zu Gouverneur Nelson Rockefellers Unterstützung des Vietnamkriegs durch ein installiertes Wahlsystem kundzutun. Siehe Bryan-Wilson: *Art Workers* [wie Anm. 6], 190–191.
- 13 Grahams Auseinandersetzung mit der amerikanischen Fernsehkultur ist Thema seines Essays „Dean Martin/entertainment as theatre“, in: *Dan Graham, „END MOMENTS“*, Edition mit 100 Exemplaren (ohne Ortsangabe, 1969).
- 14 Graham bezieht sich auf Kurt Gödels Unvollständigkeitstheorem in seinem Kommentar Nr. 4 zu *SCHEMA* (March, 1966). Siehe *Dan Graham* [wie Anm. 11], o. S.
- 15 See Dan Graham, „Afterthoughts, Schema (March, 1966)“, in: *Dan Graham* [wie Anm. 11], o. S.
- 16 Siehe auch John Baldessari, in *John Baldessari: Works 1966–1981*, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Museum Folkwang, Essen, 1981., 6; Ende 1965 schrieb Baldessari, er sei „weary of doing relational painting and began wondering if straight information would serve“. Siehe *ibid.* Zitiert auch bei Heather Diack: „Nobody can commit Photography Alone: Early Photoconceptualism and the Limits of Information“, *Afterimage* 38, Nr. 4 (2011), 14.
- 17 Diese konzeptuelle Aktion wurde im selben Jahr im Katalog der Ausstellung *Software* publiziert, die im Jewish Museum in New York 1970 stattfand.
- 18 Siehe Bryan-Wilson: *Art Workers* [wie Anm. 6], 73.
- 19 Siehe Kynaston McShine: „Essay“, in: *INFORMATION*, Ausst. Kat., Museum of Modern Art, New York, 1970, 138–141, hier 138. Hierzu auch die zur Ausstellung erschienene Presseerklärung: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326692.pdf>, abgerufen am 22.11.2019 sowie Sabeth Buchmann: „Der historische Konzeptualismus im Kontext der Art & Technology-Bewegung“, in: *id.: Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (Berlin: B_books 2007), 101–143.
- 20 McShine: *INFORMATION* [wie Anm. 19], 138.
- 21 *Ibid.*, 139 (Übersetzungen der englischen Zitate durch die Autorin).
- 22 „Such distinctions have become increasingly blurred. Many of the intellectual and serious young artists represented here have addressed themselves to the question of how to create an art that reaches out to an audience larger than that which has been interested in contemporary art in the last few decades. Their attempt to be poetic and imaginative, without being either aloof or condescending has led them into the communication areas that *INFORMATION* reflects.“ Siehe McShine: *INFORMATION* [wie Anm. 19], 138–139.
- 23 Siehe Jack Burnham: „Notes on Art and Information Processing“, in: *Software Information Technology: Its New Meaning of Art*, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York 1970, 10. Zitiert auch in Edward A. Shanken: „The House that Jack Built: Jack Burnham's Concept of 'Software' as a Metaphor for Art“, in: *Leonardo Electronic Almanach* 6, Nr. 10 (Nov. 1998), siehe auch <<http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/The-House-That-Jack-Built-Jack-Burnhams-Concept-of-Software-as-a-Metaphor-for-Art.pdf>>, abgerufen am 22.11.2019.
- 24 Siehe Matthew Rampley: „Systems Aesthetics: Burnham and Others“, in: *Vector*, b # 12, (Januar 2005), <http://virose.pt/vector/b_12/rampley.html>, abgerufen am 22.11.2019.
- 25 Siehe Shanken, „The House that Jack Built“ [wie Anm. 23].
- 26 *Ibid.*
- 27 „In many cases an object is of much less value than the software concerning the object. The object is the end of a system. The software is an open continuing system. The experience of seeing something first hand is no longer of value in a software controlled society, as anything seen through the media carries just as much energy as first hand experience. We do not question whether the things that happen on radio or television have actually occurred. The fact that we can confront them mentally through electronics is sufficient for us to know that they exist. . . . In the same way, most of the art that is produced today ends up as information about art.“ Siehe Les Levine in *Software* [wie Anm. 23], 61.
- 28 Siehe Luke Skrebowski: „All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art“, *Grey Room* 30 (Winter 2008), 54–83, hier 63.
- 29 Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Mass. 2000), 53.
- 30 Burnham, *Software* [wie Anm. 23], 14.
- 31 Zu diesem Diskurs siehe Kerstin Stakemeier: „Krise und Materialität in der Kunst: über Formwerdung und Digitalität“, in: Kerstin Stakemeier/Susanne Witzgall (Hrsg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität* (Zürich und Berlin: diaphanes 2015).

Von der Zettelwirtschaft zum digitalen Katalog

Ein Rückblick auf 55 Jahre Mengs-Monopol

Steffi Roettgen

Abstract Als *works in progress* sind kunsthistorische Werkverzeichnisse dank ihrer Struktur angemessene Kandidaten für eine Digitalisierung. Bei der Generierung der dafür nötigen Kategorien helfen „händisch“ erstellte Prototypen. Als ein solcher Prototypus dient aktuell bei <https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/> das Œuvre von Anton Raphael Mengs (1728–1779), das sich seit der Publikation des Werkkatalogs in Buchform (1999) erheblich vergrößert hat. Daran dürfte sich angesichts der ca. 430 immer noch fehlenden Werke, die quellenmäßig erfasst sind, wohl auch in Zukunft nichts ändern. Die differenzierte Struktur des gedruckten Katalogs, welcher Vorzeichnungen, grafische Reproduktionen, Wiederholungen, Kopien und Varianten sowie nicht erhaltene und aussortierte Arbeiten einschließt, verdankt sich dem Umstand, dass dieser Maler länger als ein Jahrhundert ein Stiefkind der deutschen Kunstgeschichte war. Der 1964 begonnene Werkkatalog ermöglichte daher eine Materialerschließung, die neuen wissenschaftlichen Standards verpflichtet war. Während dieses über Jahrzehnte andauernden Projekts transformierten sich jedoch allmählich die wissenschaftlichen Arbeits- und Speichermetoden, bevor sie schließlich der elektronischen Erfassung und Bearbeitung wichen, eine Entwicklung, die der vorliegende Beitrag dokumentiert.

Keywords Recherche-Systeme und ihre materiellen Instrumente und Medien, Wissensspeicher, Schreibmedien und Schriftträger, Kulturtechnik des Exzerpierens, mediale Umstürze, Datenmigration

„Werkverzeichnisse“ – dies ist eines der Themen, die über das Hauptmenü von *arthistoricum.net*, aufrufbar sind, dem DFG-geförderten Fachinformationsdienst Kunst – Fotografie – Design und dem für die Kunstgeschichte innerhalb des deutschsprachigen Raums wohl prominentesten elektronischen Fachportal. Nach Cranach und Dürer figuriert hier neuerdings auch Anton Raphael Mengs (Abb. 1), dessen Œuvre sich aufgrund einer besonderen Konstellation als Testfall für digitale Werkverzeichnisse eignet, ein Format, dem die Zukunft allein deswegen gehört, weil Werkkataloge oder *catalogues raisonnés* (Benennungen, die dem Inhalt dieser Art

von kunsthistorischer Forschung besser gerecht werden als der Begriff „Verzeichnis“) einen permanenten Aktualisierungsbedarf hatten und haben, wie der 2016 zu dieser Thematik an der UB Heidelberg abgehaltene *workshop Werkverzeichnisse 2.0* evident gemacht hat. Hier wurde erkennbar, wie groß die Hürden sind, die zwischen gedruckten Werkkatalogen und diesem neuen Format stehen, und zwar nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch aufgrund einer zumeist der individuellen Entscheidung überlassenen Struktur und „Erfassungstiefe“ der objektbezogenen Fakten in den meisten gedruckten Publikationen dieser Art. So wünschenswert

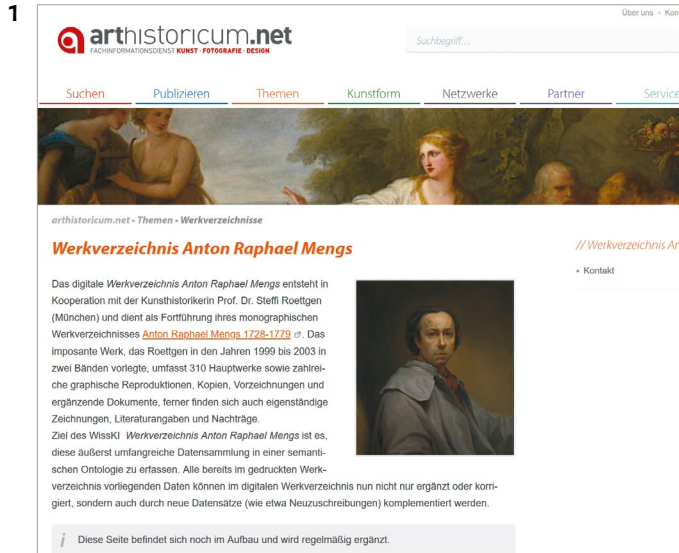


Abb. 1 Screenshot von arthistoricum.net mit Mengs digital.

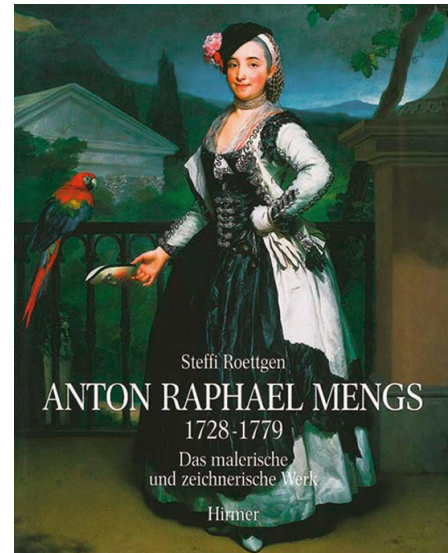


Abb. 2 Cover des 1999 erschienenen Werkverzeichnisses Anton Raphael Mengs (erster Band).

die Ergänzung der im Druck verfügbaren Werkkataloge mit einer Datenbank wäre, wurde auch klar, dass es in den meisten Fällen weniger aufwändig ist, mit der Erfassung der Daten *da capo* zu beginnen.

Als Autorin des 1999 publizierten Werkkatalogs *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779. Das malerische und zeichnerische Werk*¹ (Abb. 2) bin ich bis heute *volens volens* Monopolistin über die künstlerische Hinterlassenschaft von Anton Raphael Mengs, der in gewisser Weise Teil meiner biografischen Identität geworden ist. Daher landen seit Jahren auf meinem Schreibtisch die meisten Anfragen zu neu oder wieder aufgetauchten Werken und zu mehr oder weniger seriösen Zuschreibungen. Die daraus erwachsene Datenmenge ist inzwischen so umfangreich, dass Nachträge und Revisionen notwendig sind. Da ein gedruckter Nachtragskatalog, unabhängig davon, wo man ihn platziert hätte, in jedem Fall ein heimatloser Torso geblieben wäre, bot sich die Digitalisierung als die einzig sinnvolle Lösung an. Der 1999 gedruckte Katalog, der dank der Zustimmung des Verlags in komprimierter Version als Scan zur Verfügung steht, wird mit den Datensätzen so verknüpft sein, dass der Benutzer über die öffentlich zugängliche Plattform punktgenau zu der Position gelangt, an der das neue Werk zu verorten ist. Abgesehen von den externen Komponenten, die dieses Unternehmen möglich machen², ergibt sich die Machbarkeit des Projekts aus der beschriebenen personellen Kontinuität; rein technologisch könnte es jedoch auch über meine Endlichkeit hinaus fortgeschrieben und aktualisiert werden.

Im Folgenden geht es jedoch nicht um eine Beschreibung dieses Projekts, das sich indirekt auch der jahrelangen Kollegialität mit Hubertus Kohle am Münchner Institut verdankt, sondern um die ältere Vorgeschichte des Projekts „Menges Digital“.

Als ich in Bonn 1964 mit der Arbeit an der Dissertation begann, tummelte sich Hubertus Kohle im nicht weit entfernten Düsseldorf wohl noch im Kindergarten. Er feiert am 6. Juni 2019 seinen 60. Geburtstag, Anlass genug für eine Rückblende auf die medialen Umstürze, die sich dazwischen ereigneten. Anfangs ein unermüdlicher Mahner in der Wüste, hat er mit seinem stets saloppen („Stellen Sie sich vor, es findet eine Revolution statt, und niemand bekommt es mit, das aber passiert zur Zeit an der digitalen Front“³), aber ebenso beharrlichen Plädoyer für die digitale Runderneuerung der Kunstgeschichte mittlerweile viel bewirkt und kann als einer der profiliertesten Befürworter der Notwendigkeit dieser Transformationen des kunsthistorischen Arbeitens, Lehrens und Forschens im digitalen Zeitalter heute auf viele Erfolge zurückblicken.

In einer Zeit geschärfter Sensibilität für Arbeitsprozesse und deren Dokumentation ist ein Rückblick auf sekundäre, aber symptomatische und zeitspezifische Erfahrungen bei Recherche, Dokumentation und Textgestaltung nützlich. Denn vor dem Hintergrund der Zäsur, die der Einzug der digitalen Technologien in eine so objekt- und bildbasierte Disziplin wie die Kunstgeschichte bewirkt hat, verblasst notgedrungen die Erinnerung an die Speichermedien und die Verarbeitungstechniken,

derer man sich unreflektiert bediente, bevor das Zeitalter der neuen Medien einsetzte. Letztere sind inzwischen für jüngere Generationen von Kunstwissenschaftlern, die lernen, lehren und forschen, zu einer so omnipräsenten Selbstverständlichkeit geworden, dass darüber die analoge Vorgeschichte oft vergessen wird und allein dies rechtfertigt einen Blick zurück, ohne Nostalgie und ohne Zorn

Meine Arbeit über einen Künstler, der durch die Maschinen der Erinnerung gefallen war und für den es daher einen besonders großen Nachholbedarf gab⁴, zieht sich mittlerweile über eine so große Zeitspanne hin, dass der Schritt vom konventionellen Einsatz der Schrift- und Bildmedien über die Fotokopie zur elektronischen Transformation und zur vom Papier abgelösten Bearbeitung der Texte in meinen Arbeitsnotizen und in meiner Arbeitsweise deutliche Spuren hinterlassen hatte, bevor ich auf dem *playground* landete, auf dem sich Hubertus Kohle seit Jahrzehnten als souveräner und engagierter Akteur bewegt.

Der erste Teil dieses Rückblicks, der die Etappen meiner Arbeit an diesem Thema kurz skizziert, beginnt in der „Werkstatt“ einer jungen Doktorandin der Kunstgeschichte, die 1963 mit dem Thema *Anton Raphael Mengs: Sein Leben und sein Werk von den Anfängen bis zum Jahr 1761*⁵ konfrontiert wurde, das weder besonders attraktiv war noch eine schnelle Bewältigung versprach. Ich hatte eigentlich vor, meine Dissertation der römischen Kunst zwischen 1750 und 1770 und ihrem Beitrag zur Entstehung des Klassizismus zu widmen. Denn schon damals ließ sich absehen, dass ein veränderter Blick auf die bildende Kunst dieser Zeit nur durch die Einbeziehung Roms möglich werden würde. Zu gleicher Zeit erwachte in England und den USA ein intensives Interesse an der Rolle, die Rom als Schmelztiegel für die Verbreitung der an der Antike und ihrer Wiederentdeckung geschulten Kunstideale in der angelsächsischen Welt gespielt hatte.⁶ Die Impulsgeber und Paten der ersten Etappe der Settecento-Studien, die sich in den folgenden Jahren in mehreren, noch kaum bebilderten Ausstellungskatalogen artikulierten,⁷ waren prominente Persönlichkeiten der internationalen Forschung wie Giuliano Briganti, Robert Enggass, John Fleming, Francis Haskell, Hugh Honour, Giovanni Incisa della Rocchetta, Irving Lavin, Corrado Maltese, Carlo Pietrangeli, Mario Praz, Rudolf Wittkower und *last but not least* Ellis K. Waterhouse. Die Abwesenheit deutscher Namen in diesem Kontext ist nicht nur auffällig, sondern symptomatisch. Nach den bahnbrechenden Forschungen älterer Forschergenerationen zu Mengs und seinem Kreis bzw. zu den künstlerischen Wechselwirkungen zwischen Rom und

Deutschland hatte sich die deutsche Forschung während des Nationalsozialismus weitgehend von diesen Themen verabschiedet, obwohl das durch Carl Justi, Franz von Reber, Karl Woermann, Otto Harnack, Friedrich Noack, Hans Posse, Wilhelm Waetzoldt, Hermann Voss und Kurt Gerstenberg gelegte Fundament beste Voraussetzungen dafür geboten hätte. Erst 1965, als die Dissertation von Dieter Honisch über Mengs erschien, lag ein neues Referenzwerk aus der Feder eines Vertreters der jüngeren Generation vor, das den ersten Versuch eines nach Kategorien gegliederten Werkkatalogs darstellte und das daher zu einem roten Faden für mich wurde.⁸ Mein Doktorvater Herbert von Einem, Ordinarius am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, überzeugte mich jedenfalls davon,⁹ dass das große Thema Rom im 18. Jahrhundert ohne eine gründlichere Aufarbeitung des Malers Mengs nicht zu bewältigen wäre. Nach seinem Verständnis sollte diese deutlich über den Ansatz von Honisch hinausgehen und auf zwei Säulen ruhen: Einem kritischen Gesamtkatalog des weit verstreuten und damals ungenügend dokumentierten Œuvres und einer Monografie im klassischen Sinne, in der Lebens- und Entwicklungsphasen darzustellen wären. Von Einems Interesse an Mengs hatte vielfältige Gründe. Erstmals hatte er sich 1952 mit den Deutschrömern befasst,¹⁰ die bis zu seiner großen Monografie über die *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840* von 1978 einer seiner Forschungsschwerpunkte bleiben sollten.¹¹ 1943 stellte er in einer Rezension, die erst 1949 erschien, klar, dass die in der NS-Zeit propagierte These von Mengs' jüdischer Herkunft haltlos war.¹² Die Behauptung, er sei jüdischer Abstammung, leistete der Diskreditierung seiner Kunst auf jeden Fall Vorschub, wie Kamphausens Aussage von 1941 illustriert: „Seine jüdische Art befähigte ihn aber zur Theorie, ließ ihn zum Wortführer mit ausgehorchten Ideen werden.“¹³ Es ist bezeichnend für die deutsche Nachkriegssituation, dass von Einems Richtigstellung, die auch mit einer generellen Kritik an Kamphausens Verherrlichung des „Nordischen“ einherging, notwendig war, wenn man dem missachteten Maler wieder zu einer ihm gebührenden Reputation verhelfen wollte. Das Paradoxe an dieser Situation war, dass die angeblich jüdischen Wurzeln des Malers für den amerikanischen Forscher Anthony M. Clark einen Pluspunkt darstellten, auf den er sich berief, um die Bedeutung des Malers im römischen Kontext zu unterstreichen.¹⁴ Mengs blieb gleichwohl und vor allem in der Bundesrepublik Deutschland ein prominenter Sündenbock, dem man die „Krise der Kunst“ ankreidete¹⁵, die er angeblich im Komplott mit Winkelmann verschuldet hatte.¹⁶ Auch noch in den 1960er

Jahren senkte sich der Daumen, wenn vom Klassizismus die Rede war.¹⁷ Mein Interesse an dieser Epoche war der Grund dafür gewesen, dass ich von München nach Bonn gewechselt war. Klassizismus,¹⁸ und besonders in seinen deutschen und italienischen Varianten, galt am Lehrstuhl Hans Sedlmayrs generell als „Altersphase des Barock mit allen Zügen des Alterns: Erstarren, Erkalten, Nachlassen der Kraft“.¹⁹

Klassizismus hin oder her: Rom, wo Mengs lange Jahre gelebt und gearbeitet hatte, wurde zunächst zum zentralen Ort meiner Recherchen. Darüber hinaus hielt das Rom von 1964 Erfahrungen bereit, die mir klar machten, dass „wir dort am Ende und inmitten unserer Geschichtlichkeit standen“.²⁰ Vieles von dem, was die deutschen Künstler in Rom erlebt hatten, lernte man hier besser zu verstehen, wie etwa das ambivalente Verhältnis zur katholischen Kirche und Religion. Als Lutheranerin verstand ich schnell, dass es strategisch von Vorteil war, potentielle Konvertitin zu sein, da mich mein Thema auch in den Vatikan mit seinen bibliothekarischen und archivalischen Schätzen führte (Abb. 3, 4).

Zu den unvergesslichen Erinnerungen gehört das Arbeiten im Archiv der *Reverenda Fabbrica* von St. Peter unter Padre Cipriano Cipriani²¹. Es befand sich bis 1982 im nördlichen Chorpfeiler von St. Peter und verteilte sich über drei mit einer Wendeltreppe, der sogenannten *lumaca Altieri*, verbundene Stockwerke. Hatte man schriftlich den ersten Termin fixiert, so erhielt man mittels einer Klingel neben einer versteckten Tür in der Basilika Zutritt zu diesem verborgenen Reich. Der Studienraum, der maximal sechs Personen Platz bot, war zu jeder Jahreszeit ein Eisloch. Punkt 12 Uhr mit dem täglichen Böllerschuss von der Engelsburg gab es daher eine innere Aufwärmung. Don Cipriano öffnete dann eine große Blechschachtel mit köstlichen *biscotti savoiardi* und

offerierte dazu einen *Amaro Cora*.²² So konnte man den Rest der immer bis 14 Uhr dauernden Arbeitszeit überstehen, auch wenn die Finger klammer wurden und die Schrift immer krakeliger.

Welche über diese pragmatischen Aspekte hinausgehende Horizonterweiterung Rom in diesen Jahren ermöglichte, wird an den Namen von Persönlichkeiten ablesbar, denen ich damals begegnete und die sich, obwohl viele von ihnen Opfer des NS-Regimes waren, voller Wohlwollen, Interesse und ohne Vorurteile der jungen Generation deutscher Kunsthistoriker zuwandten, der die Gnade der späten Geburt zuteilgeworden war. Zu ihnen gehörten Fritz Volbach, Hermine Speyer, Jacob Hess, Keith Andrews und später Trude und Richard Krautheimer. Die römischen Bibliotheken, Archive, Akademien und Institute, vor allem aber die Bibliotheca Hertziana, waren die Foren für den Dialog mit Altmeistern und Spezialisten für das 17. und 18. Jahrhundert. Andrea Busiri Vici, Federico Zeri, Giuliano Briganti und später Fabrizio Lemme empfingen dagegen vorwiegend in den eigenen vier Wänden, die mit Gemälden und Kunstwerken jeder Art gefüllt waren und so ein optimales Anschauungsmaterial und die Gelegenheit zu zahlreichen Kontakten mit der römischen Welt und dem damals dort sehr aktiven Kunsthandel boten. Allmählich kristallisierte sich eine internationale Arbeitsgemeinschaft der Settecento-Forscher heraus.

Zu ihr gehörten Italo Faldi, Oreste Ferrari, Elisabeth und Jörg Garms, Alvar Gonzalez Palacios, Erich Schleier, Nicola Spinosa, Stefano Susinno (Abb. 5) sowie Olivier Michel (Abb. 6). In Rom traf ich auch auf Thomas Pelzel, der an einer von Robert Rosenblum betreuten Dissertation über Mengs arbeitete²³. Vor allem aber profitierten meine Studien von Tony Clark (Abb. 7), mit dem sich eine intensive Korrespondenz entwickelte und der jeden

3



4

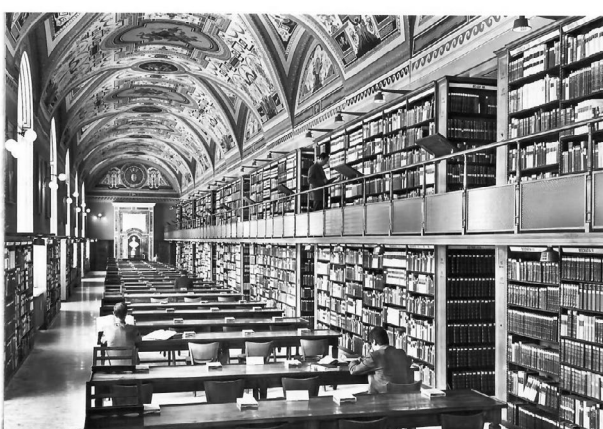


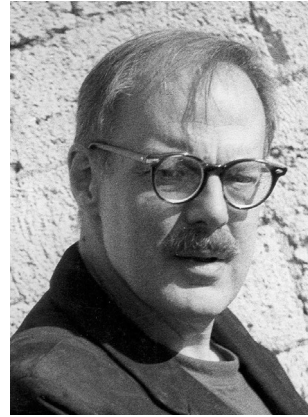
Abb. 3 und 4 Atrium der Biblioteca Vaticana und Lesesaal der Druckschriften, um 1970.



5



6



7

Abb. 5
Stefano Susinno
(1945–2002).

Abb. 6 Olivier Michel
(1928–2015).

Abb. 7
Anthony Morris Clark
(1923–1976).

Frühsommer mit Neuigkeiten aus Archiven, Sammlungen und aus dem internationalen Kunsthandel nach Rom kam, um an seinem Werkkatalog über Pompeo Battoni zu arbeiten, den er jedoch selbst nicht mehr vollenden konnte. Er half mir dabei, die Kontakte aufzubauen, die mir in den folgenden Jahren die Informationen zu neu aufgetauchten Werken von Mengs verschafften. Nachdem bekannt war, dass ich am kritischen Katalog seines Werks arbeitete, sprudelten vor allem die britischen Quellen immer munter. Das gilt vor allem für die Jahre von 1969 bis 1980, die aus heutiger Sicht die goldenen Jahre des Kunsthandels für die *Old Masters* waren.

Dass ich viele der Werke einordnen und identifizieren konnte, verdanke ich dem wichtigsten Archivfund, den ich dank des intensiven Austauschs mit Oliver Michel machte, der zusammen mit seiner Frau Geneviève auf den Spuren von Friedrich Noack die römischen Archive durchforstete und dabei unendlich viel neues Material zu den Malern fand, die im Zentrum meiner Studien standen.²⁴ So konnte ich die Fährte aufnehmen, die mir den Fund des Nachlassinventars von Mengs samt allen zugehörigen Archivalien im römischen Staatsarchiv bescherte. Eines der schwierigsten Kapitel meiner Recherchen betraf die Villa Albani, seit 1866 im Besitz der Fürsten Torlonia und bis heute einer der am schwersten zugänglichen Orte Roms²⁵. Ich hatte das Glück, dieses Juwel mehrfach besuchen zu können, das dank des absolutistischen Gebarens des Hausherrn, des Principe Alessandro Torlonia (1925–2017) der einzige Ort in Rom gewesen sein dürfte, der den Zauber und die Atmosphäre des 18. Jahrhunderts weitgehend ungestört bewahrt hat und das bis heute tut. Sobald der schriftlich einzureichende Antrag genehmigt war, gestaltete sich der Ablauf sehr großzügig. Begleitet vom Kustoden konnte man sich ungestört und meistens bei herrlichem Wetter einen ganzen Vormittag in der Villa und ihren Gebäuden aufhalten, alles in Ruhe betrachten und studieren,

Notizen machen und zeichnen, aber es gab ein absolutes Fotografierverbot und abgesehen von den alten Alinari-Fotos gab es auch keine neuen Fotos, die man erwerben konnte. Erst durch das von Herbert Beck und Peter Bol initiierte Frankfurter Projekt „Forschungen zur Villa Albani“, das ursprünglich auf eine Ausstellung zielte, war es möglich, in der Villa eine bescheidene Fotokampagne durchzuführen²⁶. Das Farbfoto des Parnass-Freskos von Mengs gestand mir der Principe Torlonia dann exklusiv für die Publikation des Werkkatalogs zu. Es ist bis heute die einzige Farbaufnahme dieses wichtigen Werks (Abb. 8). Das entsprach durchaus seiner auch persönlich geübten Bilderaskese, gibt es doch von ihm selbst nur ein einziges offizielles Foto (Abb. 9).

Neben Spanien, wohin mich mehrere Aufenthalte führten, war Dresden ein unerlässliches Ziel meiner Recherchen. Briefliche Kontakte zu dort tätigen Kollegen – vor allem zu Erna Brandt und Gerald Heres – hatte ich seit Jahren, und trotz großer bürokratischer Hürden war es sogar möglich, die Fotos der Dresdner Werke in der „Deutschen Fotothek“ im Tausch gegen Fachbücher aus dem Westen zu ordern. 1979 erhielt ich nach einer langwierigen Prozedur vom Kulturministerium der DDR die offizielle Erlaubnis zur Arbeit im Sächsischen Hauptstaatsarchiv. Ich arbeitete fast jeden Tag dort und dabei wurde immer deutlicher, dass sich mir unter den wachsamem Blicken eines stets neben mir postierten Aufsehers ein nahezu intaktes und unberührtes, aber damals schwer zugängliches Archivparadies darbot. Nach 1989 profitierte die Mengs-Forschung von der deutschen Vereinigung, da nun die einzige deutsche Stadt, in der die Werke des ehemaligen Dresdner Hofmalers gut vertreten sind, wieder frei zugänglich war. Als es 2001 in Padua gelang, eine monografische Ausstellung seiner Werke zu organisieren²⁷, war Dresden der ideale Kooperationspartner, und so gelang es dank Sybille Ebert-Schifferer, die Ausstellung auch im Georgenbau des noch nicht

8

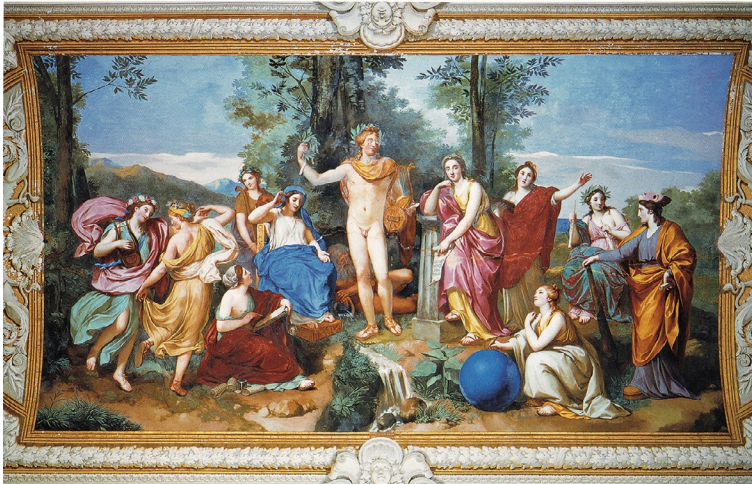


Abb. 8 Anton Raphael Mengs: *Der Parnass*, 1761, Rom, Villa Albani-Torlonia.

Abb. 9 Principe Alessandro Torlonia (1925–2017), vor 1968.



9

MENGs-ARCHIV IN DRESDEN, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, BIBLIOTHEK

1. Monographien zu Künstlern des 18. Jahrhunderts, die im Zusammenhang mit Mengs stehen
2. Originalausgaben der Schriften von Mengs und Reproduktionen bzw. Fotokopien von anderen Quellenschriften zu Mengs und seinem Umkreis
3. Handexemplare der Publikationen von Steffi Roettgen zu Mengs mit Korrekturen und Postillen
4. Original der unpublizierten Dissertation von Steffi Roettgen über Mengs (Bonn 1974)
5. Handschriftliche Zettelkataloge in Schuhkartons mit Materialien zum Werkkatalog
6. Miszellaneen von wissenschaftlichen Aufsätzen in Form von Fotokopien, alphabetisch nach Verfassern geordnet, in Schubern (Regalaufstellung)
7. Fotografien und schriftliche Dokumentation zum Werkkatalog in Klarsichthüllen, in Aktenordnern (Regalaufstellung)
8. Handschriftliche Exzerpte aus den für die Monographie benutzten Archiven (z. B. Dresden, Florenz, Madrid, Rom etc.) in Schubern
9. Wissenschaftliche Korrespondenz (chronologisch und alphabetisch nach Orten sortiert), die Erstellung der Monographie betreffen, Zeitraum ca. 1964-1990, in Aktenordnern
10. Auktionskataloge und Verkaufskataloge des Kunsthandels, in denen Werke von Mengs (auch Zuschreibungen) publiziert sind
11. Sonderdrucke von Steffi Roettgen und Sonderdrucke anderer Autoren zum Thema Mengs
12. Ungedruckte Vorträge von Steffi Roettgen zu Mengs

10

Abb. 10 Aufstellung der 2006 an die SKD übergebenen Archivalien und Druckschriften.

museal ausgebauten Dresdner Schlosses zu zeigen²⁸. Nach der Publikation der beiden Bände übergab ich 2006 mein Arbeitsarchiv (Abb. 10) samt den zugehörigen Fotos und Druckschriften der Obhut der Bibliothek der Dresdner Kunstsammlungen, wo es dank des Einsatzes von Elisabeth Häger-Weigel archiviert und katalogisiert wurde, ohne dass seine Struktur wesentlich verändert wurde, so dass es für mich und die, die sich nach mir noch für dieses Thema interessieren, zugänglich und nutzbar bleibt.

Diese Lösung befreite mich von dem über Jahrzehnte gesammelten Material, das inzwischen eine eigene Valenz entwickelt hatte. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass weiterhin neues Material bei mir anlandete. Bereits in der Monografie, d. h. im Textband, der 2003 erschienen war, hatte den Neuzugängen in Form eines Katalognachtrags Raum gegeben werden müssen. Anlässlich der Vorstellung dieses Buches am 16. Januar 2004²⁹ und nach vier Jahrzehnten Arbeit traten dann andere Fragen in den Vordergrund, darunter die nach den medialen Transformationen und nach der Signatur der verflochtenen Zeit.

Die Instrumentarien der Sammlung und Verarbeitung von Fakten und ihre Aufbereitung zu einem funktionalen Fundus mit einer ihm eigenen Systematik sind Vorgänge, deren Strategien und Mechanismen der Gelehrte ebenso wie der Künstler, wenn auch aus anderen Gründen, kaum offenlegt und im Allgemeinen ist der Adressat auch nicht an ihnen interessiert. Der Urheber, der dieses Material produziert, sortiert und verwaltet hat, legt es nach Vollendung des Werks *ad acta*, d. h. bestenfalls wird es archiviert und neuen Feldern zugeordnet. Der materielle Fundus der Recherchen, der nach der Vollendung eines Sachbuches übrig bleibt, zerfällt so erneut in eine Vielzahl von Bausteinen, deren Zusammenhang mit dem Produkt, in dessen Dienst sie recherchiert und strukturiert wurden, verloren geht. Anthony Grafton stellt in seinem Buch *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote* fest, „dass eine historische Arbeit ihrer Natur der Dinge wegen nie das gesamte Spektrum des Materials, auf dem sie beruhen, reproduzieren oder auch nur anführen kann, und umso weniger das gesamte Spektrum an intellektuellen Operationen, mittels derer aus einem Dokument in einem Archiv jemandes Notizen wurden und daraus wiederum dann eine Geschichte, ein Argument und eine Reihe von Anmerkungen“.³⁰ Allerdings lassen sich aus ihnen entsprechend der schon seit dem 16. Jahrhundert bekannten und geübten Praxis des „hybriden Zettelkastens“ in einer „produktiven Verschaltung“ neue Schriften generieren³¹. Die Netze, die Notiz, Dokument und Exzerpt mit ihrer Nutzenanwendung

verknüpften, sind jedoch im Nachhinein kaum rekonstruierbar, wohinter sich, jedenfalls im 19. Jahrhundert, durchaus eine Absicht verbarg: „Die sorgsam versammelten Vor-Schriften bleiben fortan ungenannt, um das Schreiben ins Dunkel eines produktiven Schlafs zu rücken.“³² Markus Krajewski spricht von der „idiosynkratischen Gelehrtenmaschine“, worunter er individuelle Recherchesysteme versteht, die für Uneingeweihte nicht zugänglich sind. Selbst die objektivste Selektion und die skrupulöseste Auswertung des Materials und der Quellen heben die Diskrepanz zwischen dem Arbeitsmaterial und dem Endprodukt nicht auf.³³

Meine Auffassung vom wissenschaftlichen Arbeiten bildete sich in einer Zeit heraus, in der der Kartei- bzw. Zettelkasten noch konkurrenzlos war, und ich gestehe, dass ich dieses flexible Medium dank seiner ubiquitären Verfügbarkeit immer noch gern benutze. Aus praktischen Gründen entschied ich mich von Anfang an für das DIN-A6-Format, da es den Vorteil hatte, lange vor dem Zeitalter der Klarsichthülle eine dynamische Kombination von Textnotiz und Foto – damals fast immer kleinformatig – oder Textnotiz und der heute fast ausgestorbenen Kunstpostkarte zu ermöglichen. Aus Gründen der Kostenersparnis und aufgrund der enormen Produktion an losen Notizen wurde die linierte oder karierte Karteikarte bald durch Zettel ersetzt, die überall und in jeder Situation greifbar waren. Das DIN-A6-Format war darüber hinaus mit dem Format kompatibel, das die besten Transportmöglichkeiten und die billigste Art der Archivierung ermöglichte, nämlich mit den in Aktentaschen gut verstaubaren eloxierten Metallkästchen italienischer Produktion mit Klappverschluss (Abb. 11), die den täglich gesammelten Ertrag aufnahmen, bevor der sodann sortierte Inhalt in den Schuhkarton wanderte (Abb. 12), der sich als universal verfügbares Speichermedium für die Unmengen von Notizzetteln bewährt hat. Damit ist ihm und seinesgleichen das Schicksal der hölzernen und genormten Karteischränke erspart geblieben, die zum unverzichtbaren Inventar jeder öffentlichen Bibliothek gehörten und heute nur noch in seltenen Fällen dort anzutreffen sind. Einst wichtigster Zugang zum bibliothekarischen Wissensreservoir, haben die Karteischränke, die überlebt haben, inzwischen eine andere Destination und Nutzung gefunden, so auch die soliden und aus massivem Holz gearbeiteten *schedari* der Bibliotheca Hertziana im Stil des Büro-Design der 1960er Jahre, denen ich so viel verdanke (Abb. 13).

In meiner umfunktionierten Schuhkartonsammlung, die schließlich in einer ehemaligen Schuhkommode ihren Platz fand (Abb. 14), versammelte sich ein buntes, aber weitgehend genormtes Sortiment von

11



12



13



14



Abb. 11 Karteikästchen der Marke Resisto 100-32-0, ca. 1965.

Abb. 12 Schuh/Karteikasten.

Abb. 13 Karteischränke, ca. 1967, Privatbesitz.

Abb. 14 Schuh/Karteikommode, Privatbesitz.

Kartonagen, das erstaunlich robust war und das viele berufsbedingte und andere Transporte überstanden hat. Ab und zu mussten sie ersetzt werden, wobei die früher üblichen gezeichneten Abbilder der Schuhe mit der Zeit den Werbeslogans, Logos und markenspezifischen Farben wichen. Die Schachteln von Timberland, „Bresson sulle strade del successo“ oder des „Schuh zum Wohlfühlen“ machten das Erscheinungsbild mit den Jahren variabler und farbiger.

In Schrift, Schreibmedium und Schriftträger transportieren alle diese Relikte ungewollt die jeweiligen Arbeitssituationen und speichern daher wesentlich mehr als den Inhalt der Notizen. Zweitverwendetes Schmier- und Altpapier jeder Qualität, zerrissene und gefaltete DIN-A4-Bögen oder linierte Blöcke, ausrangierte Karteikarten aus Bibliotheken und Instituten haben in diesem Zettelarchiv überlebt und sind damit eingefrorene Zeugen der Arbeitsweise und der Lebenszeit einer Datensammlerin (Abb. 15, 16). Mentale Parallelen zu kreativ konnotierten Sammelstrukturen, wie sie von den 1960er bis zu 1980er Jahren in der Kunst praktiziert wurden, sind trotz der kläglich ästhetischen Erscheinung meiner Elaborate nicht ganz abwegig.

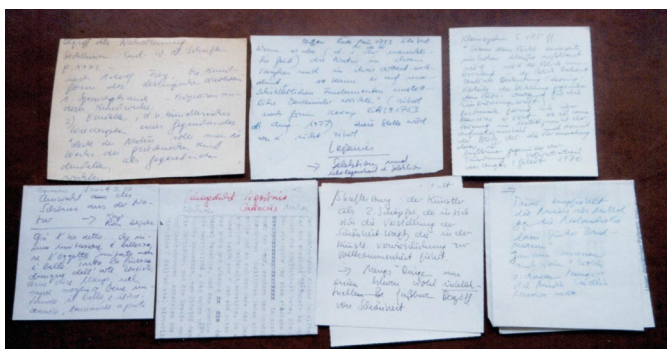
Denn letztlich handelt es sich bei dieser Art von Dokumentation um die Protokolle eines individuellen täglichen Nahkampfes, die zumindest im Hinblick auf die Manie des ununterbrochenen Schreibens ihre epochale Verwandtschaft zu den Protokollen offenbaren, wie sie Hanne Darboven von 1975 bis 1982 in ihrem Werk *Schreibzeit* in monumentaler Form produziert hat.³⁴ Abseits jeglicher Tiefgründigkeit und Kreativität, die schon früher, etwa in den Zettelkosmen eines Jean Paul, eines Arno Schmidt und eines Vladimir Nabokov zur „Apotheose der literarischen Arbeit mit Karteikarten und Zettelkästen“ geriet,³⁵ erzählt auch mein System eine für die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wohl typische Geschichte. Mein Ziel war zwar die geordnete Dokumentation und Synthese, aber die Rituale der täglichen

Bewältigung des Chaos der papiernen Daten und Exzerpte übten einen permanenten und durchaus eigenbezüglichen Zwang aus, ein seit dem Exzerptionsweltmeister Joachim Jungius (1585–1657) sattem bekanntes Problem.³⁶

Die Obsession, dass aus der Zettelwirtschaft nicht einmal ein Kartenhaus, geschweige denn ein Buch entstehen würde, hat mich denn auch jahrelang verfolgt. Darin lässt sich eine gewisse Parallelität zum *Museum der Obsessionen* von Harald Szeemann konstatieren.³⁷ Ging es aber Harald Szeemann seit seinen „individuellen Mythologien“ der *Documenta 5* von 1972 darum, den „spirituellen Raum“ auszuloten, „in den ein einzelner Mann seine eigenen Zeichen und Symbole bringt, die für ihn die Welt bedeuten“ und „seine eigene Ordnung der grossen Unordnung entgegenzustellen“³⁸, so fehlte in meinem Fall jeglicher höhere Anspruch, ging es doch um ein konkretes und handfestes Objekt, das physische Buch, für das die über Jahre gespeicherte Fülle des Materials komprimiert und vor allem transformiert werden musste. Meine Sisyphusarbeit machte mir jedoch oft genug auf unerbittliche Weise deutlich, wie sehr Realität und Anspruch auseinanderklafften, und führte zu der ungerne eingestandenen Erkenntnis, dass die von mir mit der Naivität der Jugend und dem Optimismus des Aufbruchs ins Neuland begonnene Materialschlacht mit den herkömmlichen Mitteln kaum zu bewältigen war.

Eine neue Phase der Arbeitstechnik setzte ein, als die Fotokopie die Bibliotheken und Universitäten eroberte. Zwar ging der berühmte Xerox 914 (Abb. 17) bereits 1961 in Produktion, aber bis 1980 war seine Präsenz in deutschen Bibliotheken noch keine Selbstverständlichkeit. Ich kann mich nicht genau erinnern, wann der erste Fotokopierer in einer der von mir frequentierten Bibliotheken zur Verfügung stand, aber die ältesten Fotokopien meines Archivs, deren Papier inzwischen verfärbt und meistens grauviolett geworden ist, dürften auf die

15



16

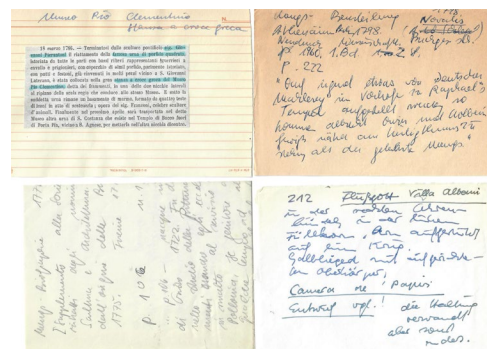


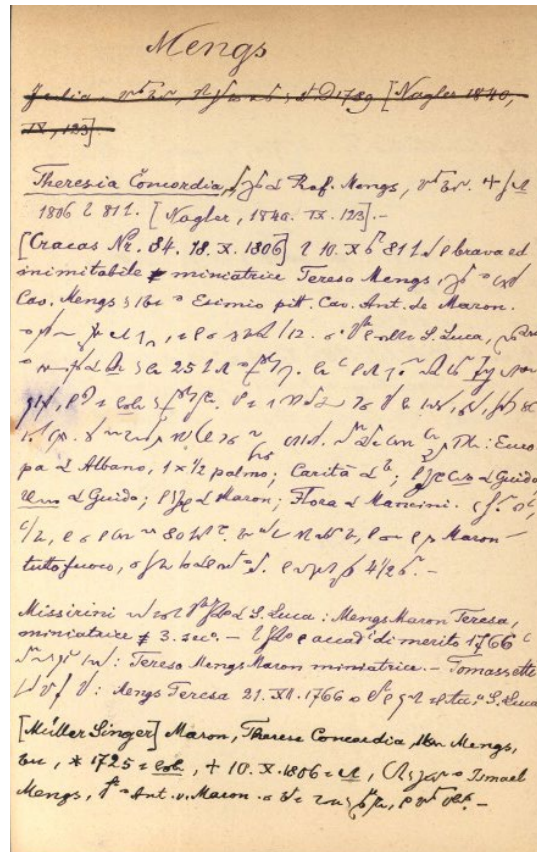
Abb. 15 und 16 Steffi Roettgen: Diverse Exzerpt-Zettel aus dem Arbeitsarchiv A. R. Mengs, Dresden, SKD.

17



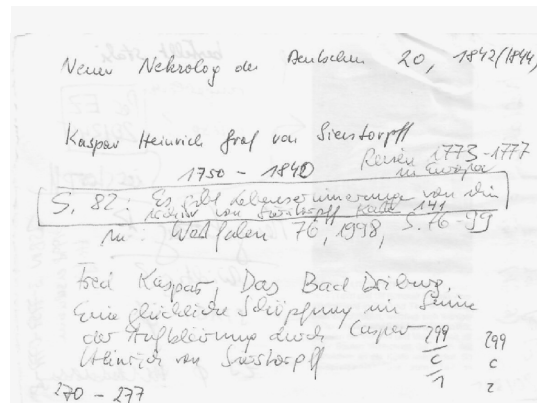
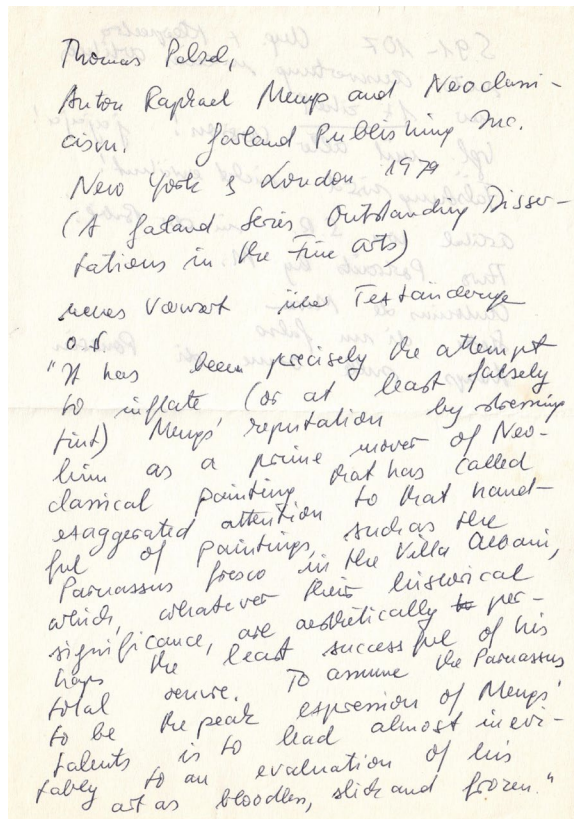
Abb. 17 Fotokopierer Xerox 914, 1961.

Abb. 18 Friedrich Noack: Scheda Mengs, Rom, Bibliotheca Hertziana.



18

19



20

Abb. 19 und 20 Steffi Roettgen: Exzerpte, Arbeitsarchiv A. R. Mengs, Dresden, SKD.

Anfangszeiten der Xeroxkopie zurückgehen. Als dann der eigentliche, zwar für Bücher und Dokumente schädliche, für mich aber hilfreiche *boom* des Fotokopierens einsetzte, kam ich in den Besitz großer Mengen von Fotokopien von Archivalien, seltenen Texten und Buchauszügen, was nicht nur Arbeitserleichterung bedeutete, sondern auch eine größere Präzision der Arbeitstechnik ermöglichte. Die handschriftlichen Exzerpte waren allerdings vor allem in den Spezialsammlungen und in den Archiven weiterhin unverzichtbar. Heute, wo man mit lichtverstärkenden Mobiltelefonen und Fotoapparaten in nahezu jedem Archiv fotografieren darf, und große Mengen von Digitalisaten alter Zeitschriften und Bücher *online* zur Verfügung stehen, kann man sich kaum mehr vorstellen, wie revolutionär dieser Ersatz für die nie ganz befriedigende Abschrift und das Exzerpt waren.

So viel zur äußeren Form der Materialsammlung und ihrer Verwahrung. Woraus aber bestand das gesammelte Material?

Verglichen mit den Karteikarten des Romforschers Friedrich Noack (Abb. 18),³⁹ die trotz ihrer Chiffrierung in Gabelsberger Kurzschrift zu meinen Vorbildern bei der Materialsammlung gehörten, waren meine Eintragungen zwar meistens lesbar, aber sie hatten ein liederliches Aussehen (Abb. 19, 20) und entsprachen damit der von Krajewski beschriebenen modernen „Gelehrtenmaschine“: „Die mit der Zeit angehäuften Materialien des Kräuterkenners, des Insiders, dürfen sich nach abweichenden, von anderen nicht entzifferbaren Systemen bilden.“⁴⁰ Von der flüchtigen Krakelei vor dem Objekt über die Collage mit fotokopierten Dokumenten zum DIN A4-Bogen in Kreuzfaltung, alles wurde geordnet und einsortiert (Abb. 16).

Kaum weniger praktische Probleme bereitete die Herstellung der eigenen Elaborate in Gestalt von maschinenschriftlichen Texten, d. h. dessen, was heute Fließtext genannt wird. Die sauber abgeschriebenen Seiten wurden mit Hilfe des Blaupapiers GeHa-Filmplex mit zwei leicht unscharfen Durchschlägen erstellt und die Originale sahen dann relativ professionell und ordentlich aus. Meine 1974 abgeschlossene Dissertation bestand aus einem 400 Seiten umfassenden Maschinenskript. Den Hauptteil der Abschrift hatte, nach eher kläglichen Anfängen auf meiner bestens für das Ein-Finger-Suchsystem geeigneten Kofferschreibmaschine Splendid 33 der Marke Olympia (Abb. 21), meine als Stenotypistin ausgebildete Mutter übernommen.

Andere modernere Schreibmaschinen folgten, zunächst ein elektrifiziertes und lärmendes Ungetüm, das jedes Mal, wenn der Wagen selbsttätig zurückfuhr, den Tisch erbeben ließ— heute ist die 1964 von Ettore Sottsass

entworfene Olivetti Praxis 48 ein Museumsstück (Abb. 22). Ihr folgte eine elegantere Kugelkopfmachine der Marke Brother mit Typenrad, die sogar über einen kleinen elektronischen Speicher verfügte (Abb. 23).

Die mit hohem Arbeits- und Kostenaufwand erstellte Abschrift des Textes implizierte Probleme, die damals zum Alltag eines jeden Autors und Lektors gehörten. Vor allem der Werkkatalog, schon damals ein *work in progress*, generierte Korrekturen und Ergänzungen ohne Ende, d. h., der Text musste x-mal geändert und umgestellt werden. Die Blätter wurden daher entweder mehrfach überklebt, bis sie kaum mehr in die Schreibmaschine eingeführt werden konnten oder nach genauer Abmessung der Zeilenabstände zerschnitten, um mittels Uhu aus der Tube Zwischenstücke einzufügen. Buchstaben wurden mit Tipp-Ex-Korrektur-Blättchen und ganze Zeilen mit flüssigem Tipp-Ex getilgt (Abb. 24, 25), das eines der segensvollsten Utensilien damaliger Schreibtechnik für nichtprofessionelle Schreiber war. Seine Benutzbarkeit war jedoch durch das schnelle Eindicken der klebrigen Masse sehr begrenzt und ging selten über drei Zeilen hinaus.

Bei längeren Einschüben wurde ein Streifen am Rand hinzugefügt, den man dann umklappte, wie man dies von alten Postillen zu Quellentexten kennt. Die zunächst offen gelassenen Nummernverweise im Text wurden nachträglich eingesetzt, indem man den Bogen wieder in die Maschine spannte, wobei es darauf ankam, die Zeile nicht zu verschieben, was aber meistens misslang. Da sich die ursprüngliche Seitenzählung durch die Einfügungen ständig änderte, wurden Seitenzahlen erst am Ende mit einer auch heute noch handelsüblichen Paginiermaschine eingefügt (Abb. 26, 27).

Spätestens während des mechanischen Paginierens träumte ich von einer damals für mich noch unvorstellbaren Maschine, die den umständlichen und zeitraubenden Prozess der Änderung bzw. der späteren Eingriffe in einen „sauber“ geschriebenen Text erleichtern würde.

Nach der Dissertation von 1974, die nur die ersten 15 Jahre des künstlerischen Schaffens erfasst hatte, konnte das Projekt gemäß dem Ausgangsziel einer Monografie mit Werkkatalog und dank eines DFG-Auslandstipendiums weitergeführt werden, ohne dass sich zunächst an den arbeitstechnischen Hilfsmitteln etwas änderte. Aus beruflichen und persönlichen Gründen kam es zwischen 1979 und 1985 zu einer Unterbrechung meiner Arbeit an dem Torso, dennoch ging die Sammelarbeit von Fakten, d. h. Werken, Quellen und Literatur, weiter.

1986 kam dann die große Wende, als ein Commodore 128 (Abb. 28) mein erster elektronischer Gehilfe wurde, wenn auch ein sehr mühsamer und nerviger, da

21



22



23



25



24



27



26

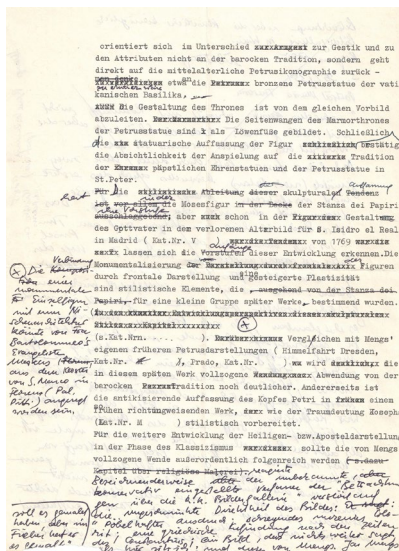


Abb. 21 Schreibmaschine Olympia, Splendid 33, ca. 1964.

Abb. 22 Elektrische Schreibmaschine Olivetti Praxis 48, ca. 1976.

Abb. 23 Elektrische Schreibmaschine mit Speicher, Brother em85, ca. 1982.

Abb. 24, 25 Uhu-Kleber, Tipp-Ex-Korrekturpapier und Tipp-Ex flüssig.

Abb. 26 Steffi Roettgen: Typoskript, Rohzustand, Arbeitsarchiv Mengs, Dresden, SKD.

Abb. 27 Paginiermaschine der Firma Reiner für fortlaufende automatische Paginierung.



Abb. 28 Commodore 128D Personal Computer.



Abb. 29 Mein Arbeitsplatz mit Nadeldrucker (1990).

er ständig vor sich hin summte. Die Umlaute fehlten, eine Fußnote konnte nur in komplizierten Schritten erstellt werden, aber das größte Problem war die Übermittlung an den Nadeldrucker, der nur Endlospapier akzeptierte (Abb. 29) und der die ständige Quelle von meistens nächtlichen Wutausbrüchen war. Es sah dann etwa so aus wie dieses Maskottchen (Abb. 30), auf dessen apotropäische Wirkung ich jahrelang vertraute.

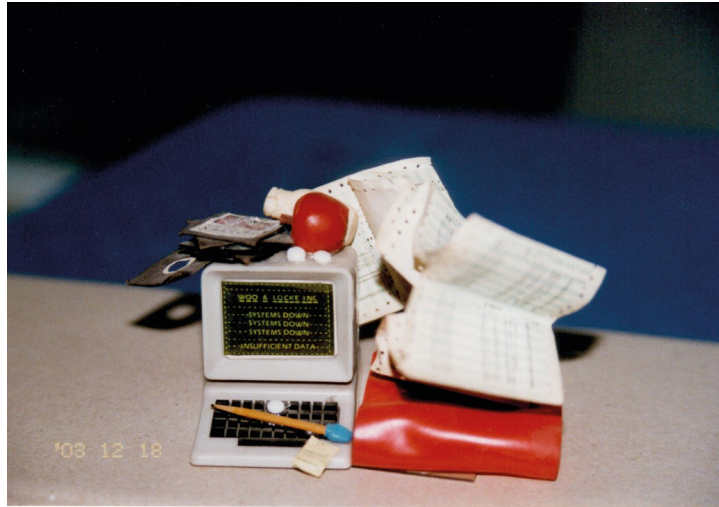
1989 gelang es mir dann schon immerhin, meinen DFG-Antrag für die abschließende Förderung der Monografie auszudrucken. Zwar klappte es noch nicht so richtig mit der Seiteneinrichtung, aber der Antrag war erfolgreich, so dass Ende 1991 das auf sechs Bände angewachsene Werk vorlag, bestehend aus Monografie und Werkkatalog. Inzwischen hatte ich einen anderen Computer und ein neues, auf MS-DOS basierendes Programm von Microsoft, das über eine automatische Fußnotenfunktion verfügte, eine Neuerung von wahrhaft revolutionärem Charakter, die dem wissenschaftlichen Schreiben auf dem PC eine neue Dimension gab. Abgesehen von einigen Korrekturen wäre so die Arbeit 1992 druckreif gewesen, aber äußere Umstände verhinderten, dass sie in diesem Zustand verstetigt wurde. Ich sammelte und recherchierte daher weiter und machte mir zunächst keine Sorgen um die technischen Seiten der zeitlichen Verzögerung. Die Dateien erschienen hinreichend gesichert, da sie regelmäßig aktualisiert wurden, vor allem, wenn eine neue *word*-Version fällig war oder ein neuer Rechner. Bis 1997 funktionierte das reibungslos. Doch dann, ausgerechnet während der Vorbereitung der Dateien zum Druck, kam das große Erschrecken. Als die *hardware* wieder einmal erneuert werden musste, waren die alten Dateien nicht mehr lesbar. Als Experte für die Konvertierung veralteter *software*-Systeme musste mein Schwager ans Werk gehen (Abb. 31) und es gelang ihm das, was man inzwischen unter dem Begriff *data migration* führt.

Finanziell schmerzhaftere Probleme ergaben sich aus dem noch mit einer konventionellen Schreibmaschine geschriebenen Teil der Arbeit, der Buchstabe für Buchstabe eingegeben werden musste, da Flachbettscanner noch in den Kinderschuhen steckten bzw. mit ihren ausgereiften Modellen für mich nicht erreichbar waren.⁴¹ Nach allen Konvertierungen und Anpassungen ließen sich die Textdateien einschließlich der Verknüpfungen mit den Fußnoten im neuen Format Windows 98 bearbeiten und überstanden so alle folgenden Systemänderungen, wobei ich die weiteren Phasen der Reifung übergehe.

Aus übergeordneter Perspektive war trotz der Befriedigung über das abgeschlossene Werk (Abb. 32) die Frage unausweichlich, ob es eine Spätgeburt war, die im Kokon des Forschergehäuses überlebt hatte, oder ob es trotz der selbstverschuldeten und daher den Medienwechsel so gut illustrierenden Verzögerungen und Unterbrechungen langfristig die Erwartungen an ein leistungsfähiges Referenzwerk erfüllen konnte. Diese Frage stellt sich nicht mehr, seitdem „liquide und hybride, nach dem Wiki-Prinzip gefertigte Textkonglomerate einen strukturierten, linear gearbeiteten Text substituieren“⁴² können.

Der erwähnte Heidelberger *workshop* im Jahr 2016 hat den aktuellen Status des Formats Werkkatalog in der Kunstgeschichte deutlich gemacht. Resümierend abgekürzt, stellte sich heraus, dass in der Liga der langfristigen Forschungsvorhaben nur das *Corpus Rubenianum*⁴³ überlebt hat, während die neueren Projekte von Werkkatalogen auf dynamische und digitale Editionen angewiesen sein werden, für deren Struktur entsprechend der Beschaffenheit des jeweiligen Corpus die Kriterien variieren und daher von Fall zu Fall erarbeitet werden müssen. Das war der Augenblick, in dem Anton Raphael Mengs ins Spiel kommen konnte, da sein Werk dank der Verzögerung

30



31

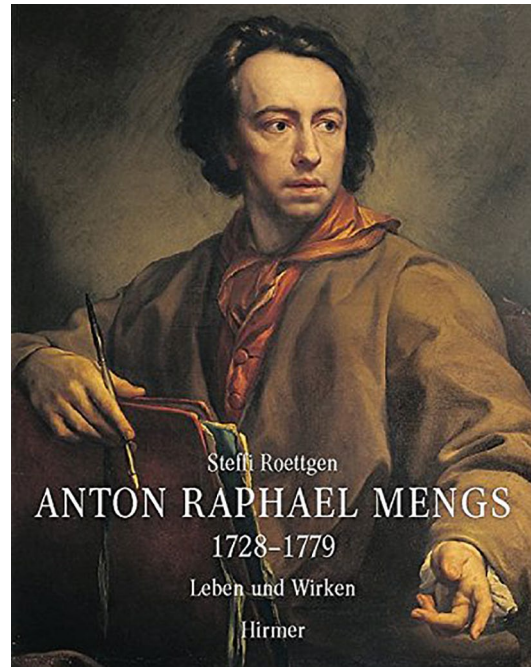


Abb. 30 PC-Maskottchen.

Abb. 31 Disketten.

Abb. 32 Cover 2003.

32



Steffi Roettgen
ANTON RAPHAEL MENGS
 1728-1779
 Leben und Wirken
 Hirmer

seiner Anerkennung in der Moderne nicht die früheren Stadien wissenschaftlicher Bearbeitung durchlaufen hatte. Daher fand ich nahezu Brachland vor, als ich mit meiner Arbeit begann, und konnte frei von Altlasten differenzierte Kriterien der Katalogisierung einsetzen, ohne die ein analoger oder digitaler Werkkatalog nicht

mehr auskommt. Sie erleichtern es, ein Projekt in Angriff zu nehmen, bei dem die digitale Erweiterung und Ergänzung dem physischen Buch seinen Raum und seinen Wert lassen wird, da nur hier der anschauliche Kontext von Werk und Leben erfahr- und nachvollziehbar ist und hoffentlich auch bleibt.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 <<https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/>>

Abb. 2, 5–7, 10–16, 19–20, 24–27, 29–32 Foto: Roettgen

Abb. 3, 4 Foto Alterocca

Abb. 8 Foto Amministrazione Torlonia

Abb. 9 <<http://static.dagospia.com/img/patch/01-2018/paolo-vi-con-alessandro-torlonia-e-aspreno-colonna-ultimi-assistenti-al-soglio-p-971366.jpg>>

Abb. 17 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b7/Xerox_914.jpg>

Abb. 18 Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Abb. 21 <<http://public.beuth-hochschule.de/hamann/typwrtr/oly33.jpg>>

Abb. 22 <https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images2/1/1114/09/olivetti-praxis-48-typewriter-parts_1_f181040e9f8c82e39c4695fa8b24bdf7.jpg>

Abb. 23 <<https://writelephant.files.wordpress.com/2017/11/em-85.jpg>>

Abb. 28 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/z6/Commodore_128D-IMG_1726.jpg/1920px-Commodore_128D-IMG_1726.jpg>

Alle Internetquellen zuletzt abgerufen am 23.04.2019.

Anmerkungen

- 1 Steffi Roettgen: *Anton Raphael Mengs 1728–1779*, Band 1: *Das male- rische und zeichnerische Werk* (München: Hirmer 1999).
- 2 Das Projekt „Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs“ <<https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/>> wird von der Hei- delberger Universitätsbibliothek unter der Ägide von Dr. Maria Effinger durch Dr. Arne Fitschen, Dr. Nadine Becker und Luisa Goeldner betreut.
- 3 Hubertus Kohle: „Die Virtualisierung des Buches“, *Kunstchronik* 58 (2005), 633–634, hier: 633.
- 4 Einer der Aspekte, den ich unter den gegebenen Umständen vernachlässigen musste, betrifft Mengs' Sammlungen von Gipsab- güssen nach vorwiegend antiken Werken. Dazu: Moritz Kiderles: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden* (München: Biering & Brinkmann 2006); Almudena Negrete Plano: *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Ausst.-Kat. Real Academia de San Fernando, Madrid, 19.11.2013.–26.01.2014. Inzwischen hat die Dresdner Sammlung im Galeriegebäude der Alten Meister der SKD eine Präsentation gefunden, die ihrem historischen Rang ge- recht wird.
- 5 Titel laut Promotionsurkunde der Rheinischen Friedrich- Wilhelms-Universität Bonn vom 19. Juni 1974.
- 6 *The Age of Canova: an exhibition of the neoclassic*, Ausst.-Kat. Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 6.11.– 15.12.1957; Norman R. Tillett: *Eighteenth Century Italy and the Grand Tour*, Ausst.-Kat. Castle Museum, Norwich 23.5.–20.7.1958; Henry Hawley (Hrsg.): *Neo-Classicism: Style and Motif* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art 1964).
- 7 Arts Council of Great Britain (Hrsg.): *The Age of Neoclassicism*, Ausst.-Kat. Royal Academy and the Victoria & Albert Museum London 9.9.–19.11.1972; Frederick den Broeder (Hrsg.): *The Acad- emy of Europe: Rome in the 18th century*, Ausst.-Kat. William Benton Museum of Art, Connecticut 13.10.–21.11.1973.
- 8 Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklas- sizismus* (Diss. Münster 1960, Recklinghausen: Bongers 1965).
- 9 Brieftagebuch Steffi Roettgen vom 16.7.1963: „Die Sache hat sich dahingehend verschoben, daß ich die italienischen Voraus- setzungen für den Mengs-Klassizismus und umgekehrt die Aus- wirkungen desselben auf die italienischen Maler untersuchen soll. Nur meinte von Einem, er hätte es lieber, wenn ich alle diese Probleme anhand einer Monografie über Mengs und zwar seine italienische Zeit betreffend behandle.“
- 10 Herbert von Einem: „Die Kunst der Deutschrömer“, in: Hans Geller (Hrsg.): *Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1952), 3–36.
- 11 Roland Kanz: „Herbert von Einem: Ein Gelehrtenleben zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik“, in: id. (Hrsg.): *Das Kunsthisto- rische Institut in Bonn: Geschichte und Gelehrte* (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2018), 192–217.
- 12 „Einzelne Fehlurteile überraschen. So liest man in einem wissen- schaftlichen Buch ungern von der „jüdischen Art des Mengs“ (...). Die Legende der jüdischen Herkunft Mengs' ist ausführlich von Hermann Thiersch in seinem Freiburger Vortrag „Winckelmann und seine Bildnisse“, München 1918, zurückgewiesen worden.“ Siehe Herbert von Einem: „Alfred Kamphausen, Jacob Asmus Carstens 1941“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XII (1949), 117–124 (verfasst 1943).
- 13 Alfred Kamphausen: *Asmus Jakob Carstens* (Neumünster: Wachholtz 1941), 253.
- 14 Anthony M. Clark: „Five Roman Masters of the Settecento“, *Bulletin of the Rhode Island School of Design/Museum Notes* XLV, 4 (1959), 3–8.
- 15 Lothar Schreyer: *Ein Jahrtausend deutscher Kunst* (Berlin und Darm- stadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1954), 310–311.
- 16 Schon Voss konstatierte, dass die Assoziation mit Winckelmann dem Ruhm des Künstlers eher geschadet als genützt habe, siehe Hermann Voss: *Malerei des Barock in Rom* (Berlin: Propyläen 1925), 653.
- 17 Brieftagebuch Steffi Roettgen, 28.6.1963: „Ich darf gar nicht laut von meiner Vorliebe für diese Epoche sprechen. Von Batoni ließ man noch vor 30 Jahren nur die Bildnisse gelten.“
- 18 Pascual Weitmann: „Klassik und Klassizismus bei Sedlmayr und Adorno: Konservative versus avantgardistische Ästhetik“, *Kunst- chronik* 70 (August 2017), 423–430, hier 424.
- 19 Hans Sedlmayr: „Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste“ (nach 1962), in id.: *Epochen und Werke: Gesammelte Werke zur Kunstgeschichte*, Band 3 (Mittenwald: Mäander 1982), 202.
- 20 Steffi Roettgen: „Reise nach Dresden“, in Marielouise Janssen- Jureit (Hrsg.): *Lieben Sie Deutschland? Gefühle zur Lage der Nation* (München und Zürich: Piper 1985), 147.
- 21 Marco Boriosi: „Un monaco olivetano all'ombra della Cupola di San Pietro: In ricordo di Padre Cipriano Cipriani“, in Gaetano Sabatini/Simona Turriziani (Hrsg.): *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro come fonte per la storia di Roma* (Rom: Palombi 2015), 206–216.
- 22 Boriosi: „Un Monaco olivetano“ [wie Anm. 20], 216.
- 23 Thomas Pelzel: *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism: His art, his influence and his reputation* (Diss. Princeton 1968).
- 24 Olivier Michel: *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle* (Rom: École Française de Rome 1996) [Collection de l'École Française de Rome, 217].
- 25 <<https://www.fondazionetorlonia.org/it/villa-albani-torlonia/>>.
- 26 Herbert Beck/Peter C. Bol: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung* (Berlin: Gebrüder Mann 1982).
- 27 Steffi Roettgen (Hrsg.): *Mengs: La scoperta del neoclassico*, Ausst.-Kat. Palazzo Zabarella, Padua, 3.3.–11.6.2001 (Venedig: Marsilio 2001).
- 28 Steffi Roettgen (Hrsg.): *Mengs: Die Erfindung des Klassizismus*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 23.6.–3.9.2001 (München: Hirmer 2001).
- 29 München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte.
- 30 Anthony Grafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote* (München: dtv 1998), 32–33.
- 31 Markus Krajewski: *Zettelwirtschaft: Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek* (Berlin: Kadmos 2002), 20–21 (über Konrad Gessner: *Bibliotheca universalis* 1548) und 73 (über Johann Jacob Moser: *Meine Art, Materialien zu künftigen Schriften zu sammeln* 1773).
- 32 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 76.
- 33 Ibid., 67.
- 34 Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart* (München: Beck 2001), 280.
- 35 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 77.
- 36 Ibid., 26.
- 37 Glenn Phillips/Phillip Kaiser/Doris Chon/Pietro Rigolo (Hrsg.): *Harald Szeemann: Museum der Obsessionen*, Ausst.-Kat. Los Angeles, Bern, Düsseldorf, Castello di Rivoli, 2018–2019 (Zürich: Scheidegger & Spiess 2018).
- 38 Doris Chon: „Harald Szeemanns Museum der Obsessionen zwi- schen Parodie und Konsekration“, in: Phillips/Kaiser/Chon/Rigolo: *Harald Szeemann* [wie Anm. 36], 88–109, hier 95.
- 39 <http://img.biblhertz.it/thumbs/SchedeNoack/Mengs_Raphael_001r.jpg>.
- 40 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 67.
- 41 Zur Entwicklung der automatischen Texterkennung in Scans vgl. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Texterkennung>>.
- 42 Michael Hagner: *Zur Sache des Buches* (Göttingen: Wallstein 2015), 21.
- 43 Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en de XVIIde eeuw (Hrsg.): *Corpus Rubenianum, an illustrated catalogue raisonné of the works of Peter Paul Rubens based on the material assem- bled by the late Ludwig Burchard* (London und New York: Phaidon, Harvey Miller, Oxford University Press 1968–2018).

Prost! Eine Frage der Reinheit Bier und Migration bei Emeka Ogbob

Burcu Dogramaci

Abstract Emeka Ogbobs *Sufferhead Original* verbindet das Craft-Bier-Brauen mit der bildenden Kunst und adressiert Fragen der Zugehörigkeit und Gemeinschaftsbildung innerhalb von Migrationsgesellschaften. Ausgangspunkt ist die identitätsstiftende Funktion von Speisen und Getränken. So wurden für das Bier namens *Sufferhead Original* Zutaten verarbeitet, die in den nigerianischen Communities in Berlin und anderen deutschen Städten mit Vorliebe konsumiert werden und auf ihr Herkunftsland verweisen. Das Craft-Bier wurde unter anderem auf der *documenta 14* (2017) in Kassel einem größeren Publikum bekannt gemacht und auch durch Plakatkampagnen beworben, die den Werbeaktionen großer Bierbrauereien ähnelten. Allerdings spielte Ogbob mit Slogans wie „Wer hat Angst vor Schwarz“ auf die gesellschaftlich verbreitete Angst vor männlichen Geflüchteten insbesondere aus Afrika an. Auf einer weiteren Metaebene bezieht sich *Sufferhead Original* auch auf das Reinheitsparadigma der Moderne: Kunsttheoretiker wie Clement Greenberg proklamierten in der Mitte des 20. Jahrhunderts Ideale der Medienspezifität und Reinheit der Malerei.

Keywords Emeka Ogbob, Migration, Craft-Bier, Gemeinschaftsbildung, Zugehörigkeit, Stereotype, Reinheitsgebot

Über Ernährung formuliert sich Zugehörigkeit. Die identitätsstiftende Funktion von Speisen und Getränken lässt sich global und transnational verfolgen: Lokale mit italienischer, französischer oder türkischer Küche, die inzwischen weltweit zu finden sind, verweisen auf die Migration ihrer Besitzer, die sich in der Fremde selbständig gemacht haben. Ihre Gäste sind Einheimische, aber auch Angehörige migrantischer Communities, die hier die Speisen ihrer Herkunftsländer zu sich nehmen können. Damit sind Restaurants, Gaststätten und Cafés stets auch soziale Orte der Interaktion zwischen Migrant_innen und zwischen migrierten und einheimischen Gästen. Zugleich ist die Vielfalt der Gastronomie oftmals ein Ausweis der Migrationsgeschichte einer Gesellschaft.¹ Doch wurde erst 1998 in der Koalitionsvereinbarung zwischen den Regierungsparteien SPD und Bündnis 90/Die Grünen formuliert, dass ein „unumkehrbarer Zuwanderungsprozess in der Vergangenheit stattgefunden hat.“² Die

gesellschaftliche Realität des Einwanderungslandes Deutschland ließ sich jedoch längst an dem veränderten Lebensmittelangebot in den Supermärkten und der gastronomischen Vielfalt in den Großstädten ablesen.

Zwar ist der These zuzustimmen, dass „Migranten [...] die ihnen jeweils spezifische Art der Ernährung und ihre Art zu essen als Teil ihres kulturellen Gepäcks mit auf den Weg in die neue(n) Heimat(en)“³ nehmen. Doch erleben die in neue Kulturräume migrierten Speisen einen Wandel; oftmals werden sie mit regionalen Zutaten gefertigt, sie werden an den lokalen Geschmack angepasst und bisweilen auch mit ungewohnten Geräten gekocht. Dies ist notwendig, wenn die Zutaten oder Kochgeräte aus den Herkunftsländern nicht verfügbar sind. Speisen sind also keine Konstanten, sie verändern sich. Und doch bleibt in ihnen oftmals ein stabiler Kern, der die Wiedererkennung und Identifikation möglich macht. In ihrem Buch *Küche der Erinnerung* beschreiben die Herausgeberinnen Veronika Zwerger

1



Abb. 1 Emeka Ogboh: *Sufferhead Original*, 2017, C-Print.

und Ursula Seeber, wie sich die Exilanten in der Zeit des Nationalsozialismus mit Rezeptbüchern ausrüsteten, Lokale und Cafés eröffneten, um in der Fremde eine Form der kulinarischen Kontinuität aufrecht zu erhalten.⁴ Speisen und Getränke sind ein Ausdruck der Sehnsucht nach Zugehörigkeit. Emma-Jayne Abbotts bemerkt dazu: „Food plays a significant role in the social lives of diasporas: it can create a sense of continued belonging and reiterate affiliations to ‘home’.“⁵ Diese Sehnsucht verbindet Angehörige verschiedener ethnischer Gruppen auf der ganzen Welt; Aromen, Gerüche und Erscheinungsbilder von Speisen sind wesentlich an der Bildung einer imaginären Community beteiligt, die grenzübergreifend vernetzt und verbindet.⁶

In der Migrationsforschung wird der sozialen und symbolischen Funktion von Ernährung gerade in den letzten Jahren vermehrt Beachtung geschenkt. Speisen und Getränke können sowohl für Vertrautheit als auch für Verlust einstehen:

„Ernährungsgewohnheiten konnten aber auch, etwa in Verbindung mit ethnischer Konzentration an einem bestimmten Ort, Vertrautheit, vielleicht sogar, Heimatgefühle

zumindest situativ wecken. Diese emotionale Seite der Ernährung speist sich aus Erinnerungen, die mittels Gerüchen und Geschmäckern wachgerufen werden konnten.“⁷

Auf der Suche nach Geschmack als kollektiver Erfahrung⁸ entwickelte der aus Nigeria stammende Künstler Emeka Ogboh das Bier *Sufferhead Original* (Abb. 1), das unter anderem auf der *documenta 14* in Kassel einer größeren Öffentlichkeit präsentiert wurde. Gemeinschaftsbildung, die für Migrationsbewegungen essentiell ist, dient als äußerer Rahmen von Ogbohs *Sufferhead Original* und wird mit der Frage verbunden, wie sich kulturelle Identität in Alltagsobjekten und -ritualen formuliert. Im Folgenden soll dem Referenzsystem des Drink-Art-Projekts gefolgt werden, das unterschiedliche Fragen wie die nach der Differenz des Lokalen und Globalen, der ethnischen Kodierung von Speisen und dem Reinheitsgebot von Bier, Gesellschaft und Kunst behandelt.

Rein formal lässt sich Emeka Ogbohs *Sufferhead Original* der „Eat Art“ zuordnen, einer Kunstrichtung, die sich seit den 1960er Jahren mit dem Zubereiten und Verzehren von Speisen auseinandersetzt. In oftmals installativen Anordnungen und/oder performativ

bespielten Räumen werden zugleich interaktive Konstellationen geschaffen.⁹ Beispielhaft sind ein 1968 von dem Künstler Daniel Spoerri in Düsseldorf gegründetes Restaurant, dem die Eröffnung der „Eat Art Gallery“ folgte, das 1971 unter anderem von Gordon Matta Clark in New York eröffnete Restaurant „Food“ oder aber Rirkrit Tiravanijas Ausstellung *Untitled (Free)* 1992 in der „303 Gallery“ in New York, bei der Speisen gekocht und gemeinsam mit Besucher_innen verzehrt wurden. Allen genannten Projekten ist gemein, dass sie Kunst als soziale Praxis verstehen. Dieser Aspekt ist auch in Emeka Ogbohs *Sufferhead Beer* enthalten, doch ist die Arbeit darüber hinaus ein Kunstprojekt, das sich mit Migration aus der Perspektive der Akteur_innen auseinandersetzt.¹⁰

In Theorien des Translokalen wird die Bedeutung regionaler oder lokaler Kontexte im Verhältnis zu globalen Bewegungen hervorgehoben.¹¹ Gerade die Dynamiken von Migrationsbewegungen zeigen auf, wie wichtig die Auseinandersetzung mit Mikrokontexten ist. Denn der Binnen- und grenzübergreifenden Mobilität, bei der oftmals große Distanzen bewältigt und Sprach- wie Kulturräume passiert werden, steht die Gemeinschaftsbildung am Zielort der Migration gegenüber. An diesen Zielorten existieren Wohnviertel, die eine Anziehungskraft auf Migrant_innen ausüben, weil bereits andere Einwanderer gleicher nationaler oder ethnischer Herkunft hier leben. In diesen „Arrival Cities“¹² verdichten sich Migrantennetzwerke.

Ein Getränk, das das Lokale mit dem Globalen verbindet, ist das Craft-Bier. Dabei handelt es sich um handwerklich gebraute Biere mit unkonventionellen Geschmacksrichtungen.¹³ Craft-Bier-Brauereien produzieren Bier oftmals im wesentlich kleineren Maßstab als die industriellen Brauereien, sind meist lokal und geschmacklich in einem Stadtteil verortet, als Export-Produkt versprechen sie damit den Geschmack von Berlin-Mitte, Hamburg-St. Pauli oder aber San Francisco-Mission Bay. Dass ein Bier regionale, klimatische oder kulturelle Eigenarten sowie geschmackliche Vorlieben in sich vereinen kann, zeigte Conrad Seidl für die Craft-Bier-Szene in Israel auf. Da Hopfen im israelischen Klima kaum gedeiht und Braugerste selten angebaut wird, weichen die Craft-Brauer auf andere Ingredienzien aus, unter denen sich in Israel beliebte Gewürze (Chili) oder einheimische Produkte (Datteln) befinden.¹⁴

Für das Craft-Bier sind also folgende Aspekte entscheidend: die spezifische Qualität des selbstgemachten Bieres, das mit seiner nur ihm eigenen Note so schmeckt, wie es schmeckt; das Experimentelle, das die strengen Normen des Reinheitsgebotes überwinden kann – aber

nicht muss – und Mut zu ungewöhnlichen Bier-Zutaten zeigt; sowie die Selbstbehauptung gegen die Dominanz der großen Industriebrauereien, für die allerdings ebenfalls der regionale Bezug eine wichtige Marketingstrategie ist – wenn etwa Bier aus dem bayerischen Weihenstephan auf dem europäischen oder amerikanischen Lebensmittelmarkt auf seine lokale Tradition verweist. Somit lässt sich behaupten, dass Craft-Bier zuspitzt, was dem Bier von jeher inhärent ist: „Brauereigeschichte ist immer auch Stadtgeschichte, also ‚Lokalgeschichte‘ im doppelten Wortsinn.“¹⁵

Damit kann Craft-Bier auch ein Ausdruck für die Bedürfnisse und Sehnsüchte von Individuen und Kollektiven an einem spezifischen Ort werden. Emeka Ogbohs *Sufferhead Original* ist ein Craft-Bier, das dem Geschmack nigerianischer Einwanderer in Berlin eine Referenz erweist. 2014/15 kam der Künstler mit einem DAAD-Stipendium nach Deutschland und fand in dem nigerianischen Restaurant „Ebe Ano“ in Berlin-Wilmersdorf eine vertraute kulinarische Umgebung.¹⁶ Die eigene Migrationserfahrung motivierte ihn, ein Lebensmittel zu kreieren, das den Geschmack von Heimat tragen konnte. Für das Craft-Bier *Sufferhead Original*, das erstmals für eine Ausstellung von 2015 in Berlin-Wedding gebraut wurde, stellte er eine Geschmacksumfrage unter nigerianischen Expats an. Verbraut wurden daraufhin beispielsweise scharfe Chilis. Für die *documenta 14* in Kassel erweiterte Ogboh das Repertoire der Ingredienzien um lokale Eigenarten wie regionalen Honig, und er befragte zusätzlich die örtliche nigerianische Community.¹⁷

Sufferhead Original ist Teil einer sozialen Identitätsbildung: Die jüngere kritische Soziologie und postkoloniale Kulturwissenschaft definieren den Begriff der Identität nicht als etwas Stabiles oder Geschlossenes. Vielmehr konstituierten sich Identitäten (im Plural!) prozessual und performativ. Denn Gesellschaften in Bewegung, die durch Migration gestaltet werden, fordern und fördern auch eine gewisse Beweglichkeit von Identitäten. Diese konturieren sich sowohl durch Eigen- als auch Fremdwahrnehmung, wobei gerade die soziale Dimension der Identitätsbildung grundlegend ist.¹⁸ Der Europäische Ethnologe Johannes Moser untersuchte für die Bierstadt München den Zusammenhang zwischen sozialen Räumen (hier Biergärten), dem einheimischen Bier und dem lokalen Brauchtum als identitätsstiftend.¹⁹ Ähnlich ließe sich für Emeka Ogbohs Craft-Bier *Sufferhead Original* die Bedeutung des Bierkonsums, des lokalen Brauens in der Ankunftsstadt der Migration Berlin und der Bezüge zu den Herkunftsorten der Migrant_innen für die soziale Hervorbringung von Identitäten hervorheben. Dabei hat der

Begriff „Craft“ auch einen Bezug zur Kunstgeschichte: Craft-Bier verweist sprachlich auf die englische Arts-and-Crafts-Bewegung der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich mit der Reaktivierung mittelalterlicher kunsthandwerklicher Werkstätten gegen die Industrialisierung und Massenproduktion stemmte. Noch im frühen Weimarer Bauhaus wurde diese Idee mit der Einrichtung von Werkstätten für Weberei oder Töpferei aufgegriffen.²⁰ Craft als Handgemachtes, Lokales und Traditionsreiches bildet einen Gegenentwurf zur Idee der Globalisierung und damit zur weltweiten Herstellung und Distribution von Waren nach den Maximen von Effizienz und Gewinn. Ogbohs *Sufferhead Original* verbindet als künstlerisches Bierprojekt die Sphären der Braukunst und der bildenden Kunst, betont den Originalitätsgedanken und verweist damit auf einen Anfang oder Ursprung. Zugleich wird das Thema der Migration behandelt, das unweigerlich global zu denken ist. Zudem stellt sich die Frage, welche Tradition, welches Original und welcher Geschmack hier tatsächlich gemeint ist. Gebraut in Berlin, behauptet *Sufferhead Original*, dem Geschmack der nigerianischen Diaspora in der deutschen Hauptstadt nahe zu kommen.

Die Widersprüchlichkeit und Spannung zwischen dem Lokalen und dem Globalen, zwischen Ursprung und Dislokation, zwischen dem Fremden und dem Einheimischen ist ein zentraler Gedanke in Emeka Ogbohs Projekt.

In den Plakatkampagnen zu *Sufferhead Original* auf der *documenta 14* (Abb. 2) erweiterte Ogboh den Kontext noch um das Thema der Xenophobie: Der Schriftzug „Wer hat Angst vor Schwarz?“ verweist auf die seit der sogenannten Flüchtlingskrise 2015 und der Kölner Silvesternacht 2015/16²¹ politisch und medial potenzierte Angst vor Geflüchteten aus Afrika. Das dunkle, obergärige Stout-Bier *Sufferhead Original* repräsentiert und substituiert das Andere. Der Name „Sufferhead Original“ hinterfragt die stereotypen Rollen von Opfern oder Tätern, die Migrant_innen und Geflüchteten allzu häufig zugeschrieben werden. Denn der Titel verweist auf den Song *Original Sufferhead* des nigerianischen Sängers Fela Kuti von 1981, der zu widerständigem Handeln aufruft, um nicht mehr Opfer (Sufferhead) zu sein.²² Immer wieder sind Musikreferenzen im Werk Ogbohs zu finden, der sich mit Soundscapes und Audioprojekten einen Namen machte. So veranlasste die Beschäftigung mit dem Bier *Sufferhead Original* den Künstler, über die Geschichte schwarzer Musiker in Deutschland zu recherchieren.

Emeka Ogbohs *Prost* (Abb. 3) ist ein Reenactment einer Fotografie der afro-amerikanischen Musikgruppe „Four Black Diamonds“ von 1911, die durch deutsche Varietés tourten und sich in Lederhosen ablichten und

zeichnen ließen. In seiner 44 CDs umfassenden Edition *Black Europe* (2013) versammelt der Jazzhistoriker Rainer Lotz Tonaufnahmen, welche an die heute vergessene Präsenz schwarzer Musiker auf europäischen Bühnen in den Jahren um 1900 erinnern. Es war eine Zeit, in der Rassismus gegenüber People of Color mitunter weniger ausgeprägt war als in den USA, wo schwarze Musiker oftmals keinen Zugang zu Tonstudios hatten.²³ Deshalb bieten die in Europa entstandenen Aufnahmen eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion von Black Music und des frühen Jazz. Das heißt aber nicht, dass seinerzeit schwarze Musiker in Europa als Menschen auf Augenhöhe akzeptiert waren, vielmehr galten sie als Fremde, die Projektionen für sexuelle und gewaltvolle Fantasien boten, aber auch als das exotisierte Andere Aufmerksamkeit erhielten. Die „Four Black Diamonds“ inszenierten sich als Anhänger lokalen Brauchtums mit Lederhosen und erhobenen Bierkrügen, sie jodelten, kombinierten Stepptanz und Schuhplattler.²⁴ Ihr Image, das in der zeitgenössischen Kritik als Burleske oder Travestie wahrgenommen wurde,²⁵ verbreiteten sie über Fotografien und Postkarten, wie einer Neujahrspostkarte von 1911 (Abb. 4).

Indem Emeka Ogboh das Motiv nachstellte, verwies er einerseits auf eine verdrängte und vergessene Geschichte der Präsenz schwarzer Musik- und Kunstgeschichte in Deutschland, andererseits wird aber auch die „long durée“ der Migration sichtbar. Das Krisenhafte, das mit der Präsenz schwarzer Geflüchteter verbunden wird, überkreuzt sich angesichts der „Four Black Diamonds“ mit der Zirkulation von Tourneetheatern und Musikgruppen, also Kulturexporten, die nicht als Bedrohung, sondern als Amusement gesehen wurden. Damit werden auch die Widersprüche und Brüche evident, die sich in der unterschiedlichen Perspektivierung des Fremden zeigten: So galten und gelten die Ballets Russes, die um 1910 in vielen europäischen Städten, darunter auch Berlin, gastierten, als wegweisend für die Tanzgeschichte, inspirierten aber auch zeitgenössische Künstler. Auch die „Four Black Diamonds“ waren Teil der vielen tourenden, erfolgreichen Ensembles, während in der Gegenwart der sogenannten Flüchtlingskrise stereotype Vorstellungen dominieren. Dazu schreibt der Kunsthistoriker Ugochukwu-Smooth C. Nzewi:

„In der westlichen Vorstellung ist der Afrikaner außerhalb Afrikas ein Flüchtling oder er wird widerwillig als Migrant wahrgenommen, niemals jedoch als ‚Expat‘ oder als ein Mensch mit kosmopolitischem Bewusstsein. Das Label ‚Expatriate‘ ist den in der Ersten Welt Geborenen, die weltweit Gutes tun, vorbehalten.“²⁶

2



3



4



Abb. 2 Emeka Ogboh: *Wer hat Angst vor Schwarz?*, 2017, aus der Serie *Sufferhead Original*, verschiedene Materialien, Installationsansicht *documenta 14*, Kassel, 2017.

Abb. 3 *The 4 Black Diamonds wish you a happy New Year!* / *wünschen ein glückliches Neujahr 1911!*, Postkarte, 1910/11.

Abb. 4 Emeka Ogboh: *Prost*, 2017, C-Print.

Wenn Emeka Ogboh in *Prost People of Color* in Lederhosen und mit Bierkrügen zeigt, dann kapert er eine Tradition, die mit Unverfälschtheit, Tradition und Reinheit zusammengebracht wird. Trachten haftet „eine besondere Aura von *Kontinuität* und *Beständigkeit* an“,²⁷ schreibt die Kulturanthropologin Simone Egger. Dies gilt nicht nur für die volkstümliche Kleidung, die in *Prost* getragen wird, sondern auch für die Biergläser und das Bier. Das Münchner Reinheitsgebot von 1487 und das bayerische Reinheitsgebot von 1516 regelten die Zutaten bei der Herstellung von Bier und gelten als älteste bekannte Lebensmittelgesetze. Sie besagten, dass bei der Produktion von Bier ausschließlich Gerste, Hopfen und Wasser zu verwenden sind. Das strenge Gebot sollte die Konsument_innen anfangs vor Gesundheitsschäden bewahren, galt jedoch bald als Qualitäts- und Gütesiegel.²⁸ Das Reinheitsgebot definiert also exklusiv das ideale Münchner oder bayerische Bier. Fremde Zutaten werden damit unweigerlich als unrein markiert. Viele Craft-Biere setzen sich über dieses Reinheitsgebot hinweg – darunter auch Emeka Ogbohs *Sufferhead Original*. Dazu der Künstler:

„Das Prinzip des Craft-Bier-Brauens widersetzt sich diesem Gesetz [dem Reinheitsgebot], da man bei Craft-Bier während des Brauvorgangs mit verschiedenen Zutaten wie Früchten und Gewürzen experimentieren kann. Praktisch gesehen entsprechen Craft-Biere also nicht dem Reinheitsgebot.“²⁹

Die Unreinheit – dies immer relational zum Reinheitsgebot gelesen – wird damit zum identitätsstiftenden Markenzeichen von *Sufferhead Original*. Es stellt damit unweigerlich die Frage, was Reinheit oder Unreinheit gesellschaftlich, kulturell und auch künstlerisch bedeuten kann. Mit seinem Stout verhandelt Ogboh verschiedene Aspekte der „Unreinheit“. Migrations skeptiker und Xenophobe argumentieren oftmals mit einer befürchteten Verunreinigung von Gesellschaften, ihrer Kultur und Sprache. Evoziert wird, dass Nationen und Gesellschaften „rein“ und homogen sein können, was durch unkontrollierte Migrations- oder Fluchtbewegungen empfindlich gestört oder gar verändert wird: Migration erscheint als „Ausnahmeerscheinung“ oder als „Sicherheitsproblem“.³⁰ Ogbohs *Sufferhead Original* ist somit nicht nur als Gegenentwurf für das Reinheitsgebot des Bieres zu denken, sondern kommentiert auch eine angenommene gesellschaftliche Reinheit. Dazu Ogboh:

„Als ich mich mit dem Thema ‚Afro-Europa/Black Europe und Staatsangehörigkeit‘ auseinandergesetzt habe, habe ich das Reinheitsgebot zum Anlass genommen, um auf

das Konzept von Reinheit/Staatsangehörigkeit in Deutschland/Europa anzuspielden.“³¹

Darüber hinaus lässt sich *Sufferhead Original* auch in eine kunsttheoretische Diskursgeschichte einordnen. Christian Kravagna verweist in seinem Buch *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* auf die Kunsttheorie der Moderne, die auch mit dem Kriterium der Reinheit argumentiert. Er bezieht sich dabei vor allem auf den einflussreichen Kunstkritiker Clement Greenberg und dessen Texte zur Reinheit der Malerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus.³² Mit der Reduktion auf die Flächigkeit und die optische Erfahrung der abstrakten Malerei jenseits von Figuration und Narration schrieb Greenberg die medien spezifischen „puren“ Eigenschaften dieser Kunstgattung fest – als „flatness“ und „purity“.³³ Voraussetzung sei die Abgrenzung von den verunreinigenden Kräften anderer Künste. Kravagna zeigt überzeugend auf Analogien zwischen Greenbergs Texten, den zeitgenössischen rassenpolitischen Diskursen in den USA und der praktizierten Rassentrennung.³⁴ Reinheit wird in diesem Sinne zu einer politischen wie kunstpolitischen Kampfansage.

Demgegenüber ist Emeka Ogbohs *Sufferhead Original* in seiner Anlage ein durch und durch „unreines“ Kunstobjekt. Es basiert auf Reflexionen zu Migration und Gesellschaft als selbstverständliche Alltagserfahrung. Das Projekt überschreitet die Grenzen zwischen konzeptueller Kunst, „Eat Art“ und kommerziellem Produkt. Als Stout ist es ein Ergebnis eines Brauprozesses, das – mit Blick auf das Reinheitsgebot des Biers – auf unorthodoxen und außergewöhnlichen Zutaten basiert. *Sufferhead Original* verlässt den Museumsraum und adaptiert in seiner öffentlichen Präsentation auf Litfaßsäulen in Kassel die Marketingkonzepte kommerzieller Biersorten; durch die Kombination mit irritierenden, politischen Schriftzügen wird das Produkt mit Bedeutung beladen. Die schwarze, matte Flasche des Craft-Biers und das undurchsichtige, dunkle Stout verwehren sich einfacher Lesarten, verweisen auf die Geschichte des Bieres, die Migrationsgeschichte(n) von Gesellschaften und das Reinheitsparadigma der Moderne.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © Emeka Ogboh. Foto: Anjin Photography.

Abb. 2 © Emeka Ogboh. Foto: Hans Haacke.

Abb. 3 Rainer Lotz: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany* (Bonn: Birgit Lotz Verlag 1997), 273.

Abb. 4 © Emeka Ogboh. Foto: Berthold Steinhilber.

Anmerkungen

- 1 Siehe dazu Maren Möhring: *Fremdes Essen: Die Geschichte der ausländischen Gastronomie in Deutschland* (München: Oldenbourg 2012).
- 2 Zitiert nach Carolin Reißlandt: „Rot-grüne Migrationspolitik und die Zuwanderungsdebatte: Vom ‚Paradigmenwechsel‘ zum Wahlkampfthema?“, 12. April 2002 <https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Veranstaltungen/2002/Kommen_und_Bleiben/reisslandt_03.PDF>, abgerufen am 10.3.2019.
- 3 Mathias Beer, „Migrationsforschung in kulturgeschichtlicher Erweiterung“, in: id. (Hrsg.): *Über den Tellerrand geschaut: Migration und Ernährung in historischer Perspektive (18. bis 20. Jahrhundert)* (Essen: Klartext 2014), 7–16, hier 10.
- 4 Vgl. Veronika Zwirger/Ursula Seeber (Hrsg.): *Küche der Erinnerung: Essen & Exil* (Wien und Hamburg: new academic press 2018).
- 5 Emma-Jayne Abbots: „Approaches to Food and Migration: Rootedness, Being and Belonging“, in: Jakob A. Klein/James L. Watson (Hrsg.): *The Handbook of Food and Anthropology* (London u. a.: Bloomsbury 2016), 115–132, hier 115.
- 6 Vgl. Nir Avieli: „Local Food, Local Specialties and Local Identity“, in: Klein/Watson: *Handbook of Food and Anthropology* [wie Anm. 5], 133–148, hier 145. Avieli bezieht sich auf Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso 1991).
- 7 Lars Amenda/Ernst Langthaler: „Einleitung: Kulinarische ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘: Migration und Ernährung im 19. und 20. Jahrhundert“, in: id. (Hrsg.): *Kulinarische ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘: Migration und Ernährung im 19. und 20. Jahrhundert* (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2013) (Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2014), 9–14, hier 10.
- 8 Johan Holten: „Eine ungewöhnliche Geschichte“, in: *Emeka Ogboh: If found please return to Lagos*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2017, o. S.
- 9 Zur Eat Art siehe u. a. *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2009; *Mahlzeit – Essen in der Kunst*, Ausst.-Kat. Galerie im Traklhaus, Salzburg 2009.
- 10 Eine Ausnahme bildet der Ausstellungskatalog *Arts & Foods: Rituals since 1851*, Ausst.-Kat. Triennale di Milano, Mailand 2015, der globale Themen wie Krieg, Armut und Migration im Kontext der Eat Art untersucht.
- 11 Ulrike Freitag: „Translokalisierung als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen“, 2005 <<https://www.hsozkult.de/hsk/forum/2005-06-001>>, abgerufen am 11.3.2019.
- 12 Zu diesem Begriff siehe Doug Saunders: *Arrival City: How the Largest Migration in History is Reshaping Our World* (London: William Heinemann 2010).
- 13 <<https://craftbeer-revolution.de/lexikon/craft-beer-eine-erklae-rung>>, Abruf 8.3.2019; Zur Geschichte des Craft Beers siehe Thomas Fuchs: *Craft Beer: Das kleine Buch* (München: Gräfe und Unzer 2017). Siehe auch Ludwig Narziß: „Vom Dünnbier zum Craftbier: Die Entwicklung der Brautechnik von der Nachkriegszeit bis heute“, in: Ursula Eymold (Hrsg.): *Bier. Macht. München: 500 Jahre Reinheitsgebot in Bayern*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2016, 127–132.
- 14 Conrad Seidl: „Tanzende Kamele und Ales aus der Wüste: Craft Beer in Israel“, in: Lilian Harlander/Bernhard Purim (Hrsg.): *Bier ist der Wein dieses Landes: Jüdische Braugeschichten*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum München 2016, 237–246, hier vor allem 243f.
- 15 Anne Mahn: *Bier: Braukunst & 500 Jahre deutsches Reinheitsgebot*, hrsg. vom Technoseum, Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim 2016, 140.
- 16 Vgl. Ugochukwu-Smooth C. Nzewi: „Das Reale und die Republik der Imagination“, in: *Emeka Ogboh* 2017 [wie Anm. 8], o. S.
- 17 Luisa Heese: „Sufferhead Original: Konkrete Utopie einer hybriden Gesellschaft“, in: *Emeka Ogboh* 2017 [wie Anm. 8], o. S.
- 18 Siehe dazu Johannes Moser: „Münchner Bier stiftet Identität: Wie und warum Bier das typisch bayerische Lebensgefühl prägt“, in: Eymold: *Bier. Macht. München* [wie Anm. 13], 55–63, hier 56.
- 19 Ibid.
- 20 Siehe dazu die Ausstellung *Von Arts and Crafts zum Bauhaus: Kunst und Design – eine neue Einheit!* im Bröhan-Museum in Berlin, 24. Januar – 5. Mai 2019.
- 21 Zu den sexuellen Übergriffen der Kölner Silvesternacht siehe Rita Lauter: „Kölner Silvesternacht: Zwei Jahre und 36 Verurteilungen später“, 31.12.2017 <<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-12/koelner-silvesternacht-2015-sexuelle-uebergriffe-ermittlungen>>, abgerufen am 22.3.2019; zur Kulturalisierung der Übergriffe und zu den darauf folgenden anti-muslimischen wie rassistischen Kampagnen siehe Christian Werthschulte: „Nach‘ Köln ist wie ‚vor‘ Köln: Die Silvesternacht und ihre Folgen“, 6.1.2017 <<http://www.bpb.de/apuz/239696/die-silvesternacht-und-ihre-folgen?p=all>>.
- 22 Heese: „Sufferhead Original: Konkrete Utopie einer hybriden Gesellschaft“ [wie Anm. 17], o. S.
- 23 „Schwarze Schätze“, Frank Sawatzki im Interview mit Rainer Lotz, *Die Zeit*, 29. November 2013 <<https://www.zeit.de/2013/49/black-europe-schwarze-musik-in-europa-rainer-lotz/komplett-ansicht?print>>, abgerufen am 2.3.2019.
- 24 Vgl. Rainer Lotz: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany* (Bonn: Birgit Lotz Verlag 1997), 257ff.
- 25 Ibid., 275ff.
- 26 Ugochukwu-Smooth C. Nzewi: „Das Reale und die Republik der Imagination“, in: *Emeka Ogboh* 2017 [wie Anm. 8], o. S.
- 27 Simone Egger: *Phänomen Wiesntracht: Identitätspraxen einer urbanen Gesellschaft: Dirndl und Lederhosen, München und das Oktoberfest* (München: Herbert Utz Verlag 2008), 89.
- 28 Eymold: *Bier. Macht. München* [wie Anm. 13], 137.
- 29 Emeka Ogboh: „Gespräch mit Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: If found please return to Lagos. Eine Unterhaltung“, in: *Emeka Ogboh* 2017 [wie Anm. 8], o. S.
- 30 Erol Yildiz/Marc Hill: „Einleitung“, in: eid. (Hrsg.): *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft* (Bielefeld: transcript 2015), 9–16, hier 9.
- 31 Ibid.
- 32 Christian Kravagna: *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (Berlin: b_books Verlag 2017), 174.
- 33 Clement Greenberg: „Towards a Newer Laocoon“ (1940), in: id.: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 1, hrsg. von John O’Brian (Chicago und London: University of Chicago Press 1995), 23–41, hier 23 und 35. Siehe dazu auch Sabine Flach: *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930* (Bielefeld: transcript 2016), 278 und 282ff.
- 34 Kravagna: *Transmoderne* [wie Anm. 32], 175.

Touch-down in Wien

Wie viele Zeichen, Farben und Bilder verträgt ein Flughafen?

Ralph Knickmeier

Abstract Die permanente Bauaufgabe Flughafen Wien-Schwechat wird getragen von den Aspekten Funktionalität, Transparenz und Ästhetisierung. Diesem Dreiklang wurde während der jüngeren Terminalerweiterung eine bemerkenswerte Bedeutung zugemessen, was sich insbesondere am visuellen Charakter des Ensembles nacherzählen lässt. Inzwischen ist eine Verschiebung zu Lasten des Bildortes eingeleitet, welche grundsätzliche Fragen aufwirft, die über diesen hinausweisen: Ein Plädoyer für die Künste in negativen öffentlichen Räumen.

Keywords Flughafen, Flughafen Wien-Schwechat, Vienna International Airport, VIE (IATA-Code), Flughafenarchitektur, Flughafendesign, Leitsystem, Mobilität, Ausstattung, Kunst am Bau, Bildort, Digitale Kunstgeschichte

Die Bilderfrage

Nostalgikern unter den Kunsthistorikern des Digitalen, die sich für den Wandel des Bildortes Flughafen interessieren, sei als Einstieg der weitgehend unterschätzte Spielfilm *Terminal* (2004) von Steven Spielberg ans Herz gelegt. Gleich die Titelsequenz ist eine Hommage an eine Ära der Luftfahrt, die sich noch bewusst war, was für eine besondere und bildeindrückliche Form des Reisens das Fliegen eigentlich ist: In drei aufeinanderfolgenden, aus unterschiedlichen Raumperspektiven startenden Kameraanflügen auf die *Fallblatttafel* „Departures“ am John F. Kennedy International Airport, New York, erscheinen der Name des Studios wie der Filmtitel darin hervorgehoben eingebettet als wären es Flugdaten (Abb. 1).¹ Der Charme solcher Fallblattanzeigen ist inzwischen mit diesen weitgehend verschwunden und nüchternen digitalen *Flight Information Display Systems* gewichen.²

Dass ein Flughafen primär funktional sein muss, steht wohl außer Zweifel. Denn der Reisende ordnet sich dem System Fliegen nicht nur bereitwillig unter, sondern fordert sogar die totale Lenkung seiner eigenen Person, gerade auch durch Architektur und Design.³ Hinter



Abb. 1 Steven Spielberg, *Terminal*, 2004, Titelsequenz.

dieser Selbstüberantwortung steht die Verständigung auf ein Höchstmaß an Effizienz, Sicherheit und Komfort. Das Kapital, um das es hier geht, ist vor allem Vertrauen. Daher werden von einem zeitgemäßen Flughafen neben der Funktionalität noch zwei weitere Merkmale erwartet, welche jenen Wert tragen helfen: Transparenz und Ästhetisierung.⁴

Vor dem Ringen um die Balance dieses Dreiklangs lief auf dem Flughafen Wien-Schwechat bis vor kurzem ein wohl einzigartiges Experiment um die Bilderfrage,



Abb. 2 VIE, Terminal 3, Luftseite, 23.4.2012.

das im Folgenden wenigstens festgehalten sei. Als die Architekten und Designer des neuen Terminals 3 nach der Eröffnung 2012 abgezogen waren, um sich anderen Aufgaben zu widmen, übernahmen die Betreiber und Flugreisenden das Ensemble. Die Folie des Masterplans hatte eine Architektur in Schwarz mit weißen bis transparenten Innenelementen vorgesehen, die in ihrer Reduktion als „erlebbarer Rahmen“ in Form einer „Maschinenhalle der Bewegung“ der „entfesselten Mobilität mit ruhiger Geste antwortet“ (Baumschlager Eberle Architekten).⁵ Dieses Konzept galt ausgehend von den großen Baukörpern bis hinein in die Ausstattung und das Leitsystem (Abb. 2).⁶

Nun war also der Alltag mitsamt seiner kolorierten Betriebsamkeit und flackernden Medialität eingefallen und bemächtigte sich nicht nur der dafür vordefinierten Bereiche, wie etwa der hell leuchtenden Funktions- und Shop-Boxen im *Canyon* der Ankunftsebene (Abb. 3). In permanenter Penetranz quollen mit den Menschen die Bilder, Farben und Zeichen scheinbar daraus hervor und drohten das Leitsystem zu ertränken. Kaum im Gebrauch, wurden am visuellen Konzept des Ensembles daher erste Umformulierungen vorgenommen. Denn bei der Suche nach dem perfekten Flughafen wird es zunehmend wichtiger, dass die *entfesselte Mobilität* nicht von einem *Rauschen der Bilder* begleitet wird,⁷ sind doch die Bilder selbst einer erhöhten Mobilität unterworfen, die nichts anderes bewirkt als die Immobilität des Betrachters.⁸ Man könnte also meinen, es wäre an der Zeit für *ruhige Gesten*, gerade an einem so bewegten Ort wie einem Flughafen!⁹

Die Baukörper

Bereits in der architektonischen Formensprache des Wiener Flughafens konkretisiert sich der Bildaspekt wiederholt explizit.¹⁰ Die jüngste Klammer im Gefüge des *One-Roof-Concepts* bildet das schwarze Ringsegment des Terminals 3 von IttenBrechtbühl und Baumschlager Eberle (2005–2012). Das markante Dach überspannt den gesamten Baukörper und schafft eine zusammenhängende Einheit, die sich zur Landseite hin zentriert (Abb. 4). Für alle, die von dort über die Vorfahrt anreisen, erscheint die räumliche Struktur des Gebäudes überschaubar und schlüssig: Bereits beim Betreten der Halle öffnet sich der Blick auf das Vorfeld mit den Flugzeugen. Mittels Brücken führt der Weg über den tiefergelegenen



3

Abb. 3 VIE, Terminal 3, Ankunftsbereich im Canyon, 13.6.2014.

4



5



7



6

Ankunftsbereich direkt zum Check-in und weiter durch die Sicherheitskontrollen zu den Gates.¹¹

Zur Luftseite hin mündet der Korpus in den linearen Pier Nord, der die schwarze doppelschalige Fassadenkonstruktion des Terminals und dessen horizontale Dynamik fortsetzt (Abb. 5). Doch bleiben beide Baukörper bewusst zurückgenommene Bühne:¹² von außen tagsüber opak – nur die parkenden Flugzeuge spiegelnd – von innen transparent und übersichtlich. Zugleich antwortet die Krümmung des neuen Abfertigungsgebäudes auf die beiden volutengleichen älteren Piers West (eröffnet 1996) und Ost (1988), die dem mittleren Terminal 2

Abb. 4 VIE, Terminal 3, Canyon, 10.1.2014.

Abb. 5 VIE, Terminal 3 und Pier Nord, Luftseite, 23.4.2012.

Abb. 6 VIE, Volute von Pier Ost, 23.4.2012.

Abb. 7 VIE, Terminal 1, 15.2.2013.

vorgelagert sind. Diese zitieren die Form von Violineköpfen, um auf die Musikstadt Wien hinzuweisen,¹³ vielleicht auch auf deren barocke Ausprägungen (Abb. 6).

Die Dynamik des Fliegens wird in der historischen Bausubstanz des Wiener Flughafens insbesondere durch die hängende Dachkurve von Terminal 2 (1955–1960) und derjenigen des Nachfolgebauwerks Terminal 1 (1992) visualisiert, welche einen aufstrebenden Kräftefluss thematisieren (Abb. 7). Während das jüngere der beiden Gebäude bereits einer Generalsanierung unterzogen worden ist, steht die Umgestaltung des älteren noch aus. Man kann nur hoffen, dass diesem



Abb. 8 VIE, Tower, 12.9.2005, Leonardo da Vinci (zuge-
schrieben), *Kopfeines bärtigen Mannes* (sog. *Selbstbildnis*), um
1510/1515, Röteln, 33,3 × 21,4 cm.

bautechnischen Bravourstück der Architekten Adolf Hoch, Kurt Klaudy, Fritz Pfeffer & Anton Schimka, das Verständnis entgegen gebracht wird, das ihm architekturhistorisch zusteht.¹⁴

Zu den liegenden schwarzen Baukörpern, stellt der für europäische Flughäfen ungewöhnlich hohe Tower von Zechner & Zechner (2003–2005) eine aufstrebende helle Antipode dar. Typologisch eher ein Hochhaus, in seiner Zeichenhaftigkeit ein weithin sichtbarer Leuchtturm,¹⁵ formuliert der Bau eine vertikale Dynamik, die Geschwindigkeit und Energie des Verkehrsmittels Flugzeug assoziiert.¹⁶ Zur besseren Sicht auf die Rollbahnen, ist die Kanzel um ca. 45° aus der Achse gedreht. Sie wird getragen von einem Schaft, der sich stufenlos verformend höher schraubt und mit einer Membranhaut umgeben ist, welche die Projektionsfläche für multimediale Signale zur Information, Werbung und Kunst bildet (Abb. 8).¹⁷

Zugleich wohnt der Materialität der Membran auch eine kunsthistorische Komponente inne, die zurückreicht bis zu hin zu den Flugsauriern, den ersten *echten Membranfliegern*. An deren Nachfahren richtete schon

Leonardo da Vinci seine frühen Flugmaschinen aus: „Erinnere dich, daß dein ‚Vogel‘ die Fledermaus nachahmen muß, weil ihre Häute ein Gerüst oder vielmehr einen festen Zusammenhalt der Gerüststreben bilden.“ (Codice sul volo degli uccelli, 1505)¹⁸

Das Leitsystem

Ein herausragender Akzent des Wiener Flughafens bildet das schwarze Kleid der liegenden jüngeren Baukörper. Schwarz ist eine äußerst anspruchsvolle Architekturfarbe, deren visuelle Sonderstellung einer sensiblen baulichen Handhabung bedarf. Der Bauaufgabe, bei der sie Anwendung findet, muss eine besondere Funktion zukommen und sie fügt sich nur in eine strenge, reduzierte Formensprache.¹⁹ Der ordnenden schwarzen Großstruktur des *Skylinks* – so einst der Projektname für die Flughafenerweiterung – entspricht daher die Verwendung zurückhaltender Materialien, vereinfachter Detailausbildungen und gleichförmiger Funktionseinheiten.²⁰ Auch im Inneren ist oder besser gesagt war die Farbgebung ursprünglich auf Schwarz und Weiß reduziert, die Beleuchtung flächig und ruhig (Abb. 9).²¹ Über diese Beschränkung erlebte der Reisende unterschiedliche Raumqualitäten der Gebäudeteile.²²

Der Passagier sieht stets, wo er sich befindet und wohin er gehen muss. Ein klares, optisch ruhiges Leitsystem unterstützte die Wegfindung bis 2014. Es wurde von dem Atelier Intégral Ruedi Baur Paris & Zürich entwickelt (2004–2012).²³ Weiße Schilder sollten durch das Terminal leiten, schwarze verwiesen auf die Gates und darüber hinaus. 150 Symbole mit eigenem Charakter säumten den Parkour (Abb. 10). Um der Kühle der kontrastreichen Architektur etwas entgegen zu setzen, erhielt die Textur Aspekte von Unschärfe: Transparenz, Rasterung und „kondensierende“ Verlaufsformen – eine Illusion von Bewegung, die das Verschwinden eines startenden Flugzeugs verbildlicht.²⁴ Das allerdings ist schon kühn – ein Leitsystem in Grisaille zur Orientierung auf einem Flughafen, das sich verflüchtigt!

Dieses Konzept bedarf freilich einer ruhigen und unaufgeregten visuellen Umgebung. Das Leitsystem blieb zudem angewiesen auf die unbedingte Stringenz in die grundsätzlichen Gestaltungsprinzipien der ursprünglichen Projektplanung. Noch deutlicher wird die Fragilität dieses Ansatzes durch den Vergleich mit dem Leitsystem des Flughafen Köln/Bonn, für welchen das Atelier des Schweizer Kommunikationsdesigners Ruedi Baur das genaue Gegenteil entwickelt hatte: bunte Piktogramme, die sich gegenüber ihrem visuellen Umfeld schon allein durch ihre schiere Überdimensionalität behaupten (Abb. 11).

9



Abb. 9 VIE, Pier Nord mit Glaswänden von Susanna Fritscher, 23.4.2012.

Abb. 10 VIE, Leitsystem in Pier Nord, 10.1.2014.

Abb. 11 CGN, Messestand von Intégral Ruedi Baur et Associés, Leitsystem am Flughafen Köln/Bonn „Konrad Adenauer“, 2004.

10



11

12



13



15



Abb. 12 VIE, Korrektur am Leitsystem, 11.4.2014.

Abb. 13 VIE, Ankunftsbereich, 14.6.2015.

Abb. 14 VIE, Pier West, 5.10.2012.

Abb. 15 VIE, Neues Leitsystem in der Volute von Pier West, 14.6.2015.

14

Bald nach der Bestimmungsübergabe der Terminalerweiterung am 5. Juni 2012 erfuhr das Leitsystem an manchen Stellen farbige Veränderungen in Form zusätzlicher blauer Bekräftigungen, die sich eher wie nächtlich aufgetragene Attacken von GraffitiSprayern gaben (Abb. 12). Im Canyon von *Check-in 3* zog das Marketing ein: Seitdem dominiert das nationale Rot einer österreichischen Tageszeitung mitsamt Newsticker den Ankunftsbereich. Es erschlägt die ohnehin gegen allerlei Streulichtreflektionen kämpfenden, hinter einer Glaswand eingelassenen, weißen digitalen LED-Panels des *Flight Information Display Systems*. Das Team von Ruedi Baur hatte hier ergänzend einen zarten weißen Film auf die Glasfläche gebracht, um einen transluziden Effekt zu erzeugen (Abb. 13). Statt der üblichen Tabellenform mit den sich nach links *oben* aktualisierenden Flugdaten, war eigentlich beabsichtigt, diese – nach dem tatsächlichen Anflug der Maschinen – versetzt *absinkend* zu visualisieren.²⁵

Von Anfang an war geplant, dass neue Leitsystem auch in die ältere Bausubstanz zu übertragen, dessen Beschilderung auf einem kräftigen Gelbton basiert hatte. Sogar der Versuch der Flughafenbetreibergesellschaft, das dort vorhandene Kontext-Kolorit sukzessive einzudämmen oder es doch wenigstens zu kanalisieren, ließ sich beobachten. Zunächst hatte man das Konzept für die Wegfindung aus den Neubauten direkt in das übrige Ensemble übertragen. Doch insbesondere im Umfeld der Retail- und Gastrozonen ging der sensible Grisaille-Ton unter (Abb. 14).

In enger Kooperation mit neun Behindertenorganisationen wurde das Leitsystem folglich in Bezug auf Lesbarkeit, Kontrastierung sowie Gestaltung hinterfragt, überarbeitet und 2014 ausgewechselt – auch im neuen Terminal 3. Verändert wurden die Farbgebung und Schriftgröße, einzelne Piktogramme neu gestaltet sowie eine zusätzliche Codierung durch unterlegte Farbbänder für die jeweiligen Terminalbereiche eingeführt. Die Beschilderung zeigt sich heute gegenüber dem Konzept des Ateliers von Ruedi Baur einheitlich weiß auf schwarz invertiert (Abb. 15).²⁶

Die Kunst am Bau

Ähnlich wie das ursprüngliche Leitsystem, ist auch die Möblierung von Gregor Eichinger in Terminal 3 in hohem Maße identitätsbildend konzipiert. So begegnen sich Reisende und Personal an hellen holzfurnierten Schaltern barrierefrei auf Augenhöhe. Seine dunklen Sitzlandschaften und *Soft Tables* im Pier Nord ermöglichen verschiedene Sitz- und Liegestellungen, um das Wohlbefinden der Abfliegenden zu erhöhen und die



Abb. 16 VIE, Laptop-Chair in Pier Nord, 10.1.2014.

zeitgemäßen *Laptop-Chairs* – inzwischen durch kleinere farbige Viersitzer ersetzt – wurden gerne frequentiert (Abb. 16).²⁷ An dieser Stelle hätte man sich statt des düsteren Kautschukbelags den ursprünglich geplanten hellen Boden besonders gewünscht, der für die gesamte Luftseite vorgesehen war und ikonografisch mit der Erdverbundenheit der dunkel gehaltenen landseitigen Bereiche korrespondieren sollte.²⁸

Mit der Arbeit von Susanna Fritscher im Pier Nord gibt es auch Kunst am Bau, die niemals vom Reisenden als solche erkannt werden wird – sofern sich dieser nicht vorbildet – und die dennoch das Raumgefühl maßgeblich prägt. Ihre transluziden Glasflächen entlang des Obergadens und der Fluggastbrücken changieren für den Passanten durch dessen Eigenbewegung nuancierend in einem zarten Farbprisma (Abb. 9). Wie schon im prägenden Leitsystem, bei dessen Entwicklung das Atelier von Ruedi Baur eng mit Susanna Fritscher zusammengearbeitet hat,²⁹ findet sich also auch hier das Motiv des Verlaufs, das die Robustheit der Architektur mildern sollte.³⁰ Umso unglücklicher platziert erscheinen etwa die umgehend montierten, kräftigen Werbebanner der Austrian Airlines an der Korridorwurzel (Abb. 17). Inzwischen sind in dem Pier scheinbar sämtliche Farbdämme gebrochen und ein beunruhigender Mix aus Kontrasten, Fülle und Enge greift unaufhaltsam um sich.

So wie Susanna Fritschers Werk den Reisenden hinter der Glasscheibe für den Passanten davor zum lebenden Bild werden lässt, so nimmt auch die interaktive Medienkunstinstallation *ZeitRaum* des Ars Electronica Futurelab an spezifischen Punkten der

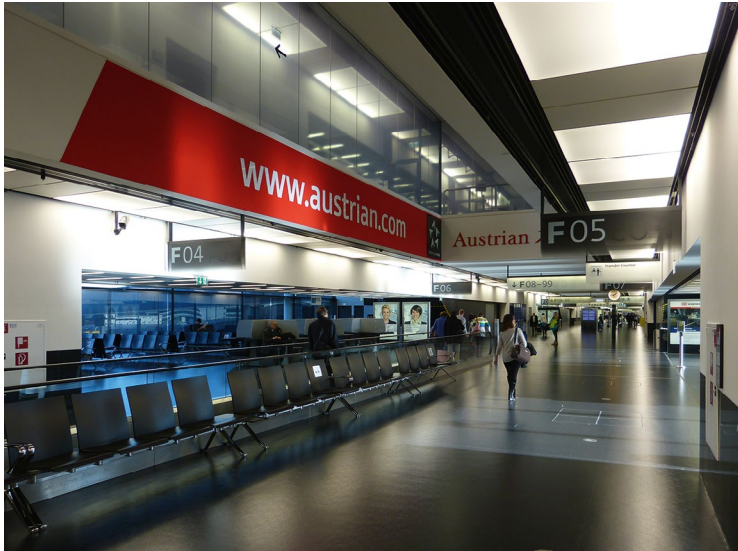


Abb. 17 VIE, Austrian Airlines-Präsenz in Pier Nord, 10.1.2014.

Passagierbewegungsflächen den Reisefluss direkt in ihr Repertoire auf, inszeniert über 281 Bildschirme (Abb. 18):³¹

„Es gibt einen Raum, der alle Flughäfen miteinander verbindet. Passagiere weltweit durchqueren ihn auf ihrem Weg beginnend mit der Sicherheitskontrolle vom Abflug bis zur Ankunft. Abhängig vom aktuellen Flugverkehr verschieben sich die Außengrenzen dieses Raums, innerhalb dessen sich Kulturen, Sprachen und Nationen ebenso miteinander verweben wie Zeitzonen. Mehr als 5 Milliarden Menschen nimmt dieser Raum jedes Jahr auf, Menschen, die einander völlig fremd sind, die sich auf seltsame Weise miteinander verbunden fühlen, die spüren, dass sie eine Gemeinschaft auf Zeit bilden.“

Die Berge und Täler des ZeitRaums werden geformt vom aktuellen Flugverkehr. Jeder Start, jede Landung am Flughafen Wien hinterlässt Spuren und Abdrücke in der Topografie des ZeitRaums. Auch die Passagiere beeinflussen den ZeitRaum, setzen Buchstaben frei, die nieder schneien auf die Berge und Täler des ein- und ausgehenden Flugverkehrs. Permanent wächst und schmilzt diese Schneedecke aus Textbeiträgen von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen, die allesamt zu ganz persönlichen Reisen einladen.“ (Ars Electronica Futurelab)³²

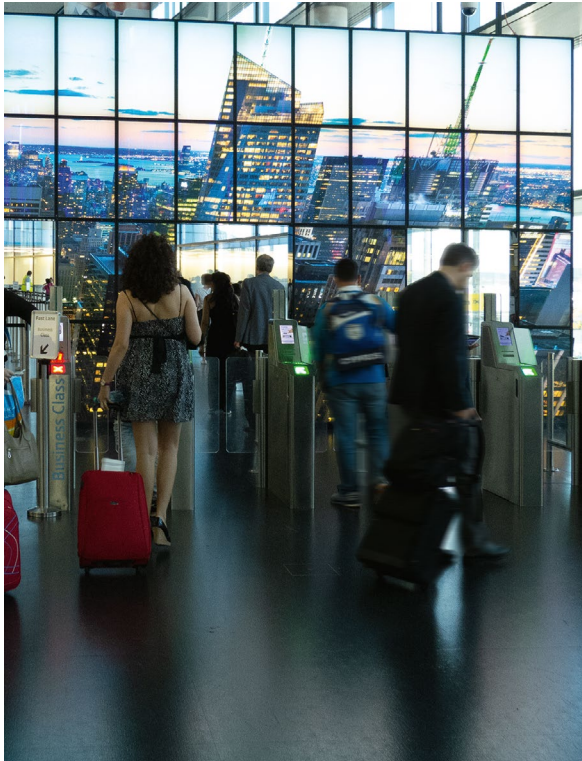
In genau diesem ZeitRaum hat sich auch Tom Hanks verheddert, der den auf dem New Yorker Flughafen JFK gestrandeten Victor Navorski spielt, welcher aufgrund politischer Umstände zwangsweise wochenlang heimatlos durch das Ensemble irrt und den Zuschauer von „Terminal“ dabei auf eine wunderbare Bilderreise

mitnimmt. Es ist zugleich eine Geschichte, die auf einer wahren Begebenheit beruht,³³ eine Geschichte über das gestiegene Misstrauen gegenüber Einwanderern nach dem 11. September 2001, und doch auch ein multipler Liebesfilm – und eine Geschichte über Jazz: Am Ende gelingt es Navorski mit der Unterstützung seiner vielen Freunde auf dem Flughafen, für ein paar Stunden in New York einzureisen, um das Versprechen an seinen verstorbenen Vater einzulösen, das letzte fehlende Autogramm zu dem Gruppenbild von 57 Jazzmusikern „A Great Day in Harlem“ (Foto: Art Kane, 1958) von dem Tenorsaxophonisten Benny Golson zu erbitten.³⁴ Im Jahre 2014 konnte man auf dem Wiener Flughafen Navorskis Impressionen erahnen, als die Monitore des ZeitRaums für eine Weile vom Ars Electronica Futurelab & Lois Lammerhuber für die Inszenierung „From Austria to the World“ mit fünf New Yorker Gigapixel-Bildern entlehnt wurden (Abb. 19).

Heute wird man auch auf dem Wiener Flughafen weitgehend von Werbung begleitet. Auf der älteren Fassade geht zum Vorfeld hin ein Riss durch das Gebäude (Abb. 20).³⁵ Ein Flughafen ist kein Museum, natürlich nicht. Er bleibt eine stets andauernde Bauaufgabe mit unendlich vielen Anpassungen aufgrund stets wechselnder, dem Gesetz der Stunde folgender Bedürfnisse;³⁶



Abb. 18 VIE, Installation „ZeitRaum“ von Ars Electronica Futurelab in Terminal 3, 10.1.2014.



19

Abb. 19 VIE, Installation „From Austria to the World“ von Ars Electronica Futurelab & Lois Lammerhuber in Terminal 3, 13.6.2014.

Abb. 20 VIE, Terminal 2, Luftseite, 29.3.2011.



20

ein Gemeinschaftsprojekt, an dem unübersehbar viele Einzelpersonen und Körperschaften vor der Kulisse von Öffentlichkeit und Presse Anteil nehmen. Und obwohl die großen Ideen von Visionären, Architekten, Designern und anderen Künstlern ausgehen, in den Entscheidungsprozessen werden sie geprüft, geglättet, zerredet, angepasst, verändert – mit einem Wort: mehrheitsfähig gemacht.³⁷ Vielleicht täte es der Gesellschaft gut, ihren Künstlern wieder mehr zu vertrauen. Ruedi Baur

äußerte sich im Jahr der Übergabe der Terminalerweiterung 2012 trotz der frustrierenden Veränderungen am Ende versöhnlich:

“I’m very happy that we did something a little bit complex, and in the end, the subtraction of elements is not obvious to the people—they don’t know what they’re missing.”³⁸

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Frame: © DreamWorks Studios L.L.C. 2004, „The Terminal“ auf DVD erhältlich (Paramount Pictures).

Abb. 2–7, 9, 10, 12–20 Foto: © Ralph Knickmeier.

Abb. 8 Foto: © Flughafen Wien AG.

Abb. 11 Foto: © Intégral Ruedi Baur et Associés.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag geht zurück auf einen identisch betitelten Vortrag des Verfassers, gehalten auf dem 14. Internationalen Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, *Verstehen und Verständigung*, Sektion Architektur & Design: *Leistung und Grenzen der Kommunikation in Architektur und Design*, Eberhard Karls Universität Tübingen, 23.–26.9.2014. – Für kritische Textlektüre sei Lucia Klee-Beck, Wien, herzlich gedankt!
- 2 Die Kultstatus genießende Frankfurter Fallblattanzeige, die seit 1972 in Terminal 1 noch immer die Fluggäste über ihren Abflug informiert, kann man im FRA-Shop *Airport Tours & Shop* als Handtuch kaufen. <<https://shop.frankfurt-airport.com/de/handtuch-fallblattanzeige.html>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 3 Johann Christoph Reidemeister: „Die neuere Flughafenarchitektur: Dekonstruktion von Urbanität im Zeichen des Flügels“, in: Bodo-Michael Baumunk (Hrsg.): *Die Kunst des Fliegens*, Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen (Ostfildern-Ruit: Hatje 1996), 188–193, hier 189.
- 4 Zu den von einem zeitgemäßen Flughafen geforderten Kriterien Funktionalität, Transparenz und Ästhetisierung siehe *ibid.*, 188–193.
- 5 So die Architekten Baumschlager Eberle auf ihrer Website am 18.5.2012. Inzwischen *ibid.*: „Transparent – transluzent – leuchtend: Dieser Ansatz macht die Halle zum erlebbaren Rahmen für ein ausgefeiltes Passagierflusskonzept, zu einem Ort, der mit ruhiger Geste auf die hektische Mobilität antwortet. Und zu einem Gebäude, das dank seiner flexiblen Struktur den Anschluss an die Zukunft sichert.“ <<https://www.baumschlager-eberle.com>> siehe: Werk > Projekte > Flughafen Wien Check-in 3, abgerufen am 24.2.2019.
- 6 Vgl. auch zum Folgenden Ralph Knickmeier: „Flughafenbau als Bildakt | Picturing Airport Architecture“, in: Roman Bönsch (Hrsg.): *VIE Metamorphosis: Die Veränderung des Flughafen Wien | The Extension and Transformation of Vienna Airport. 2004–2012*, Deutsch/Englisch (Wien: Ambra 2012), 280–287.
- 7 Koos Bosma: „Auf der Suche nach dem perfekten Flughafen“, in: Alexander von Vegesack/Jochen Eisenbrand (Hrsg.): *Airworld – Design und Architektur für die Flugreise*, Ausst.-Kat. Vitra Design Museum (Weil am Rhein: Vitra-Design-Stiftung 2004), 36–64.
- 8 Dirk Blübaum: „Der Blick von oben“, in: Baumunk: *Die Kunst des Fliegens* [wie Anm. 3], 30–35, hier 34.
- 9 Knickmeier: „Flughafenbau als Bildakt“ [wie Anm. 6], 284.
- 10 Eine *Bildtypologie* zur Luftfahrtarchitektur steht noch aus, siehe dazu Ralph Knickmeier: „überFLÜGE“, in: Nicole Hegener/Claudia Lichte/Bettina Marten (Hrsg.): *Curiosa Poliphili: Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag* (Leipzig: Seemann 2007), 114–122. – Zur Architekturgeschichte von Flughäfen grundlegend John Zukowsky (Hrsg.): *Building for Air Travel: Architecture and Design for Commercial Aviation* (München und New York: Prestel 1996) (zugleich Ausst.-Kat. The Art Institute of Chicago 1996). – Eine umfassende Kulturgeschichte der Luftfahrt bietet Christoph Asendorf: *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne* (Wien und New York: Springer 1997) [= Ästhetik und Naturwissenschaften, Bildende Wissenschaften – Zivilisierung der Kulturen]; siehe dazu auch Baumunk: *Die Kunst des Fliegens* [wie Anm. 3]; Vegesack/Eisenbrand: *Airworld* [wie Anm. 7].
- 11 Kritische Anmerkungen über die Realisierung des Ursprungskonzeptes von *Skylink* bietet Otto Höller: „Was bleibt von den Ausgangsplänen?“ 4.6.2012, *ORF.at* <<https://orf.at/v2/stories/2123470/2123411>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 12 Interview mit Dietmar Eberle, geführt von Roman Bönsch, Sebastian Illichmann und dem Verfasser, Wien 12.4.2012.
- 13 Yoichi Arai: *The World Airports, International Airports & their Commercial Facilities* (Tokyo: Shotenkenchiku-Sha 1996), 22–29, hier 29.
- 14 Zur Dachkonstruktion von Terminal 2 siehe Sebastian Illichmann: „Flughafen Wien | Vienna Airport“, in: Bönsch: *VIE Metamorphosis* [wie Anm. 6], 30–35, hier 32.
- 15 Oliver Elser: „Quadratur des Kreises“, in: *derStandard.at*, 5.2.2005; erneut in: *nextroom.at – Verein zur Förderung der kulturellen Auseinandersetzung mit Architektur*, Wien <<https://www.nextroom.at/building.php?id=18467&inc=artikel&sid=12234>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 16 Zum Motivkontext des Flugzeugs: Zechner & Zechner auf ihrer Website am 19.5.2012. Text dort inzwischen verändert <<http://zechner.com/de/startseite/>>, siehe: Projekte > Mobilität > Tower Flughafen Wien, abgerufen am 24.2.2019.
- 17 *Ibid.*
- 18 Zitiert nach Alf Mayer-Ebeling: *Fliegen – Traum und Sehnsucht. Eine kleine Kulturgeschichte des Fluggedankens*, hrsg. v. d. Deutschen Lufthansa AG (Frankfurt am Main: Deutsche Lufthansa 1990), 54; vgl. dazu Knickmeier: „Flughafenbau als Bildakt“ [wie Anm. 6], 282.
- 19 So Uwe Koos: „Schwarze Fassaden – Schwierige Farbe“, *Malerblatt* 5/2010 <<http://wissen.malerblatt.de/fassadenfarben/referenzen/391-schwarze-fassaden.html>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 20 Diese Reduzierung basiert letztendlich auf den drei Grundprinzipien der Planung: Modularität, Nutzungsneutralität und Flexibilität. Siehe dazu Höller: „Was bleibt von den Ausgangsplänen?“ [wie Anm. 11].
- 21 Robert Keiser: „Terminalerweiterung | Terminal Extension“, in: Bönsch: *VIE Metamorphosis* [wie Anm. 6], 38–43, hier 40.
- 22 Höller: „Was bleibt von den Ausgangsplänen?“ [wie Anm. 11].
- 23 Keiser: „Terminalerweiterung“ [wie Anm. 21], 40.
- 24 Jenny Reising: „Vienna International Airport Wayfinding“, in: Society for Experiential Graphic Design: *SEGD magazine*, 3/2012 <<https://segd.org/vienna-international-airport-wayfinding>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 25 Zum Aufbau der Display-Wand im Ankunftsbereich siehe *ibid.*
- 26 Pressestelle Flughafen Wien AG (Hrsg.): *Flughafen Wien setzt auf Barrierefreiheit*, 15.7.2014 <https://www.viennaairport.com/unternehmen/presse__news/presseaussendungen__news_2?news_beitrag_id=1404444478695>, abgerufen am 24.2.2019.
- 27 Keiser: „Terminalerweiterung“ [wie Anm. 21], 40.
- 28 Höller: „Was bleibt von den Ausgangsplänen?“ [wie Anm. 11].
- 29 Reising: „Vienna International Airport Wayfinding“ [wie Anm. 24].
- 30 Keiser: „Terminalerweiterung“ [wie Anm. 21], 40.
- 31 *Ibid.*
- 32 Ars Electronica Futurelab: *ZeitRaum: Medienkunst am Flughafen Wien* <https://ars.electronica.art/zeitraum/download/ZeitRaum_e-book_interaktiv.pdf>, abgerufen am 24.2.2019.
- 33 Steven Spielberg kaufte sich die Rechte an der Geschichte von Merhan Karimi Nassir, der über fünfzehn Jahre im Pariser Flughafen Charles de Gaulle auf seinen Pass wartete, siehe dazu R. Leuthold: „Ein Mann von dieser Welt“, in: *Die Zeit*, Nr. 46, 6.11.2003; erneut in *Zeit Online* <<https://www.zeit.de/2003/46/Flughafen-Exil>>, abgerufen am 24.2.2019.
- 34 „Terminal (Film)“, in: *Wikipedia* <[https://de.wikipedia.org/wiki/Terminal_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Terminal_(Film))>, abgerufen am 24.2.2019; „A Great Day in Harlem“, in: *Wikipedia* <https://de.wikipedia.org/wiki/A_Great_Day_in_Harlem>, abgerufen am 24.2.2019.
- 35 Die Ikonografie dieses Gestaltungselementes konnte der Verfasser bisher noch nicht entschlüsseln.
- 36 Höller: „Was bleibt von den Ausgangsplänen?“ [wie Anm. 11].
- 37 Ein Gedanke aus einem anderen Großbaukontext von Hermann Hipp: *Freie und Hansestadt Hamburg: Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster* (Köln: DuMont 1989) [= DuMont-Kunst-Reiseführer], 121–128, hier 121.
- 38 Zitiert nach Reising: „Vienna International Airport Wayfinding“ [wie Anm. 24].

Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn?

Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft

Christoph Zuschlag

Abstract Im vorliegenden Essay wird die These entwickelt, dass sich gegenwärtig eine Wende hin zur Provenienz vollzieht, ja dass sich Provenienz zu einem neuen Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften entwickeln könnte. Dafür schlägt der Autor den Begriff „provenancial turn“ vor. Ausgehend von dem Befund, dass Provenienzforschung, also die Untersuchung der Herkunft und (Besitz-)Geschichte von Kulturgütern und Objekten aller Art, seit jeher zum Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft gehört, analysiert der Beitrag die Gründe für die gegenwärtige Konjunktur der Provenienzforschung und skizziert ihr zukünftiges Entwicklungspotenzial. Provenienz erweist sich dabei als anschlussfähig an zahlreiche kultur- und geisteswissenschaftliche Fächer, Disziplinen und Diskurse und sollte daher in transdisziplinärer Kooperation untersucht werden. Im Unterschied zum „iconic turn“, der auf den akademischen Bereich beschränkt blieb und nicht oder kaum in die Museumspraxis hineingewirkt hat, wird der „provenancial turn“ die universitäre Kunstgeschichte ebenso wie die praktische Museumsarbeit nachhaltig und tiefgreifend verändern.

Keywords Provenienzforschung, NS-Raubgut, Kolonialzeit, Iconic Turn, Provenancial Turn, Methoden, Paradigmenwechsel, Agency of Objects, Kulturelles Gedächtnis

Wersich heute anschickt, eine neue „Wende“, einen „turn“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften auszurufen, der läuft unweigerlich Gefahr, sich dem Spott auszusetzen, welcher über die „Inflation von neuen Ansätzen mit weit reichendem Revisionsanspruch ausgegossen worden“¹ ist. Denn inflationär erscheinen die Wendebekundungen, die gar „im Verdacht stehen, aus rein forschungsstrategischen Gründen lanciert zu werden“², in der jüngeren Vergangenheit allemal. Seit der amerikanische Philosoph Richard M. Rorty 1967 die Geschichte der Philosophie als eine Reihe von „turns“ charakterisiert hat, also als eine Abfolge von Paradigmenwechseln, und als letzten „turn“ den „linguistic turn“ konstatierte, hat dieser die Theoriebildung in den Geistes- und Kulturwissenschaften stark dominiert. Im Schlepptau des „linguistic turn“, so Doris Bachmann-Medick, haben die Kulturwissenschaften seit den 1970er-Jahren eine Vielzahl

von „cultural turns“ beschrieben und damit „ein ausdifferenziertes, höchst dynamisches Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen Forschung“ freigelegt sowie „den etablierten Theorien- und Methodenkanon durch gezielte Forschungsanstöße aufgebrochen. Die Rede ist von bahnbrechenden Neuorientierungen, die zuerst im Feld der Kulturanthropologie ausgebildet wurden wie *interpretative turn*, *performative turn* und *reflexive turn* und die dann im Wechsel der Leitdisziplinen einen *post-colonial turn* ebenso wie einen *spatial turn* und einen *iconic turn/pictorial turn* hervorgebracht haben – neuerdings auch einen *translational turn*.“³ Ein Ende ist nicht in Sicht.

So hat die Digitalisierung sämtliche gesellschaftlichen Bereiche durchdrungen und tiefgreifend verändert, der „digital turn“ längst die Kunstpraxis, den Kunstbetrieb und die universitäre Lehre (ebenso wie die Provenienzforschung) erreicht. Mittlerweile etabliert

hat sich das Fachgebiet Digitale Kunstgeschichte „als systematische Anwendung digitaler Methoden und Technologien auf Gegenstände der Kunstgeschichte“, welches sich, so die „Mainzer Erklärung zur Digitalen Kunstgeschichte in der Lehre“ von 2015, „sowohl als Teil des Fachs Kunstgeschichte als auch als Teil der Digitalen Geisteswissenschaften (Digital Humanities)“⁴ versteht. Unterzeichnet wurde diese Erklärung selbstverständlich auch von dem hier zu ehrenden Pionier der digitalen Kunstgeschichte – Hubertus Kohle.

Es ist jener bereits erwähnte „pictorial turn“ (William J. T. Mitchell) bzw. „iconic turn“ (Gottfried Boehm) – also die These von der „Wende zum Bild“, derzufolge in unserer Kultur Bilder die gesprochene und geschriebene Sprache als wichtigstes Kommunikationsmedium abgelöst haben –, der ab Mitte der 1990er Jahre den Ausgangspunkt für einen grundlegenden methodologischen Diskurs in der deutschsprachigen Kunstgeschichte (und bald auch darüber hinaus) bot. In der Folge wurden Lehrstühle und Institute umbenannt, Bachelor- und Masterstudiengänge in Bildwissenschaft aufgelegt, Forschungszentren und Exzellenzcluster gebildet, eine „Gesellschaft für Interdisziplinäre Bildwissenschaft e. V.“ und ein „Virtuelles Institut für Bildwissenschaft“ gegründet u. v. m.⁵

Meine These ist, dass sich mit der Provenienz, also der Herkunft und Geschichte von Kulturgütern und Objekten aller Art, seit Kurzem ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften abzeichnet, welches das Potenzial hat, zur Leitkategorie und zum Orientierungspunkt kulturwissenschaftlichen Arbeitens zu werden – und den Prozess einzuleiten, den ich „provenancial turn“ nennen möchte. Provenienz erweist sich nämlich als anschlussfähig an zahlreiche kultur- und geisteswissenschaftliche Fächer, Disziplinen und Diskurse. Zu nennen ist hier etwa das breite, ebenfalls kulturwissenschaftlich und transdisziplinär angelegte Feld der „Material Culture Studies“.⁶ Im Fach Kunstgeschichte lässt sich seit einigen Jahren eine verstärkte Hin- bzw. Rückwendung zum Materiellen („material turn“) und den Objekten konstatieren, wie zum Beispiel das Rahmenthema „The Challenge of the Object“ des 33. Internationalen Kunsthistorikerkongresses CIHA 2012 in Nürnberg sowie das Motto „Zu den Dingen!“ des XXXV. Deutschen Kunsthistorikertages 2019 in Göttingen belegen. Auf beiden Kongressen gab es Sektionen zur Provenienzforschung.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch die – kontrovers diskutierten – Theorien des Neo-Materialismus, denen zufolge Materie über „agency“ (Handlungs- bzw. Wirkmacht) verfügt und ihrer eigenen Logik

folgt.⁷ „Im Neo-Materialismus sind Handeln, Wirken und das Hervorrufen von Effekten und Affekten lediglich verschiedene Ausprägungen der *agency* seiner Entitäten.“⁸ Wenn dies zuträfe, wenn also das „social life of things“⁹ nicht zwingend an menschliche Aktivität und Intentionalität gebunden wäre, welche Konsequenzen hätte dies dann für die Provenienzforschung, die die Translokation von Objekten traditionell unter der Prämisse menschlichen Handelns analysiert? Müssen wir mit Anne Higonett künftig das „social life of provenance“ in den Blick nehmen?¹⁰

Im Folgenden werde ich, ausgehend von einem kurzen Blick in die Vergangenheit und einer Analyse der Situation in der Gegenwart, Mutmaßungen darüber anstellen, wohin sich die Provenienzforschung in Zukunft entwickeln könnte.

Provenienzforschung in Geschichte ...

Es muss immer wieder daran erinnert werden, dass Provenienzforschung als Erforschung der Biografien von Objekten unterschiedlichster Art im jeweiligen historischen Kontext keine neue Erscheinung ist. Vielmehr gehört sie seit jeher zum Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft. Traditionell wurde und wird sie im Zusammenhang mit der Untersuchung privater und öffentlicher Sammlungen betrieben. Sie ist notwendiger Bestandteil der Museums- und Institutionengeschichte. Auch im Hinblick auf die Entstehung und Entwicklung des Kunstmarktes, der im engen Zusammenhang mit der Sammlungsgeschichte steht und in jüngerer Zeit verstärkt in das Blickfeld des Faches Kunstgeschichte rückt, ist Provenienzforschung von großer Bedeutung. Bei Fragen der Zuschreibung und der Authentizität von Kunstwerken sowie der Rekonstruktion von ursprünglichen Verwendungskontexten kultischer Objekte spielt sie ebenso häufig eine Schlüsselrolle. So kann Provenienzforschung etwa der Aufdeckung von Fälschungen dienen. Einer der spektakulärsten Fälle in den letzten Jahren ist wohl der von Wolfgang Beltracchi, jenem – technisch zweifelsohne virtuosen – Kunstfälscher, der 2010 verhaftet und 2011 in einem der weltweit größten Kunstfälscher-Prozesse seit Ende des Zweiten Weltkriegs wegen schweren bandenmäßigen Betrugs zu sechs Jahren Haft verurteilt wurde. Um die vermeintliche Authentizität seiner Fälschungen zu belegen, erfand Beltracchi Provenienzen und eine Privatsammlung. Zudem fälschte er Fotos sowie Provenienzmerkmale auf den Rückseiten der Objekte selbst. Darunter einen Aufkleber, der vortäuschen sollte, das betreffende Werk sei einmal im Besitz des berühmten Kunsthändlers und -sammlers Alfred Flechtheim gewesen. Beltracchi

hatte also die Bedeutung von Provenienzen und Provenienzmerkmalen erkannt und für seine betrügerischen Absichten genutzt. Die Ironie der Geschichte wollte es, dass er am Ende genau darüber stolperte und aufflog, weil der Flechtheim-Experte Ralph Jentsch den Aufkleber als Fälschung erkannte.¹¹

Provenienzforschung wird also mehr oder weniger betrieben, seit sich die Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer eigenständigen akademischen Disziplin entwickelt hat. Allerdings wurde sie eher beiläufig und im Sinne einer Hilfswissenschaft praktiziert, ohne dass ihr ein eigenständiger Wert beigegeben, sie in methodischer Hinsicht besonders reflektiert und ausdifferenziert, sie an den Universitäten gelehrt worden wäre.¹² Ein weiterer Unterschied zu heute: Historische Unrechtskontexte der Aneignung und Translokation von Kulturgütern standen nicht nur nicht im Fokus des fachwissenschaftlichen Interesses, es gab lange Zeit nicht einmal ein Bewusstsein für solche Unrechtskontexte. Dabei reichen die historischen Quellen, die Kunst- und Kulturgutraub rügen, bis in die Antike zurück. Berühmt sind die Reden des Marcus Tullius Cicero gegen Gaius Verres aus dem Jahr 70 v. Chr., in denen er dessen Plünderungen und Raubzüge während seiner Statthalterschaft auf Sizilien anprangert.¹³

... Gegenwart ...

Es besteht kein Zweifel: Provenienzforschung hat derzeit Konjunktur (und ich selbst bin als Inhaber einer Stiftungsprofessur mit eben diesem Schwerpunkt Teil dieser Konjunktur). Diese Konjunktur hat äußere, genauer: politische Gründe. Sie hängt nämlich vor allem mit der seit über zehn Jahren verstärkt betriebenen Suche nach NS-Raubkunst zusammen. Das zentrale historische Datum hierfür ist die Washingtoner Erklärung vom 3. Dezember 1998, mit der die internationale Staatengemeinschaft Grundsätze für die Rückgabe von Vermögenswerten aus der NS-Zeit wie beispielsweise Raubkunst beschloss. Im Dezember 1999 unterzeichneten Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände eine gemeinsame Erklärung, in der die Auffindung und Rückgabe „NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ als fortwährende Aufgaben für die öffentlichen Einrichtungen in Deutschland formuliert wurden (also nicht nur für Museen, sondern ebenso für Bibliotheken und Archive). Dabei handelt es sich um eine freiwillige moralische Selbstverpflichtung, ein – wie die Juristen es nennen – „soft law“, es gibt in Deutschland kein Restitutionsgesetz. Wird Kulturgut als NS-Raubgut identifiziert, so fordern die Washingtoner Prinzipien dazu auf, „gerechte und faire

Lösungen“ mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Nachfahren zu finden. Das können, müssen aber nicht Restitutionen sein. Die Restitution von Ernst Ludwig Kirchners Gemälde „Berliner Straßenszene“ aus dem Brücke-Museum im August 2006 an die Enkelin des jüdischen Kunstsammlers Alfred Hess war einer der ersten spektakulären Fälle in Deutschland, der international Aufsehen erregte. Es ist bis heute umstritten, ob dieses Werk tatsächlich „NS-verfolgungsbedingt“ entzogen wurde und also eine Restitution notwendig war.¹⁴

Nach der Washingtoner Erklärung sollte es noch weitere zehn Jahre dauern, bis die Suche nach NS-Raubgut in Deutschland systematisch vorangetrieben wurde. Denn erst 2008 richtete man die Arbeitsstelle für Provenienzforschung (AfP) beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz ein und beauftragte sie mit der Vergabe staatlicher Fördermittel. Von 2008 bis 2011 standen jährlich eine Million Euro für Museen, Bibliotheken und Archive, die ihre Bestände nach NS-Raubgut durchforsten wollten, zur Verfügung, danach wurden die Fördermittel in mehreren Schritten auf heute rund vier Millionen Euro jährlich erhöht.

Eine ungeahnte Dynamik brachte der „Kunstfund Cornelius Gurlitt“, der im November 2013 öffentlich wurde, in das Thema. Das enorme weltweite Presseecho und der Druck, der dadurch auf die Bundesregierung ausgeübt wurde, führten am 1. Januar 2015 zur Gründung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK) in Magdeburg. Das DZK führt die Aufgaben der ehemaligen Koordinierungsstelle Magdeburg, die die Lost Art-Internet-Datenbank betrieb, und der Arbeitsstelle für Provenienzforschung fort – mit mittlerweile deutlich erweitertem Aufgabenfeld. So können nun auch Privatsammler und Privatmuseen, die freiwillig den „Washingtoner Prinzipien“ folgen, Anträge stellen. Insgesamt haben die AfP und das DZK bis heute 298 Projekte gefördert.¹⁵ Im Falle nachgewiesener NS-Raubkunst konnten in vielen Fällen tatsächlich „gerechte und faire Lösungen“ im Sinne des achten Grundsatzes der Washingtoner Erklärung gefunden werden. Allein die Stiftung Preussischer Kulturbesitz hat seit 1999 über 350 Kunstwerke und mehr als 1000 Bücher restituiert.¹⁶

Zusätzlich zur NS-Zeit werden vom DZK nun zwei weitere historische Unrechtskontexte in den Blick genommen: zum einen Enteignungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR¹⁷, zum anderen „Kulturgüter aus kolonialen Kontexten“, wie der neueste Fachbereich des DZK heißt. „Die koloniale Amnesie in Deutschland schwindet allmählich“ – konstatierte der Hamburger Historiker Jürgen Zimmerer 2015.¹⁸

In jüngster Zeit wurde die Debatte um das Thema Kulturgüter aus der Kolonialzeit im Wesentlichen durch drei Ereignisse befeuert: erstens durch die Kontroverse um das Humboldt Forum in Berlin, das Ende 2019 im teilweise rekonstruierten Berliner Stadtschloss eröffnet werden soll – hier geht es vor allem um die Frage des Umgangs mit den Provenienzen in den außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin; zum Zweiten durch die Rede des französischen Staatspräsidenten Emmanuel Macron am 28. November 2017 in Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, in der er ankündigte, binnen fünf Jahren die Voraussetzungen zur Rückgabe kolonialer Kulturgüter nach Afrika schaffen zu wollen; und zum Dritten schließlich durch den von Präsident Macron bei Felwine Sarr und Bénédicte Savoy in Auftrag gegebenen und von ihm am 23. November 2018 entgegengenommenen Bericht über die Rückgabe des afrikanischen Kulturerbes („Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain – Vers une nouvelle éthique relationnelle“).¹⁹

Seit Gründung der AFP 2008 steigt die Nachfrage nach qualifizierten Provenienzforscherinnen und Provenienzforschern kontinuierlich, auch wenn die meisten von ihnen in prekären, zeitlich befristeten Arbeitsverhältnissen tätig sind. Aber wo konnte, wo kann man das nötige Rüstzeug dafür erlernen? Lange Zeit war dies ausschließlich durch „learning by doing“ und im Rahmen des kollegialen Austausches, etwa im Arbeitskreis Provenienzforschung, möglich; erst seit wenigen Jahren gibt es strukturierte berufsqualifizierende Angebote in der Aus- und Weiterbildung.²⁰ Ebenfalls ganz aktuell zu konstatieren ist eine universitäre Verankerung der Provenienzforschung durch Einrichtung spezifischer ausgerichteter Professuren. So gibt es seit wenigen Semestern entsprechende Juniorprofessuren in Hamburg, Bonn, München und Berlin. Zudem stiftete die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung der Universität Bonn zwei zum Sommersemester 2018 besetzte Lehrstühle: einen im Kunsthistorischen Institut mit Schwerpunkt Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns, einen weiteren im Fachbereich Rechtswissenschaft mit Schwerpunkt Kunst- und Kulturgutschutzrecht.²¹

Wie stark sich in der gegenwärtigen kunsthistorischen Forschung Provenienz in unterschiedlichsten Kontexten als Leitkategorie herausbildet, möchte ich an zwei *call for papers* aufzeigen, die im Februar 2019 in der Mailingliste H-ArtHist verbreitet wurden. Am 1. Februar veröffentlichte Katrin Keßler ihren Aufruf für die Tagung „Wandernde Objekte als jüdisches Kulturerbe“ (Hamburg, 11.–13. September 2019). Darin heißt es:

„Es gehört zu den gängigen (und eingängigen) Narrativen vom Judentum, dass der zeitliche und räumliche Transfer jüdischer Religion und Kultur vor allem immateriell erfolgte und erfolgt; selbst das ‚Buch‘ des ‚Volks des Buches‘ wird oft nicht verstanden als materielles Objekt, sondern als geistiges, sprachliches Konstrukt. Dass dieses Narrativ den jüdischen Lebenswirklichkeiten allenfalls ansatzweise entspricht, macht jeder Blick in Sammlungen ‚jüdischer‘ Objekte deutlich. Mit den Menschen und ihren Ideen wandern ihre Objekte, und die Objekte wandern von Mensch zu Mensch, Ort zu Ort, Generation zu Generation. Den ‚wandernden Objekten‘ und ihren Wegen nachzugehen, sie als Zeugnisse und Spiegelbilder der Geschichte und Kultur der Menschen zu betrachten, die sie schufen, nutzten, tauschten, raubten, zerstörten, wiederherstellten oder umgestalteten, bringt der interdisziplinären, Länder-, Sprach- und Kulturgrenzen überschreitenden Forschung erhebliche Erkenntnisgewinne.“²²

Am 26. Februar schrieb Julia von Ditzfurth in ihrem *call for papers* für den Internationalen PostDoc-Workshop: „Medieval manuscripts and their biographies“ (Kiel, 26. Juli 2019):

„Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Handschriften ist eine objektbiografische Methodik, die nicht nur die Entstehung des Codex und dessen ursprünglich intendierte Funktion betrachtet, sondern auch dessen Provenienzggeschichte, materielle Genese und Rezeption über den gesamten Zeitraum seiner Existenz hinweg in den Blick nimmt, sowohl in der Kunstgeschichte wie auch in der Germanistik lange vernachlässigt worden. In den Kunstwissenschaften wird dieser Ansatz derzeit aber im Zuge von Forschungen zur diachronen Bedeutungsver-schiebung und Umcodierung von Kunstwerken neu aus-gelotet und ist somit in höchstem Maße aktuell. Ähnlich in der mediävistischen Germanistik, wo eine artefaktzentrierte Betrachtung von Handschriften im Zuge des ‚material turn‘ an Bedeutung gewonnen hat und die Frage nach der Korrelation von Schrifträger und den darauf bezogenen kulturellen Praktiken erhebliche Signifikanz besitzt.“²³

Weitere Beispiele dieser Art ließen sich anführen.

... und (vielleicht) in der Zukunft

Man muss kein Hellseher sein, um vorherzusagen, dass das Thema Provenienzforschung in Bezug auf koloniale Kulturgüter auf absehbare Zeit ganz oben auf der kulturpolitischen Agenda stehen wird – zumal es sogar Eingang in den Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD vom 14. März 2018 gefunden hat. Dort heißt es:

„Wir werden auch künftig mit Nachdruck eine umfassende Provenienzforschung in Deutschland vorantreiben. [...] Die Aufarbeitung der Provenienzen von Kulturgut aus kolonialem Erbe in Museen und Sammlungen wollen wir – insbesondere auch über das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste und in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Museumsbund – mit einem eigenen Schwerpunkt fördern.“²⁴

Die Dringlichkeit dieses Themas wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass sich wohl über 90 Prozent des afrikanischen Kulturerbes außerhalb des afrikanischen Kontinents befinden, überwiegend in westlichen Sammlungen. Und so mehren sich die Stimmen, die eine internationale Konferenz, eine Art Washington 2.0, fordern, um Grundsätze im Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten zu erarbeiten.

Welche Lösungen auch immer man hier finden wird – seien es Restitutionen, gemeinsame Ausstellungen oder Forschungsprojekte –, sie sollten auf dem Wege des Austauschs, des Dialogs und der Kooperation mit den afrikanischen Ursprungsgesellschaften entwickelt werden. Und zwar auf Augenhöhe. Persönlich hege ich viel Sympathie für die Idee des „shared heritage“ bzw. „sharing heritage“, also des geteilten bzw. zu teilenden Kulturerbes. Möglicherweise schwebte auch dem Politologen und Theoretiker des Postkolonialismus Achille Mbembe Ähnliches vor, als er bei einem Vortrag in Hamburg am 18. Mai 2018 eine grenzenlose Zirkulation der Kunstgegenstände forderte – nicht nur der ehemals geraubten, sondern des gesamten Erbes der Menschheit!²⁵ Vielleicht ist es ja tatsächlich an der Zeit, unsere westlichen Vorstellungen von Besitz und Eigentum im Hinblick auf Kulturgüter, namentlich, aber nicht ausschließlich außereuropäischer Provenienz, zu hinterfragen und über neuartige Kooperations- und Präsentationsformen nachzudenken.

Seitens der Politik wie auch des DZK wird immer wieder betont, dass die neuen Schwerpunkte Sowjetische Besatzungszone/DDR und Kolonialzeit nicht auf Kosten der Suche nach NS-Raubgut gehen dürfen und auch nicht gehen werden, diese bleibe auch künftig Kernaufgabe der Provenienzforschung. Das ist gut und richtig so, da noch längst nicht alle Sammlungsbestände durchleuchtet sind. Museen sind, zumindest in Deutschland, in der Regel öffentlich finanzierte Bildungsinstitutionen. Sie müssen sich im Hinblick auf Recht und Unrecht vorbildlich verhalten, also mit strengen moralisch-ethischen Maßstäben messen lassen. Es ist dies letztlich eine Frage der eigenen Glaubwürdigkeit. Künftig wird es verstärkt darum gehen müssen, auch Universitätsmuseen und -sammlungen unter die Lupe zu nehmen,

was bisher nur in wenigen Ausnahmefällen geschah. Zudem muss perspektivisch die Provenienzforschung in Nicht-Kunstmuseen intensiviert werden, also beispielsweise in Sammlungen mit technischen, marinehistorischen, archäologischen oder naturkundlichen Objekten. Und nicht zuletzt haben bei Weitem noch nicht alle Archive und Bibliotheken in Deutschland ihre Hausaufgaben gemacht.

Bislang war von Provenienzforschung im Zusammenhang mit historischen Unrechtskontexten, insbesondere der NS-Zeit, die Rede. Diese politisch motivierte Provenienzforschung verdankt sich den erwähnten externen Impulsen, nicht einer intrinsischen Motivation des Faches selbst – woran auch Kritik geübt wurde. So hieß es im Juli 2016 in der *Kunstchronik*, „dass bei dieser Art von Forschung die Kunstgeschichte eher eine dienende Funktion wahrnimmt und keine spezifisch kunsthistorischen Zielsetzungen erkenntnisleitend sind. Vielmehr stehen politische Vorgaben im Vordergrund [...]“²⁶ Von „Fremdsteuerung“ war gar die Rede. Diese Mahnung ist berechtigt, entscheidend scheint mir indes zum einen, dass das Fach die möglicherweise einmalige Chance ergriffen hat, sich an der Wiedergutmachung gravierenden historischen Unrechts zu beteiligen; und zum anderen, dass es die äußeren Impulse zum Anlass einer grundlegenden Methoden- und Selbstreflexion nimmt. Überdies: Wissenschaft muss immer um Autonomie, Neutralität und Objektivität bemüht sein, aber so wenig Kunst im luftleeren Raum entsteht, so wenig wird auch Wissenschaft losgelöst von aktuellen politischen und gesellschaftlichen Debatten, Problemen und Prozessen praktiziert. „Die Kunstgeschichte war nie eine neutrale Wissenschaft“, schreibt Bénédicte Savoy, „so wenig wie die Ethnologie und die Archäologie, die [...] bis heute nur in ihrem politischen, diplomatischen und militärischen Kontext zu verstehen sind.“²⁷

Halten wir also fest: Provenienzforschung hat viele Dimensionen (ebenso wie die Objekte, mit denen sie sich beschäftigt, unterschiedlichste Bedeutungen tragen), sie erschöpft sich keineswegs in der Beantwortung der Frage nach rechtmäßigem oder unrechtmäßigem Besitz; und mithin auch nicht in der Frage: Restitution – ja oder nein. Ebenso wenig in der bloßen positivistischen Anhäufung von Fakten und Daten zum einzelnen Objekt – wenngleich diese Recherchen natürlich die Grundlage für alle weitergehenden Interpretationen bilden. Provenienzforschung, verstanden als breit angelegte Kontextforschung, liefert neue Erkenntnisse über die Geschichte und Erwerbungsstrategie der betreffenden Institution und sie wirft ein neues Licht auf das einzelne

Kunstwerk, indem sie es an der Schnittstelle von Objekt- und Sammlungsbiografie verortet. Denn die Provenienz eines Objekts hat unmittelbare Auswirkungen auf seine Wahrnehmung. Wer die Biografie eines Kulturguts kennt, sieht es mit anderen Augen. Vor allem aber sieht er *mehr*. Provenienzforschung führt also nicht vom Objekt weg, wie zuweilen kritisiert wird, sondern erschließt neue Zugänge zu seinem Verständnis. Anders gesagt: Der Blick auf die Gemälderückseite, er ist natürlich kein Selbstzweck, sondern eröffnet neue Perspektiven auf die Vorderseite.

Deswegen müssen die Ergebnisse der Provenienzforschung – noch viel stärker, als das bisher der Fall ist – in das museale Display der Dauerausstellungen einfließen, sie müssen für das Publikum sichtbar und nachvollziehbar gemacht werden. Dann wird sich der erhebliche Mehrwert und Erkenntniszugewinn erschließen, den die Provenienzforschung im Hinblick auf das Verständnis historischer Kontexte und Strukturen, der Institutionengeschichte wie auch des einzelnen Objektes (inklusive seiner Bedeutungsverschiebungen und Umcodierungen im Laufe der Geschichte) bietet. Provenienzen ermöglichen es dem Museum nämlich, dem Publikum andere Erzählungen anzubieten, jenseits von Chronologie, Stilgeschichte und Schulzusammenhängen. „Provenance offers an alternative way of narrating a history of art“, so Gail Feigenbaum und Inge Reist.²⁸ Hier gilt es, innovative Vermittlungsformate und Präsentationsformen in den Museen zu entwickeln. Warum zum Beispiel nicht einmal in einem Raum die Werke nach Erwerbungs- bzw. Eingangsdatum hängen und in einem anderen Raum die Rückseiten ausgewählter Bilder zeigen, warum nicht einmal Objektbiografien mit Sammler- oder Kunsthändlerbiografien in einen spannungsreichen Dialog bringen (wie dies in zahlreichen Sonderausstellungen zur Provenienzforschung bereits erfolgreich praktiziert wurde)? Letzten Endes geht es darum, „die Objekte in unseren Museen wieder mit der Geschichte ihrer Herkunft zu verbinden – und mit den Menschen, die heute dort leben, wo die Objekte früher einmal waren.“²⁹ Zu Recht unterstreicht Bénédicte Savoy:

„Es geht nicht darum, die ästhetische, kulturelle, religiöse Dimension von Objekten durch ein ausschließliches Interesse für ihr ‚Zu-uns-gekommen-Sein‘ zu ersetzen. Es geht um zusätzliche Aufklärung, um kollektive Verortung, um Erkenntnis. Von der Bereitschaft der Museen, die Geschichte ihrer Sammlungen für alle sichtbar zu machen, hängt ihre gesellschaftliche Akzeptanz ab.“³⁰

Fazit

Damit zurück zu meiner eingangs formulierten These, dass unser heutiges Wissen um die Bedeutung von Provenienzen unseren Umgang mit Kulturgütern nachhaltig und tiefgreifend verändern wird, dass Provenienz das Potenzial hat, ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften zu werden, sich ein „provenancial turn“ bereits abzeichnet. Dieser bezieht seine Wirkmächtigkeit daraus, dass er die Museumspraxis und die universitäre Kunstgeschichte gleichermaßen grundlegend verändern könnte. Und dies im Unterschied zum „pictorial turn“ bzw. „iconic turn“, der auf den akademischen Bereich beschränkt blieb und nicht oder kaum in die Museumspraxis hineingewirkt hat. (Ich kenne jedenfalls kein kunsthistorisches Museum, das sich in bildhistorisches Museum umbenannt hätte.) Um das neue Paradigma Provenienz in all seinen Dimensionen und Facetten theoretisch und methodisch in der Breite und Tiefe zu erkunden und zu entfalten, bedarf es, und hier kommen die Universitäten ins Spiel, der disziplin- und fakultätsübergreifenden Verbundforschung. Denn Provenienz braucht, will sie ihre Möglichkeiten ausschöpfen, auch andere Fächer, Disziplinen und Diskurse.

Um hierfür einige Beispiele zu nennen: Der Bonner Jurist Matthias Weller widmet sich in einem großangelegten Forschungsprojekt einem „Restatement of Restitution Rules“, bei dem es gleichsam um eine „Grammatik der Restitutionsgründe“ geht.³¹ Aus ökonomischer Sicht ist hinsichtlich des Kunstmarktes und der exponierten Stellung einiger der zur Diskussion stehenden Kulturgüter die Preisbildung von Interesse. Zusätzlich ist im Bereich der Kunstmarktforschung auch die Netzwerkanalyse ein Anknüpfungspunkt für viele Disziplinen, beispielsweise die Soziologie. Der Geschichtswissenschaft bedarf es zur Erforschung der unterschiedlichen historischen Kontexte, innerhalb derer Translokationen von Kulturgütern stattfanden und stattfinden. Die Politikwissenschaft kann untersuchen, inwiefern Restitutionsen als politische Mittel der Wiedergutmachung von Unrecht fungieren (Stichwort Versöhnung). Klassische Archäologie, Ethnologie, Orient- und Asienwissenschaften sehen sich mit dem Problem konfrontiert, dass viele ihrer Objekte in den entsprechenden Sammlungen unrechtmäßig erworben oder geraubt wurden und dass für die notwendige Provenienzforschung häufig die Quellen fehlen. Dies wirft grundsätzliche ethische Fragen auf, die aus philosophischer Perspektive reflektiert werden müssen. Mit Blick etwa auf afrikanische Objekte, die während des Kolonialismus oder danach in deutsche Museen kamen, stehen die Fragen im Raum, wann und wo, zu welchem Zeitpunkt und von wem

ein Restitutionsbegehren formuliert wird. Inwiefern übernimmt die Beanspruchung von Kulturgütern eine identitätsstiftende Rolle für bestimmte Bevölkerungsgruppen, die sich über die Anspruchstellung neu definieren – oder gar erst zusammenschließen? Welche Rolle werden nach Afrika zurückgegebene Objekte dort in Zukunft spielen? Wie lassen sich die vielfältigen Bedeutungen analysieren, die Objekte für Individuen wie auch für Gesellschaften tragen – seien sie kultureller, sozialer, emotionaler, ökonomischer, materieller, symbolischer, religiöser oder politischer Natur? Im Hinblick auf die Funktion von Kulturgütern im kulturellen Gedächtnis könnte von Interesse sein, durch welche Mechanismen überhaupt Kulturgüter mit identitätsstiftenden Eigenschaften für bestimmte Gesellschaften aufgeladen werden. Hier kann die Psychologie anknüpfen und nach sozialpsychologischen Aspekten und nach den Auswirkungen solcher Prozesse fragen, während sich Linguistik und Medienwissenschaft der sprach- und medienwissenschaftlichen sowie der Diskursanalyse widmen können.

Zudem ist die Erforschung von Objektbiografien wesentlicher und integraler Bestandteil der Erinnerungskulturen und des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft. Es erscheint mir methodisch vielversprechend zu untersuchen, wie das Konzept des „Erinnerungsortes“ (*lieu de mémoire*) von Pierre Nora sowie die Forschungen von Maurice Halbwachs zum kollektiven Gedächtnis und jene von Aleida und Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis für die Provenienzforschung fruchtbar gemacht werden können.³²

Die Universitäten sind in mehrfacher Hinsicht gefordert. In der Forschung sind sie der Ort für die notwendige Grundlagen-, Kontext- und Verbundforschung. In der Lehre gilt es, die Studierenden für das Thema Provenienz zu sensibilisieren. Wenn ebenso wie bisher alle Absolventinnen und Absolventen, unabhängig von ihrer jeweiligen Spezialisierung, ganz selbstverständlich über den Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft, über Themen wie „iconic turn“, Bildwissenschaft und Digitale Kunstgeschichte orientiert sein sollten, so sollten sie künftig auch wissen, was NS-Raubgut ist und welche Aufgaben und Potenziale Provenienzforschung hat. Dies ist nicht zuletzt im Hinblick auf die Berufspraxis wichtig, denn schon jetzt deutet sich an, dass vermehrt Stellen in Museen ausgeschrieben werden, zu deren Profil eben auch Provenienzforschung gehört.

Die Translokation von Kulturgütern hängt in der Geschichte, aber leider auch in der Gegenwart, oft engstens mit Gewalt und kriegerischen Ereignissen, mit Flucht und Exil zusammen. Wenn wir Provenienzforschung, gerade auch im Hinblick auf kriegsbedingt verlagertes Kulturgut (Beutekunst), als Forschung zu Kunsttransfer und Kunstmobilität begreifen und in eine transnationale Perspektive rücken, dann erfahren wir viel über historische und gegenwärtige Strukturen und Ereignisse und ebenso viel über das Schicksal von Menschen. Trifft die These vom „provenancial turn“ in den Kulturwissenschaften zu, so dürfte es kaum ein Zufall sein, dass er sich ausgerechnet in einer Zeit gesteigener Mobilität und in einer von weltweiten Migrationsströmen geprägten globalisierten Welt vollzieht.

Anmerkungen

- 1 Christoph Conrad: „Die Dynamik der Wenden: Von der neuen Sozialgeschichte zum *cultural turn*“, in: Jürgen Osterhammel/Dieter Langewiesche/Paul Nolte (Hrsg.): *Wege der Gesellschaftsgeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006), 133–160, hier 151. – Der vorliegende Text basiert auf meinem Vortrag bei dem Workshop „NS-Raubkunst: Provenienzforschung und Restitutionspraxis in Deutschland und Frankreich“ des Institut Français de Bonn und des Käte Hamburger Kollegs „Recht als Kultur“ in Bonn am 20./21. Februar 2019. Erste Gedanken dazu habe ich 2018 veröffentlicht: Christoph Zuschlag: „Vom Bild zum Bildnachweis: Über die Provenienzforschung als Zentralaufgabe der Kunstgeschichte“, *Kunstzeitung*, Ausgabe 263 (2018), 3. Für Anregung und Diskussion danke ich vielmals meinen Bonner Kolleginnen und Kollegen Clemens Albrecht, Ulrike Saß, Thomas A. Schmitz und Matthias Weller sowie meinem Freund und Übersetzer Neil Solomon.
- 2 Jörg Döring/Tristan Thielmann: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: eid. (Hrsg.): *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Bielefeld: transcript Verlag 2008), 7–45, hier 12.
- 3 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014), 7f. Vgl. auch: Oliver Marchart: *Cultural Studies* (Konstanz: UVK 2008).
- 4 <http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Erkl%C3%A4rung_zur_Digitalen_Kunstgeschichte_in_der_Lehre>, abgerufen am 8.3.2019.
- 5 Aus der umfangreichen Literatur zur Bildwissenschaft seien nur drei neuere Titel genannt: Gustav Frank/Barbara Lange: *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010); Mark Greenlee/Rainer Hammwöhner/Bernd Körber/Christian Wolff/Christoph Wagner (Hrsg.): *Bilder sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft* (Regensburg: Schnell & Steiner 2013); Daniel Hornuff: *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda* (München und Paderborn: Fink 2012).
- 6 Vgl. Tony Bennett/Patrick Joyce (Hrsg.): *Material Powers: Cultural studies, history and the material turn* (London und New York: Routledge 2010); Dan Hicks/Mary C. Beaudry (Hrsg.), *The Oxford handbook of material culture studies* (Oxford: Oxford University Press 2018); W. David Kingery (Hrsg.): *Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies* (Washington und London: Smithsonian Institution Press 1996).
- 7 Vgl. Alfred Gell: *Art and agency: an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press 1998); Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: „Introduction: About the Agency of Things, of Objects and Artefacts“, in: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch/Anja Eisenbeiß (Hrsg.): *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture between Europe and Asia* (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2010), 10–22. An dieser Stelle sei auch auf Horst Bredekamps Theorie des Bildakts verwiesen, in der er die „Eigenkraft der Bilder“ begründet. Siehe Horst Bredekamp: *Der Bildakt*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neufassung 2015 (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2015), 63.
- 8 Stefan Schreiber: „Von kulturellen Objekten zu transkulturellen Dingversammlungen? Archäologie aus neo-materialistischer Perspektive (03.09.2016)“ <https://lisa.gerda-henkeltstiftung.de/von_kulturellen_objekten_zu_transkulturellen_dingversammlungen_archaeologie_aus_neo-materialistischer_perspektive?nav_id=6457>, abgerufen am 8.3.2019.
- 9 Vgl. Arjun Appadurai (Hrsg.): *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, 11. Aufl. (Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2013).
- 10 Vgl. Anne Higonett: „Afterword: The Social Life of Provenance“, in: Gail Feigenbaum/Inge Reist (Hrsg.): *Provenance: An Alternate History of Art* (Los Angeles: Getty Publications 2012), 195–209; vgl. hierzu auch: Werner Gephart: „Das Kunstrecht und die Rechtskünste: Zu Kunst, Provenienz und Recht im Lichte des *Law-as-Culture-Paradigmas*“ (Working Paper, Bonn, Juni 2016), 9 <<http://www.recht-als-kultur.de/de/publikationen/papers/>>, abgerufen am 12.4.2019.
- 11 Vgl. zu Beltracchi: Henry Keazor: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung* (Darmstadt: Theiss Verlag 2015), 233–246; Stefan Koldehoff/Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld: Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2013), bes. 32–40; Ulli Seegers: „(De)Konstruktionen von Geschichte: Die Bedeutung der Provenienz für die Identität von Sammlungsobjekten“, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.): *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art/33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 2* (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013), 646–649, hier 648; sowie jüngst aus juristischer Perspektive: Thomas Dreier: *Bild und Recht: Versuch einer programmatischen Grundlegung* (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2019) [Bild und Recht – Studien zur Regulierung des Visuellen, Bd. 1], 338–351.
- 12 Vgl. Gilbert Lupfer: „Provenienzforschung und ihre Parameter: Politik, Recht, Moral und Wissenschaft“, in: Ulrich Krempel/Wilhelm Krull/Adelheid Wessler (Hrsg.): *Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum: Provenienzforschung im Spiegel der Zeit* (Hannover: Artnetwork 2012), 41–48, hier 42. Vgl. zur Forschungsgeschichte auch: id.: „Provenienzforschung und Kunstgeschichte: Spannungen und Perspektiven“, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.): *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art/33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 4* (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013), 1385–1387.
- 13 Vgl. Marion Giebel: *Marcus Tullius Cicero* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, überarbeitete Neuausgabe 2013), 37f. Vgl. zur historischen Perspektive: Bénédicte Savoy: „An Bildern schleppt ihr hin und her...: Restitutionen und Emotionen in historischer Perspektive“, in: Stefan Koldehoff/Gilbert Lupfer/Martin Roth (Hrsg.), *Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. Tagung am 2. Oktober 2008 im Residenzschloss Dresden* (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009), 85–102 (dort weitere Literatur).
- 14 Vgl. zuletzt Ludwig von Pufendorf (Hrsg.): *Erworben Besessen Veratan: Dokumentation zur Restitution von Ernst Ludwig Kirchners „Berliner Straßenszene“* (Bielefeld: Kerber Verlag 2018).
- 15 Stand: 8. März 2019; Vgl. <<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektstatistiken/Index.html?sessionId=639D30D39F2B1483B7EDF591270F6D62.m7>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 16 <<https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/dossiers-und-nachrichten/dossiers/magazin-ns-raubkunst/fair-und-gerecht.html>>, abgerufen am 8.3.2019. Vgl. zu Bilanz, Bedarf und Perspektiven der Provenienzforschung in Bezug auf NS-Raubkunst in Bayern jüngst Bernhard Maaß: „Provenienzforschung heute: Die Vielfalt eines Bundeslandes“, in: id. (Hrsg.): *Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Jahresbericht 2018* (München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2019), 138–145. Neben der Printausgabe auch online verfügbar: <https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BStGS_Jahresbericht_18_DS.pdf>, abgerufen am 12.4.2019.

- 17 Vgl. hierzu Kornelia von Berswordt-Wallrabe: „Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR“, in: Krempel/Krull/Wessler: *Erblickt, verpackt und mitgenommen* [wie Anm. 12], 119–136.
- 18 Jürgen Zimmerer: „Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?“, in: *Museumskunde* 80, Nr. 2 (2015), 22–25, hier 22. Thema des Heftes ist *Die Biografie der Objekte: Provenienzforschung weiter denken*.
- 19 <http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf>, abgerufen am 8.3.2019. Eine deutsche Übersetzung mit dem Titel „Die Rückgabe des afrikanischen Kulturerbes“ kündigte der Berliner Matthes & Seitz Verlag für Mai 2019 an. Vgl. zu diesem Thema: *Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V. 2018) <<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf>>, abgerufen am 18.3.2019; Larissa Förster/ Iris Edenheiser/Sarah Fründt/Heike Hartmann (Hrsg.): *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit: Positionen in der aktuellen Debatte* (Berlin: Arbeitsgruppe Museum der Deutschen Gesellschaft für Sozial- und Kulturanthropologie 2018) <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19769>>, abgerufen am 18.3.2019.
- 20 Vgl. Ulrike Saß/Christoph Zuschlag: „Aus- und Weiterbildung“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste et al. (Hrsg.): *Leitfaden Provenienzforschung* [im Erscheinen]; Christoph Zuschlag: „Globale Perspektive: Über Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten im Bereich Provenienzforschung“, *Kunstzeitung*, Ausg. 240 (2016), 4.
- 21 Vgl. zur Gründung der Bonner „Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht“ im Oktober 2018: <<https://www.khi.uni-bonn.de/de/forschung/forschungsstelle-provenienzforschung-kunst-und-kulturgutschutzrecht>>, abgerufen am 8.3.2019. Der Bonner Masterstudiengang „Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns“ startet zum Wintersemester 2019/20.
- 22 <<https://arthist.net/archive/20063>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 23 <<https://arthist.net/archive/20257>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 24 <<https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/847984/5b8bc23590d4cb2892b31c987ad672b7/2018-03-14-koalitionsvertrags-data.pdf?download=1>>, abgerufen am 8.3.2019. Vgl. auch die Antwort der Bundesregierung vom 13. Dezember 2018 auf die Große Anfrage der AfD-Fraktion im Deutschen Bundestag zum Thema „Aufarbeitung der Provenienzen von Kulturgut aus kolonialem Erbe in Museen und Sammlungen“ (Drucksache 19/6539 des Deutschen Bundestages: <<http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/065/1906539.pdf>>, abgerufen am 8.3.2019). Vgl. ferner die „Ersten Eckpunkte zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten der Staatsministerin des Bundes für Kultur und Medien, der Staatsministerin im Auswärtigen Amt für internationale Kulturpolitik, der Kulturministerinnen und Kulturminister der Länder und der kommunalen Spitzenverbände“ vom 13.03.2019, abrufbar unter: <<https://www.kmk.org/aktuelles/artikelansicht/eckpunkte-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten.html>>, abgerufen am 23.5.2019.
- 25 Vgl. <<https://www.br.de/themen/kultur/humboldt-forum-koloniale-raubkunst-100.html>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 26 Valentine von Fellenberg/Harald Schoen: „Externe Impulse und interne Imperative: Zur Bedeutung von Provenienzforschung und Kulturgutschutz in Deutschland für die Kunstgeschichte“, *Kunstchronik* 69 (2016), 322–327. Das folgende Zitat auf S. 327.
- 27 Bénédicte Savoy: *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe* (Berlin: Matthes & Seitz 2018), 33.
- 28 Gail Feigenbaum/Inge Reist: „Introduction“, in: eaed.: *Provenance: An Alternate History of Art* [wie Anm. 10], VIII.
- 29 Savoy: *Die Provenienz der Kultur* [wie Anm. 27], 54.
- 30 Ibid., 56f.
- 31 Vgl. Matthias Weller: „20 Jahre ‚Washington Principles‘. Zeit für ein Restatement of Restitution Principles?“, in: Peter Mosimann/Beat Schönenberger (Hrsg.): *Kunst & Recht 2018 / Art & Law 2018* (Bern: Stämpfli Verlag 2018), 83–96; id.: „20 Jahre Washington Principles: Für eine Grammatik der Restitutionsgründe“, *Bulletin Kunst & Recht*, Nr. 2 (2018)–1 (2019), 34–42.
- 32 Vgl. Antoinette Maget Dominicé: „Erinnerungsdimension: Kulturgüter im kollektiven Gedächtnis“, Vortrag auf dem XXXV. Deutschen Kunsthistorikertag in Göttingen am 30. März 2019 innerhalb der von Ulrike Saß und Christoph Zuschlag geleiteten Sektion „Provenienzen der Dinge: Zur Rezeption von Objektbiografien“. Die Publikation der Vorträge dieser Sektion befindet sich in Vorbereitung.

Privileg und fotografische Freibeuterei

Momentaufnahmen aus der Geschichte des Reproduktionsrechts an gemeinfreien Werken

Grischka Petri

Abstract Schon im 19. Jahrhundert war die urheberrechtliche Schutzwürdigkeit von Kunstreproduktionen heftig umstritten. Der Beitrag zeigt Kontinuitäten der juristischen Argumentationen bis heute auf, indem er prominente Rechtsstreitigkeiten untersucht: die Verfahren des Münchener Kunstverlags Piloty & Löhle gegen den in Sachsen ansässigen Verleger Payne in den 1850er und 1860er Jahren, eine zur gleichen Zeit im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* geführte Debatte um den urheberrechtlichen Status der Kunstfotografie sowie verschiedene vor dem BGH geführte Verfahren um den Lichtbildschutz bis zum 2018 entschiedenen Prozess der Reiss-Engelhorn-Museen gegen die Wikimedia-Stiftung und einen Uploader. Begleitend werden die einschlägigen Gesetzesreformen seit dem preußischen Urheberrechtsgesetz von 1837 bis zur jüngsten europäischen Richtlinie in den Blick genommen. Es zeigt sich, dass das Verhältnis von Eigentum und Urheberrecht als Legitimation monopolartiger Stellungen bis heute nicht abschließend geklärt ist und die Frage nach dem Eigenanteil des Reproduzenten im Verlauf des medientechnischen Fortschritts immer wieder neu zu stellen ist.

Keywords Bildrechte, Reproduktion, Fotografie, Druckgrafik, Rechtsgeschichte, Urheberrechtsgesetz, Gemeinfreiheit, Telefonkarte

Die Erfindung der Fotografie wurde von Anfang an mit der Reproduktion von Kunstwerken verknüpft. So beschrieb Henry Fox Talbot in *The Pencil of Nature* die Fotografie als Mittel, Druckgrafik zu faksimilieren. Auch „statues, busts and other specimens of sculpture, are generally well presented by the Photographic Art.“¹ Für Gemälde stellten sich die technischen Schwierigkeiten hingegen als vorläufig unüberwindlich dar, weil die Helligkeitswerte der Farben falsch abgebildet wurden. Im Extremfall konnte dies dazu führen, dass zunächst Grisaille-Gemäldekopien angefertigt wurden, die der Fotografie dann als Vorlage dienen konnten.² Ein dankbarer Gegenstand waren Kunstwerke aber schon deshalb, weil sie nicht blinzelten oder sich während längerer Belichtungszeiten anderweitig bewegten.

Am 20. Dezember 2018 urteilte der Bundesgerichtshof (BGH) in Karlsruhe, dass fotografische Reproduktionen gemeinfreier Kunstwerke unter den Lichtbildschutz nach § 72 UrhG fallen.³ Die Frage war bis dahin in Deutschland nicht letztinstanzlich entschieden worden. Das Urteil steht am vorläufigen Ende einer über einhundertjährigen Rechtsgeschichte der fotografischen Kunstreproduktion in Deutschland, auf die an dieser Stelle ein Schlaglicht geworfen werden soll. Es ist hier nicht der Platz, eine vollständige Abhandlung für die Rechtsterritorien des Deutschen Bundes zu leisten. Auch der internationale Rechtsvergleich soll an dieser Stelle unterbleiben.⁴ Stattdessen rückt zum Auftakt ein Rechtsstreit um druckgrafische Kunstreproduktionen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt.

Danach wird eine Debatte über Reproduktionsfotografien aus dem Jahr 1865 zusammengefasst, bevor in weiteren Abschnitten die weitere Rechtsentwicklung im Deutschen Reich und der Bundesrepublik Deutschland bis zum jüngsten BGH-Urteil nachvollzogen wird. Abschließend werden sich hieraus Analogien ziehen lassen, welche die aktuelle rechtliche Behandlung von Reproduktionsfotografien in ein verändertes, rechtshistorisches Licht stellt.

Ein Fall, zwei Verfahren: Lithografien und Stahlstiche aus Münchener Sammlungen

Der erste Streit um Kunstreproduktionen, um den es hier gehen soll, entfaltete sich Mitte des 19. Jahrhunderts. Für das Münchener Verlagshaus Piloty & Löhle fertigte der Stuttgarter Lithograf Johann Woelfle (1807–1893) Reproduktionen aus der Münchener Pinakothek und den privaten Sammlungen des bayerischen Königs Ludwig I. an, die aufwendig montiert von 1832 an in einer Reihe von Lieferungen publiziert wurden. Der Verlag der Englischen Kunstanstalt von Albert Henry Payne (Dresden/Leipzig) gab ab 1851 *Die Gallerien in München* heraus. Die Publikation enthielt neben einem erläuternden Text von Otto Banck illustrierende Stahlstiche. Die meisten dieser Blätter waren nach dem Vorbild der Woelfle'schen Lithografien gestochen. Die Münchener Kunsthandlung sah darin eine rechtswidrige Nachbildung und ging sowohl in Bayern als auch in Sachsen gerichtlich und polizeilich gegen Payne vor.⁵ So ließen Piloty & Löhle in Leipzig Exemplare der Payne'schen Publikation provisorisch beschlagnahmen.⁶

In Sachsen obsiegte danach allerdings in allen gerichtlichen Instanzen die beklagte Partei, der Verlag von A. H. Payne. Das sächsische Nachdruckgesetz von 1844 schützte „Werke der Kunst“ gegen unbefugte Vervielfältigung. Das Handelsgericht Leipzig unterstrich in seinem Urteil von 1853, dass aus dem Eigentum eines Kunstwerkes keinerlei Urheberrechte abzuleiten oder übertragbar seien.⁷ Es folgte darin der Abhandlung von Jolly zur Lehre vom Nachdruck.⁸ Das Gericht befand außerdem, dass die als Stahlstich reproduzierten Lithografien keine „Werke der Kunst“ im Sinne des sächsischen Nachdruckgesetzes darstellten, sondern „selbst nur Copien der betreffenden Originalgemälde sind, nicht etwa neue, durch Umschaffung des vorhandenen Stoffes hergestellte Kunstprodukte, denen der Begriff und Rechtsschutz von selbstständigen Originalien zugewilligt werden könnte.“⁹ Würde für die Lithografien die Originalität angenommen, so müsse dies für die Stahlstiche in Konsequenz gleichermaßen gelten.¹⁰ Das Appellationsgericht Leipzig bestätigte im folgenden Jahr

die erstinstanzliche Entscheidung: Originale seien nur die vervielfältigten Gemälde, und von deren Urhebern hätten die Münchener Verleger keine Rechte übertragen bekommen.¹¹ Piloty & Löhle („Es gibt übrigens für alle civilisirten Staaten nur einen obersten Gerichtshof, die öffentliche Meinung“¹²) versuchten nun in der Presse ihren Standpunkt zu erläutern: „Der bayer. Staat ist als rechtmäßiger Besitzer jener alten Meisterwerke gewiß auch der factische Rechtsnachfolger der betreffenden Maler.“¹³ Das letztinstanzliche Oberappellationsgericht Dresden bekräftigte indes das tragende Argument aus den Vorinstanzen: Das Recht, andere von der Reproduktion eines Kunstwerkes auszuschließen, komme ausschließlich dem Urheber zu. Vorliegend hätten Piloty & Löhle aber nicht von den Urhebern, sondern von den Eigentümern den Auftrag erhalten, die Werke lithografisch abzubilden. Aus dem Besitz ließen sich aber keine ausschließlichen Vervielfältigungsrechte (Urheberrechte) ableiten, auch nicht unter Berufung auf ein königliches Privileg. Ferner sei „zu unterscheiden zwischen solchen Lithographien, welche dazu bestimmt sind, eine selbstständige künstlerische Erfindung zur Anschauung zu bringen, und solchen, deren Zweck blos darin besteht, eine bereits in einem anderen Kunstwerke dargestellte fremde künstlerische Schöpfung wiederzugeben.“ Die bloße „Kunstfertigkeit ohne Selbstständigkeit der Schöpfung bedarf aber einerseits keines Rechtsschutzes, weil ein Anderer, welcher nicht dieselbe Geschicklichkeit besitzt, gar nicht concurriren kann, verdient aber auch andererseits einen solchen nicht, weil ihr der Werth der künstlerischen Erfindung abgeht.“¹⁴

Das Urteil blieb vor allem in Bayern nicht unwidersprochen. Adalbert Wilhelm Volkmann wies auf die Übersetzung hin, die ebenfalls abhängig von der Vorlage, aber doch eigenständig schützenswert sei. Lithografien gebühre hier eine entsprechende rechtliche Behandlung.¹⁵ Wenn es außerdem keinen Urheber mehr gebe, von dem ein exklusives Vervielfältigungsrecht abgeleitet werden könne, sei es sehr wohl möglich, in der ersten Nachbildung ein schutzfähiges Original zu erkennen.¹⁶ Volkmann schwieg freilich über die Konsequenz, dann auch dem Stahlstichwerk eine eigene Originalität zuerkennen zu müssen. Weniger prominent diskutiert, aber mit gleichem Ergebnis wie in Sachsen ging ein Verfahren des Münchener Verlags gegen einen Tübinger Fotografen aus.¹⁷

Andererseits bekamen in Bayern die Kläger – Babette Piloty und Peter Löhle – in allen Instanzen Recht. Die Kreisregierung von Oberbayern (2. Mai 1854) und der Staatsrat (25. Oktober 1854) entschieden für den Verlag aus München. Sachverständigengutachten u. a. von der Akademie der bildenden Künste (19. April 1854 und

8. April 1856) konnten für die Gerichte überzeugend beweisen, dass die Stahlstiche Paynes auf die Lithografien von Piloty und Löhle zurückzuführen waren. Zum Teil waren in den Stahlstichen selbst die Rahmeneinfassungen der Lithografien beibehalten (Abb. 1, 2).

Außerdem hatten die Pinakotheken keinem für den Leipziger Verlag tätigen Künstler eine notwendige Erlaubnis erteilt, Werke aus der Sammlung vor Ort kopieren zu dürfen.¹⁸ Die Polizeidirektion München verhängte 1861 eine Geldstrafe gegen Payne und setzte eine Schadenersatzzahlung fest.¹⁹ Die Beschwerden Paynes gegen den Verwaltungsentscheid blieben ohne Erfolg.²⁰ Nicht zuletzt beruhte die Entscheidung darauf, dass das königlich-bayerische Privileg für die Münchener Verleger als Rechtsgrund für das exklusive Vervielfältigungsrecht anerkannt wurde. In Sachsen hingegen galten Privilegien nicht mehr neben dem Urheberrecht.

Die bayerischen Gerichte sahen außerdem in den Lithografien, obgleich sie ihrerseits Abbildungen anderer Werke waren, „Erzeugnisse der Kunst“. Mit diesem allgemeinen Begriff definierte das bayerische Nachdruckgesetz von 1840 die gegen Nachdruck zu schützenden Werke. Demgegenüber stellten die Stahlstiche kein selbständiges Kunstprodukt dar, sondern seien nichts als Kopien. Ähnlich hatte bereits Carl Schnaase 1843 die Übertragung eines Kupferstichs in die Lithografie als ein „mehr handwerksmäßiges“ Verfahren angesehen.²¹ Damit wird eine Hierarchie der Übersetzungen etabliert: Bei der Übertragung von Gemälden in die Druckgrafik entsteht nach dieser Ansicht ein neues Kunsterzeugnis, bei der Übertragung von einer grafischen Technik in die andere hingegen nicht.

Der Fall zeigt mithin ein komplexes Gefüge verschiedener Bildübertragungen auf, denen in unterschiedlichem Maße Kreativität und Originalität zugesprochen wird. Letztlich vermag hier keine Seite vollkommen zu überzeugen, da die jeweiligen Gegenargumente nicht gänzlich von der Hand zu weisen sind. Zwischen der Kopie von einer druckgrafischen Technik in die andere und der erstmaligen druckgrafischen Reproduktion eines Gemäldes liegt ein wahrnehmbarer Unterschied.²² Ob dieser Unterschied urheberrechtlich relevant sein soll, und inwiefern, hängt vor allem davon ab, ob den zur Reproduktion eingesetzten Techniken ein Mindestmaß an Apriori-Kreativität beigemessen wird, oder ob es unabhängig von der verwendeten Technik nur auf die Ähnlichkeit der Bilder ankommen soll. Diese mediale Kalibrierung ändert sich durch die Zeiten und mit den eingesetzten Medien sowie mit dem technischen Fortschritt.²³ Insbesondere der Einsatz der Fotografie als Reproduktionsmedium ist in dieser Hinsicht bis heute so folgenreich wie umstritten.



1



2

Abb. 1 Johann Woelfle: *Jupiter und Antiope* nach Paolo Veronese (damals Tizian zugeschrieben), Lithografie, um 1837/42.

Abb. 2 Albert Henry Payne: Stahlstich nach der Lithografie von Johann Woelfle: *Jupiter und Antiope* nach Paolo Veronese (damals Tizian zugeschrieben), um 1851.

Das Recht der Reproduktionsfotografie: eine Debatte aus dem Jahr 1865

Die Streitfragen traten bereits früh zutage. Der Münchener Lithograf und Fotograf Franz Hanfstaengl hatte sich zu Anfang der 1860er Jahre verstärkt der Reproduktionsfotografie zugewandt. Zu seinen ersten größeren Projekten gehörten Fotografien aus den Dresdener und Münchener Gemäldesammlungen. Als Vorlage benutzte er freilich seine eigenen Lithografien.²⁴ Hanfstaengl schaltete im März 1865 eine Anzeige im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, in der er sich über den fehlenden Schutz des fotografischen Eigentums beschwerte und eine preiswerte Ausgabe von fotografischen Reproduktionen seiner Lithografien nach Gemälden aus der Gemäldegalerie in Dresden ankündigte.²⁵ Die Anzeige löste eine kleine Kontroverse im *Börsenblatt* aus. Der als „Probus“ firmierende Autor erinnerte daran, dass Hanfstaengl für seine Lithografien nach den Alten Meistern den Schutz aus § 29 des preußischen Urheberrechtsgesetzes von 1837 (*Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung vom 11. Juni 1837*) in Anspruch nehmen könne, nicht aber für die Fotografien dieser Lithografien.²⁶ Der Paragraf lautete:

„§ 29. Die Abbildung eines Kunstwerkes, welche durch ein anderes, als bei dem Original angewendetes Kunstverfahren, z. B. durch Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt u. s. w. (§ 21) oder durch Abgüsse, Abformungen u. s. w. (§ 22) rechtmäßig angefertigt worden, darf nicht ohne Genehmigung des Abbildners oder seiner Rechtsnachfolger durch ein rein mechanisches Verfahren vervielfältigt werden, so lange die Platten, Formen und Modelle, mittelst welcher die Abbildung dargestellt wird, noch nutzbar sind.“

Der „Abbildner“ hatte also ein eigenes Recht an seiner Reproduktion. Es stellten sich hier zwei Rechtsfragen. Zum einen war unklar, ob die Reproduktionsfotografie eine genehmigungspflichtige Nutzungsart darstellte. Ein gerichtlich angefordertes Gutachten des preußischen Artistischen Sachverständigen-Vereins war 1855 zum Schluss gekommen, dass es sich bei der Fotografie um ein „rein mechanisches Verfahren“ im Sinne des § 29 handelte. Im Rechtsstreit ging es um fotografische Vervielfältigungen eines Kupferstichs von Heinrich Merz nach Wilhelm von Kaulbachs Gemälde *Die Zerstörung Jerusalems*.²⁷ Die fotografische Reproduktion eines lizenzierten Reproduktionsstiches war also ohne eine weitere Lizenz nicht zulässig. Zum anderen war offen, ob die Fotografie selbst ein reproduzierendes Kunstverfahren darstellte und einen entsprechenden Schutz in

Anspruch nehmen durfte. Die Frage aus dem Fall Piloty & Löhle ./ A. Payne, ob ein Stahlstich nach einer Lithografie ein künstlerisches Reproduktionsverfahren sei oder nicht, kehrte nun also für die Fotografie wieder.

„Probus“ hatte den Schutz für Reproduktionsfotografien nach Zeichnungen verneint, den Schutz für Lithografien nach Gemälden aber bejaht. Dem widersprach Hanns Hanfstaengl wenige Wochen später: Es liege in der Willkür des Richters, die Schutzwürdigkeit für die Lithografien nach den Dresdener Alten Meistern anzunehmen.²⁸ Eine mit „W.“ (Wächter?) signierte Miszelle im *Börsenblatt* meinte, zwar seien Originalfotografien nicht geschützt, wohl aber die „rechtmäßige photographische Wiedergabe eines gesetzlich geschützten Kunstwerks“.²⁹ Die Debatte veranlasste Hermann Kaiser, Autor eines juristischen Kommentars zu den preußischen Urhebergesetzen, im *Börsenblatt* einen Aufsatz „Zur Aufklärung über § 29 des Preußischen Nachdruckgesetzes“ zu veröffentlichen.³⁰ Kaiser erläuterte zunächst das Problem der Territorialität des Urheberschutzes: Eine sächsische oder bayerische Publikation genieße in Preußen nur Schutz „im Falle der Reciprocität“, d. h. sofern das sächsische bzw. bayrische Recht den gleichen Schutzzumfang bereit stelle. Das sächsische Recht kenne aber, anders als das preußische, keinen Schutz der Abbildung. Ferner seien fotografische Abbildungen im Gegensatz zu Originalfotografien durchaus geschützt – niemand solle glauben, er könne die Fotografie-Folge *Goethe's Frauengestalten* nach den Zeichnungen Wilhelm von Kaulbachs ungestraft kopieren oder vertreiben (Abb. 3).³¹

Allerdings unterschlug Kaiser, dass dieser Schutz auf das abgebildete Original zurückzuführen war: Eine vom Urheber des fotografierten Werkes lizenzierte Fotografie partizipierte auf diese Weise am Schutz des Originals. Dies war auch im Streit um den fotografierten Stich nach Kaulbachs *Zerstörung Jerusalems* der Fall gewesen. Geschützt waren die Zeichnungen Kaulbachs in ihrer fotografischen Erscheinungsform. Bei Fotografien gemeinfreier Werke war diese Konstruktion nicht möglich. Hier hatte die mit „W.“ signierte Notiz Recht,³² und „Probus“ griff diese ausschlaggebende Unterscheidung selbst im *Börsenblatt* auf.³³ Auch Kaisers Hinweis darauf, dass die Reproduktionen gemeinfreier Werke nach § 29 des preußischen Gesetzes von 1837 geschützt seien, ging der Frage aus dem Weg, ob dies fotografische Reproduktionen umfassen sollte – er argumentierte mit Lithografien nach gemeinfreien Gemälden der Berliner Gemäldegalerie. Immerhin hatte das Preußische Obertribunal 1864 geurteilt, dass § 29 auf Reproduktionen gemeinfreier Werke anwendbar war, als es für Gipsabgüsse von Thorvaldsen-Reliefs, die in Preußen gemeinfrei waren, einen



3

Abb. 3 *Iphigenie auf Tauris*, Fotografie einer Zeichnung von Wilhelm von Kaulbach aus Friedrich Spielhagens: *Goethe's Frauengestalten* (München: Bruckmann), Miniatursausgabe um 1870.

urheberrechtlichen Schutz bejahte.³⁴ Zur Fotografie war damit aber nichts gesagt.

Offen blieb auch die Frage nach dem Zugang zu gemeinfreien Werken zu Reproduktionszwecken. Kaiser machte in seinem Artikel bemerkenswerte Ausführungen zum Verhältnis von Gemeinfreiheit und Eigentum: „Der bloße Besitz eines alten Kunstwerkes schließt nicht den Besitz des ausschließlichen Vervielfältigungsrechtes ein (so wenig wie bei Manuscripten), dagegen hat der Besitzer ohne Zweifel die Entscheidung in Händen, ob er weitere Nachbildungen unmittelbar nach dem Original zulassen oder verhindern will.“³⁵ Der Eigentümer eines gemeinfreien Werkes konnte also neue Aufnahmen verhindern. Hingegen räsionierte „Probus“ in seiner Replik auf Kaiser, die von Hanfstaengl herausgegebenen Fotografien der Dresdener Gemälde bildeten zwar die

Lithografien und nicht die Gemälde selbst ab, wemgleich die Fotografien als Reproduktionen der Gemälde ausgegeben würden. Andererseits „lag es keineswegs in der Absicht des Gesetzgebers, und kein preußisches Gericht wird sich dazu herbeilassen, mechanisch vervielfältigte Copien von Kunstwerken, die freies Eigenthum der Nation geworden sind, auf solchem Umwege vor berechtigter Concurrrenz zu schützen und ihren Vertrieb zu monopolisiren.“³⁶ Hier ergänzte A. W. Volkmann, dass es sich eben, weil es sich um fotografische Reproduktionen von Lithografien handele, um Vervielfältigungen von geschützten Kunstwerken handele.³⁷ In seiner letzten Replik in „dem kleinen Federkrieg“ bestätigte „Probus“ seine Ansicht, es handele sich bei der Fotografie um ein nicht-künstlerisches Verfahren, und deshalb seien Fotografien gemeinfreier Werke auch nicht geschützt. Damit

repräsentierte er die wohl herrschende Ansicht innerhalb der Rechtswissenschaft und Rechtsprechung nach dem Kaulbach-Fall von 1855.³⁸

Tatsächlich war die Regelung des § 29 aus dem preußischen Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst eine Ausnahme in den deutschen Partikular-Urheberrechten.³⁹ Das bayerische Nachdruckgesetz von 1840 sprach in Art. 1 nur von „Erzeugnissen der Literatur oder der Kunst“ und ging nicht weiter auf den Sachverhalt der Kunstreproduktion ein. Das hatte schon im Fall der in Sachsen nachgestochenen Lithografien aus den königlich bayerischen Sammlungen zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen eingeladen. Das reformierte bayerische Nachdruckgesetz, das am 1. Juli 1865 in Kraft trat, war neu in Abschnitte zur Literatur, Musik und Kunst unterteilt. Art. 27 griff den Gehalt des preußischen § 29 auf, indem es die Nachbildung eines Kunstwerkes ebenfalls unter Schutz stellte. Art. 28 stellte sodann klar, dass davon auch fotografische Reproduktionen erfasst seien. Damit hatte sich die im *Börsenblatt* geführte Diskussion für Bayern erledigt. Hier waren fotografische Reproduktionen nunmehr geschützt, da die Fotografie als ein Kunstverfahren anerkannt war. Der Schutz sollte aber nur greifen, wenn die Reproduktion ihrerseits „als Werk der Kunst zu betrachten“ war.⁴⁰

Die vor über einhundertfünfzig Jahren geführten Debatten sind verblüffend aktuell geblieben. Noch immer sitzt die Fotografie des gemeinfreien Werkes zwischen den Stühlen, die das Urheberrecht in Form des geschützten Originals und der geschützten künstlerischen Reproduktion in den gesellschaftlichen Raum stellt. Umstritten bleibt die Frage nach dem kreativen/künstlerischen/originellen Charakter der Reproduktionsfotografie, und zumindest undeutlich bleibt auch die Antwort auf die Frage nach den bildrechtlichen Befugnissen, die sich aus dem Besitz an einem gemeinfreien Werk ergeben. Was die einen als „photographische Freibeuterei“⁴¹ bezeichnen, ist für die anderen schlichter Reflex der Gemeinfreiheit. Bayern und Preußen gaben hierauf Mitte des 19. Jahrhunderts verschiedene Antworten.⁴²

Die Kunstreproduktion nach den Reichsgesetzen von 1876 und 1907

Nach der Reichsgründung wurden die Urheberrechtsgesetze alsbald vereinheitlicht und erneut reformiert. Es überraschte kaum, dass das preußische Recht in vielem das Modell abgegeben hatte. Die „mittels eines Kunstverfahrens“ hergestellte Kunstkopie genoss eigenen Schutz, wie das *Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste* des Deutschen Reiches vom 9. Januar 1876 vorsah:⁴³

„§ 7. Wer ein von einem Anderen herrührendes Werk der bildenden Künste auf rechtmäßige Weise, aber mittels eines anderen Kunstverfahrens nachbildet, hat in Beziehung auf das von ihm hervorgebrachte Werk das Recht eines Urhebers, auch wenn das Original bereits Gemeingut geworden ist.“

Für die Fotografie wurde ein eigenes Gesetz erlassen, das *Gesetz, betreffend den Schutz der Photographien gegen unbefugte Nachbildung* vom 10. Januar 1876.⁴⁴ Hier wurden Fotografien von noch geschützten Kunstwerken vom Schutz ausdrücklich ausgenommen:

„§ 1 Abs. 2: Auf Photographieen von solchen Werken, welche gesetzlich gegen Nachdruck und Nachbildung noch geschützt sind, findet das gegenwärtige Gesetz keine Anwendung.“

Fotografien geschützter Werke waren vom Schutz ausgenommen, weil diese vom Urheberrecht an den geschützten, abgebildeten Werken mit erfasst waren.⁴⁵ Dies führte die alte preußische Regelung fort. Damit stellte sich die Frage nach den Fotografien gemeinfreier Werke. Hier kam es weiterhin auf die Frage an, ob die Fotografie ein Kunstverfahren im Sinne des § 7 Urheberrechtsgesetzes darstellte. Dagegen sprach nunmehr, dass die Fotografie in einem eigenen Gesetz geregelt war, also nicht vom Kunstbegriff des Urheberrechts umfasst sein sollte. In seinem Kommentar zum Urheberrecht kam deshalb auch Rudolf Klostermann 1876 zum Schluss, dass die Fotografie nicht als ein Kunstverfahren im Sinne des § 7 anerkannt sei.⁴⁶ Somit blieb die Fotografie eines gemeinfreien Werkes ungeschützt.

Das Gesetz vom 9. Januar 1907⁴⁷ änderte schließlich diese Rechtslage:

„§ 15 Abs. 1: Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen, gewerbsmäßig zu verbreiten und gewerbsmäßig mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen vorzuführen; die ausschließliche Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen. Als Vervielfältigung gilt auch die Nachbildung, bei Bauwerken und Entwürfen für Bauwerke auch das Nachbauen.“

Abs. 2: Auch wer durch Nachbildung eines bereits vorhandenen Werkes ein anderes Werk der bildenden Künste oder der Photographie hervorbringt, hat die im Abs. 1 bezeichneten Befugnisse; jedoch darf er diese Befugnisse, sofern der Urheber des Originalwerkes gleichfalls Schutz genießt, nur mit dessen Einwilligung ausüben.“

Damit bestand für Reproduktionsfotografien ein Schutz von 10 Jahren ab Veröffentlichung des Bildes (§ 26), bei unveröffentlichten Bildern 25 Jahre nach Tod des Fotografen. Die Schutzdauer wurde 1940 auf 25 Jahre ab Erscheinen des Bildes verlängert.⁴⁸ Gerichtlich bestätigt wurde dieser Schutz beispielsweise in einem Rechtsstreit, den das Reichsgericht 1930 zu entscheiden hatte. Hier wurden Fotografien der Faksimile-Ausgabe des *Codex aureus* umstandslos als ein urheberrechtlich geschütztes „Werk der Lichtbildkunst“ anerkannt.⁴⁹

Die Kunstreproduktion in der Bundesrepublik Deutschland und das BGH-Urteil im Verfahren Reiss-Engelhorn-Museen ./ Wikimedia (2018)

Diese Rechtslage bestand nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik Deutschland unverändert fort, bis am 1.1.1966 das neue, im Wesentlichen heute noch gültige *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte* (Urheberrechtsgesetz) in Kraft trat.⁵⁰ Das neue Gesetz differenzierte für Fotografien grundsätzlich nach „Lichtbildwerken“ (§ 2 UrhG) und einfachen „Lichtbildern“ (§ 72 UrhG), schützte aber beide für die Dauer von 25 Jahren (§ 68 UrhG). Das Lichtbildwerk war damit gegenüber anderen Werkarten schlechter gestellt. Der Schutz einer fotografischen Vervielfältigung sollte aber nach der Kommentarliteratur auch unter dem neuen Gesetz fortbestehen. Zwar handele es sich bei der fotografischen Reproduktion eines Kunstwerks einerseits um eine bloße Vervielfältigung, die keinen Werkschutz begründe, doch bestehe ein Lichtbildschutz unabhängig davon.⁵¹ Eine 1971 publizierte Reproduktion von Albrecht Dürers Selbstbildnis aus der Alten Pinakothek in München wäre also bis einschließlich 1996 geschützt gewesen. Mit der Reform des Urheberrechtsgesetzes von 1985 indes wurde die Schutzdauer für einfache Lichtbilder zunächst für Dokumente der Zeitgeschichte auf 50 Jahre verlängert,⁵² mit Wirkung vom 1. Juli 1995 galt dies für sämtliche von § 72 UrhG erfassten einfachen Lichtbilder. Damit werden beispielsweise die im Dürer-Jahr 1971 erschienenen Lichtbilder seines Selbstbildnisses erst mit Ablauf des Jahres 2021 frei nutzbar sein.⁵³

Dies bedeutet eine faktische Einschränkung der Nutzung gemeinfreier Kunstwerke, weil diese nur über qualitativ befriedigende Reproduktionen erfolgen kann. So sah etwa der Münchener Rechtsanwalt Ekkehard Gerstenberg dies schon 1987 als eine Gelegenheit für Museen an, ein praktisches Monopol an den Abbildungen gemeinfreier Werke aus den eigenen Sammlungen zu erlangen.⁵⁴ Der Geltungsbereich des § 72 UrhG blieb indes umstritten.

Für Fotografien von Fotografien bestätigte 1989 der BGH, dass diesen Reproduktionen kein eigener Lichtbildschutz zukommen könne. Vielmehr sei ein Minimum an persönlicher geistiger (heißt: nicht automatischer) Leistung notwendig, um den Lichtbildschutz nach § 72 UrhG annehmen zu können.⁵⁵ Anlässlich dieses Falles argumentierte der Berliner Rechtsanwalt Wilhelm Nordemann 1987, eine individuelle Gestaltung komme schon logisch nicht in Betracht, wo es gerade auf die Originaltreue einer Kopie ankomme: „Originaltreue und individuelle Gestaltung schließen einander aus.“⁵⁶ Freilich befasste sich Nordemann ausschließlich mit Lichtbildern von Lichtbildern und nicht mit Lichtbildern von Gemälden, wie auch der BGH im entschiedenen Fall: Hier ging es um Reproduktionen von Kupferstichen Matthäus Merians. Dessen Stiche zu biblischen Szenen hatte der Hamburger Verlag Hoffmann und Campe 1965 als Bildband herausgebracht. Die 1976 gegründete (und 1990 liquidierte) Abi Melzer Productions Verlag GmbH ließ sich im gleichen Jahr die Negative von Hoffmann und Campe und ließ diese als Diapositive reproduzieren, um damit eine Buchclubausgabe der Lutherbibel zu illustrieren, die als „Merian-Bibel“ verkauft wurde. Text und Bilder dieser Ausgabe ließ die Abi Melzer Productions Verlag GmbH bei einem Dienstleister in Gütersloh erneut reproduzieren, um 1983 eine neue Ausgabe der „Merian-Bibel“ in etwas verkleinertem Format herzustellen. Die Seitenfilme dieser verkleinerten Ausgabe überließ die Abi Melzer Productions Verlag GmbH dem 1983 gegründeten Verlag Naumann & Göbel für eine Lizenzausgabe der Merian-Bibel. Mit den Filmen stellte der Verlag Naumann & Göbel dann eine eigene illustrierte Bibel-Ausgabe her, für die der Text der sogenannten „Pattloch-Bibel“ verwendet wurde, einer katholischen Ausgabe (Abb. 4).

Die Abi Melzer Productions Verlag GmbH berief sich gegenüber dem Verlag Naumann & Göbel unter anderem auf einen Lichtbildschutz an den von ihr verantworteten Reproduktionsfotografien. Letztlich kehrte hier das Argument aus den oben erörterten Fällen des 19. Jahrhunderts wieder: Damals war der druckgrafische Reproduktion von Druckgrafiken der Kunst-Status verweigert worden, während er für druckgrafische Reproduktionen von Gemälden umstritten blieb. Auch der Fotografie einer Fotografie war niemals ein eigener Schutz zuerkannt worden. Entsprechend dürfte das Urteil des BGH im Fall der Bibelreproduktion nicht überraschend haben.

Die Begründungen aus der Rechtsprechung zu § 72 UrhG vor 2015 sind freilich nicht gut auf die Reproduktionsfotografie von Gemälden übertragbar. Wie



Abb. 4 Die Bibelausgaben aus dem 1889 entschiedenen BGH-Fall. Von links oben gegen den Uhrzeigersinn *Matthäus Merian: Die Bilder zur Bibel* (Hamburg: Hoffmann & Campe 1965) – *Die Merian-Bibel* (Dreieich: Abi Melzer Verlag 1977) – *Die Merian-Bibel* (Wiesbaden: Panorama-Verlag 1983) – *Die Bibel* (Köln: Naumann & Göbel 1984).

dargestellt, handelte es sich im Fall der Merian-Bibel um fotografische Reproduktionen fotografischer Reproduktionen. Gleiches gilt für den im Jahr 2000 entschiedenen sogenannten Telefonkartenfall: Hier hatte ein Telefonkartenhändler die Abbildung einer Telefonkarte der Deutschen Post (Abb. 5) in seine eigenes Reklamedesign integriert, wiederum auf einer Telefonkarte (Abb. 6).

Der BGH befand, das Design der streitbefangenen Telefonkarte („stilisierte Weltkarte mit blauem Quadrantenetz“) habe die Schöpfungshöhe eines Werkes nicht erreicht. Es kam also darauf an, ob die Reproduktion des Designs auf der Telefonkarte noch als ein Fall des einfachen Lichtbildschutzes zu werten sei. Auch dies lehnte der BGH mit Blick darauf ab, dass es sich hier nur um die massenhafte druckgrafische Reproduktion eines Designs handele; ihr komme keinerlei Individualität zu.⁵⁷

Die Fotografie eines Gemäldes kommt jedoch nicht in einem solchen vollautomatisierten Verfahren

zustande. Entsprechend haben gewichtige Stimmen der juristischen Literatur angenommen, dass fotografische Reproduktionen „beispielsweise von Werken der bildenden Künste durchaus Lichtbildschutz genießen; denn dort wird erstmals ein Foto, nicht aber die Vervielfältigung eines Fotos hergestellt.“⁵⁸ Auch fotografische Reproduktionen von Zeichnungen wurden 1996 vom OLG Düsseldorf als schutzwürdige Lichtbilder anerkannt.⁵⁹

Die gegenteilige Ansicht gewann zumindest im Schrifttum zusehends an Boden. Entgegen der seit 1907 bestehenden Praxis wurde der Schutz für Reproduktionsfotografien von Gemälden des Öfteren in Frage gestellt. Der kulturgeschichtliche Grund dafür liegt in durch die Digitalisierung und das World Wide Web veränderten Verbreitungs- und Rezeptionsformen von Kunstreproduktionen.⁶⁰ Das Internet ist auf eine funktionierende Gemeinfreiheit angewiesen, gibt ihr aber auch eine erhöhte soziale Präsenz und Aufmerksamkeit. Für eine ausführliche Würdigung dieser Entwicklung ist

an dieser Stelle kein Platz. In die juristische Diskussion hat sie jedenfalls Eingang gefunden. In seinem Gutachten zum 70. Deutschen Juristentag 2014 verwies der Münchener Rechtswissenschaftler Ansgar Ohly auf die Wirklichkeit des Internets, die eine Rechtfertigung des Schutzes einfacher Lichtbilder nicht mehr stützen könne.⁶¹ Der Kieler Rechtswissenschaftler Haimo Schack hat ebenfalls für die Abschaffung des § 72 UrhG plädiert,⁶² der ein Fremdkörper im Urheberrechtsgesetz sei.⁶³ Zuletzt ist 2018 Melanie Overbeck in ihrer rechtswissenschaftlichen Dissertation zu dem Ergebnis gekommen, § 72 UrhG sei obsolet und verfassungswidrig.⁶⁴ In der Tat ließe sich das Argument des Oberappellationsgerichts Dresden aus dem Jahr 1855 wiederbeleben, nach dem bloße Kunstfertigkeit ohne Selbständigkeit der Schöpfung keines Rechtsschutzes bedarf, weil dies ein Fall für die freie Marktwirtschaft sei.⁶⁵

Tatsache ist aber auch: § 72 UrhG gilt trotz dieser berechtigten Kritik weiterhin.⁶⁶ Entsprechend wurde vorgeschlagen, ihn analog zur Rechtsprechung zur Reproduktionsfotografie von Fotografien einschränkend auszulegen, dass er fotografische Reproduktionen von Gemälden nicht (mehr) umfasst. So sahen mehrere Autorinnen und Autoren in Reproduktionsfotografien von Gemälden handwerkliche, aber keine persönlichen

geistigen Leistungen am Werk, und plädierten für die Übertragung der Wertungen aus dem BGH-Urteil zur Bibelreproduktion auf die fotografische Reproduktion von Gemälden.⁶⁷ In der Tat zählt die „Verordnung über die Berufsausbildung zum Fotografen / zur Fotografin“ in § 8 zur Gesellenprüfung die Reproduktion zum Prüfungsfach Technologie, nicht zum Prüfungsfach Gestaltung.⁶⁸

Inmitten dieser Diskussion um den Anwendungsbereich des § 72 UrhG ist der Rechtsstreit zwischen den Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen und der Wikimedia Stiftung (bzw. einem User, der u. a. Scans von Abbildungen gemeinfreier Werke aus einem Katalog des Museums in die Wikimedia Commons hochgeladen hatte) anzusiedeln, der sich seit 2015 vor den Gerichten entfaltet. Es ging um Abbildungen antiker Gegenstände und einiger Gemälde, von denen das Bildnis Richard Wagners von Caesar Willich (Abb. 7) sicher das prominenteste Beispiel war.

Da an dieser Stelle die historischen Kontinuitäten der Diskussion um die Legitimität von Reproduktionen gemeinfreier Werke im Vordergrund stehen, wird nicht auf die Einzelheiten aller Entscheidungen eingegangen, sondern das letztinstanzliche BGH-Urteil vom Dezember 2018 in den Blick genommen.⁶⁹ Der BGH bestätigte, dass durch die Anfertigung der Fotografien eine



Abb. 5 Telefonkarte der Deutschen Post, 1988.



Abb. 6 Telefonkarte der Dr. Schmitz & Partner GmbH, Köln, 1991.



Abb. 7 Casar Willich: Bildnis Richard Wagners, Öl/Leinwand, um 1862.

eigenständige Fixierung in eine neue Werkform erfolge. Für Lichtbilder, die andere Lichtbilder nur vervielfältigen, fehle das Mindestmaß an persönlicher geistiger Leistung, bei der Reproduktion von Gemälden sei es aber anzunehmen. Die Individualität der Reproduktion zeige sich in den „Entscheidungen des Fotografen über eine Reihe von gestalterischen Umständen, zu denen Standort, Entfernung, Blickwinkel, Belichtung und Ausschnitt der Aufnahme zählen.“⁷⁰ Dem bleibt entgegenzuhalten, dass dies technische Probleme einer optimalen Reproduktion sind – mit anderen Worten ist der Weg zu einer idealen fotografischen Reproduktion individuell, nicht jedoch das Ergebnis.

Der BGH setzte sich außerdem – wengleich nur kurz – mit dem Argument auseinander, ein eigener Lichtbildschutz für Gemäldereproduktionen unterlaufe deren Gemeinfreiheit, und teilte mit, er teile diese Auffassung nicht: „Im Ausgangspunkt hindert der Lichtbildschutz nach § 72 UrhG die Allgemeinheit nicht an der geistigen Auseinandersetzung mit einem gemeinfreien Werk, weil er lediglich der Vervielfältigung des konkret betroffenen Lichtbilds entgegensteht.“⁷¹ Dies verkennt freilich fundamental die Art und Weise der geistigen Auseinandersetzung mit Gemälden, die zu einem weit überwiegenden Teil mittels Reproduktionen geschieht.

Der Hinweis des BGH auf das Zitatrecht ist verfehlt und konzediert letztlich, dass in die Gemeinfreiheit eingegriffen wird – denn die Schranke des Zitatrechts gilt gerade nur für geschützte Werke, nicht für gemeinfreie.⁷² Der BGH geht also von einer eingeschränkten Gemeinfreiheit aus und spricht der Institution, die den Zugang zum gemeinfreien Gemälde kontrolliert, über den Lichtbildschutz faktisch eine urheberähnliche Stellung zu. Das will die Gemeinfreiheit gerade vermeiden.

Die Argumentation des BGH offenbart im Ergebnis also eine sich öffnende Schere zwischen dem sehr technisch geprägten Leistungsschutzrecht für einfache Lichtbilder und den gesellschaftlichen Anforderungen an die Verfügbarkeit von (insbesondere digitalen) Reproduktionen gemeinfreier Bildwerke. Grundsätzlich verwundert das Urteil aus rechtshistorischer Sicht nicht: Es bestätigt seit 1907 in Deutschland etablierte Grundsätze für den Schutz von Lichtbildreproduktionen gemeinfreier Kunstwerke. Das Urteil ist insofern unspektakulär. Beachtenswert ist hingegen das Zusammenspiel mit den aus dem Hausrecht und dem Benutzervertrag des Museums abgeleiteten Machtpositionen, die ein faktisches Vervielfältigungsmonopol darstellen.⁷³ Der BGH lehnte nicht nur eine einschränkende Auslegung des Lichtbildschutzes mit Blick auf die Gemeinfreiheit ab, sondern bestätigte auch, dass die besitzende Institution den Zugang zum gemeinfreien Werk regeln und das Anfertigen von Fotografien einschränken darf, sofern im Einzelfall den berechtigten Interessen der Besucherinnen und Besucher durch individuelle Genehmigungen Rechnung getragen werden kann.⁷⁴ Damit wird ebenfalls eine urheberähnliche Position geschaffen, die im Einzelfall eine Privatkopie ermöglicht, aber auch nicht mehr. Gemeinfreie Werke sind demgegenüber auch der wirtschaftlichen Nutzung zugänglich und sollen dies in makroökonomischer Perspektive auch sein.⁷⁵ Tatsächlich war die wirtschaftliche Betätigungsfreiheit aber zu keinem Zeitpunkt Gegenstand der rechtlichen Auseinandersetzungen in den von den Reiss-Engelhorn-Museen geführten Prozessen. Auch hier verdient ein Argument aus dem 19. Jahrhundert erneute Beachtung, nach dem es wohl kaum in der Absicht des Gesetzgebers gelegen haben könne, „mechanisch vervielfältigte Copien von Kunstwerken, die freies Eigenthum der Nation geworden sind, auf solchem Umwege vor berechtigter Konkurrenz zu schützen und ihren Vertrieb zu monopolisieren.“⁷⁶ Genau jene Absicht muss dem heutigen Gesetzgeber bei Fortgeltung des § 72 UrhG aber unterstellt werden.⁷⁷ Sie ist nicht nur grundrechtlich durchaus problematisch,⁷⁸ sondern steht auch dem Leitbild des Vermittelns in einer digital geprägten Kultur entgegen.

Öffentliche Sammlungen sind insofern die Erben der Rechtsstellung, die sich der Verlag Piloty & Löhle in seiner Auseinandersetzung mit dem Verlag von A. Payne zu eigen gemacht hatte, nämlich der Übertragung eines Reproduktionsmonopols einer staatlichen Sammlung qua Privileg neben dem Urheberrecht. Auch heute gibt es, nunmehr von höchster Instanz bestätigt, ein solches Monopol neben dem Urheberrecht.⁷⁹ Das Hausrecht der öffentlichen Museen ist als Instrument Nachfolger des alten vorurheberrechtlichen monarchischen Privilegs. Es verdient heute keine geringere Kritik als damals. Es ist nur ein schwacher Trost, dass sich Sammlungen und Museen nicht unbedingt auf dieses Privileg berufen müssen, sondern ihre Lichtbilder auch freigeben dürfen. Fotografierverbote sind nicht zwingend.⁸⁰

Fazit und Ausblick

Wie eingangs erwähnt, beschränkt sich dieser Beitrag auf die Perspektive des deutschen Rechts. Dies ist freilich nicht isoliert, sondern durch internationales Recht und insbesondere durch das Europarecht geprägt.⁸¹ Den deutschen Lichtbildschutz könnte es nicht geben, wenn nicht Art. 6 der EU-Richtlinie 2006/116/EG den Mitgliedstaaten die Möglichkeit eingeräumt hätte, auch andere als Originalfotografien zu schützen:

„Art. 6: Fotografien werden gemäß Artikel 1 geschützt, wenn sie individuelle Werke in dem Sinne darstellen, dass sie das Ergebnis der eigenen geistigen Schöpfung ihres Urhebers sind. Zur Bestimmung ihrer Schutzfähigkeit sind keine anderen Kriterien anzuwenden. Die Mitgliedstaaten können den Schutz anderer Fotografien vorsehen.“

Der Europäische Gerichtshof hat den europäischen Standard der Originalität für Fotografien bestätigt.⁸² Da Reproduktionen *per definitionem* Wiedergaben fremder geistiger Schöpfungen sind, erfüllen sie nicht die europarechtlichen Kriterien für einen urheberrechtlichen Schutz.⁸³ Das deutsche einfache Lichtbild hingegen ist ein Fremdkörper im EU-Recht und nur als Ausnahmeregelung zulässig.

Daneben ist es denkbar, Kunstwerke im öffentlichen Besitz als Informationen im Sinne der PSI-Richtlinie (2003/98/EG) und des Informationsweiterverwendungsgesetzes von 2006, das diese Richtlinie umsetzen soll, anzusehen. In Art. 2.3 werden Fotografien von Gemälden als „Dokument“ im Sinne der Richtlinie definiert. Art. 3 sieht vor, dass die Mitgliedstaaten diese Dokumente zur kommerziellen und nicht-kommerziellen Nutzung freigeben, und zwar gegen angemessene Gebühren (Art. 6). Das deutsche Informationsweiterverwendungsgesetz

sieht in § 2a eine Ausnahme der Dokumentenlieferpflicht für solche Dokumente vor, an denen Urheberrechte der öffentlichen Institution bestehen. Dies ist für Lichtbilder gemäß § 72 UrhG zwar der Fall, doch lässt sich die Frage aufwerfen, ob dies nicht europarechtswidrig sein könnte – denn die PSI-Richtlinie ging von dem europäischen Urheberrechtsbegriff aus, nicht von der deutschen Sonderregel des § 72 UrhG. Dieser ist europarechtskonform auszulegen.

Mit der Umsetzung der jüngsten EU-Richtlinie zum Urheberrecht, die am 26. März 2019 von Europäischen Parlament verabschiedet wurde, könnten sich diese Überlegungen zu § 72 UrhG erledigt haben. Art. 14 des am 26. März 2019 vom Europaparlament angenommenen Entwurfs einer „Richtlinie über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt“ gibt den Mitgliedstaaten vor, „dass nach Ablauf der Dauer des Schutzes eines Werkes der bildenden Kunst Material, das im Zuge einer Handlung der Vielfältigung dieses Werkes entstanden ist, weder urheberrechtlich noch durch verwandte Schutzrechte geschützt ist, es sei denn, dieses Material stellt eine eigene geistige Schöpfung dar.“ Die Umsetzung der Richtlinie in deutsches Recht wird mit Sicherheit weitere Debatten provozieren. Bereits jetzt ist vorgeschlagen worden, die Freiheit der Reproduktionsfotografie auf den Umfang des Zitatrechts beschränken.⁸⁴ Ferner ist zu erwarten, dass Reproduktionsfotografien von Teilen der Rechtswissenschaft weiterhin als „eigene geistige Schöpfung“ im Sinne der Richtlinie aufgefasst werden. Die Europarechtswidrigkeit dieser Ansicht wird eines Tages vom Europäischen Gerichtshof geklärt werden müssen – denn richtigerweise ist hier von dem europäischen Maßstab der geistigen Schöpfung auszugehen und nicht von der persönlichen geistigen Leistung des § 72 UrhG.

Die Probleme des 19. Jahrhunderts sind demnach in keiner Weise gelöst: Weder ist der urheberrechtliche Status der Kunstreproduktion geklärt noch das Nebeneinander verschiedener rechtlicher Wertungen abgeschafft. Galten damals in Bayern, Preußen und Sachsen unterschiedliche Regeln, bildet der einfache Lichtbildschutz für Gemälde-Reproduktionsfotografien in Deutschland (und Österreich) eine europäische Ausnahme. Auch die Frage nach der rechtlichen Einordnung von Reproduktionen aus einem Medium in ein anderes, die sich für grafische wie für fotografische Techniken gestellt hat, wartet auf befriedigende Antworten. Die Digitalisierung unseres gemeinfreien Kulturerbes hat bereits Impulse gesetzt, sich dieser Probleme erneut anzunehmen. Das europäische Recht ist eine Chance, diesen Weg endlich zu gehen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection. NYPL Digital Collections, <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-3e80-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

Abb. 2 Privatsammlung, Grischka Petri.

Abb. 3 Privatsammlung, Grischka Petri.

Abb. 4 Privatsammlung, Grischka Petri.

Abb. 5 Privatsammlung, Grischka Petri.

Abb. 6 Privatsammlung, Grischka Petri.

Abb. 7 Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen; Fotografie G. Petri, alle Rechte gemäß Fotografie-Genehmigung der Eigentümer vorbehalten.

Anmerkungen

- 1 Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green & Longmans 1844–46), Tafel V.
- 2 Helmut Hess: „Wiederholungen unter Hinweglassung jeder Farbe“, in: Antonia Putzger/Marion Heisterberg/Susanne Müller-Bechtel (Hrsg.): *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900* (Berlin und Boston: De Gruyter 2018), 175–190.
- 3 BGH vom 20.12.2018 – I ZR 104/17, NJW 2019, 757–763 = GRUR 2019, 284–291 („Museumsfotos“).
- 4 Für eine Bewertung der britischen und US-amerikanischen Rechtslage u. a. Grischka Petri: „The Public Domain vs. the Museum: The Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art“, *Journal of Conservation and Museum Studies* 12 (2014), doi:10.5334/jcms.1021217.
- 5 Der Rechtsstreit fand ein großes Echo in der juristischen Fachliteratur. Schnell publizierten Piloty & Löhle eine Art Rechtsgutachten des Anwalts Adalbert Wilhelm Volkmann: *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts* (München: Piloty & Löhle 1856), das die eigene Position stärken sollte, und zum Abschluss der Verfahrensgeschichte eine Darstellung aus eigener Perspektive: [Babette Piloty/Peter Löhle (Hrsg.)]: *Die bayerischen Erkenntnisse in der Untersuchung gegen Albert Henry Payne, Besitzer der „Englischen Kunstanstalt“ zu Leipzig und Dresden, wegen widerrechtlicher Nachbildung artistischer Erzeugnisse der königlich bayerischen privilegierten Kunstanstalt von Piloty und Löhle zu München, in der Payne'schen Stahlstichsammlung betitelt: Der Kunstverein. III. Serie. Die Gallerien von München &c.* (München: Piloty & Löhle 1862). Zusammenfassend zu den Verfahren außerdem Oscar Wächter: *Das Recht des Künstlers gegen Nachbildung und Nachdruck seiner Werke* (Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag 1859), 19–22; Hermann Kaiser: *Die preußische Gesetzgebung in Bezug auf Urheberrecht, Buchhandel und Presse. Ergänzungsheft* (Berlin: Verlag E. H. Schroeder 1865), 59.
- 6 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 23. Dezember 1851, 1616, und 18. März 1853, 401.
- 7 Handelsgericht Leipzig, 1. Juni 1853; *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 20. Juni 1853, 926–929, hier 927–928. Die prozessualen und beweisrechtlichen Besonderheiten des Falles sollen hier nicht erörtert werden.
- 8 Julius Jolly: *Die Lehre vom Nachdruck* (Heidelberg: J. C. B. Mohr 1852), 206–209.
- 9 Handelsgericht Leipzig, 1. Juni 1853; *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 20. Juni 1853, 926–929, hier 928.
- 10 Ibid.
- 11 Appellationsgericht Leipzig, 1. Juni 1854; *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 24. Juli 1854, 1230–1232 = *Hitzig's Annalen der deutschen und ausländischen Criminal-Rechtspflege* 38 (1854), 226–232.
- 12 Piloty/Löhle: *Die bayerischen Erkenntnisse in der Untersuchung gegen Albert Henry Payne* [wie Anm. 5], 8.
- 13 *Allgemeine Zeitung* (München), 29. Dezember 1854, 5806.
- 14 Urteil vom 9. Januar 1855; *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 12. März 1855, 425–426 = *Archiv für Entscheidungen der obersten Gerichte in den deutschen Staaten* 9 (1855), 93–103 = *Zeitschrift für Rechtspflege und Verwaltung* 14 (1856), 75–80.
- 15 Volkmann: *Die Werke der Kunst* [wie Anm. 5], 5–6, 14–17.
- 16 Ibid., 39.
- 17 Hierzu Anon. [Oscar Wächter]: „Das Recht der Briefe und Photographien“, *Archiv für Preussisches Strafrecht* 11 (1863), 384–400, hier 393–394.
- 18 Piloty/Löhle: *Die bayerischen Erkenntnisse in der Untersuchung gegen Albert Henry Payne* [wie Anm. 5], 21–23; vgl. Wächter: „Das Recht der Briefe und Photographien“ [wie Anm. 17], 399.
- 19 Beschluss der Polizeidirektion München vom 12. Januar 1861, dokumentiert bei Piloty/Löhle: *Die bayerischen Erkenntnisse in der Untersuchung gegen Albert Henry Payne* [wie Anm. 5], 9–28.
- 20 Beschluss der Regierung von Oberbayern vom 18. März 1861 und Beschluss des Königs Maximilian II. vom 29. Januar 1862, dokumentiert bei Piloty/Löhle: *Die bayerischen Erkenntnisse in der Untersuchung gegen Albert Henry Payne* [wie Anm. 5], 29–33 und 34–36.
- 21 Carl Schnaase: „Über das künstlerische Eigenthum oder das Verbot der Nachbildung bei Kupferstichen und ähnlichen Kunstwerken“, *Annalen für Rechtspflege und Gesetzgebung in den preussischen Rheinprovinzen (Abt. 2)* 3 (1843), 1–18, hier 8.
- 22 So auch wieder Carl Schnaase: „Erläuterungen zu dem Aufsatz über die strafbare Nachbildung von Kunstwerken“, *Archiv für Preussisches Strafrecht* 12 (1864), 383–394, hier 384.
- 23 Vgl. für die Geschichte der Kunstreproduktion u. a. Friedrich Tietjen: *Bilder einer Wissenschaft: Kunstreproduktion und Kunstgeschichte* (Diss. Trier 2006), Kap. 2.6.
- 24 Helmut Heß: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Reproduktion: Das Kunstwerk und sein Abbild* (München: Akademischer Verlag 1998), 25–26.
- 25 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 15. März 1865, 597.
- 26 Probus: „Die photographischen Nachahmungen von Lithographien betreffend“, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 5. April 1865, 762.
- 27 Siehe Stefan Ricke: *Entwicklung des rechtlichen Schutzes von Fotografien in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung der preussischen Gesetzgebung* (Münster: Lit-Verlag 1998), 36–37; im Ergebnis auch Wächter: „Das Recht der Briefe und Photographien“ [wie Anm. 17], 393. Das Gutachten ist ausführlich zitiert bei Theodor Goldammer (Redakteur): „Zwei Nachdrucks-Fälle“, *Archiv für Preussisches Strafrecht* 5 (1857), 618–633, hier 626. Die Aufarbeitung der Tätigkeit des Artistischen Sachverständigen-Vereins ist noch

- ein Desiderat der Forschung. Für den Literarischen Sachverständigen-Verein liegt bereits eine Studie vor: Rainer Nomine: *Der Königlich Preussische Literarische Sachverständigen-Verein in den Jahren 1838 bis 1870* (Berlin: Duncker & Humblot 2001).
- 28 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 24. April 1865, 911.
- 29 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 26. April 1865, 917.
- 30 Hermann Kaiser: „Zur Aufklärung über § 29 des Preußischen Nachdruckgesetzes“, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 22. Mai 1865, 1139–1140.
- 31 Der Verlag Friedrich Bruckmann (seit 1863 in München) hatte 1864 begonnen, 21 Darstellungen von „Goethe's Frauengestalten“ in Mappen und Bänden auf den Markt zu bringen. Neben verschiedenen Kupferstich-Ausgaben wurden fotografische Ausgaben in der großformatigen „Facsimile-Ausgabe“ und sechs Verkleinerungsstufen für jeden Geldbeutel angeboten.
- 32 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 26. April 1865, 917.
- 33 Probus: „Noch einmal über die Hanfstaengl'schen Photographien nach Copien von Bildern der Dresdner Gallerie“, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 21. Juni 1865, 1352–1353, hier 1353.
- 34 Hierzu Theodor Goldammer: „Über die strafbare Nachbildung von Kunstwerken“, *Archiv für Preussisches Strafrecht* 12 (1864), 153–192, hier 174–187 mit Wiedergabe des Urteils vom 24. Februar 1864; Kaiser: *Die preußische Gesetzgebung in Bezug auf Urheberrecht* [wie Anm. 5], 51–56; Rudolf Klostermann: *Das geistige Eigentum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen, nach Preussischem und internationalem Rechte* (Berlin: I. Guttentag 1867), 184–185.
- 35 Kaiser: „Zur Aufklärung über § 29 des Preußischen Nachdruckgesetzes“ [wie Anm. 30], 1139 = Kaiser: *Die preußische Gesetzgebung in Bezug auf Urheberrecht* [wie Anm. 5], 57.
- 36 Probus: „Noch einmal über die Hanfstaengl'schen Photographien“ [wie Anm. 33], 1353.
- 37 A[dalbert] W[ilhelm] Volkmann: „Die Ansichten des Herrn Probus über den Schutz der Photographien“, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 28.6.1865, 1414.
- 38 Vgl. Rudolf Klostermann: *Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken, Abbildungen, Compositionen, Photographien, Mustern und Modellen, nach deutschem und internationalem Rechte* (Berlin: F. Vahlen 1876), 80–81.
- 39 Vgl. Goldammer: „Über die strafbare Nachbildung von Kunstwerken“ [wie Anm. 34], 172.
- 40 Vgl. Klostermann: *Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken* [wie Anm. 38], 80, Fußnote 1.
- 41 Kaiser: *Die preußische Gesetzgebung in Bezug auf Urheberrecht* [wie Anm. 5], 58.
- 42 Der Patchworkcharakter der Urheberrechte in den deutschen Staaten wurde auch in der Rechtswissenschaft als Problem angesehen; vgl. etwa Wächter: „Das Recht der Briefe und Photographien“ [wie Anm. 17], 399.
- 43 *Reichsgesetzblatt* 1876, 4–8.
- 44 *Reichsgesetzblatt* 1876, 8–10.
- 45 So auch Klostermann: *Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken* [wie Anm. 38], 79.
- 46 Klostermann: *Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken* [wie Anm. 38], 80.
- 47 Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9.1.1907, *Reichsgesetzblatt* 1907, 7–18.
- 48 Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen für das Urheberrecht an Lichtbildern vom 12.5.1940, *Reichsgesetzblatt* 1940, 758.
- 49 RG vom 5.11.1930 – I 150/30, RGZ 130, 196–209, hier 198.
- 50 *Bundesgesetzblatt* 1965, 1273–1293.
- 51 Otto-Friedrich Freiherr von Gamm: *Urheberrechtsgesetz: Kommentar* (München: C. H. Beck 1968), § 2 Rn. 22.
- 52 Gesetz zur Änderung von Vorschriften auf dem Gebiet des Urheberrechts vom 24.6.1985, *Bundesgesetzblatt* 1985, 1137–1143.
- 53 Vgl. Dorothe Lanc: „Fotografieren? Rechtlich betrachtet eine Herausforderung“, in: Nathalie Mahmoudi/Yasmin Mahmoudi (Hrsg.): *Kunst – Wissenschaft – Recht – Management: Festschrift für Peter Michael Lynen* (Baden-Baden: Nomos 2018), 247–292, hier 258–260. Durch Gesetzesänderungen können sogar zwischenzeitlich gemeinfreie Fotografien wieder geschützt werden; siehe zum Problem Gernot Schulze/Thomas Bettinger: „Wiederaufleben des Urheberrechtsschutzes bei gemeinfreien Fotografien“, *GRUR* 2000, 12–18, hier 13.
- 54 Ekkehard Gerstenberg: „Fototechnik und Urheberrecht“, in: Georg Herbst (Hrsg.): *Festschrift für Rainer Klaka* (München: J. Schweitzer 1987), 120–126.
- 55 BGH vom 8.11.1989 – I ZR 14/88, NJW-RR 1990, 1061–1065, hier 1064.
- 56 Wilhelm Nordemann: „Lichtbildschutz für fotografisch hergestellte Vervielfältigungen?“, *GRUR* 1987, 15–18, hier 17.
- 57 BGH vom 7.12.2000 – I ZR 146/98, *GRUR* 2001, 755–758, hier 757.
- 58 Gernot Schulze in: Thomas Dreier/Gernot Schulze: *Urheberrechtsgesetz*, 6. Aufl. (München: C. H. Beck 2018), § 72 Rn. 10. Im Ergebnis ebenso Paul W. Hertin in Wilhelm Nordemann/Kai Vinck/Paul W. Hertin: *Urheberrecht: Kommentar* (Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1986), § 72 Rn. 2; Horst Heitland: *Der Schutz der Fotografie im Urheberrecht Deutschlands, Frankreichs und der Vereinigten Staaten von Amerika* (München: C. H. Beck 1995), 77; Henrik Lehment: *Das Fotografieren von Kunstgegenständen* (Göttingen: V&R Unipress 2008), 36–37; Armin Talke: „Lichtbildschutz für digitale Bilder von zweidimensionalen Vorlagen“, *ZUM* 2010, 846–852, hier 850; David Seiler: „Urheberrechtlicher Schutz von Reprofotos“, *Kommunikation und Recht* 22 (2019), 245–249, hier 246; darüber hinaus technische Reproduktionen einschließlich Thomas Platena: *Das Lichtbild im Urheberrecht: Gesetzliche Regelung und technische Weiterentwicklung* (Frankfurt am Main: Peter Lang 1998), 112; ebenso Paul Katzenberger: „Neue Urheberrechtsprobleme der Photographie: Reproduktionsphotographie, Luftbild- und Satellitenaufnahmen“, *GRUR Int* 1989, 116–119, hier 117–118.
- 59 OLG Düsseldorf vom 13.2.1996 – 20 U 115/95, *GRUR* 1997, 49–52, hier 51.
- 60 Vgl. zuletzt etwa Thomas Dreier: *Bild und Recht: Versuch einer programmatischen Grundlegung* (Baden-Baden: Nomos 2019), 251–261; siehe außerdem Erwägungsgrund 53 der konsolidierten Fassung des Entwurfs für eine EU-Richtlinie zur Urheberrechtsreform, die am 26.3.2019 vom Europaparlament angenommen wurde <http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2018-0245-AM-271-271_DE.pdf>.
- 61 Ansgar Ohly: *Urheberrecht in der digitalen Welt. Brauchen wir neue Regelungen zum Urheberrecht und dessen Durchsetzung? Gutachten F zum 70. Deutschen Juristentag* (München: C. H. Beck 2014), 36–39.
- 62 Haimo Schack: „Weniger Urheberrecht ist mehr“ in: Winfried Bullinger/Eike Grunert/Claudia Ohst/Kirsten-Inger Wöhrn (Hrsg.): *Festschrift für Artur-Axel Wandtke* (Berlin und Boston: De Gruyter 2013), 9–20, hier 10, 19.
- 63 Haimo Schack: *Urheber- und Urhebervertragsrecht*, 8. Aufl. (Tübingen: Mohr Siebeck 2017), Rn. 720.
- 64 Melanie Overbeck: *Der Lichtbildschutz gem. § 72 UrhG im Lichte der Digitalfotografie* (Berlin: Lit-Verlag 2018), 161–162.
- 65 Oberappellationsgericht Dresden vom 9. Januar 1855 [wie Anm. 13].
- 66 Gernot Schulze: „Museale Reproduktionsfotografie und Bildrecht an der eigenen Sache“, in: Matthias Weller/Nicolai B. Kemle/Thomas Dreier/Felix M. Michl (Hrsg.): *Kulturgüterrecht – Reproduktionsfotografie – StreetPhotography: Tagungsband des elften Heidelberger Kunstrechtstags am 20. und 21. Oktober 2017* (Baden-Baden: Nomos 2018), 104–124, hier 109.
- 67 Klaus Graf: „Urheberrecht: Schutz der Reproduktionsfotografie?“, *Kunstchronik* 2008, 206–208, hier 207; Felix Stang: „Freie Verwendung von Abbildungen gemeinfreier Werke?“, *Zeitschrift für Geistiges Eigentum* 1 (2009), 167–219, hier 212–216; id.: *Das*

- urheberrechtliche Werk nach Ablauf der Schutzfrist (Tübingen: Mohr Siebeck 2011), 183–185; Alexander Peukert: *Die Gemeinfreiheit. Begriff, Funktion, Dogmatik* (Tübingen: Mohr Siebeck 2012), 110; David Yang: „Bilder von Bildern: Urheberrechtliche und eigentumsrechtliche Fragen der Kunstfotografie – Anmerkung zu OLG Stuttgart ZUM 2017, 940“, *ZUM* (2017), 951–955, hier 953; Ansgar Koreng: „Fotografien zweidimensionaler Vorlagen zwischen Vielfältigkeit und Lichtbildschutz“, in: Weller/Kemle/Dreier/Michl (Hrsg.): *Kulturgüterrecht – Reproduktionsfotografie – StreetPhotography* [wie Anm. 66], 87–103, hier 100–102.
- 68 *Bundesgesetzblatt*, 22.5.1997, 1032–1037.
- 69 Der Verfahrenszug gegen die Wikimedia-Stiftung begann vor dem LG Berlin (Urteil vom 31.5.2016 – 15 O 428/15, *GRUR-RR* 2016, 318–324 = *ZUM* 2016, 766–774) und wurde vor dem KG Berlin (Beschluss vom 8.11.2017 – 24 U 125/16) fortgesetzt. Das KG ließ als Berufungsinstanz keine Revision zu; die Beschwerde der Wikimedia-Stiftung blieb erfolglos (BGH, Beschluss vom 12.2.2019 – I ZR 189/17). Der Verfahrenszug gegen den Uploader begann vor dem LG Stuttgart (Urteil vom 27.9.2016 – 17 O 690/15, *ZUM-RD* 2017, 201–207), wurde vor dem OLG Stuttgart fortgesetzt (Urteil vom 31.5.2017 – 4 U 204/16, *GRUR* 2017, 905–912) und endete vor dem BGH (Urteil vom 20.12.2018 – I ZR 104/17, *NJW* 2019, 757–763 = *GRUR* 2019, 284–291).
- 70 BGH vom 20.12.2018 – I ZR 104/17, *NJW* 2019, 757–763, hier 758–759.
- 71 *Ibid.*, 759.
- 72 Das Sonderproblem des an sich nicht existenten Zitatrechts für gemeinfreie Werke soll an anderer Stelle untersucht werden.
- 73 Vgl. Ellen Euler: „Recht am Bild der eigenen Sache? – Wie frei sind gemeinfreie Kulturgüter?“, *AfP* 2009, 459–464, hier 463, die deutlich auf den Unterschied zwischen einer urheberrechtlichen und einer faktischen Monopolstellung hinweist.
- 74 BGH vom 20.12.2018 – I ZR 104/17, *NJW* 2019, 757–763, hier 716–763.
- 75 Peukert: *Die Gemeinfreiheit* [wie Anm. 67], 55–56; vgl. auch Felix Stang: *Das urheberrechtliche Werk nach Ablauf der Schutzfrist* [wie Anm. 67], 114, der den Aspekt der freien und kostenlosen Verwendbarkeit herausarbeitet. Dies verkennt Seiler, „Urheberrechtlicher Schutz von Reprofotos“ [wie Anm. 58], 248, indem er mikroökonomisch argumentiert und es für „nicht nachvollziehbar“ hält, dass „auf Kosten des Steuerzahlers“ angefertigte Reproduktionen kommerziell genutzt werden könnten.
- 76 Probus: „Noch einmal über die Hanfstaengl'schen Photographien“ [wie Anm. 33], 1353.
- 77 Außen vor bleibt an dieser Stelle die vom BGH nicht entschiedene Grundsatzfrage nach dem Verhältnis von Sacheigentum und Urheberrecht und der Ableitung von Fotografieverböten aus dem Eigentum an der Sache.
- 78 Vgl. Ansgar Koreng: „Fotografien zweidimensionaler Vorlagen“ [wie Anm. 67], 93–94.
- 79 So auch der Praxishinweis von Katharina Garbers-von Boehm: „Anmerkung zu BGH: Öffentliches Museum kann Fotografieren gemeinfreier Werke mittels AGB verbieten“, *GRUR-Prax* (2019), 92; kritisch Herbert Zech: „Anmerkung zu BGH *GRUR* 2019, 284“, *GRUR* (2019), 291–292.
- 80 Thomas Dreier: *Bild und Recht* [wie Anm. 60], 273–274.
- 81 Vgl. zu § 72 UrhG im Lichte des Europarechts Grischka Petri: „La propriété, c'est le vol? Reproducing Art at the Museum“, *Jahrbuch für Recht und Ethik* 26 (2018), 99–123, hier 110–112.
- 82 Richtlinie 2006/116/EG vom 12.12.2006. Der Grundsatz wurde durch den EuGH in der Sache Eva Maria Painer bestätigt: Rs. C-145/10, [1. Dezember 2011] ECR I-12594, Rn. 87.
- 83 Vgl. David Yang: „Bilder von Bildern“ [wie Anm. 67], 952.
- 84 Seiler: „Urheberrechtlicher Schutz von Reprofotos“ [wie Anm. 58], 249.

Vier Gedanken zur digitalen Kunstgeschichte

François Bry / Bernd Krysmanski

Abstract Aus Sicht der Informatik und einer technik- und internetaffinen Kunstwissenschaft vertritt der vorliegende Beitrag die Auffassung, dass die digitale Kunstgeschichte in Zukunft noch stärker als bisher vom Umgang mit virtuellen 3D-Welten, vom Aufbau neuer Datensammlungen, von neuen Formen der Zusammenarbeit unter Wissenschaftlern und von der Bürgerwissenschaft geprägt werden dürfte.

Keywords Digitale Geisteswissenschaften, Datenwissenschaft, Bürgerwissenschaft, Wikipedia, Hackathon, 3D-Drucke, soziale Medien, *ARTigo*, *ARTizen*.

Die Anwendung von Informatik-Methoden in den Geisteswissenschaften, insbesondere in der Kunstgeschichte, wird zu Recht sowohl als vielversprechende Entwicklung wie auch als Bruch mit einer wissenschaftlichen Tradition angesehen.¹ In diesem Artikel möchten wir aus der Sicht eines Informatikers und eines Kunsthistorikers Veränderungen schildern, die der Einzug von Informatik-Methoden in die Kunstgeschichte und die verstärkte Nutzung digitaler Medien im Rahmen der Kunstwissenschaft mit sich bringen dürfte, was zu einem noch größeren Traditionsbruch führen könnte als bislang gedacht.

Wenn bisher primär die Bereitstellung digitalisierten Quellenmaterials aus Archiv- und Bibliotheksbeständen und die software-gestützte Bildanalyse die Arbeit des Kunsthistorikers unterstützte, so wird im Folgenden die Ansicht vertreten, dass der Umgang mit virtuellen Realitäten, der Aufbau neuer Datensammlungen, neue Formen der Zusammenarbeit unter Wissenschaftlern und die Bürgerwissenschaft die digitale Kunstgeschichte in Zukunft verstärkt prägen dürften.

Hackathons, 3D-Drucke und virtuelle Realitäten aus Sicht der Kunstwissenschaft

Eine Möglichkeit, um kunstgeschichtlich relevante, digitalisierte Daten auszuwerten, bietet ein sogenannter „Hackathon“. Der aus Amerika stammende und seit den 90er Jahren gebräuchliche Ausdruck kombiniert die Begriffe „Hacking“ und „Marathon“, wobei mit

„Hacking“ – wie auf Amerikanisch üblich – die spielerisch-kreative Programmierung gemeint ist. Bei einem Hackathon finden sich verschiedene Fachleute, z. B. Software- und Hardware-Entwickler, Webdesigner und andere IT-Spezialisten zu einem kurzfristigen „Think Tank“ zusammen, um sich in einem begrenzten Zeitrahmen intensiv bestimmten Problemlösungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zuzuwenden und dabei zu effektiven Lösungen zu gelangen.²

Im Juni 2012 fand am Metropolitan Museum of Art, New York, ein zweitägiger Hackathon unter dem Motto „Art to the People“ statt, der – sicher nicht ganz uneigennützig – vom 3D-Drucker-Hersteller „MakerBot“ gesponsert wurde. Museumsleute und vom Druckerhersteller engagierte Künstler nahmen sich geeignete Kunstwerke des Met vor, um diese mit Unterstützung von IT-Spezialisten zu digitalisieren und anschließend mit Hilfe des Programms „Autodesk 123D Catch“ auszu-drucken. Die Ergebnisse stellte man als „Kunst für alle“ auf der Internet-Plattform „Thingiverse“ zum Download der Allgemeinheit zur Verfügung.³ Möglicherweise wird sich das Herstellen originalgetreuer Kopien von kostspieligen Kunstwerken mit Hilfe digitaler Verfahren in Museen demnächst verbreiten, so dass man auf Ausstellungen nicht mehr nur die wertvollen Originale präsentieren (und versichern) muss, sondern mit Hilfe digitalisierter Daten täuschend echt wirkende Repliken vor Ort herstellen kann. Es fragt sich allerdings, ob sich

die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher damit zufriedengeben würde, weil den Exponaten dann die „Aura“ der materiellen Authentizität fehlt. Das 3D-Drucken von Kunstwerken könnte aber nicht nur für kostengünstigere Ausstellungsalternativen genutzt werden, sondern den Museen auch zusätzliche Einnahmen sichern, wenn man die mit digitaler Hilfe angefertigten Objekte in Museumsläden verkauft und jeder Ausstellungsbesucher sein persönlich favorisiertes Kunstwerk quasi in einer 1:1-Version mit nach Hause nehmen kann.

Neben den von Museen immer öfter angebotenen, im Internet präsentierten virtuellen Ausstellungen und neueren Tendenzen des IT-gestützten „curatorial design“⁴ dürfte die Herstellung von Kunstwerkkopien durch das 3D-Drucken zudem einen Einfluss auf den künftigen Umgang mit kunsthistorischen Daten haben: Diese können in absehbarer Zukunft nicht nur – wie bisher üblich – vom Fachmann ausschließlich in Textform erfasst werden – Aspekte, denen auch Veranstaltungen im Vor- und Hauptprogramm des XXXV. Deutschen Kunsthistorikertags 2019 gewidmet waren, auf denen unter anderem gefragt wurde, wie materielle Kunst- und Kulturgüter digital abzubilden, zu speichern und nutzbar zu machen sind und welche Instrumente, Techniken, Metadaten und Formate dafür benötigt werden.⁵

Nur am Rande sei hier darauf verwiesen, dass IT-gestützte Verfahren sich seit Jahren auch bei virtuellen 3D-Rekonstruktionen bewährt haben, wie man sie etwa zur Nachbildung von zerstörten Kunst- oder Bauwerken einsetzt. Dabei werden zunächst historisch relevante Quellen erfasst, dann die zu rekonstruierenden Objekte identifiziert und klassifiziert und diese schließlich mit Hilfe von digital erzeugten geometrischen Gerüsten modelliert und texturiert.⁶ Selbst historische Design-Ausstellungen und künstlerische Installationen können digital rekonstruiert werden.⁷ Nicht zu vergessen die Tendenz etlicher Virtual-Reality-Künstler, ihre künstlerischen Werke, etwa 3D-Skulpturen, gar nicht mehr als reale Objekte, sondern nur noch rein virtuell zu erschaffen,⁸ was auch Kunsthistoriker in Zukunft zwingen könnte, ihre traditionellen Analysemethoden um digitale Verfahren zu erweitern, wenn die Arbeiten virtueller Grafiker, Maler und Bildhauer nur noch mit Hilfe von hochtechnisierten elektronischen 3D-Brillen und nicht mehr nur mit dem bloßen Auge zu erfassen sind.

Neue Datensammlungen und ihre algorithmische Auswertung

Die algorithmische Analyse von Datensammlungen zu kunstgeschichtlichen Themen ist ein weiterer vielversprechender Ansatz der digitalen Kunstgeschichte.

Ersetzt allerdings das Vorhandensein von Daten voraus. Während des Münchner Hackathons „Coding Dürer“ (2017)⁹ wurde unter Verwendung einer Eigenvektorzentralität¹⁰ versucht, das Beziehungsnetzwerk der Impressionisten zu erforschen. Jede Person, die in irgendeiner Form Kontakt zu einem Impressionisten hatte, wurde dabei mitberücksichtigt, soweit dies den elektronisch verfügbaren Informationen zu entnehmen war. Die vorhandenen Daten über die Beziehungen der Impressionisten untereinander und mit jenen Zeitgenossen, die mit ihnen in Verbindung standen, waren aber so dürftig, dass innerhalb des fünftägigen Hackathons kein aufschlussreiches Ergebnis erzielt werden konnte – mit Ausnahme des recht fraglichen Resultats, dass Picasso die bestvernetzte Person im Umkreis des eigentlichen Kerns der Künstlergruppe war.¹¹ Dass es so wenig öffentlich zugängliche, digital abgespeicherte Informationen über die Impressionisten gibt, war allerdings eine überraschende Erkenntnis, weil es sich bei ihnen um Maler handelt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelebt haben, in ihrer Zeit beträchtliche Aufmerksamkeit auf sich zogen und dabei auch öffentlichem Spott und medialer Häme ausgesetzt waren. Über die Impressionisten ist zweifelsohne viel geschrieben worden,¹² die meisten dieser Texte scheinen jedoch in einer Form, die für Datenanalysen nutzbar ist, in den digitalen Medien nicht zur Verfügung zu stehen.

Man hätte es eigentlich besser wissen sollen: Ehemalige Studenten, die als Datenanalysten für Versicherungen oder im Online-Handel tätig sind, hatten berichtet, dass der Hauptteil ihrer Arbeit – oft über 95% der Arbeitszeit! – darin besteht, digital verfügbare Informationen zu sammeln und zu kurieren, was heißt, diese so zu bereinigen und aufzubereiten, dass damit sinnvolle Analysen durchgeführt werden können. In zwei Praktika des Master-Studiengangs Informatik an der Ludwig-Maximilians-Universität München, die praktischen Datenanalysen gewidmet waren, wurde die oben geschilderte Erfahrung bestätigt: Sinnvolle Datenanalysen zu kunstgeschichtlichen Themen – wie die Stellung der Frauen und die Veränderungen der Farbpalette in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts¹³ – benötigen viel mehr digital gespeicherte Informationen als bisher gesammelt wurden und öffentlich zugänglich sind.

Umfangreichere Online-Datensammlungen für die kunstgeschichtliche Forschung gibt es mittlerweile schon. Bekannte Beispiele dafür sind *arthistoricum.net*¹⁴ und die über das Internet abrufbaren Informationen des Getty Research Institute, Los Angeles, CA, insbesondere die *Getty Vocabularies as Linked Open Data*.¹⁵ Will man allerdings die Datenanalyse in der Kunstgeschichte gezielt

einsetzen, so muss die Erfassung neuer Datenquellen ein zentrales Anliegen werden. Wie aber kann das geschehen? Datensammeln ist mühsam, und durch Sammeln von Daten allein wird niemand promoviert oder habilitiert, noch wird man dadurch, dass man es intensiv tut, auf eine Professur berufen. Das Abspeichern von fachspezifisch nutzbaren Informationen ist nur dann als langjährige und gemeinschaftliche kunstwissenschaftliche Unternehmung denkbar, wenn sich möglichst viele Hochschullehrer und ihre Mitarbeiter, auch in Kooperation mit Informatikern, daran beteiligen. Es bietet sich an, im Rahmen von Lehrveranstaltungen Studierende daran teilnehmen zu lassen und das Datensammeln, aber auch die Entwicklung moderner Konzepte zur digitalen Auswertung der gesammelten Daten zum kollaborativen Ziel der Fakultät zu machen.

Neue Formen der Zusammenarbeit unter Wissenschaftlern

Der Mathematiker, Ingenieur oder Naturwissenschaftler, der sich Geisteswissenschaftlern annähert, ist meist von der Arbeitsweise seiner Kollegen ziemlich überrascht. Für Mathematiker, Ingenieure und Naturwissenschaftler ist die wissenschaftliche Forschung eine Zusammenarbeit, zu der jeder mit meist kleinen Bausteinen beiträgt.¹⁶ Ob ein Beitrag sich als wichtig erweist, ist in den meisten Fällen schwer vorhersehbar. Jeder Wissenschaftler wünscht sich, mindestens einmal in seiner Karriere einen bedeutsamen Beitrag zu leisten, weiß aber, dass das Gelingen dieses Unterfangens nicht nur von der eigenen Begabung, sondern auch von einem kaum kontrollierbaren Glück abhängt.

Viele Ergebnisse der gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Forschung sind wie Flugzeuge oder Smartphones: Kein einziger Mensch beherrscht sie vollständig und kein Mensch könnte sie auch dann vollständig beherrschen, wenn er sich dieses Ziel zur Lebensaufgabe gemacht hätte. Es ist davon auszugehen, dass es früher oder später in der geisteswissenschaftlichen Forschung ähnlich sein wird. Insbesondere die historische Forschung, die auf Fakten basiert, dürfte in Zukunft zunehmend von einer ähnlichen Kooperation verschiedener Experten wie unter Mathematikern, Ingenieuren oder Naturwissenschaftlern geprägt werden.

Welche spektakulären Ergebnisse die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Ingenieuren und Kunsthistorikern erbringen kann, zeigen die Untersuchungen des französischen Technikers Pascal Cotte, dessen Pariser Unternehmen *Lumière Technology*¹⁷ mit eigens entwickelten hochauflösenden 240-Megapixel-Multispektalkameras in der Lage ist, ein Gemälde mit Hilfe von

speziellen Infrarotfiltern in seine einzelnen Schichten aufzulösen und dabei offenbar viel genauer als mit traditionellen Röntgenanalysen zu ermitteln, welche älteren Zustände sich unter der Oberfläche eines Bildes verbergen, ja welche Pigmente genau in jeder einzelnen der tiefergelegenen Bildschichten vom Künstler verwendet wurden. Die ermittelten Daten erlauben es, sogar bei Meisterwerken mit stark vergilbten Firnissschichten die originale Version eines Bildes in seinen ursprünglichen Farben digital wiederzuerschaffen.¹⁸

Mit seiner IT-gestützten Technologie fand Cotte zum Beispiel heraus, dass sich unter der Oberfläche von Leonardo da Vincis sogenannter *Mona Lisa* weitere Bildnisse verbergen. Eines dieser unter späteren Malschichten verborgenen Porträts stellt offenbar die eigentliche Lisa del Giocondo mit den von Vasari beschriebenen Augenbrauen und Wimpern dar – ein Bildnis, das der Künstler (wie eine handschriftliche Notiz von Agostino Vespucci, einem Mitarbeiter des florentinischen Kanzlers Niccolò Machiavelli, in einer zeitgenössischen Cicero-Ausgabe belegt¹⁹) 1503 begonnen, aber (laut Vespucci und Vasari) nie vollendet hat. Dagegen zeigen die obersten Malschichten des heute im Louvre ausgestellten, augenscheinlich fertiggestellten Gemäldes eine andere Florentinerin ohne Augenbrauen, die (wie schon 1517 Antonio de Beatis, der Sekretär des Kardinals Luigi d'Aragona, in seinem Reisetagebuch berichtete²⁰) Leonardo wesentlich später im Auftrag von Giuliano de' Medici porträtiert hat, wobei laut Cotte die unvollendete Lisa übermalt wurde.²¹ Ohne die enge Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftlern und Ingenieuren, die das nötige Knowhow für solche Untersuchungen mitbringen, würden traditionell arbeitende Kunsthistoriker wohl nie zu derartigen Erkenntnissen gelangen.

Hervorragende und nie zuvor gesehene Möglichkeiten zur wissenschaftlichen Zusammenarbeit nicht nur weniger Spezialisten, sondern vieler Forscher gleichzeitig bieten aber auch die Informationsangebote und sozialen Medien des World Wide Web, die vor allem von Studierenden und jungen Fachwissenschaftlern genutzt werden. Neben Internetplattformen wie dem *Portal Kunstgeschichte*, das seit dem Millennium tagesaktuell über das Kunstgeschehen im deutschsprachigen Raum, etwa über neue Publikationen, Tagungen, Ausstellungen und Studienmöglichkeiten berichtet,²² dem Bibliothekskatalog *kubikat*, der es erlaubt, die vereinten bibliografischen Daten der Fachbibliotheken der universitätsunabhängigen deutschen kunsthistorischen Institute in Florenz, München, Paris und Rom im Internet stichwortartig zu durchsuchen,²³ der Forschungsdatenbank *ARTtheses*, die Doktoranden und

Fachwissenschaftler über aktuelle Dissertationen, Master-, Master- und Diplomarbeiten informiert,²⁴ der Online-Version des für die Objektforschung wichtigen *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte* (RDK Labor),²⁵ dem Marburger *Bildindex der Kunst & Architektur*²⁶ oder dem digitalen Bildarchiv *prometheus*, das fast 100 Instituts-, Forschungs- und Museumsdatenbanken unter einer Oberfläche verbindet,²⁷ den Online-Informationsangeboten der *Max-Weber-Stiftung*, deren international vernetzte Institute interdisziplinäre geistes- und sozialwissenschaftliche Forschung fördern,²⁸ oder dem Blog, den vielfältigen Publikationsplattformen wie „ART-dok“ oder „ART-Books“²⁹ und den „Netzwerken“ von *art-historicum.net*, die über zurzeit stattfindende Tagungen, Workshops und aktuelle kunstwissenschaftliche Fragestellungen informieren, fachspezifische Essays und Bücher ins Netz stellen sowie Raum für die Präsentation von kunstwissenschaftlichen Arbeitskreisen bieten³⁰ (um nur einige der zahlreichen Recherche-Angebote, die das Internet für Kunsthistoriker bereithält, zu nennen), haben sich Frage-Antwort-Plattformen wie „Stack Exchange“³¹ als unabdingbare Werkzeuge der wissenschaftlichen Forschung in der Mathematik und theoretischen Informatik, aber zunehmend auch in den Geisteswissenschaften etabliert.³² Wäre es nicht vielversprechend, eine ähnliche Frage-Antwort-Plattform speziell für die Kunstgeschichte aufzubauen?

Unterstützung für Geistes- und Kulturwissenschaftler, die neben traditionellen Forschungspfaden neue Wege beschreiten möchten, d. h. mit digitalen Methoden und Verfahren arbeiten und Daten sammeln und maschinenlesbar aufbewahren wollen, bieten aber auch vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Initiativen wie *DARIAH-DE* (*Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*),³³ deren digitale Forschungsinfrastruktur auf vier Säulen basiert: Lehre, Forschung, Forschungsdaten und Technische Komponenten.³⁴ Hinter dieser von etlichen Hochschul-instituten unterstützten Initiative steht die Vision, durch den Einsatz von Spitzentechnologien „den Geistes- und Kulturwissenschaften in Europa und in Deutschland einen Raum zur Großforschung zu schaffen, wie er in den Natur- und angewandten Wissenschaften bereits seit Jahrzehnten von vielen ForscherInnen und Institutionen gemeinsam aufgebaut und genutzt wird“. Beispielsweise versammelt die Arbeitsgruppe „Digitale Rekonstruktion“ Experten, die sich diesem für das Kulturerbe so wichtigen Thema „aus dem Blickwinkel der Architektur, Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte sowie Computergrafik und Informatik verschrieben haben“³⁵ und auch in regem Austausch mit dem Arbeitskreis

„Digitale Kunstgeschichte“ stehen,³⁶ oder macht das Projekt „ARCHITRAVE“ zeitgenössische, bisher zum Teil unpublizierte Berichte reisender deutscher Architekten und Diplomaten des Barockzeitalters über französische Kunst und Architektur in einem kommentierten und mit ergänzenden ikonographischen Materialien verlinkten digitalen Portal öffentlich zugänglich, in der erklärten Absicht, die Fachkenntnisse französischer WissenschaftlerInnen zur Pariser und Versailler Kunst unter Ludwig XIV. mit denen deutscher WissenschaftlerInnen zusammenzuführen.³⁷

Bürgerwissenschaft

Neben der Zusammenarbeit von Kunsthistorikern untereinander oder ihrer Kooperation mit Wissenschaftlern anderer Disziplinen bietet aber auch die Zusammenarbeit von Kunsthistorikern mit interessierten Bürgern – sogenannten Bürgerwissenschaftlern – neue Perspektiven. Die Kunst und die Kunstgeschichte ziehen Menschen an. Einige von ihnen dürften zu wissenschaftlichen Projekten beitragen können.

Eine erste, relativ einfache Möglichkeit für den Normalbürger, ganz spontan im World Wide Web kunsthistorisch aktiv zu werden, ist seine Mitwirkung an Artikeln des Kunst-Portals der Internet-Enzyklopädie *Wikipedia*.³⁸ Die Zusammenarbeit vieler Benutzer dieser Plattform hat dazu geführt, dass es dort viele kürzere oder längere Artikel zu kunstrelevanten Themen gibt, die auch von Digitalfotos begleitet sein können, die beteiligte User von den besprochenen Kunstwerken selbst hergestellt und in die *Wikimedia*-Foto-Datenbank hochgeladen haben. Es gibt aber auch schon Museen und Universitätsbibliotheken, die dem freien Medienarchiv *Wikimedia Commons* (einem Schwesterprojekt der *Wikipedia*) Bilddateien zur kostenlosen Verwendung zur Verfügung stellen.³⁹ Einige der *Wikipedia*-Artikel zu kunsthistorischen Themen, die unter Mitwirkung vieler verschiedener anonymer Autoren zustande gekommen sind, wurden von der Community sogar mit dem Attribut „exzellent“ ausgezeichnet.⁴⁰ Der hohe Standard der betreffenden Artikel kann deswegen erzielt werden, weil an ihrer Erstellung auch Fachlehrer und Fachwissenschaftler beteiligt sind, die auf der Internet-Plattform mit kunstgeschichtlich interessierten Laien zusammenarbeiten, meist ohne dabei ihre Klarnamen preiszugeben.⁴¹

All diese *Wikipedia*-Aktivitäten stehen seit 2011 auch in Verbindung mit dem Code-System *QRpedia* des mobilen Internets, das QR-Codes nutzt, um z. B. kunstgeschichtlich bedeutsame Bauten oder Ausstellungsgegenstände mit *Wikipedia*-Artikeln in der vom User bevorzugten Sprache zu verlinken, so dass sich Kunsttouristen

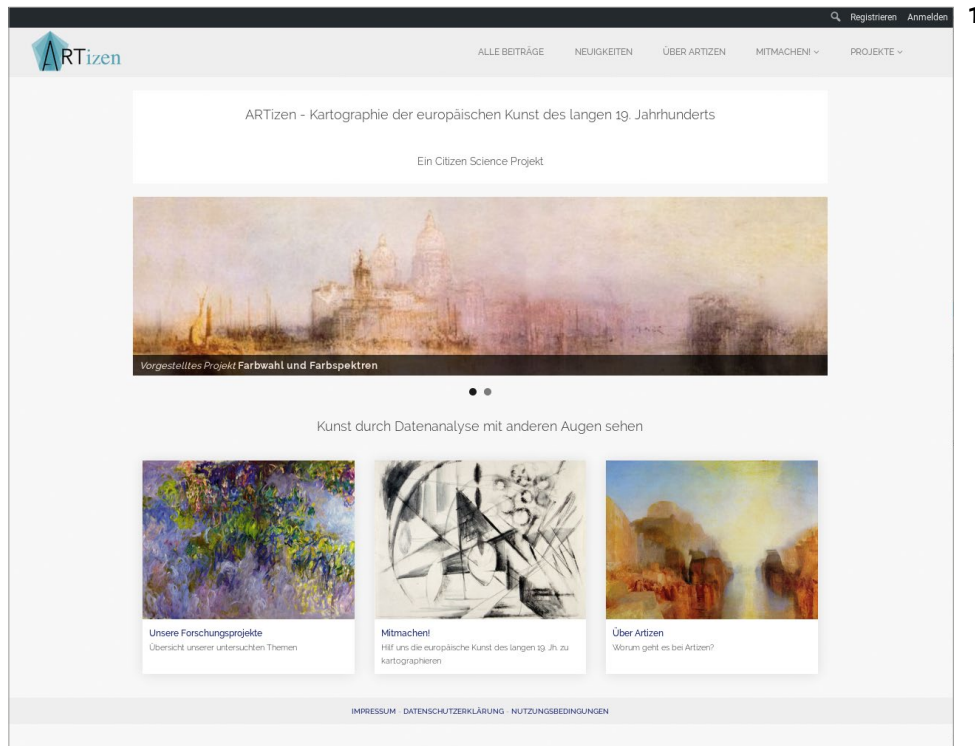


Abb. 1 Die Einstiegsseite der Plattform ARTizen.

mit Hilfe ihrer Smartphones auch im Ausland umfassend über die vor Ort gesehenen Gebäude und Kunstwerke informieren können.⁴² Der Nutzer muss dazu nur das gewünschte Objekt mit der Kamera seines Handys oder Tablets scannen, um automatisch zum zugehörigen *Wikipedia*-Artikel in der als Standard eingestellten Sprache weitergeleitet zu werden. Immer mehr Museen scheinen sich mittlerweile weltweit für die *QRpedia*-Codes zu interessieren, und kunstaffine *Wikipedianer* könnten sich motiviert fühlen, für noch nicht erfasste Kunstgegenstände eigene *Wikipedia*-Artikel zu verfassen oder bereits vorhandene fremdsprachige Seiten der Internet-Enzyklopädie in die eigene Landessprache zu übersetzen. Die Qualität mancher auf diese Weise zustande gekommener kurzer Internetseiten (im *Wikipedia*-Jargon als „Stubs“ bezeichnet)⁴³ lässt bisher allerdings noch zu wünschen übrig und sollte von fachwissenschaftlicher Seite überprüft werden.

Erste Ansätze einer direkteren Zusammenarbeit von kunst- und kulturgeschichtlich interessierten Internet-Usern mit Museen, deren Etats und Personaldecken von Haus aus eher begrenzt sind, bieten *Wikipedia*-Projekte, bei denen Community-Mitglieder aufgefordert werden, sich unter Anleitung von Museumsmitarbeitern mit der bisher nur unzureichend erfolgten Dokumentation von Sammlungsgegenständen oder architektonischen

Details zu befassen und das Erarbeitete in *Wikipedia*-Artikeln der Öffentlichkeit zu präsentieren.⁴⁴

Der Erfolg von solchen bürgerwissenschaftlichen Projekten dürfte erstens von passend ausgewählten Zielen abhängen, zweitens sich nur dann einstellen, wenn der Bürgerwissenschaftler durch die Berufswissenschaftler betreut wird, und drittens wohl erst nach der Einführung von bürgerwissenschaftlichen Projekten in der Hochschullehre besonders groß sein. Ein bürgerwissenschaftliches Projekt kann am besten mit der Arbeit von Studierenden im Rahmen von Lehrveranstaltungen verknüpft und dadurch belebt werden.

So vielversprechend bürgerwissenschaftliche Projekte auch erscheinen mögen, eines darf nicht übersehen werden: Die Betreuung von Bürgerwissenschaftlern ist zeitaufwändig. Die Hoffnung, dass weitgehend auf sich gestellte Bürger in der Wissenschaft sinnvolle Beiträge liefern, wäre naiv. Dies zeigen zumindest die Erfahrungen des Instituts für Informatik der Ludwig-Maximilians-Universität mit der bürgerwissenschaftlichen Plattform *ARTizen* (Abb. 1 und 2), auf der Informatiker und Kunstwissenschaftler gemeinsam mit interessierten Bürgern unter Nutzung IT-gestützter Datenanalysen an der Erforschung der europäischen Kunst des „langen“ 19. Jahrhunderts, also der Zeit von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg, zusammenarbeiten,⁴⁵ aber

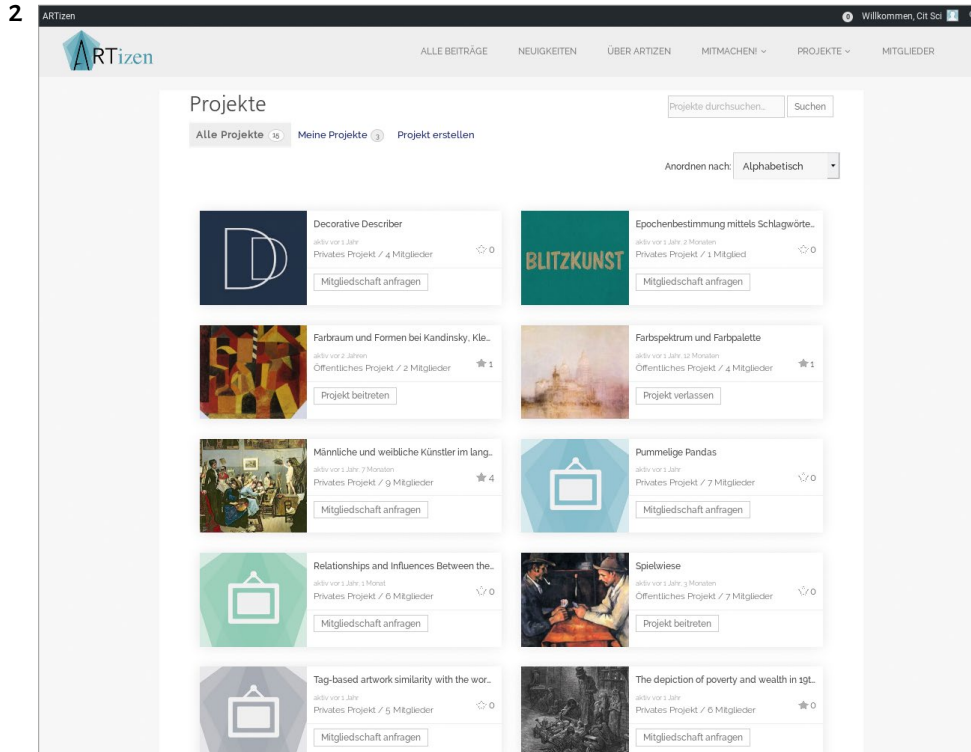


Abb. 2 Übersicht über die laufenden Projekte der Plattform ARTizen.

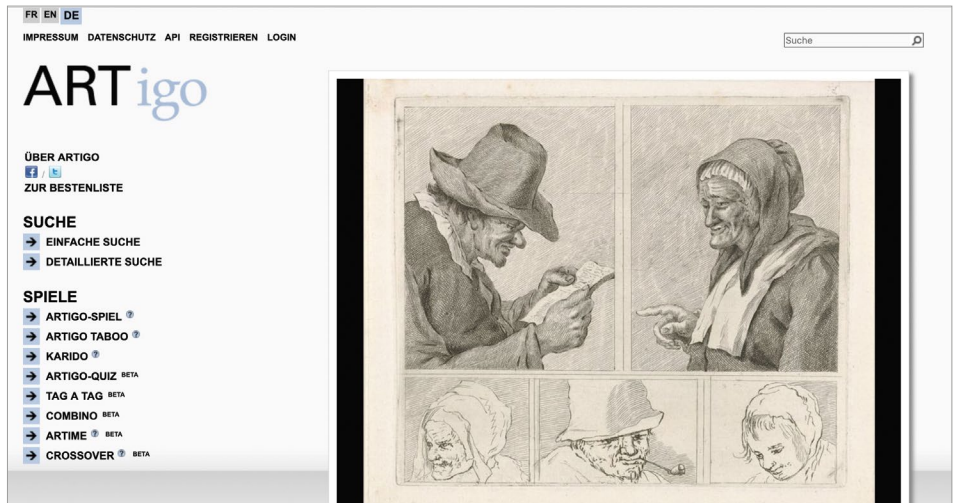
auch Auswertungen zum spielerischen Umgang mit Bildbeschreibungen auf der von Hubertus Kohle 2008 mit initiierten Spieleplattform *ARTigo* (Abb. 3).⁴⁶

Dass es gerade Kohle war, der die Idee hatte, sich im Internet auch spielerisch der digitalen Kunstgeschichte zuzuwenden, kommt nicht von ungefähr, befasste er sich doch schon seit den 90er Jahren, und damit früher als die meisten anderen seiner Fachkollegen, mit der Nutzung digitaler Verfahren im Rahmen seines Arbeitsgebietes – und das bereits zu einer Zeit, als das Internet noch in den Kinderschuhen steckte.⁴⁷ Mit Blick auf die Kunstmuseen ist Kohle aktuell der Ansicht, dass ein Museumsbesuch, wie Tendenzen aus dem angelsächsischen Bereich belegen, in Zukunft individualisierter und interaktiver werden könnte, wenn man das Publikum die Exponate nicht nur betrachten lässt, sondern jeden Ausstellungsbesucher auch mit speziell auf ihn zugeschnittenen Zusatzinhalten versorgt, und wenn es gelingt, über diverse Interaktionsformen den Ausstellungsmachern Daten verschiedenster Art zu liefern, die für künftige, publikumsfreundlichere Ausstellungskonzepte genutzt werden können. Auch ist er davon überzeugt, „dass eine Generation von Nutzern digitaler Medien sich nicht mehr mit der passiven Aufnahme von Bildungsinhalten etwa in einer Museumsführung

zufrieden geben wird, sondern darauf Wert legt, eigene Aktivitäten zu entfalten“.⁴⁸

Eigenen Aktivitäten kann ein Internetnutzer aber auch auf kunsthistorischen Spieleplattformen nachgehen. Bei *ARTigo* handelt es sich um ein Projekt, das für spielebegeisterte User kreiert wurde und bei dem jeder mitmachen kann, genauer: um ein auf Kunstwerke bezogenes „Ökosystem“, „bei dem mithilfe verschiedener Arten von Spielen Annotationen unterschiedlicher semantischer Tiefe gesammelt werden“. Zwei Spieler treten dabei gegeneinander an und beschreiben in einem kurzen, zur Verfügung stehenden Zeitfenster von fünf Minuten ein automatisch aus einer Datenbank generiertes Gemälde mit passenden Begriffen, die ihnen gerade einfallen. Wenn beide Spieler identische Begriffe, die zum Bild passen, gefunden haben, erhalten sie Punkte.

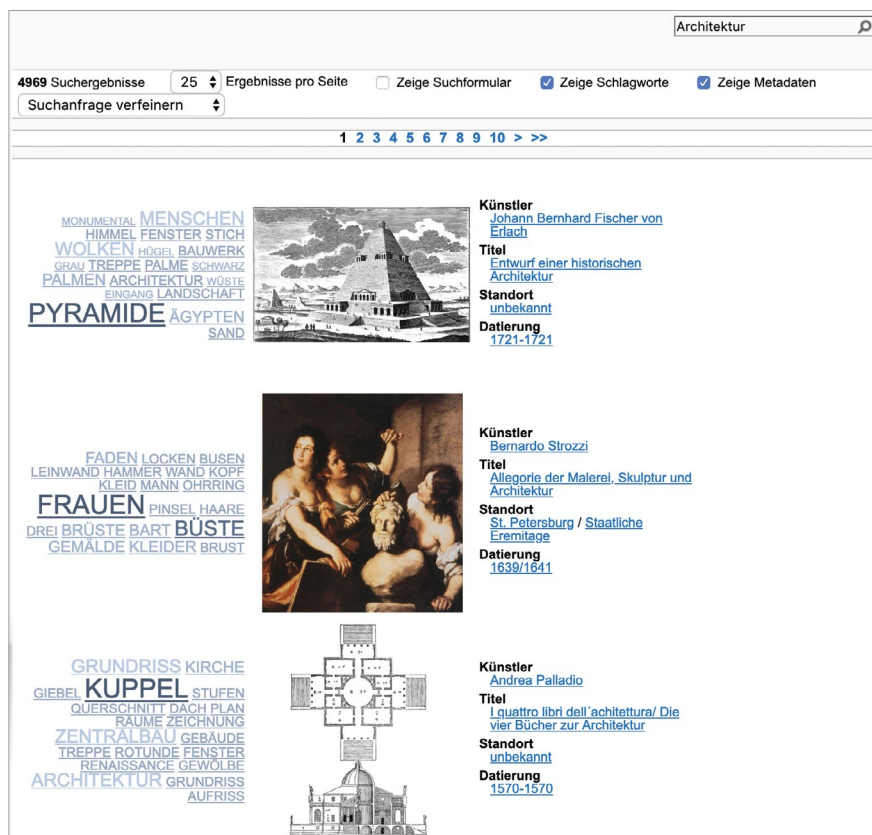
Eigentliches Ziel aber ist es, durch Crowdsourcing, d. h. durch Beteiligung vieler User mit unterschiedlichem Wissen, auf digitalem Weg zu Inhaltsbeschreibungen von Kunstwerken zu gelangen. Als nützlicher Nebeneffekt werden bei den Spielen Suchbegriffe für eine Bilddatenbank produziert und gesammelt, um einen umfangreichen Index für eine semantische Suchmaschine (Abb. 4) zu erzeugen. Neben rein beschreibenden Spielen („Description Games“) mit Annotationen zu



3

Abb. 3 Die Einstiegsseite der ARTigo-Plattform.

Abb. 4 Die drei ersten Ergebnisse der Suchanfrage „Architektur“ bei der Suchmaschine von ARTigo.



4

allgemeinen, augenfälligen Bildmerkmalen gibt es auch Mannigfaltigkeitsspiele („Diversification Games“) für Annotationen größerer semantischer Tiefe, die speziellere Details oder vom Kunstwerk ausgelöste Gefühle erfassen, und Verflechtungsspiele („Integration Games“), die Bezüge zu anderen Annotationen herstellen.⁴⁹

Inwieweit *ARTigo* in der Lage ist, durch die beschriebenen spielerischen Aktivitäten auf digitalem Wege und unter Beteiligung kunsthistorischer Laien gründliche, angemessene Analysen der betrachteten Kunstwerke zu ermöglichen, wird die Zukunft zeigen.

Fazit

Die verstärkte Nutzung von digitalen 3D-Verfahren, neue Datensammlungen, neue Formen der Zusammenarbeit unter Wissenschaftlern und die Bürgerwissenschaft: das sind vier Perspektiven, die wir aus Sicht der Informatik und vor dem Hintergrund einer technik- und internetaffinen Gesellschaft für die Geisteswissenschaften, insbesondere für die Kunstgeschichte, sehen. Es verlangt allerdings viel Arbeit, Engagement und Ausdauer sowie ein hohes Maß an Kooperationswillen, ja auch eine gewisse Überzeugungskraft, um bisher noch überwiegend analog arbeitende Kunsthistoriker für die

digitalen Zugänge zur Kunst zu begeistern, damit in Zukunft über die verstärkte Nutzung der neuen Medien und IT-gestützter Analysemethoden in der Fachwissenschaft vermehrt signifikante Ergebnisse erzielt werden können. Genügend Spielraum für die interpretative Auswertung der gewonnenen und mit anderen diskutierten Daten wird dem Kunsthistoriker, der die neuen digitalen Verfahren anwendet, auch in Zukunft verbleiben. Die bei manchen Fachwissenschaftlern immer noch verbreitete Scheu vor den neuen, im Artikel geschilderten digitalen Arbeitsformen ist gänzlich unberechtigt, bieten sich doch dem Kunsthistoriker durch die Anwendung computergestützter Methoden und durch die Online-Kommunikation mit anderen, die sich mit Themen beschäftigen, die dem eigenen Forschungsfeld verwandt sind, wesentlich mehr Möglichkeiten für die kreative Arbeit als bisher.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–2 <<https://www.artizen.org>>.

Abb. 3–4 <<https://www.artigo.org>>. Der zugrundeliegende Bilderbestand entstammt der Diathek des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

Anmerkungen

- 1 Nach Auffassung von Lev Manovich gehören zu den Kernkonzepten einer für die digitale Kunstgeschichte relevanten modernen Datenwissenschaft „objects, features, data, feature space, and dimension reduction. These concepts enable computational exploration of both large and small visual cultural data. We can analyse relations between works on a single artist, many artists, all digitized production from a whole historical period, holdings in museum collections, collection metadata, or writings about art. The same concepts allow us to study contemporary vernacular visual media using massive social media content.“ Siehe Lev Manovich: „Data Science and Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History* Nr. 1 (26. Juni 2015), 13–35 <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/view/21631/15404>>.
- 2 Alvin Chia: *Hackathons Unboxed: A Field Guide to Ideating, Leading and Winning* (Singapore: Marshall Cavendish International 2018); Kerry Hinton: *Hackathons* (New York: Rosen Publishing Group 2017); Gerardus Blokdyk: *Hackathon: A Concise and Practical Guide* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017); Shireen Dada Whitaker: *Abortion Access Hackathon and the New Picket Line in the Digital Age* (Davis: University of California 2017).
- 3 Siehe Petra Fastermann: *Die Macher der dritten industriellen Revolution: Das Maker Movement* (Norderstedt: BoD 2013), 104–105.
- 4 Vince Dzielan: *Virtuality and the Art of Exhibition: Curatorial Design for the Multimedial Museum* (Bristol und Chicago: Intellect 2012).
- 5 Siehe das „#arthistoCamp: Digitale Forschung zu den Dingen“, ein vom Arbeitskreis Digitale Kunstgeschichte und vom Institut für Digital Humanities an der Georg-August-Universität Göttingen unter der Leitung von Martin Langner und Holger Simon als Vorkonferenz-Programm am 26. März 2019 beim XXXV. Deutschen Kunsthistorikertag veranstaltetes BarCamp, bei dem die behandelten Themen am Veranstaltungstag von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern selbst bestimmt wurden <<https://kunsthistorikertag.de/arthistocamp/>>, die von Stephan Hoppe und Martin Langner geleitete Sektion zum Thema „Objektdigitalisierung: Methoden und Perspektiven“ (28. März), die von Joachim Jacoby, Martin Sonnabend und Anne-Katrin Sors geleitete Sektion zum Thema „Zeichnungsforschung im digitalen Zeitalter“ (30. März) sowie das von Peter Bell, Stephan Hoppe und Georg Schelbert geleitete „Forum VII“ mit Berichten des „Arbeitskreises Digitale Kunstgeschichte“ (ebenfalls 30. März) <<https://kunsthistorikertag.de/programm/programm-2019/>>.
- 6 Siehe Piotr Kuroczyński: „Neuer Forschungsraum für die Kunstgeschichte: Virtuelle Forschungsumgebungen für digitale 3D-Rekonstruktionen“ und Jan-Eric Lutteroth/Stephan Hoppe: „Schloss Friedrichstein 2.0 – Von digitalen 3D-Modellen und dem Spinnen eines semantischen Graphen“, in: Piotr Kuroczyński/Peter Bell/Lisa Dieckmann (Hrsg.): *Computing Art Reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte* (Heidelberg: arthistoricum.net 2018) [Computing in Art and Architecture, Band 1] <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/413>>; Sander Münster/Kristina Friedrichs/Wolfgang Hegel: „3D Reconstruction Techniques as a Cultural Shift in Art History?“ *International Journal for Digital Art History* Nr. 3 (27. Juli 2018) <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/view/32473/43444>>.
- 7 Donatella Biagio Maino/Michela Gazziero/Giuseppe Maino: „Virtual Reconstruction of a Historical Design Exhibition: Digital Reconstruction, 3D-Printing and Augmented Reality“, *Kermes* 30, Nr. 107 (Juli – September 2017), 67–72; Chiara Di Stefano/Laura Moure Cecchini: „Digital Technologies and Exhibition Culture: Reactivating Art Installations through Virtual Reconstructions“, in: Kristin L. Huffman/Andrea Giordano/Caroline Bruzelius (Hrsg.): *Visualizing Venice: Mapping and Modeling Time and Change in a City* (London und New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2018), 84–91.
- 8 Rachel Stewart: „Virtuelle Realität: Die Zukunft der Kunst?“, DW.com, 22. März 2017 <<https://www.dw.com/de/virtuelle-realit%C3%A4t-die-zukunft-der-kunst/a-38056979>>
- 9 „Coding Dürer: International Hackathon for Art History“, München, 13. – 17. März 2017, präsentiert vom *International Journal for Digital Art History* <<http://codingdurer.de/>>. Erklärtes Ziel war, dass „Museen und Kunsthistoriker mit Entwicklern und Designern ins Gespräch kommen und aus frei nutzbaren Daten über Kunst neue Anwendungen, mobile Apps, Dienste, Spiele und Visualisierungen umsetzen“. 50 Kunsthistoriker, Informatiker und Datendesigner aus 15 Ländern trafen sich in den Räumen von Hubert Burda Media, „um 5 Tage mit offenen kunsthistorischen Daten, wie beispielsweise des Museums of Modern Art oder des Metropolitan Museum, aber auch mit Daten der Europeana und Wikidata kreativ zu spannenden neuen Lösungen zu kommen“. Siehe Harald Klink: „Internationaler Hackathon ‚Coding Dürer‘ für Digitale Kunstgeschichte“ <<http://codingdurer.de/wp-content/uploads/2017/01/Info-Coding-D%C3%BCrger.pdf>>; Sonja Gasser: „Coding Dürer: International Interdisciplinary Hackathon for Art History and Information Science“, *International Journal for Digital Art History* Nr. 3 (27. Juli 2018) <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/view/49918/43453>>.
- 10 Bei einer Eigenvektorzentralität („eigenvector centrality“ oder „eigencentrality“) entspricht der Zentralitätswert eines Knotens der Summe der Werte seiner Nachbarn. Ein Knoten ist umso wichtiger, je mehr wichtige Nachbarn er hat. In den Sozialwissenschaften können Eigenvektorzentralitäten daher als Maß für das Prestige einer Person innerhalb einer Gruppe dienen. PageRank, der ursprüngliche Algorithmus der Suchmaschine Google, ist ebenfalls eine Eigenvektorzentralität. Siehe Stanley Wasserman/Katherine Faust: *Social Network Analysis: Methods and Applications* (Cambridge, UK: Cambridge University Press 1994) und Matthias Fratz: „Eigenvektorzentralität auf Hypergraphen“, *Seminar Graphen & Algorithmen*, Universität Konstanz, 1. April 2009 <<http://algo.uni-konstanz.de/lehre/wso8/projekt/ausarbeitungen/fratz.pdf>>.
- 11 Dieses Ergebnis ist aus kunsthistorischer Sicht insofern fraglich, als ja Picasso üblicherweise nicht zu den Impressionisten gerechnet wird, auch wenn Einflüsse etwa von Cézanne in der Frühphase seiner Malerei vorliegen, er also eher zum Personenkreis am Rande der Künstlergruppe zählt. Zu ähnlichen, wenig signifikanten Erkenntnissen kam nach Ansicht von Claire Bishop eine 2012 im Rahmen der Ausstellung „Inventing Abstraction 1910–1925“ für das Museum of Modern Art, New York, erstellte, auf der Internetseite des Museums anklickbare „network map“, die es Surfern erlaubte, sich ein Bild von der sozialen Vernetzung der in der Ausstellung vertretenen Künstler zu machen. Siehe <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>>. Positiv war dabei nach Ansicht der Autorin nur, „that several female artists, usually relegated to the sidelines, were repositioned as key players: Sonia Delaunay and Natalia Goncharova were ranked as the ‚most connected‘ alongside Jean Arp, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Tristan Tzara, and Alfred Stieglitz“. Siehe Claire Bishop: „Against Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History* Nr. 3 (27. Juli 2018), 125 <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/view/49915/43450>>.
- 12 Der Klassiker zum Thema, John Rewalds *The History of Impressionism* (New York: The Museum of Modern Art 1949; 4. Aufl. 1973; deutsche Ausgabe: *Die Geschichte des Impressionismus: Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst* [Köln: DuMont 1979]), bietet allein schon eine Fülle an dokumentarischem Material, von den vielen anderen Büchern, Essays und Ausstellungskatalogen

- zum Impressionismus oder über einzelne Repräsentanten der Künstlerbewegung gar nicht erst zu reden.
- 13 Siehe Stephanie Schwab: „Algorithmische Farbanalyse zur Untersuchung von Auswirkungen der Einführung neuer Farbpigmente auf die Kunst des 19. Jahrhunderts“, Bachelorarbeit, Institut für Informatik, Ludwig-Maximilians-Universität München, 31. Oktober 2018.
 - 14 *arthistoricum.net* <<https://www.arthistoricum.net/>> ist ein seit Frühjahr 2006 bestehender Online-Fachinformationsdienst für Kunst, Fotografie und Design. Diese Informationsplattform wurde von 2005 bis 2010 im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projektes gemeinsam von der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, der Universitätsbibliothek Heidelberg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München und weiteren Einrichtungen aufgebaut. *arthistoricum.net* wird im Rahmen des DFG-Programms „Fachinformationsdienste für die Wissenschaft“ von der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) weiterentwickelt.
 - 15 Das Institut schreibt dazu: „A current trend in managing art information is to increasingly make data about art, architecture, and other cultural heritage objects available as Linked Open Data (LOD). This applies to the metadata about the objects, their creators, patrons, associated places, style, work type, and other terminology concerning their description, history, scholarly research, and conservation.“ Siehe <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/lod/>>
 - 16 Nach dem SDDS-Modell der naturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung („Scientific Discovery as Dual Search“) steht am Anfang eine Hypothese, die mit Hilfe von Experimenten überprüft wird, und am Ende die Evaluation der erhaltenen Ergebnisse hinsichtlich ihrer Evidenz. An den Überprüfungen im Experimentierraum und der Auswertung der gewonnenen Daten sind meist zahlreiche Forschergruppen beteiligt. Siehe David Klahr/ Kevin Dunbar: „Dual Space Search During Scientific Reasoning“, *Cognitive Science* 12, Nr. 1 (Januar 1988), 1–48.
 - 17 <<http://www.lumiere-technology.com/index.htm>>
 - 18 Pascal Cotte/Marcel Dupouy: „Crisatel High Resolution Multispectral System“ (Januar 2003) <https://www.researchgate.net/publication/220865251_Crisatel_High_Resolution_Multispectral_System>; Alejandro Ribés: „Image Spectrometers, Color High Fidelity, and Fine Art Paintings“, in: Christine Fernandez-Maloin (Hrsg.): *Advanced Color Image Processing and Analysis* (New York, Heidelberg, Dordrecht, London: Springer 2013), 449–484, bes. 469ff.
 - 19 Die datierte Randnotiz vom Oktober 1503, in der erwähnt wird, dass Leonardo da Vinci gerade Lisa del Giocondo porträtiert, wurde bei der Katalogisierung der Heidelberger Inkunabeln in einer Cicero-Ausgabe von 1477 entdeckt. Siehe Veit Probst: „Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci“ <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/410/>>; id.: „Rätselhafte Mona Lisa: Wer ist die geheimnisvoll lächelnde Dame auf Leonardo da Vincis Bild?“ <<https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-3/mona.html>>.
 - 20 Ludwig von Pastor (Hrsg.): *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, beschrieben von Antonio de Beatis* (Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagsbuchhandlung 1905), 79 <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beatis1905/0094/image>>; Roberto Zapperi: *Abschied von der Mona Lisa: Das berühmteste Gemälde der Welt wird enträtselt* (München: C. H. Beck 2010), 13.
 - 21 Siehe Pascal Cotte: *Lumière on The Mona Lisa: Hidden Portraits* (Paris: Vinci Editions 2016). Die Ergebnisse seiner Untersuchungen, die etliche bisher unbekanntes Geheimnisse des Gemäldes lüfteten, stellte Cotte auch in einem 300 Quadratmeter großen Bereich der internationalen Wanderausstellung „Da Vinci – Das Genie“ der Öffentlichkeit vor, unter anderem 2014 in Nürnberg. Einige Leonardo-Spezialisten nehmen die naturwissenschaftlichen Analysen des französischen Ingenieurs und besonders die Interpretationen der digital aufbereiteten Daten bisher allerdings noch mit verhaltener Skepsis zur Kenntnis (siehe etwa Frank Zöllner: „Mona Lisa: Das späte Lächeln“, *Die Zeit* Nr. 51, 17. Dezember 2015 <<https://www.zeit.de/2015/51/mona-lisa-forschung-bildnis-unbekannte>>), während der britische Kunsthistoriker Andrew Graham-Dixon, der auch eine 2015 ausgestrahlte BBC-Dokumentation über die neueren Untersuchungen zur *Mona Lisa* moderierte, Cottes Erkenntnisse für die „Story des Jahrhunderts“ hält. Siehe Sam Wollaston: „The Secrets of the Mona Lisa review – is this really the story of the century?“ *The Guardian*, 10. Dezember 2015 <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/dec/10/the-secrets-of-the-mona-lisa-review-is-this-really-the-story-of-the-century>>.
 - 22 <<https://www.portalkunstgeschichte.de/>>
 - 23 <<https://www.zikg.eu/bibliothek/kataloge>> und <http://aleph.mpg.de/F?func=file&file_name=find-b&local_base=kubo1>
 - 24 <<https://www.zikg.eu/forschung/kunstchronik/arttheses>>
 - 25 <<http://www.rdklabor.de/wiki/Hauptseite>>
 - 26 <<https://www.bildindex.de/>>
 - 27 <<https://www.prometheus-bildarchiv.de/>>
 - 28 <<https://www.maxweberstiftung.de/startseite.html>>
 - 29 Maria Effinger: „Wissen verbreiten – im Open Access publizieren: Infrastrukturen für die Digitale Kunstgeschichte“, in: Kuroczyński/Bell/Dieckmann (Hrsg.): *Computing Art Reader* [wie Anm. 6] <<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.413>>.
 - 30 <<https://blog.arthistoricum.net/>>; <<https://www.arthistoricum.net/netzwerke/>>; <<https://www.arthistoricum.net/publizieren/art-dok/>>; <<https://www.arthistoricum.net/publizieren/art-books/>>
 - 31 <<https://stackoverflow.com/>> und <<https://stackoverflow.com/sites>>
 - 32 In jüngerer Zeit werden solche Plattformen verstärkt auch hinsichtlich linguistischer Fragestellungen genutzt. Siehe Sandra Hölbling-Inzko: „+1 für die Frage: Charakteristika der Wissenskommunikation auf der Question-and-Answer-Webseite German Language“, in: Eric Lettkemann/René Wilke/Hubert Knoblauch (Hrsg.): *Knowledge in Action: Neue Formen der Kommunikation in der Wissensgesellschaft* (Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018), 111–136.
 - 33 <<https://de.dariah.eu/>>
 - 34 Beispielsweise versteht *DARIAH-DE* unter digitalen geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsdaten „all jene Quellen/Materialien und Ergebnisse [...], die im Kontext einer geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsfrage gesammelt, erzeugt, beschrieben und/oder ausgewertet werden und in maschinenlesbarer Form zum Zwecke der Archivierung, Zitierbarkeit und zur weiteren Verarbeitung aufbewahrt werden können“ <<https://de.dariah.eu/weiterführende-informationen>>. Und es werden verschiedene Werkzeuge zum Sammeln und Speichern von Daten angeboten <<https://de.dariah.eu/list-services>>.
 - 35 <<http://www.digitale-rekonstruktion.info/uber-uns/>> und <<http://www.digitale-rekonstruktion.info/mitglieder/>>
 - 36 <<http://digitale-kunstgeschichte.de/>> und <<http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Projekte>>
 - 37 <<https://www.sub.uni-goettingen.de/projekte-forschung/projekt/details/projekt/architrave/>>

- 38 <https://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Bildende_Kunst>.
- 39 Beispielsweise erlaubte die Deutsche Fotothek der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) schon 2009 dem Medienarchiv *Wikimedia Commons*, rund 250.000 der vorhandenen ca. 3 Millionen Bilddateien unter der Creative-Commons-Lizenz *cc-by-sa* für alle frei verfügbar nutzen zu dürfen. Siehe Christiane Schulzki-Haddouti: „Wikimedia: Hoffnung auf weitere Kooperationen mit Archiven“, *heise-online*, 24. März 2009 <<https://www.heise.de/newsticker/meldung/Wikimedia-Hoffnung-auf-weitere-Kooperationen-mit-Archiven-209014.html>>.
- 40 Die Internetseite „Wikipedia:Exzellente Artikel“ listet in ihrer Rubrik „Kunst und Kultur“ die ausgezeichneten Artikel auf <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Exzellente_Artikel#Kunst_und_Kultur>. Darunter finden sich sowohl biografische Artikel zu bekannten Künstlern als auch ausführliche Analysen zu einzelnen Kunstwerken und Bauten.
- 41 Es gibt aber auch Ausnahmen: So wirkte Stephan Hoppe vom Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München als Experte intensiv an der Erstellung des *Wikipedia*-Artikels über „Digitale Kunstgeschichte“ mit. Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Digitale_Kunstgeschichte>.
- 42 *QRpedia* wurde von den Briten Roger Bamkin und Terence Eden konzipiert. Der Projektname ist eine Kombination aus den Initialen „QR“ des QR-Codes und „pedia“ von „Wikipedia“. Ein *QRpedia*-Code lässt sich auf einfache Weise erzeugen, wenn man den kompletten Adresspfad eines Wikipedia-Artikels kopiert und diesen im Eingabefeld der *QRpedia*-Seite (<<https://qrpedia.org/>>) einfügt. Der Code kann dann an allen Orten benutzt werden, an denen ein mobiler Datenzugriff möglich ist. Siehe Terence Eden's Blog: „Introducing QRpedia“, 3. April 2011 <<https://shkspr.mobi/blog/2011/04/introducing-qrpedia/>>; Markus Böhm: „Erweiterte Realität: Die Wikipedia kommt ins Museum“, *Der Spiegel*, 7. Oktober 2011 <<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/erweiterte-realitaet-die-wikipedia-kommt-ins-museum-a-790436.html>>.
- 43 Siehe <<https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Stub>>.
- 44 Siehe <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM>>. So fördert das *Wikipedia*-Projekt „GLAM on Tour“ die Vernetzung von *Wikipedia*-Usern und Kultureinrichtungen auf lokaler Ebene <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour>. Siehe z. B. die Einladung zur fotografischen Dokumentation des Schlosses Caputh und seines Schlossgartens im Jahre 2015 <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/GLAM_on_Tour_im_Schloss_Caputh/Programm_&Teilnehmer>, die Initiativen der Jahre 2017 und 2018 des Museums Europäischer Kulturen, Berlin <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/Wiki_goes_MEK!> und <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/Wiki_goes_MEK!_2.0>, oder die Einladungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg der Jahre 2018 und 2019 zur Dokumentation der Sammlungsbestände des Jagdschlusses Grunewald <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/Jagdschloss_Grunewald> und der Parkanlagen von Sanssouci <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/Parkanlage_Sanssouci>. 2015 fand eine Schreibwerkstatt zu Camille Pissarro im Wuppertaler Von der Heydt-Museum statt, und zwar als Begleitveranstaltung zur Sonderausstellung von Werken des französischen Malers, die dort vom 14. Oktober 2014 bis zum 22. Februar 2015 zu sehen waren <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/Edit-a-thon_Pissarro/Programm>. 2019 sind Veranstaltungen dem Thema „100 Jahre Bauhaus“ gewidmet. Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/GLAM_on_Tour/100_Jahre_Bauhaus-Weimar>.
- 45 Kenntnisse in Mathematik oder auf dem Gebiet der Programmierung sind für die Teilnahme an den angebotenen Projekten (Abb. 2) nicht erforderlich. Siehe <<https://www.en.pms.iflmu.de/research/artizen/index.html>>; Martin Bogner: „Conception and Implementation of a Collaborative Data Science Platform“, Masterarbeit, Institut für Informatik, Ludwig-Maximilians-Universität München 2016 <https://www.en.pms.iflmu.de/publications/diplomarbeiten/Martin.Bogner/MA_Martin.Bogner.pdf>; Giuliana Dehn: „Designing an Interface for Citizen Science Platforms: Ensuring a Good User Experience“, Bachelorarbeit, Institut für Informatik, Ludwig-Maximilians-Universität München 2017 <https://www.en.pms.iflmu.de/publications/projektarbeiten/Giuliana.Dehn/PA_Giuliana.Dehn.pdf>; Martin Bogner/François Bry/Niels Heller/Stephan Leutenmayr/Sebastian Mader/Alexander Pohl/Clemens Schefels/Yingding Wang/Christoph Wieser: „Human Collaboration Reshaped: Applications and Perspectives“, in: Arndt Bode/Manfred Broy/Hans-Joachim Bungartz/Florian Matthes (Hrsg.): *50 Jahre Universitäts-Informatik in München* (Berlin und Heidelberg: Springer Vieweg 2017), 47–73 <<https://www.en.pms.iflmu.de/publications/PMS-FB/PMS-FB-2017-2/PMS-FB-2017-2-paper.pdf>>.
- 46 <<http://www.artigo.org/>>.
- 47 Siehe Hubertus Kohle (Hrsg.): *Kunstgeschichte digital: Eine Einführung für Praktiker und Studierende* (Berlin: Reimer 1997); Katja Kwastek/Hubertus Kohle (Hrsg.): „Digitale und digitalisierte Kunstgeschichte: Perspektiven einer Geisteswissenschaft im Zeitalter der Virtualität“, *Zeitenblicke: Online-Journal Geschichtswissenschaften* 2, Nr. 1 (Köln: Zeitenblicke 2003) <<http://www.zeitenblicke.de/2003/01/index.html>>; Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2013) <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/21851/Kohle_Digitale_Bildwissenschaften_2013.pdf>.
- 48 Hubertus Kohle: *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2018), 18 <<https://doi.org/10.17885/heiup.365.515>>.
- 49 Siehe Christoph Wieser: „Building a Semantic Search Engine with Games and Crowdsourcing“, Diss. Institut für Informatik, Ludwig-Maximilians-Universität München 2014 <https://www.pms.iflmu.de/publikationen/dissertationen/Christoph.Wieser/DISS_Christoph.Wieser.pdf>; Bogner/Bry/Heller/Leutenmayr/Mader/Pohl/Schefels/Wang/Wieser: „Human Collaboration Reshaped: Applications and Perspectives“ [wie Anm. 45] <<https://www.en.pms.iflmu.de/publications/PMS-FB/PMS-FB-2017-2/PMS-FB-2017-2-paper.pdf>>; François Bry/Clemens Schefels/Corina Scheinminda: „Eine qualitative Analyse der ARTigo-Annotationen“, in: Kuroczyński/Bell/Dieckmann: *Computing Art Reader* [wie Anm. 6] <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/413>> und <<https://doi.org/10.11588/arhistoricum.413>>.

Zwischen Precision und Recall

Information Retrieval in Bildersuchmaschinen am Beispiel von *prometheus*

Lisa Dieckmann

Abstract „Precision“ und „Recall“ bezeichnen zwei Messgrößen, die die Qualität von Information-Retrieval-Systemen bewerten. Das Ziel ist die Gewinnung von relevanten Informationen und der gleichzeitige Ausschluss von nicht-relevanten Informationen zu einer spezifischen Anfrage. Idealerweise wird eine Erhöhung des „Recall“ (Anzahl der gefundenen Dokumente im Verhältnis zu allen relevanten Dokumenten) durch die Anwendung bestimmter Verfahren innerhalb der Suchmaschine erreicht, ohne die „Precision“ (Anzahl relevanter Dokumente im Verhältnis zu allen gefundenen Dokumenten) zu verschlechtern. In der Realität ist dies aber eher ein Prozess des Austarierens zwischen beiden Größen. Der Beitrag möchte am Beispiel des *prometheus*-Bildarchivs einen Einblick in die Retrieval- und Bewertungsmechanismen von Suchmaschinen geben und die jeweiligen Entscheidungen für den Einsatz von Verfahren hinsichtlich des Verhältnisses zwischen „Precision“ und „Recall“ verdeutlichen.

Keywords Information Retrieval, Suchmaschine, Precision, Recall, Relevanz, Ranking

Information Retrieval meint die durch eine Suchmaschine erreichte Gewinnung von Informationen aus Datenquellen zu spezifischen Anfragen.¹ Dabei ist das Ziel, relevante von nicht-relevanten Informationen zu unterscheiden und letztere bei der Auslieferung der Dokumente auszuschließen. Da die Beurteilung von Relevanz jedoch vorwiegend aus Annahmen besteht, kann es dabei allerdings nur um Annäherung gehen. Das bedeutet, „ein gutes IR-System unterscheidet sich von einem schlechten System [...] dadurch, dass es einerseits *mehr* relevante Dokumente zum Informationsbedürfnis liefert und andererseits den Anfragenden mit *weniger* irrelevanten Dokumenten im Ergebnis belastet“² [beide Hervorhebungen von der Verfasserin]. Das zentrale Kriterium für die Qualität von Information-Retrieval-Systemen heißt also *Relevanz*. Formuliert man nun das spezielle Ziel für Bildersuchmaschinen, wie z. B. vom *prometheus*-Bildarchiv,³ ist es das Ziel, mithilfe eingegebener

Suchbegriffe möglichst viele für diese Begriffe relevante Kunstwerke/kulturelle Objekte mit Abbildungen und Metadaten zu finden und möglichst viele irrelevante Kunstwerke/kulturelle Objekte auszuschließen.⁴ Die Qualitätsbewertung des Information Retrieval-Systems erfolgt dabei mithilfe der Messgrößen „Recall“ und „Precision“, der Anzahl der zurückgelieferten Treffer für eine bestimmte Suchanfrage im Verhältnis zu allen potenziell möglichen Treffern und der Anzahl der relevanten Dokumente innerhalb der Treffermenge. Wenn das *prometheus*-Bildarchiv 1.000 Abbildungen von Albrecht Dürer enthielte, sollten diese bei einer Suchanfrage auch zurückgegeben werden, um einen „Recall“ von 100 % zu erreichen. Werden nur 800 gefunden, ergibt das einen „Recall“ von 80 %. Werden allerdings 1.200 zurückgegeben, liegt die „Precision“ nur bei 80 %. Der Idealfall wird also offensichtlich durch eine Abfrage mit einem „Recall“ und einer „Precision“ von je 100 % repräsentiert.⁵

Vor nicht allzu langer Zeit schrieb uns ein Nutzer, der regelmäßig im *prometheus*-Bildarchiv recherchiert, dass, wenn man in den Suchschlitz einen Suchbegriff einträgt, gelegentlich Ergebnisse angezeigt werden, die keinen Sinn ergäben. Für den Nutzer war in diesem Fall klar, dass er, wenn er über die Volltextsuche die Begriffe „Michelangelo“ und „David“ eingibt, Abbildungen von der gleichnamigen Skulptur von Michelangelo Buonarroti in der Galleria Dell'Academia in Florenz angezeigt bekommt. In den Augen des Nutzers machten einige Beispiele keinen Sinn – ich werde hier zwei unterschiedliche Beispiele herausgreifen:

1. Honoré Victorin Daumier: *La Laveuse* (siehe Abb. 1)⁶
2. Paul Delaroche: *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier* (siehe Abb. 2)⁷

Betrachtet man die Abbildungen und die rudimentären Metadaten der Ergebnisliste, scheint der Nutzer auf den ersten Blick recht zu haben, jedoch ist das Erscheinen der Datensätze in der Trefferliste vollkommen richtig, wenn man nicht nur Künstler und Titel, sondern alle Metadaten betrachtet, die bei einer Volltextsuche ja schließlich auch berücksichtigt werden. Denn für das erste Beispiel findet sich (etwas versteckt) in der Vollansicht des Datensatzes in dem langen Beschreibungstext folgende Passage: „The focus on humble folk is accompanied by a concern for force and monumentality reminiscent of Michelangelo, showing the spectator a sort of real allegory.“ Bei den Angaben unter Standort findet sich „David-Weill. Paris (Frankreich)“.

Im zweiten Beispiel sind es nicht die Metadaten der Datenbank selbst, sondern die dem Datensatz nachträglich durch das Spiel *Artigo* hinzugefügten Schlagwörter, die via LMU München über eine Programmierschnittstelle (Application Programming Interface, kurz API) abgerufen werden.⁸ In dem Kopf des Apoll auf dem Gemälde, in welchem sich der Porträtierte im Rahmen seiner Antikensammlung präsentiert, sah ein *Artigo*-Spieler wohl Ähnlichkeiten mit Michelangelos David (s. Abb. 3).

Auch taucht in der Ergebnisliste z. B. eine Luftaufnahme des Palazzo Vecchio in Florenz⁹ auf. Hier ist verständlicherweise „Michelangelo“ und „David“ verschlagwortet, da sich die Kopie der Skulptur vor dem Palazzo befindet und in der Fotografie abgebildet ist. Dass diese Treffer nicht das Bedürfnis eines Nutzers befriedigen, der Aufnahmen der Skulptur von Michelangelos David finden wollte, dürfte klar sein. Mit diesen Beispielen sind daher schon einige Probleme oder besser Herausforderungen angesprochen: Aus NutzerInnensicht ist der Datensatz nicht relevant, für die Suchmaschine schon

– man spricht hier auch von subjektiver und objektiver Relevanz. Die Suchmaschine kennt das Bedürfnis von Nutzerinnen und Nutzern zunächst nicht. Sie kennt nur die beiden Zeichenketten „David“ und „Michelangelo“ und liefert alle Dokumente zurück, die diese Wörter beinhalten. Jedoch versucht die Suchmaschine (standardmäßig) dennoch, dem Bedürfnis der Nutzerinnen und Nutzer nahezukommen, indem sie die Relevanz bewertet, also einen Score mitliefert, der die Ergebnisse bewertet („rank“).

Die beiden oben genannten Suchergebnisse tauchen demnach in der Ergebnisliste ganz hinten auf als Treffer 383 und 385 von 385 Treffern insgesamt. Also hat die Suchmaschine korrekterweise dem Informationsbedürfnis des Nutzers Rechnung getragen und sie im Vergleich zu anderen Treffern als nicht so relevant bewertet. Jedes Ranking ist aber nur „eine von vielen möglichen algorithmischen Sichten auf die Inhalte [...] und beruht grundsätzlich auf Annahmen.“¹⁰

Aber wie funktioniert das eigentlich? Was sind die Retrieval- und Bewertungsmechanismen einer Suchmaschine? Meist ist das Retrieval und das Scoring von Suchmaschinen für Nutzerinnen und Nutzer intransparent.¹¹ Im Falle von Websuchmaschinen wie Google weiß man eventuell, dass in den Dokumenten die Wortgewichtung oder bei mehreren Suchbegriffen der Wortabstand eine Rolle spielen, dass die Anzahl der Links, die auf das Dokument verweisen, einen Einfluss hat oder aber auch, dass wissenschaftliche Seiten höher gerankt werden, wenn man sich in einem akademischen Kontext befindet.¹²

Google selbst liefert zwar auch einige Informationen zu seinen Suchalgorithmen:

„Diesen Rankingsystemen liegt eine ganze Reihe von Algorithmen zugrunde. Damit du die nützlichsten Informationen erhältst, wird eine Vielzahl von Faktoren herangezogen. Dazu gehören unter anderem die in deiner Suchanfrage verwendeten Wörter, die Relevanz und Nützlichkeit von Seiten, die Sachkenntnis von Quellen sowie dein Standort und deine Einstellungen. Die Gewichtung der einzelnen Faktoren hängt von der Art deiner Suchanfrage ab. Zum Beispiel spielt die Aktualität der Inhalte bei der Beantwortung von Fragen zu aktuellen Themen eine größere Rolle als bei Wörterbuchdefinitionen.“¹³

Dennoch bleiben Suchmaschinen und ihre Verfahren meist „Black-Boxes“. In Bezug auf die Suchmaschine und die Verfahren, die im *prometheus*-Bildarchiv Anwendung finden, soll nun ein wenig Licht ins Dunkel gebracht werden. Als Suchmaschine verwendet *prometheus*

1

KünstlerIn Honoré Victorin Daumier

Titel *La laveuse* --- *Sortie du bateau à lessive* --- *La blanchisseuse* --- *Une laveuse du Quai d'Anjou* --- *Wäscherinnen* --- *Wäscherin am Quai d'Anjou* --- *Abgang vom Wäschereikahn* --- *The Washerwoman* --- *The* | [mehr](#)

Standort Régereau, Pau. Paris (Frankreich) | Bureau, Paul. Paris (Frankreich) | [mehr](#)

Datierung

Bildnachweis Paris., Daumier Ausstellung, Palais de l'École des Beaux-Arts, nr. 59. Leihgabe von P. Regereau, 1901 | Paris., Orangerie, Daumier Ausstellung, nr. 13, 1934 | Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art, nr. 1, Leihgabe des Louvre; fälschlicherweise Durand Ruel nr. 37 zugeschrieben, 1937 | Paris., Bibliothèque Nationale, nr. 180 als "Le Peintre Graveur", 1958 | Paris., Orangerie 1933, nr. 75, 1933 | Paris., Salon 1861, nr. 800, 1861 | Paris., Durand-Ruel, nr. 37, "Sortie du bateau à lessive", 1878 | Ottawa, "Daumier 1808-1879" Ausstellung, nr. 164, S. 314, 1999 | Washington D.C., USA, "Daumier 1808-1879" Ausstellung, nr. 164, S. 314, 2000 | Paris., "Daumier 1808-1879" Ausstellung, nr. 164, S. 314, 2000

Bildrecht Werk: | Fotografie: Musée d'Orsay, Paris (Frankreich)

Datenbank Daumier Register, The Daumier Register, Ascona

2

KünstlerIn Delaroche, Paul

Titel *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier* | *Porträt des Grafen James-Alexandre von Pourtalès-Gorgier*

Standort Paris

Datierung 1846

Bildnachweis Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München

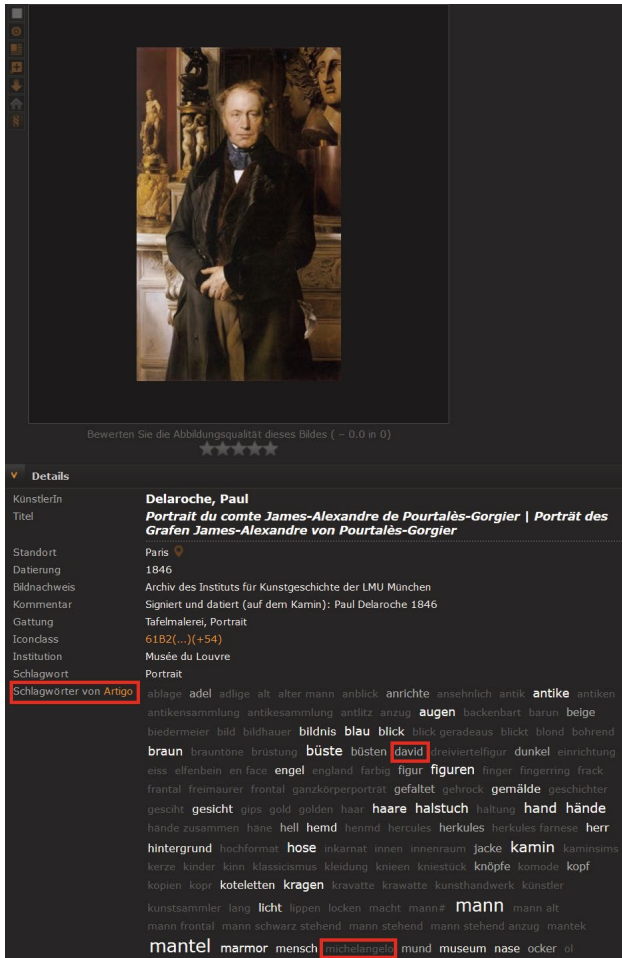
Bildrecht Werk: | Fotografie:

Datenbank Artemis, Ludwig-Maximilians-Universität München, Kunsthistorisches Institut, Ludwig-Maximilians-Universität München

Abb. 1 Ergebnisliste *prometheus*-Bildarchiv: Datensatz zu Honoré Victorin Daumier: *La Laveuse*, <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/daumier-4cbe c45e780cf1cc89854fe5f3d15b995f17dc8a>> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang).

Abb. 2 Ergebnisliste *prometheus*-Bildarchiv: Datensatz zu Paul Delaroche: *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier*, <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-92b97a4067caf7e2c805f3e8bac57b21280fb9b4>> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang).

3



4

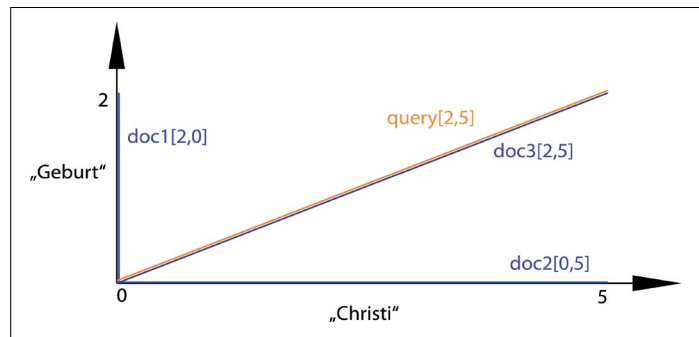


Abb. 3 Vollansicht des Datensatzes zu Paul Delaroche: *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier*, <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-92b97a4067caf7e2c805f3e8bac57b21280fb9b4>>, (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang) [Markierungen im Bild von der Verfasserin].

Abb. 4 Abfragevektor und Dokumentvektoren im Verhältnis.

„Elasticsearch“, eine seit 2010 existierende Suchmaschine auf Basis von „Lucene“, die ihre Funktionalität per HTTP-Schnittstelle zur Verfügung stellt mit einem besonderen Fokus auf Datenverteilung und Clustering. Grundlage ist der zentrale invertierte Index, der die Suchbegriffe auf Dokumente abbildet. Zu jedem Term ist die Information gespeichert, in welchen Dokumenten er auftaucht und in welchen nicht.¹⁴ Da das sogenannte „Boolsche Retrieval“ die Terme nur nach Vorkommen bzw. Nicht-Vorkommen beurteilt, werden noch zusätzliche Faktoren berücksichtigt und zu den Termen abgespeichert, die eine Gewichtung der Terme – abhängig von dem jeweiligen Dokument – ermöglichen. „Volltext-Relevanz-Formeln“ kombinieren verschiedene Faktoren, um einen Relevanz-Score für jedes Dokument zu ermitteln.¹⁵ Die drei Faktoren „term frequency“ (TF), „inverse document frequency“ (IDF) und „field-length norm“ werden während der Indexierung berechnet und gespeichert. Bei der „term frequency“ wird ein Wert aus der Häufigkeit des Auftretens des Terms in einem Dokument ermittelt, bei der „inverse document frequency“ die relative Häufigkeit des Vorkommens in allen Dokumenten des Index. Das Gewicht ist dabei höher, je seltener der Begriff vorkommt. Bei der „field-length norm“ wird der Begriff im Verhältnis zur Feldlänge ausgewertet. Ist das Feld kürzer, dann ist das Gewicht höher, denn die Wahrscheinlichkeit steigt, dass es z. B. in einem knappen Titel-Feld tatsächlich um diesen Begriff geht, wohingegen bei einem langen Beschreibungsfeld der Begriff auch keine inhaltliche Bedeutung haben könnte. Zusammen werden diese drei Faktoren verwendet, um die Gewichtung eines einzelnen Begriffs in einem bestimmten Dokument zu berechnen, um diese dann nach Relevanz zu sortieren. Um darüber hinaus selbst zu bestimmen, welches Feld als relevanter zu betrachten ist als andere, kann auch ein „Index-Field-Boost“ eingesetzt werden. In *prometheus* haben wir einen geringfügigen Boost¹⁶ für das Titel-Feld hinzugefügt, weil eine Anfrage z. B. nach „Geburt Christi“ wohl eher das Titel-Feld betrifft als beispielsweise den Bildnachweis. Das ist allerdings nur eine Annahme, die unter Umständen auch Auswirkungen auf „Precision“ und „Recall“ hat. Um die Gewichtungen mehrerer Begriffe zu kombinieren, wird das Vektorraummodell verwendet. Hierbei kann eine Multiterm-Abfrage mit einem Dokument verglichen werden. Dabei wird für die Suchanfrage (Query) anhand der Gewichtung der einzelnen Begriffe ein Abfragevektor und für die einzelnen Dokumente ein Dokumentvektor erstellt auf Basis der Relevanz der Begriffe innerhalb des Dokuments (s. Abb. 4). Durch die Darstellung als Vektoren können Winkel berechnet werden zwischen dem Abfragevektor und

dem Dokumentvektor. Je kleiner der Winkel, desto relevanter das Dokument.¹⁷ In dem vorliegenden Beispiel mit einer Suchanfrage „Geburt Christi“ nehmen wir einfach an, dass „Geburt“ eine Gewichtung von 2 hätte und „Christi“ eine Gewichtung von 5.¹⁸ Folgende Dokumente stünden zur Auswahl:

- Dokument 1: Geburt Mariae [2,0]
- Dokument 2: Christi Himmelfahrt [0,5]
- Dokument 3: Geburt Christi [2,5]

Das Dokument 3 hätte somit die höchste Relevanz, weil es dem Query am nächsten kommt.

Bevor die Suchmaschine jedoch aufgrund bestimmter Faktoren in der Lage ist, die Dokumente zur eingegebenen Suchanfrage zu ranken, werden die Metadaten der Datenbanken vorverarbeitet, d. h. sie werden für das Retrieval homogenisiert und auch angereichert. Das bedeutet nicht, dass die Daten selbst abgeändert werden, jedoch werden bei der Indexierung verschiedene linguistische Analyseverfahren angewendet und die Daten angereichert, um die Heterogenität der Daten auszugleichen. Dieser Prozess geschieht für die Nutzerinnen und Nutzer unbemerkt und hat Auswirkungen auf „Recall“ und „Precision“. „Die Suche nach den zu einem Informationswunsch relevanten Dokumenten berücksichtigt dabei die Vagheit und Unvollständigkeit, die sowohl bei der Formulierung des Informationswunsches als auch bei der – ggf. automatischen – Interpretation des Inhalts der betrachteten Dokumente besteht.“¹⁹ Welche Verfahren verwendet werden, wird in der Konfiguration der zu verwendenden Filter festgelegt. Bestimmte Normalisierungen sind wir als Nutzerinnen und Nutzer gewohnt und setzen sie deswegen auch bei der Eingabe der Suchbegriffe voraus. Ob Wörter groß oder klein geschrieben werden, ist egal, denn standardmäßig werden alle Wörter mit dem „lowercase-Filter“²⁰ im Analyseprozess der Suchmaschine in Kleinbuchstaben umgewandelt, sowohl bei der Indexierung der Dokumente als auch bei der Anfrage. Der eingesetzte „Tokenizer“ splittet alle Sätze und Anfragen in einzelne Wörter auf – auch das setzen wir bei einer Suchanfrage nach „Raffael Madonna“ bereits voraus. Würden die beiden Suchterme als zusammengehörig abgefragt, wäre die Trefferausbeute wohl eher gering. Darüber hinaus werden Umlaut-Filter eingesetzt, so dass es keine Rolle spielt, ob man „Grundriss“ oder „Grundriß“, oder „Äpfel“ oder „Aepfel“ sucht. Auch diakritische Zeichen werden normalisiert, so dass „Cézanne“ auch gefunden wird, wenn die Nutzerinnen und Nutzer den Künstler ohne Accent aigu eingeben.²¹ Außerdem wird der „word_delimiter-Token-Filter“²² eingesetzt, der zusammengesetzte Wörter in Subwörter

aufteilt. Wenn man z. B. nach „Museum Köln“ sucht, werden auch alle Museen gefunden, die mit Bindestrich geschrieben werden, wie z. B. das „Wallraf-Richartz-Museum“ oder das „Rautenstrauch-Joest-Museum“. Negative Auswirkungen hat die Anwendung aller Filter auf die „Precision“. Die Anwendung des „word_delimiter-Filters“ führte in dem ersten Beispiel „Daumier: *La laveuse*“ – wie oben beschrieben – dazu, dass dieser Treffer als relevant eingeschätzt wurde, weil der Term „David-Weill“ in zwei Wörter getrennt im Index vorliegt.

Darüber hinaus kann man auch sprachspezifische Verarbeitung durch „Stemming“ einsetzen, um eine größere Variation in der Schreibweise zu ermöglichen. Dabei werden die Begriffe auf die Normalform gebracht, so dass eine Suche nach „Baum“ auch Treffer mit dem Begriff „Bäume“ findet. Der „Recall“ wird in diesem Fall erhöht, die „Precision“ jedoch möglicherweise verringert. Darüber hinaus kann es bei diesem Prozess auch zu falschen Wortbildungen kommen und damit auch zu Treffern, die nicht den Erwartungen entsprechen. Standardmäßig werden deshalb nicht so aggressive „Stemmer“ eingesetzt.²³ Auch bei *prometheus* ist der „Light-German-Filter“ aktiv, der auf den morphologischen Regeln der deutschen Sprache basiert. Als „Light-Stemmer“ werden solche Stemmer bezeichnet, die nur morphologische Flexionen entfernen.²⁴

Es gibt noch andere Möglichkeiten, die Daten so anzureichern, dass die Vagheit oder Unsicherheit der Suchanfrage ausgeglichen wird. So kann man einen Phonetischen „Token-Filter“ verwenden, der die Aussprache eines Terms (Meyer, Meier) kodiert.²⁵ Wir haben uns gegen den Einsatz dieses Filters entschieden, da gerade bei den gezielten Suchen nach Künstlernamen die Eindeutigkeit wichtig ist, denn der „Recall“ würde zwar zunehmen, die „Precision“ sich aber stark verschlechtern. Ein Argument für die Einbindung des Filters wäre die Unsicherheit über die Schreibweise eines Namens. Doch dazu gibt es die Möglichkeit, eine unscharfe Suche, die mithilfe der „Levenshtein-Distanz“²⁶ als Ähnlichkeitsmaß ermittelt wird, durchzuführen, indem man dem Suchbegriff eine Tilde hinzufügt. „Gaugin~“ findet auch alle Datensätze mit der korrekten Schreibweise „Gauguin“. Das heißt, die Nutzerinnen und Nutzer entscheiden selbst, wann Präzision und wann Unschärfe gewünscht ist. Auch haben wir keine Stoppwörter-Liste integriert, bei der sprachspezifische einzelne, häufig vorkommende Wörter entfernt werden, wie Artikel oder Konjunktionen (z. B. „der“, „eine“, „und“). Gerade bei kurzen Titeln kann der Artikel für das Kunstwerk identifizierend sein, wie z. B. für „*Der Schrei*“.

Neben dem Einsatz von Filtern, die durch verschiedene linguistische Analyseverfahren die Daten selbst

vorverarbeiten, gibt es in Elasticsearch die Möglichkeit, die Daten mit Synonymen anzureichern. In *prometheus* werden neben der Integration eines englischen Wörterbuchs auch den Künstlerdaten bei der Indexierung Synonyme hinzugefügt, um so variierte Schreibweisen auszugleichen.²⁷ Hierzu wird die „prometheus Künstler-Namensansetzungs-Datei“ (PKND)²⁸ verwendet, die neben der Ansetzungsform für einen Künstler auch alle Varianten enthält. Folgende Ansetzungsform „Laer, Pieter van“ wird angereichert durch die im <sub>-Element stehenden Varianten

```
<term>
  <name>Laer, Pieter van</name>
  <sub>
    <name>Laer, Pieter Jacobsz. van</name>
    <name>Lara, Pieter Jacobsz. van</name>
    <name>Bamboccio</name>
    <name>Bamboots</name>
  </sub>
</term>
```

Bei der Suche nach dem Pseudonym „Bamboccio“ findet man die relevanten Datensätze, auch wenn in den Datensätzen der Name selbst nicht auftaucht (s. Abb. 5).

Auch für Anreicherung der Metadaten durch Wörterbücher und Thesauri gilt, dass sich der „Recall“ deutlich verbessert, gleichzeitig aber mit einer verschlechterten „Precision“ einhergehen kann, indem auch irrelevante Datensätze zurückgeliefert werden. Die Namensanreicherung hat etwa z. B. zur Folge, dass bei einer Suche nach „Peter von Cornelius“ auch Abbildungen von Raffael auftauchen, da Peter von Cornelius’ Pseudonym „Raphael“ war und daher auch in der PKND als Variante auftaucht. Der Anreicherung mit englischen Begriffen beziehungsweise der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit des Wortes ist es geschuldet, dass bei der Sucheingabe „see“ auch Datensätze mit „lake, sehen, sea, meer“ als Ergebnisse auftauchen (s. Abb. 6).

Aber auch hier haben Nutzerinnen und Nutzer Instrumente, um Datensätze auszuschließen, welche nicht ihrer Anfrage entsprechen, da die Suchbegriffe mit „Boolschen Operatoren“ verknüpft werden können. Wenn man zum Beispiel „den See“ meint und nicht „die See“, kann man durch die Suchanfrage „see“ AND NOT „meer“ die Treffermenge reduzieren. Dazu muss natürlich eine gewisse Transparenz über die verwendeten Features gegeben sein und die Nutzerinnen und Nutzer müssen die Funktionalitäten kennen und die Suche beherrschen.

Die genannten Beispiele sind aber tatsächlich nur Extrembeispiele, die aufzeigen sollen, wie sensibel man

5

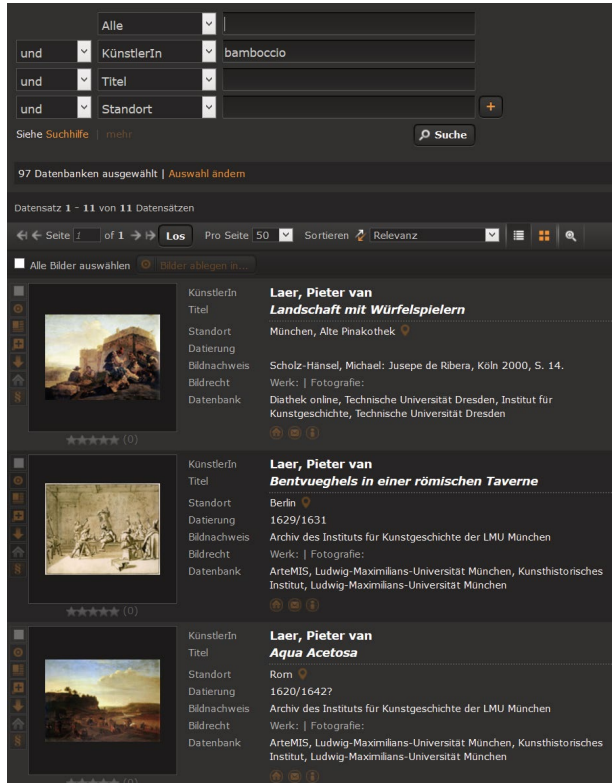
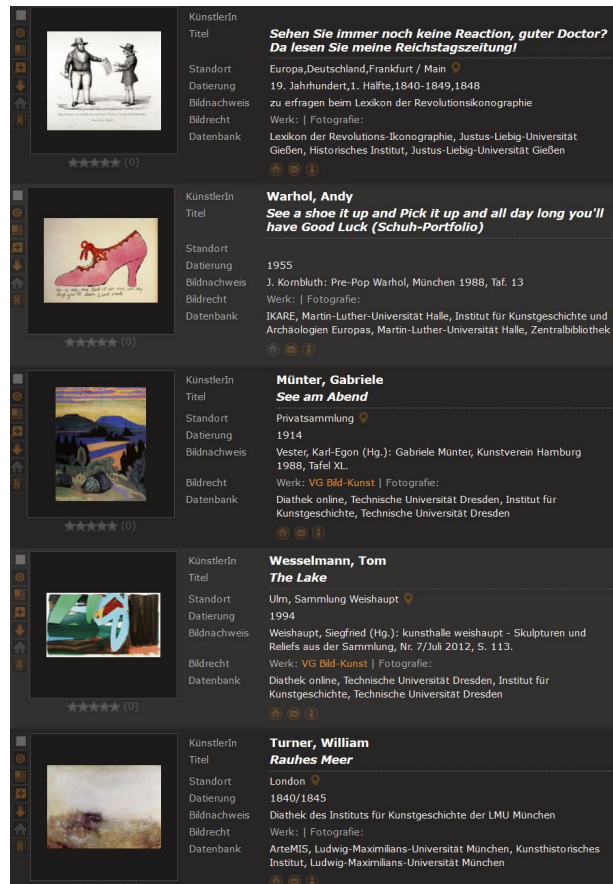


Abb. 5 Ergebnisliste bei Suchanfrage „Bamboccio“, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search_value%5B%5D=bamboccio&commit=Daten+absenden> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang).

Abb. 6 Zusammengestellte Beispiele bei Suchanfrage „see“, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search_value%5B%5D=see&commit=Daten+absenden> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang)

6



mit dem Retrieval umgehen muss. Grundsätzlich ist die Integration der Vokabulare in den meisten Fällen sehr nützlich (siehe oben). Hinzukommt, dass die Nutzerschaft von *prometheus* nicht nur deutschsprachig ist und vor allem auch viele Datenbanken integriert sind, die Originaltitel verwenden oder vorwiegend englische Metadaten bereitstellen. Ein großer Teil der relevanten Datensätze würde so gar nicht gefunden.

Der Beitrag sollte einen Einblick geben in die Retrieval- und Bewertungsmechanismen von Suchmaschinen am Beispiel des *prometheus*-Bildarchivs. So sollte insbesondere herausgestellt werden, dass bei der Verwendung von Suchmaschinen der Einsatz von speziellen Filtern oder Synonymwörterbüchern zum Ausgleich von Schreibweisen Ermessenssache bezüglich eines Austarierens zwischen „Precision“ und „Recall“ ist, damit das Ziel erreicht werden kann, den „Recall“ zu verbessern, so dass Nutzerinnen und Nutzer mehr relevante Treffer erhalten, jedoch unter der Prämisse, die „Precision“ nicht zu sehr zu verschlechtern. Um das „Retrieval“ weiter zu verbessern, soll zukünftig z. B. auch der „Getty Geographic Names-Thesaurus“ (TGN)²⁹ integriert werden. Da die Erfassung der Orte bei den integrierten Datenbanken sehr heterogen ist, werden alle Schreibweisen eines Ortes den Datensätzen bei der Indexierung hinzugefügt. Darüber hinaus werden derzeit alle Datierungsdaten innerhalb von *prometheus* ausgewertet, um auch eine zeitraumübergreifende Suche zu ermöglichen. Die Herausforderung besteht darin, jegliche Datierungsformate und auch natürlichsprachliche Datierungen zu erfassen und in einen Thesaurus zu überführen, der die Datierungen in numerische Werte umwandeln kann und gleichzeitig Unschärfe berücksichtigt. Um die Präzision z. B. bei den Künstlernamen/Werken grundsätzlich zu erhöhen, sollen die Datensätze zukünftig automatisch annotiert und auch mit Normdaten (GND, Wikidata, VIAF) angereichert werden, so dass eine Unterscheidung eindeutig möglich ist.³⁰ Als komplementärer Ansatz zur textbasierten Suche werden darüber hinaus zukünftig

auch bildbasierte Verfahren Anwendung finden, die die Bilder visuell analysieren, damit auch mithilfe von bildlichen Informationen nach Bildern und Bildpartien gesucht werden kann.³¹

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Screenshot aus dem *prometheus*-Bildarchiv:

<<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/daumier-4cbec45e780cf1cc89854fe5f3d15b995f17dc8a>>

(Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang), © Daumier Register, Ascona.

Abb. 2 Screenshot aus dem *prometheus*-Bildarchiv:

<<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-92b97a4067caf7e2c805f3e8bac57b21280fb9b4>>

(Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang), © Artemis, LMU München.

Abb. 3 Screenshot aus dem *prometheus*-Bildarchiv:

<<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-92b97a4067caf7e2c805f3e8bac57b21280fb9b4>>

(Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang), © Artemis, LMU München.

Abb. 4 eigene Grafik.

Abb. 5 Screenshot aus dem *prometheus*-Bildarchiv:

<https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search_value%5B0%5D=bamboccio&commit=Daten+absenden>

(Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang), © Diathek online, TU Dresden; Artemis, LMU München.

Abb. 6 Screenshot aus dem *prometheus*-Bildarchiv:

<https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search_value%5B0%5D=see&commit=Daten+absenden>

(Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang), © Lexikon der Revolutionsikonographie, JLU Gießen; IKARE, MLU Halle; Diathek online, TU Dresden; Artemis, LMU München.

Anmerkungen

- 1 Zur Einführung ins Information Retrieval vgl. Andreas Henrich: *Information Retrieval 1: Grundlagen, Modelle und Anwendungen* (Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009), Gobinda G. Chowdhury: *Introduction to Modern Information Retrieval*, 3. Aufl. (London: Facet Publishing 2010), Helmut Jarosch: *Information Retrieval und Künstliche Intelligenz* (Wiesbaden: DUV 2007) <<https://doi.org/10.1007/978-3-8350-9444-4>> und Harald Klinke, „Information Retrieval“, in: Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein (Hrsg.): *Digital Humanities: Eine Einführung* (Stuttgart: J.B. Metzler 2017), 268–78 <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05446-3_19>, alle Links abgerufen am 18.10.2019.
- 2 Henrich: *Information Retrieval* [wie Anm. 1], 26.
- 3 <https://prometheus-bildarchiv.de>. *prometheus* ist ein verteiltes digitales Bildarchiv für Forschung und Lehre in den Kunst- und Kulturwissenschaften und benachbarten bildbasierten Disziplinen. Als Datenbroker verknüpft *prometheus* derzeit 99 Datenbanken von Universitäten, Forschungsinstitutionen, Museen sowie Archiven miteinander und macht so über 2 Millionen hochauflösende Bilder über die Plattform recherchierbar (Stand: Oktober 2019). Die integrierten Bilder decken mit Material aus der Kunstgeschichte, Archäologie, Pädagogik, Geschichte, Theologie, Design- und Architekturgeschichte, Ägyptologie, Umweltgeschichte, Ethnologie und eben auch der Diplomatik ein breites inhaltliches Spektrum ab. Als Suchmaschine findet „Elasticsearch“ Anwendung, die auf der freien Software zur Volltextsuche „Lucene“ basiert.
- 4 Eine interessante Studie zur Verbesserung des Retrievals bei Bildersuchmaschinen am Beispiel der *Deutschen Digitalen Bibliothek* (DDB) liefert Jutta Lindenthal: „Datenqualität und Retrieval - Vorschläge zur Verbesserung der Suche in der Deutschen Digitalen Bibliothek“ (2016). <http://l.balilabs.de/DDB/DQ/DDB_Datenqualität%3%A4t_Retrieval_1.0.pdf>.
- 5 Zur Qualität von Information-Retrieval-Systemen vgl. Manfred Thaller: „Bemerkungen zu kunsthistorischen Informationssystemen; vornehmlich aus der Sicht der Informatik“, in: *zeitenblicke* 2, Nr. 1 (2003), §16 <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/thaller/index.html>>.
- 6 <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/daumier-4cbec45e780c1cc89854fe5f3d15b995f17dc8a>> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang)
- 7 <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-92b97a4067caf7e2c805f3e8bac57b21280fb9b4>> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang)
- 8 Bei dem Spiel *Artigo*, das von Hubertus Kohle mitentwickelt wurde, werden mittels „Crowd Sourcing“ „Tags“ zu Abbildungen der Kunstgeschichte erzeugt. Einen genaueren Einblick in die Funktionalität und die Spielregeln liefert: <<http://www.artigo.org>>.
- 9 <<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-20fe758b8058d6d68ba11e6bba9a7c2d88a2475d>> (Zugriff nur über lizenzierten Campus bzw. persönlichen Zugang)
- 10 Dirk Lewandowski: *Suchmaschinen verstehen* (Berlin und Heidelberg: Springer 2018), 93f. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-56411-0_5>.
- 11 Häufig wird Suchmaschinen und den Rankingverfahren deshalb auch eine gewisse Skepsis entgegengebracht: siehe z. B. <<https://digitalcourage.de/digitale-selbstverteidigung/es-geht-auch-ohne-google-alternative-suchmaschinen>>; <<https://crackedlabs.org/studie-kommerzielle-ueberwachung>>.
- 12 Näheres zu anfrageabhängigen und anfrageunabhängigen Ranking-Faktoren bei Websuchmaschinen bei Christian Maaß/Gernot Gräfe: „Suchmaschinen und Informationsqualität: Status quo, Problemfelder, Entwicklungstendenzen“, in: Knut Hildebrand/Marcus Gebauer/Holger Hinrichs/Michael Mielke (Hrsg.): *Daten- und Informationsqualität: Auf dem Weg zur Information Excellence* (Wiesbaden: Springer 2018), 158/160 <https://doi.org/10.1007/978-3-658-21994-9_9> und zum Ranking allgemein vgl. Lewandowski: *Suchmaschinen* [wie Anm. 10], 93–129.
- 13 <<https://www.google.com/intl/de/search/howsearchworks/algorithms/>>.
- 14 Einen guten Einstieg in die Funktionalitäten von „Elasticsearch“ liefert Florian Hopf: *Elasticsearch: Ein praktischer Einstieg* (Heidelberg: dpunkt 2016). <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/ubkoeln/detail.action?docID=4347081>>.
- 15 <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/guide/current/controlling-relevance.html>>.
- 16 Vgl. Hopf, *Elasticsearch* [wie Anm. 14], 66f.
- 17 Zum Scoring, den Faktoren zur Berechnung der Gewichtung eines Begriffs und zum Vektorraummodell: <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/guide/current/scoring-theory.html>>.
- 18 Die Grafik ist angelehnt an das Beispiel in der Elasticsearch-Dokumentation: <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/guide/current/scoring-theory.html#img-vector-docs>>.
- 19 Henrich: *Information Retrieval* [wie Anm. 1], 14–15.
- 20 <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/reference/current/analysis-lowercase-tokenfilter.html>>.
- 21 <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/guide/current/asciifolding-token-filter.html>>.
- 22 <<https://www.elastic.co/guide/en/elasticsearch/reference/current/analysis-word-delimiter-tokenfilter.html>>.
- 23 Vgl. Hopf, *Elasticsearch* [wie Anm. 14] 41.
- 24 Mehr zu Light-Stemming-Ansätzen bei Jacques Savoy: „Light Stemming Approaches for the French, Portuguese, German and Hungarian Languages“, in: *Proceedings of the 2006 ACM Symposium on Applied Computing, SAC '06* (New York, ACM 2006), 1031–1035 <<https://doi.org/10.1145/1141277.1141523>>.
- 25 Vgl. Hopf, *Elasticsearch* [wie Anm. 14] 49.
- 26 Vgl. Andrew Cholakian: „How to Use Fuzzy Searches in Elasticsearch“, 2013, <<https://www.elastic.co/de/blog/found-fuzzy-search>>.
- 27 Der Aufbau der Indexierungswörterbücher erfolgte in einem von der RheinEnergieStiftung von 2007 bis 2009 durchgeführten Projekt: <<https://prometheus-bildarchiv.de/de/projects/perseus-a>>.
- 28 <<https://prometheus-bildarchiv.de/tools/pknd>>.
- 29 <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html>>.
- 30 Das Projekt wird an der Universität zu Köln in enger Zusammenarbeit zwischen Fachwissenschaftlern der Kunstgeschichte und der Sprachlichen Informationsverarbeitung durchgeführt. Die Schwerpunkte der Sprachlichen Informationsverarbeitung liegen unter anderem auf Systemen zur syntaktischen und semantischen Analyse und Verarbeitung textueller Daten. Eine Beschreibung des Vorhabens findet sich unter: Lisa Dieckmann / Jürgen Hermes / Claes Neufeind: „Bild, Beschreibung, (Meta)Text. Automatische inhaltliche Erschließung und Annotation kunsthistorischer Daten“, in: *Abstractband der Jahrestagung des Verbandes für Digital Humanities im deutschsprachigen Raum* (Universität Bern 2017), 105–107 <http://www.dhd2017.ch/wp-content/uploads/2017/02/Abstractband_ergaenz.pdf>, abgerufen am 15.10.2019.
- 31 Ein Pilotprojekt wurde bereits von der Computer Vision Group an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg mit Bilddaten des *prometheus*-Bildarchivs durchgeführt. Die Computer Vision Group des Heidelberg Collaboratory for Image Processing widmet sich der Grundlagenforschung zum automatischen Bildverstehen. Sie entwickelt Algorithmen zur Erschließung von Bildbestandteilen (Segmentierung), diskriminativer Objekt-

erkennung und Szenenvergleich. Sie hat bereits in mehreren Projekten mit der Kunstgeschichte zusammengearbeitet. Siehe auch <<http://hci.iwr.uni-heidelberg.de/COMPVIS/>>. Für einen tiefergehenden Einblick bereits durchgeführter Projekte, in Methoden und technische Verfahren siehe z. B. Peter Bell/Lisa Dieckmann: „Die Kunst als Ganzes. Heterogene Bilddatensätze als Herausforderung für die Kunstgeschichte und die Computer Vision“, in: *DHd 2016. Modellierung – Vernetzung – Visualisierung. Die Digital Humanities als fächerübergreifendes Forschungs-*

paradigma. Konferenzabstracts (Leipzig 2016), 118–120 <<http://dhd2016.de/boa.pdf>> und Peter Bell/Björn Ommer: „Training Argus, Ansätze zum automatischen Sehen in der Kunstgeschichte“, in: *Kunstchronik* 68 (2015), 414–420. Siehe auch Vipin Tyagi: „Content-Based Image Retrieval: An Introduction“, in: Vipin Tyagi (Hrsg.): *Content-Based Image Retrieval: Ideas, Influences, and Current Trends* (Singapore: Springer 2017) <https://doi.org/10.1007/978-981-10-6759-4_1>.

Der Weg nach vorn

Die Kunstgeschichte am Scheideweg

Harald Klinke

Abstract Das Fach Kunstgeschichte verändert sich derzeit umfangreicher denn je. Zu den klassischen Methoden von Beschreibung und Vergleich gesellen sich zunehmend die Datenanalyse und Visualisierung großer Datenmengen. Dadurch verändert sich, ähnlich wie bei der Einführung der Diathek vor etwa 100 Jahren, die Perspektive auf den kunstgeschichtlichen Untersuchungsgegenstand sowie auf dessen historische Einordnung. Am Beispiel von Distant Viewing wird hier diskutiert, welche Rolle digitale Methoden in der Kunstgeschichte spielen und wie sich die Forschung und Lehre dadurch gegenwärtig bereits verändert haben. Ignorieren lässt sich die Digitale Kunstgeschichte nicht, aber es lässt sich entscheiden, welchen Weg sie gehen soll.

Keywords Digitale Kunstgeschichte, Distant Viewing, Big Image Data, Recommender System, Infrastruktur

Die Kunstgeschichte befindet sich aufgrund der zunehmenden Integration digitaler Methoden in einem Umbruch.¹ Wie andere Bereiche der Digital Humanities auch, nutzt sie Datenbanken, Datenanalysen und Visualisierungen, um bestehende Ansätze zur Erforschung der Geschichte der Kunst zu unterstützen.

Im Jahr 2012 kam Diane Zorich in ihrem Bericht für die Kress Foundation zu dem Schluss, dass in der Wissenschaftsgemeinschaft der Kunstgeschichte ambivalente Meinungen darüber herrschten, ob digitale Methoden die Art und Weise, wie Kunstgeschichte betrieben wird, verändern werden.² Seitdem hat sich jedoch viel getan. Um nur einige Meilensteine zu nennen: Das *International Journal for Digital Art History* wurde 2014 in München gegründet und veröffentlichte im folgenden Jahr seinen ersten Band. Im Jahr 2016 entwickelte das Symposium *Art History in Digital Dimensions* an der University of Maryland ein Weißbuch, in dem zukünftige Schritte empfohlen wurden, die auf der nachfolgenden CAA-Konferenz vorgestellt wurden.³ Mit dem Jahreswechsel 2018/19 gaben die in den USA ansässige *Digital Art History Society* und das *European Digital Art History Network* ihre Existenz bekannt.

Die Ambivalenz in der größeren Gemeinschaft der Kunstgeschichte mag bestehen bleiben, wird aber – wie es scheint – zunehmend durch die Annahme verdrängt, dass die digitale Kunstgeschichte ein expandierendes Feld ist, das als Trend nicht mehr ignoriert werden kann.⁴ Zunächst liegt das an der Professionalisierung des Feldes: Die digitale Kunstgeschichte schafft sich eigene Infrastrukturen und wächst so aus den Kinderschuhen heraus. Die Community der Digitalen Kunstgeschichte organisiert sich inzwischen über soziale Medien, Publikationen, Sommerschulen, Hackathons und Konferenzen. Eine wachsende Anzahl von Projekten und Promotionen zeigen die Möglichkeiten digitaler Anwendungen in der Kunstgeschichte auf. Mit der wachsenden Bedeutung wird auch deutlich, dass die Digitale Kunstgeschichte mehr als nur eine *zusätzliche* Methode sein kann, sondern das Potenzial besitzt, das Fach Kunstgeschichte *grundsätzlich* zu verändern.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, zurückzublicken, was die akademische Disziplin Kunstgeschichte ausmacht, was sie war und was sie in der Zukunft sein könnte.

Eine kurze Mediengeschichte der Kunstgeschichte

Der Gegenstand der Kunstgeschichte ist die Geschichte der Kunst. Das heißt, sie beschreibt die historische Entwicklung künstlerischer Produktion, stellt diese in einen gesellschaftlichen Kontext und zeigt beispielsweise Verbindungen zur politischen Geschichte, Sozialgeschichte oder Mediengeschichte auf. Anders als in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen sind ihre Forschungsgegenstände in erster Linie kulturelle Artefakte wie Bilder oder Objekte. Diese dienen als zentrale Informationsquelle, was sie von anderen geisteswissenschaftlichen Fächern, die sich vor allem auf textbasierte Medien konzentrieren, unterscheidet. Entsprechend ist die visuelle Analyse das Kernelement kunsthistorischer Methodik.

Einen Grundstein der Kunstgeschichte legte Heinrich Wölfflin mit der Methode, Bilder nicht nach ihrem Inhalt, sondern nach ihrem formalen Erscheinungsbild zu beschreiben.⁵ „Stil“ wurde zum zentralen Begriff, um die Herausforderungen von Datierung und Zuschreibung systematisch anzugehen. Erwin Panofsky dagegen entwickelte eine visuelle Erkenntnistheorie, um die Bedeutung von Kunstwerken auf mehreren Ebenen zu untersuchen und das Objekt in seinen kulturhistorischen Kontext einzubetten.⁶ „Sinn“ war hier zentraler Begriff und gleichzeitig Ziel dieses Unterfangens.

Diese Methoden wurden für die Forschung an Originalen entwickelt. Jedoch ermöglichten die sich wandelnden visuellen Medien, mit denen Kunstwerke abgebildet werden konnten, kunsthistorische Forschung auf Grundlage von Reproduktionen durchzuführen, was eine Vielzahl neuer methodischer Möglichkeiten eröffnete: Mittels Diaprojektion gelang es Wölfflin, verschiedene Werke einem größeren Publikum zu präsentieren. Die Projektion zweier Bilder nebeneinander gestattete einen direkten Vergleich, der sich zu einer Standardmethode des Fachs entwickelte.⁷ Mit Aby Warburg wurde das Vergleichen von Reproduktionen um ein In-Beziehung-Bringen verschiedener Medien erweitert.⁸ Er verknüpfte eine größere Anzahl an Bildern, unabhängig von ihrem künstlerischen Wert, neben kanonischen Werken auch Briefmarken und Postkarten.

Um das Feld noch weiter zu öffnen und eine westliche Kunstgeschichte zu einer globalen Bildwissenschaft zu entwickeln, schlug André Malraux vor, Kunstwerke nur anhand ihrer Form und aufgrund von Reproduktionen in einer umfassenden Vision globaler Kunst zu vergleichen.⁹ Nicht zuletzt hat die Einführung von Diatheken die Zugangsmöglichkeiten zu Kunstwerken erweitert – und damit innerhalb der Kunstgeschichte die

Vorstellung von ihrem Untersuchungsgegenstand sowie seiner Einordnung verändert.

Die Einführung digitaler Technologie

Entsprechend sollte es nicht überraschen, dass auch die digitale Technologie tiefgreifende Auswirkungen auf den Prozess hat, wie Kunstgeschichte in der Praxis durchgeführt wird. Sie hat das Potenzial, alte Ansichten über die Kunstproduktion und ihre Genealogie zu hinterfragen oder alte Fragen in neue Zusammenhänge zu stellen.

Die Kunstgeschichte ist regelmäßig dem Vorwurf einer konservativen Haltung ausgesetzt, was meist auf ihr naturgemäßes retrospektives Vorgehen zurückgeführt wird: Das Studium historischer Objekte geht mit einer Bevorzugung traditioneller Methoden einher. In Wahrheit verhält es sich jedoch so, dass das Fach schon immer technologischen und methodischen Veränderungen unterworfen war – und sich auch weiterhin verändert.

Dass die Folgen des digitalen Wandels derzeit kaum abzuschätzen sind, sollte nicht davon abhalten, die sich bietenden Chancen zu nutzen: Der Weg muss gegangen werden, um zu verstehen, wohin er führt – auch wenn es bedeutet, darauf gefasst zu sein, zu stolpern, um zu verstehen, wo die Fallstricke liegen. Durchaus möglich ist auch, dass sich während dieses Weges das Ziel verändert.

Grundlage der Kunstgeschichte waren schon immer „Daten“. Scheint der Begriff einer technologieaffinen Sprache zu entspringen, ist er doch seit jeher Bestandteil der Kunstgeschichte. Denn der Begriff „Daten“ meint in seinem lateinischen Ursprung einfach nur „das Gegebene“. Daten, also Gegebenes, ist die Grundlage jeder Wissenschaft, die mit dem Gegebenen, mit dem was ist, beginnt.

Jede Analyse eines Kunstwerks beginnt mit dem Objekt, die betrachteten Daten sind in erster Linie visuell. Das „Datensammeln“ beginnt schon beim Prozess des Beschreibens. Doch durch das In-Worte-Bringen wird es erst möglich, die teilweise unbewussten Prozesse des Sehens, Erkennens und Verstehens bewusst zu machen. Dies wird erweitert durch das Vergleichen, sei es mit Originalen, Reproduktionen aus einem realen Archiv oder aus dem mentalen Archiv, der Erinnerung. Anschließend werden durch das Aufschreiben von Inhalten diese sowohl für fachene Zwecke als auch für eine größere Öffentlichkeit zugänglich. Durch das Publizieren werden Ergebnisse in einem größeren wissenschaftlichen Diskurs eingebettet; hier werden Aussagen verifiziert oder falsifiziert, die so generierte Wissensbasis korrigiert und weiter ausgebaut.

Auf diese Weise hat die Kunstgeschichte die Geschichte der Kunst mithilfe ihrer bisherigen Möglichkeiten detailliert und in großer Tiefe dargestellt. In einer Digitalen Kunstgeschichte sind die Daten, die die Grundlage bilden, digital.

Doch was ist mit diesem Begriff gemeint? Um die Interferenz von Rauschen bei der Übertragung zu beseitigen, schlug Claude Shannon 1948 vor, diskrete Signale, die nur zwei mögliche Werte annehmen können, zu senden: einen hohen und einen niedrigen Zustand.¹⁰ Diese zwei Ausprägungen können unter Verwendung der 1697 von Gottfried Wilhelm Leibniz entwickelten Rechenregeln für Binärzahlen verarbeitet werden.¹¹ Der Begriff „binär“ bedeutet „auf der Basis von zwei“. Im Gegensatz zum Dezimalsystem hat das binäre Zahlensystem nur zwei mögliche Ziffern, in der Regel „0“ und „1“. Dieses System bildet die Grundlage der Codierung digitaler Daten. Sein Vorteil besteht darin, dass sie von einer Maschine schnell und präzise prozessiert werden können.

In der Kunstgeschichte hat man lange Zeit digitale Daten in Bilddatenbanken abgelegt, aber gerade erst begonnen, zu untersuchen, wie diese Daten als Grundlage für die Gewinnung von Wissen dienen können – und inwiefern dafür automatisierte Prozesse integriert und sinnvoll eingesetzt werden können.

Das beschreibt den Unterschied zwischen „digitalisierter“ und „digitaler“ Kunstgeschichte: Bilddatenbanken dienen nicht nur als Ersatz für die Diathek. Die damit verbundenen Möglichkeiten der Datenanalyse dienen vielmehr einem methodisch neuen kunsthistorischen Erkenntnisgewinn.¹² Fortschritt in letzterem ist das eigentliche Potenzial für das Fach und eröffnet eine Reihe von Chancen.

Eine nähere Betrachtung des „Distant Viewing“

Eine solche Weiterentwicklung bietet unter anderem das „Distant Viewing“. Der Begriff wird häufig verwendet, um eine spezifische Methode der Kunstgeschichte zu beschreiben, die es ermöglicht, auf eine große Menge visueller Daten systematisch zuzugreifen. Jedoch wird er häufig ohne präzise Definition verwendet, da es bisher noch keinen Diskurs über seine Geschichte und Bedeutung gab – was im Folgenden versucht werden soll.

„Distant Viewing“ spielt auf Franco Morettis Begriff des „Distant Reading“ an. Seine ursprünglich als „serial reading“¹³ bezeichnete Methode des Lesens versucht, einen neuen Blick auf den Kanon der Weltliteratur, wie auch auf weniger bekannte Werke zu gewinnen. Im Gegensatz zum Lesen einzelner Bücher, dem „Close Reading“, erlaubt Morettis Methode, wiederkehrende Muster und langfristige Entwicklungen zu beobachten, die

im Close Reading nicht zu erkennen sind. Im Jahr 2000 schrieb er:

„Distant reading: where distance, let me repeat it, is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes—or genres and systems.“¹⁴

Dabei existierten empirische Methoden in den Literaturwissenschaften, wie etwa die manuelle Wortzählung,¹⁵ schon lange vor dem Begriff „Distant Reading“. Verfahren dieser Art wurden schon vor dem Einsatz des Computers in der Literaturwissenschaft diskutiert. Als Moretti den Begriff prägte, beschrieb er eine Möglichkeit, das einzelne Objekt zu entisolieren und in einen Kontext einer *longue durée* einzubetten. Ted Underwood zeigt jedoch, dass dieser Trend seit den 1960er Jahren nachzuweisen ist, und kommt zu dem Schluss: „Distant reading has evolved into a name for a more specific approach to literary history, but the approach described significantly predates this particular name for it.“¹⁶ Allerdings bringen computergestützte Automatisierung und fortgeschrittene statistische Methoden die Methode auf ein neues Niveau.

Gleichmaßen gab es auch (1) ein „Distant Viewing *avant la lettre*“, und vor der Verwendung von Computern und darüber hinaus (2) existierte der Begriff bereits vorher mit einer anderen Bedeutung.¹⁷

(1) Schon in seinem Manuskript „Historische Grammatik der bildenden Künste“ von 1897/98 unterschied Alois Riegl zwischen drei Entfernungen, die der Betrachter zu einem Kunstwerk einnehmen kann, die „Nahsicht“, „Normalsicht“ und „Fernsicht“, und bespricht ihren jeweiligen Nutzen, visuelle Erkenntnis über ein Objekt zu erlangen.¹⁸ Benjamin Zweig hat kürzlich darauf hingewiesen, dass „Fernsicht“ in der englischsprachigen Ausgabe als „Distant Viewing“ übersetzt wird.¹⁹ Im Jahr 2017 zitierte Moretti den Literaturkritiker Northrop Frye und Johann Wolfgang von Goethe mit Betrachtungen, die denen Riegls recht ähnlich sind: „Wenn man sich in kurzem Abstand zu einer Leinwand befindet“, so Frye, „sind einzelne Pinselstriche zu erkennen. Und wenn man zurücktritt, erkennt man die organisierende Gestaltung des Bildes.“ Weiter mit Goethe: „Und wenn jemand in eine neue Stadt kommt, möchte er vielleicht von einer höheren Warte aus auf die Stadt schauen, um sie als Ganzes sehen zu können.“

Moretti stellt fest, dass sowohl die Untersuchung aus der Nähe als auch aus einer größeren Entfernung gleichermaßen wertvolle Ansätze bieten: „it all depends on what you are interested in.“²⁰ Entfernung stellt einen

epistemischen Standpunkt her, der sich von dem der Nähe unterscheidet. Durch die Einbettung einzelner Objekte in einen breiteren Kontext sieht man Objekte anders. Eine Denkfigur, die auch bei Malraux' Vergleich von globalen Dimensionen zu finden ist: Distant Viewing vor dem Begriff „Distant Viewing“ – und vor der Verwendung von Computern.

(2) Frühere Verwendungen des Begriffs lassen sich beispielsweise in der Wikipedia finden: Diese beziehen sich meist auf das „Fernsehen“, im wahrsten Sinne des Wortes: So wurde eine Vision des späteren Fernsehers 1908 von Alan Archibald Campbell-Swinton als „Distant Electric Vision“ bezeichnet. Er schlug zu diesem Zweck die Verwendung einer Kathodenstrahlröhre vor.²¹

Heutzutage wird der Begriff auch für Bereiche des Visual Computing verwendet. So widmet sich beispielsweise das *Distant Viewing Lab* der University of Richmond in einem Projekt als Teil von Cultural Studies insbesondere Inhalten des Fernsehens.²²

Die Analogie von „Distant Reading“ zu „Distant Viewing“, der Schritt von der Literatur zur Kunst, war vielleicht zu offensichtlich, um den letzteren Begriff früher zu erwähnen. Er erschien im Rahmen der Kunstgeschichte zuerst am 5. Februar 2013 in einem von K. Bender veröffentlichten Blogbeitrag, in dem er Qualität und Quantität nebeneinanderstellte:

„There is endless discussion in art history about the quality of artworks and how to recognise a masterwork [...]. Unfortunately many monographs focus only on works considered as the greatest masterpieces of art. Art history is shallow if lesser artists and their works are forgotten. This also implies that quantity in the arts cannot be dismissed: it is part of the historical complexity of art production.“²³

In Bezug auf Moretti schreibt er in einem späteren Beitrag:

„Obviously, ‘distant viewing’ in art history [...] should be a method for a much broader objective: the different branches of visual arts (sculpture, painting, etc.), their styles (renaissance, mannerism, baroque, rococo, neo-classicism, etc.) or the many themes in painting – history, portraiture, landscape, marine, genre, still life, etc. – could be analysed quantitatively, provided of course that the appropriate databases are available.“²⁴

Eine Umsetzung dieses „Distant Viewing“ gestaltet sich zum Beispiel folgendermaßen: Als Darstellung von Verbindungen zwischen einer Vielzahl von Bildern („Big Image Data“) in sinnvoller räumlicher Nähe zueinander,

um einen Überblick über einen Korpus zu erhalten, der ohne digitale Mittel nicht möglich wäre.²⁵ Eine solche Visualisierung ermöglicht eine interaktive Erkundung, indem man durch die Bilder blättert und dabei auf relevante Zusammenhänge stößt, wie zum Beispiel Objekte, die eine große Ähnlichkeit zueinander aufweisen („Recommender System“). Die Idee dahinter ist, dass ein Computer mehr Bilder „sehen“ und verarbeiten kann als der Mensch im Laufe seines Lebens.

Die Verarbeitung der großen Datenmenge mit sogenannten Metabildern ermöglicht es, den Korpus für einzelne Forscher auf eine neue Weise zugänglich zu machen, mit maschinellem Sehen ihnen einen neuen Blick zu ermöglichen. Inwieweit eine solche Verarbeitung die Kennerschaft eines Kunsthistorikers erweitern kann, ist noch nicht untersucht. Es liegt jedoch nahe, dass man mit Erkenntnissen aus der quantitativen Analyse, dem „Distant Viewing“, zu einer qualitativen Analyse, dem „Close Viewing“, zurückzukehren kann. Hier wird deutlich: Digitale Methoden ersetzen klassische Ansätze nicht, sondern erweitern sie. Eine digitale Kunstgeschichte funktioniert am besten, wenn sie in den ständigen Dialog mit den traditionellen Methoden des Faches tritt.

Es gibt zwei Möglichkeiten, Kunstgeschichte zu betreiben: Die eine besteht darin, in die Tiefe zu gehen (und in einen immer enger werdenden Bereich zu einem Experten werden); die andere, in die Breite zu gehen (unter Verlust an Details den Überblick über größere Zeitintervalle zu gewinnen). Beide Wege schließen einander nicht aus. Die digitale Kunstgeschichte kann eine Lösung dieses Dilemmas bieten. Denn sie erlaubt eine Makroanalyse, eine computergestützte Breite.²⁶ Auf diese Weise kann das „great unseen“, in Anlehnung an das „great unread“ von Büchern, denen die Forschung keine Beachtung geschenkt hatte, wie Margaret Cohen bereits 1999 beklagte,²⁷ wissenschaftliche Aufmerksamkeit erlangen.

Es reicht jedoch nicht aus, diese Methode bloß anzuwenden. Stattdessen muss die Kunstgeschichte an diesem Punkt ihre Methoden schärfen und die Möglichkeiten und Grenzen des „Close“ und „Distant Viewing“ darlegen. Beim „Distant Viewing“ handelt es sich nicht um eine im Fach etablierte Methode, entsprechend steht sie folgenden Herausforderungen gegenüber:

(1) Es ist noch nicht klar, zu welcher Art von Forschungsfrage ein Meta-Image (ein aus einer Vielzahl von Bildern erstelltes Bild) einen relevanten Beitrag leisten kann, da „Relevanz“ nicht gegeben ist, sondern von den Interessen des Benutzers abhängt. Zum Beispiel möchte jemand, der sich mit Portraits beschäftigt, andere Portraits innerhalb eines bestimmten Zeitintervalls gezeigt bekommen, hingegen möchte jemand, der sich für Gemälde in einer

bestimmten geografischen Region interessiert, weitere Beispiele aus diesem Kontext sehen. Das bedeutet:

(2) Ähnlichkeit zwischen Objekten kann auf verschiedenen Ebenen definiert werden. Einige von ihnen können durch Feature-Extraktion aus den Bildern abgeleitet werden, andere aus den Metadaten. Für weitere Charakterisierungen müssen zusätzliche Daten und (Text-)Quellen herangezogen oder erst erhoben werden.²⁸ Daraus folgt:

(3) Die Daten, die heute verwendet werden, sind hauptsächlich Sammlungsdaten, zum Beispiel aus Museen, die nicht unbedingt für die Breite von Forschungsfragen der Kunstgeschichte geeignet sind. Diese Daten sind möglicherweise (a) nicht ausreichend, (b) nicht relevant und/oder (c) entsprechen nicht der Wirklichkeit. Mit dergleichen Daten können unter Umständen keine allgemeingültigen Aussagen zur allgemeinen Kunstgeschichte gemacht werden, sondern nur zur jeweiligen Datenbasis, also in diesem Falle zur Sammlungsgeschichte der Institution.

(4) Visualisierungen von Ähnlichkeitsmaßen sind nicht notwendigerweise zwei- oder dreidimensionale Räume. Vielmehr müssen neue Wege entwickelt werden, um sinnvolle Repräsentationen der Verbindungen zwischen Bildern darzustellen. Dazu gehört die Entwicklung einer Bildgrammatik für das Fachgebiet. So gibt es immer mehrere Optionen, um Daten zu visualisieren, wie Balken- oder Kreisdiagramme, und verschiedene Parameter, diese zu gestalten, wie beispielsweise Achsengrenzwerte. Diese Optionen können verwendet werden, um die Darstellung auf das Wesentliche für eine gewünschte Aussage zu konzentrieren. Sie können jedoch auch dazu dienen, zu manipulieren, falsche Beweise zu erstellen und die Voraussetzungen zu verbergen. Hier ist die kunsthistorische Kompetenz eines kritischen Hinterfragens notwendig, um zu erklären, wie Bedeutung in einem Bild durch visuelle Nähe, Distanz und Farbigkeit konstruiert wird. Und:

(5) Visualisierungen sollten nicht als statisch, sondern als interaktiv betrachtet werden. Wie eine grafische Benutzeroberfläche für eine kunsthistorische Forschungsplattform aussehen kann, mit der auf visuelle Daten zugegriffen werden kann und die den Kunsthistoriker dabei unterstützt, Wissen aus einem großen Bildkorpus zu gewinnen, bedarf noch einer umfangreichen fachlichen Diskussion.

Um das Versprechen von „Distant Viewing“ einzulösen, müssen die Voraussetzungen dafür geschaffen werden: sowohl eine Dateninfrastruktur als auch eine Forschungsinfrastruktur ist notwendig. Die nötigen relevanten Daten existieren noch nicht in ausreichender Menge. Auch gibt es noch keine Forschungsplattform für die Kunstgeschichte. Ein solches System würde einen

Überblick über einen Korpus ermöglichen, das Auffinden relevanter Objekte und das Einbinden von Objekten, die normalerweise nicht Teil des kunsthistorischen Narrativs sind – des „long tail“ der Kunstgeschichte.

Der Übergang zur neuen Kunstgeschichte

Um ein solches System zu entwickeln und um sich mit der digitalen Technologie vertraut zu machen, muss eine neue Generation von Studenten in digitalen Praktiken unterrichtet werden. Ein Teil des Lehrplans der Kunstgeschichte sollte – und wird – die Verwendung solcher Systeme für die Forschung auf Benutzerebene sein. Da es ein solches System jedoch noch nicht gibt, benötigen die Studierenden bis dahin Kompetenzen in digitalen Techniken, wie beispielsweise in der Datenanalyse und -visualisierung. Wenn diese Kompetenzen immer selbstverständlicher Teil des Curriculums werden, wird sich möglicherweise herausstellen, dass die Digitale Kunstgeschichte nicht nur eine Erweiterung der Kunstgeschichte ist, sondern den Übergang zu einer neuen Kunstgeschichte darstellt, wie sie im Folgenden skizziert sei:

(1) Die Lehre ändert sich: Kunstgeschichte wird normalerweise in Vorlesungen und Seminaren unterrichtet. Das Ziel solcher Formate ist der Transfer von Wissen und die Organisation des Diskurses. Das Arbeiten mit Software und Daten ist jedoch nur teilweise theoretische Wissensvermittlung. Es ist ein zeitaufwändiges Ausprobieren, indem man konkret mit Daten arbeitet, um Systeme, Strukturen und Inhalte zu verstehen. Die Digitale Kunstgeschichte erfordert daher neue Lehrformate und neue Rahmenbedingungen, in denen Studierende ihre eigenen Erfahrungen machen, ihre Kreativität austesten und auf diesem Weg Forschungsfragen und -ansätze überdenken können. Workshops und die gemeinsame Projektarbeit scheinen für diese Art des Lernens besonders geeignet zu sein.

(2) Die Rolle des Lehrenden verändert sich: In einem solchen Umfeld kann der Dozent nicht mehr die Rolle des „enzyklopädischen Geistes“ einnehmen. Beispielsweise kann niemand alle Python-Pakete und die Struktur jeder Funktion darin kennen. Und das ist auch nicht nötig, da Handbücher und Tutorials im Web in großer Menge zu finden sind. Die Rolle des Lehrenden besteht vielmehr darin, einen Prozess von einer kunsthistorischen Forschungsfrage hin zur Verwendung von Softwaretools, Datenerfassung und Datenverarbeitung zu organisieren. Der Lehrende kann eine Einführung in Grundprinzipien, Prozesse, Hard- und Software geben sowie zu Gruppenarbeit und Peer-Teaching ermutigen.

(3) Die Rolle des kunsthistorischen Instituts der Universität verändert sich: Einst waren die Bibliothek und die

Diathek das Zentrum jedes kunsthistorischen Instituts. Sie stellen Treffpunkte für Wissenschaftler und Studierende dar. Dias wurden für die Diathek erstellt und nach Gebrauch wieder zurückgegeben. Dadurch wuchs diese und wurde zu einem visuellen Wissensspeicher.

Mit der Digitalisierung wurden entsprechende Bild-datenbanken eingerichtet, die in der Praxis jedoch wenig Verwendung finden: Digitale Reproduktionen für Lehre und Forschung werden stattdessen mit Suchmaschinen im Web gesucht oder einzeln aus Büchern gescannt. Sie gelangen deswegen nicht mehr in einen zentralen Speicher, sondern ruhen stattdessen auf privaten Festplatten. Da keine konsistente und gemeinsam genutzte Infrastruktur vorhanden ist, verlieren Institute ihre zentrale Aufgabe und Relevanz – umso mehr, als die Räume der Bibliothek als Orte des Zugangs zu Wissen mit zunehmender Verfügbarkeit von E-Books an Bedeutung verlieren und durch Möglichkeit, von zu Hause aus zu arbeiten, ersetzt werden. Sowohl die Bibliothek als auch die Diathek benötigen daher eine neue Rolle. Im digitalen Zeitalter kann der Ort des Zugriffs auf Daten überall dort stattfinden, wo ein Internetzugang verfügbar ist. Trotzdem besteht neben virtuellen Räumen weiterhin ein Bedarf an realen Räumen, und zwar für Begegnung, Austausch und gegenseitige Inspiration. Darüber hinaus benötigt es besonders in der Kunstgeschichte aktuelle Hardware, zum Beispiel große kalibrierte Displays, 3D-Scanner und -Drucker oder VR-Headsets. Die Preise dieser Hardware liegen immer noch weit über dem, was sich Forscher und Studierende in der Regel leisten können. Entsprechend braucht es einen Ort, an dem solche Geräte verwendet werden können. Ähnlich wie in der früheren Diathek sollten die Institute für Kunstgeschichte Labore eröffnen, in denen alle Geräte zugänglich sind und kostenlos getestet werden können, wo Studenten eigene Forschungsprojekte entwickeln, sich beraten und mit anderen Studenten austauschen können. Einen Proof of Concept für solche neuen Einrichtungen bieten zum Beispiel das „Wired! Lab“ und das „Co-Lab Studio“ der Duke University.²⁹

Um das Labor zu verwalten, die Infrastruktur zu organisieren und digitale Projekte, die im Institut entstehen, zu beraten, spielt ein Chief Technology Officer (CTO) eine Schlüsselrolle. Dieser Mitarbeiter betreut Administratoren, die in spezifischen Funktionen geschult sind, und sorgt für die Aufrechterhaltung von kleinen Infrastrukturen wie dem Internetzugang und großen Infrastrukturen wie Servern. Dafür bedarf es eines dauerhaften Jahresbudgets für Hard- und Software sowie Personal.

Eine weitere Anforderung ist, virtuelle Lehr- und Forschungsumgebungen anzubieten. Um die Notwendigkeit

zu vermeiden, Software auf einzelnen Computern mit begrenzten Spezifikationen und unterschiedlichen Betriebssystemversionen zu installieren, bieten Universitäten Dienste an, die Zugriff auf Cloud-Speicher und Cloud-Computing geben. Mit einem Hochschul-Login sind dann eine kollaborative Zusammenarbeit in der Softwareentwicklung und der Datenaustausch zwischen Gruppen innerhalb eines Lehr- oder Forschungskontextes möglich. Ein Beispiel für ein solches System ist die an der LMU München entwickelte virtuelle Forschungsplattform *DHVLab*.³⁰

Da in Instituten die Diatheken weggefallen sind, werden auf institutsübergreifender Ebene *Dateninfrastrukturen* aufgebaut und kunstgeschichtliche Daten in Science Clouds gespeichert, zu denen jeder Forscher Zugang hat und zu denen jeder Forscher beitragen kann. Diese Daten sind nicht auf Sammlungsdaten beschränkt, sondern können beliebige Daten sein, die im Rahmen eines kunsthistorischen Projekts anfallen. Darüber hinaus werden virtuelle Forschungsdatenbanken benötigt, die eine Metastruktur vorgeben, wie digitale Daten organisiert werden können.

Darauf aufbauend kann eine *Forschungsinfrastruktur* aufgebaut werden, die, wie oben beschrieben, eine Datenanalyse auf Benutzerebene (ohne tief in die Softwareentwicklung eingreifen zu müssen) sowie – bei Bedarf – eine internationale Zusammenarbeit ermöglicht.

(4) Die Disziplin verändert sich: Das oben geschilderte Szenario kann nicht ohne einen starken Fokus auf interdisziplinäre Zusammenarbeit erreicht werden. Kunsthistoriker arbeiten bereits mit Informatikern und Statistikern daran, neue Lösungen für beide Fächer zu entwickeln: neue Werkzeuge für die Kunstgeschichte auf der einen Seite, ein besseres Bild-Verständnis in der Informatik auf der anderen. Ein aktuelles Beispiel ist das Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft *Das digitale Bild*, das kunsthistorische Ansätze mit Lösungen aus der Informatik in einem Mixed-Methods-Ansatz verbindet,³¹ ein anderes der internationale und interdisziplinäre Hackathon für Kunstgeschichte und Informatik *Coding Dürer*, der 2017 stattfand und Kunsthistoriker und Informatiker zusammenbrachte, um gemeinsam mit kunsthistorischen Daten zu arbeiten.³² Um erfolgreich zu kooperieren, müssen Kunsthistoriker die grundlegenden Prinzipien der Informatik verstehen. Informatiker hingegen müssen die Kernprinzipien, Ziele und Methoden der Kunstgeschichte verstehen. Es braucht daher gemeinsame Erfahrungen durch gemeinsame Lehrveranstaltungen, Projekte und Sommerschulen. Nur durch Zusammenarbeit wird es möglich, das Potential zu nutzen, das technische Entwicklungen wie Augmented und Virtual

Reality, Künstliche Intelligenz oder Maschinelles Sehen und Lernen für die Disziplin darstellen. Diese Inter-beziehungsweise Transdisziplinarität wird die Disziplin mehr verändern als alles andere – und damit dem Fach auch eine neue Rolle in der Gesellschaft zuteilwerden lassen.

(5) Das Verständnis der Geschichte der Kunst verändert sich: Mit Big (Image) Data und dem Computer als Hilfsmittel wandelt sich der epistemische Prozess, wie Wissen erzeugt wird.

Dabei sind „Distant-Viewing“-Schnittstellen in Empfehlungssystemen, wie oben beschrieben, nur der Anfang. Der Computer ersetzt nicht das Betrachten und Prüfen von Objekten, sondern nimmt mit seiner Fähigkeit, sehr große Datensätze zu verarbeiten und miteinander zu vergleichen, langfristig die Rolle eines Begleiters ein. Mit seiner Hilfe wird es möglich, auch weniger bekannte, weniger beschriebene und weniger veröffentlichte Künstler und Kunstwerke in der Forschung zu berücksichtigen. Dadurch gelingt es der Kunstgeschichte, der Idee eines „Musée imaginaire“ näherzukommen – mit digitalen Mitteln. Auf diese Weise wird es einfacher, andere Kunstgeschichten zu erzählen, neue Ansichten einzunehmen und den „long tail“ von Objekten in die Erzählung miteinzubeziehen.³³ Dadurch eröffnen sich der Forschung bislang unbekannte Territorien und führen möglicherweise zu ihrer „Demokratisierung“,³⁴ im Sinne einer vollständigen Einbeziehung aller visuellen Artefakte. „Distant Viewing“ ist insofern kein Selbstzweck, sondern ermöglicht es, für die Forschung relevante Objekte aufzufinden, die ohne die Hilfe des Computers nicht hätten gefunden werden können – und dann möglicherweise das Original zur näheren Betrachtung aufzusuchen.

(6) Die Rolle des Kunsthistorikers verändert sich: Durch den Einsatz digitaler Technologie im Forschungsprozess ist eine neue Fähigkeit gefragt, die man als „Datenkompetenz“ bezeichnen könnte. Dabei geht es um die Fähigkeit, sich Zugang zu Informationen und Tools zu verschaffen und sie, der eigenen Forschungsfrage entsprechend, sinnvoll einzusetzen.

Dies beinhaltet auch eine neue Form der Quellenkritik:

(1) Eine Datenkritik: die kritische Auseinandersetzung mit Daten, die sowohl Grund und Kontext ihrer Erzeugung, Autor und Institution sowie eine eventuelle Verzerrung (*Bias*) und Daten-Lücken berücksichtigt.

(2) Eine Algorithuskritik: die Bewertung der Relevanz von Ergebnissen, der ein Verständnis ihrer Prämissen und ihrer Berechnungen zu Grunde liegt.

(3) Eine Kritik der Datenvisualisierungen: kritisches Hinterfragen scheinbar offensichtlicher visueller Evidenzen mit Hilfe verschiedener Visualisierungen.

(4) Eine kritische Digital-Kompetenz: die sinnvolle Auswahl von Daten und Tools durch die Fokussierung auf die konkreten Ziele eines Forschungsprojekts.

Bislang erscheint der erweiterte Einsatz des Computers zu Forschungszwecken noch neu. Dadurch tritt er als Medium vielleicht derzeit noch vor den Inhalt – und macht sich als Medium selbst zur Botschaft. Vermutlich wird es eine Generation dauern, bis das Medium selbst als nützliches, aber vertrautes Werkzeug in den Hintergrund tritt, wie es auch beim Diaprojektor der Fall war.

Auf Grundlage der oben vorgestellten Anforderungen und technologischen Möglichkeiten bleibt die Frage weiter offen, was die „Digitale Kunstgeschichte“ ist. Es gibt mehrere Optionen für die Zukunft:

(1) Es handelt sich um eine Evolution, eine methodologische Erweiterung der Kunstgeschichte, im Sinne einer „Ergänzung“ des Curriculums. Sobald diese zum etablierten Bestandteil des Fachs geworden ist, verschwindet das Präfix „digital“, das eine Differenz zum bisherigen Methodenkatalog andeutet – aus „Digitaler Kunstgeschichte“ wird schlicht „Kunstgeschichte“.

(2) Es handelt sich um eine *Revolution*, in dem Sinne, dass die „Digitale Kunstgeschichte“ die Zukunft des Faches Kunstgeschichte ist. Eine solche disruptive Entwicklung ließe sich mit der Astronomie vergleichen, in der ebenfalls keine „analoge“ Forschung mehr betrieben wird und Astronomen auf Computerbildschirme statt durch das Teleskop schauen.³⁵ Auch hier würde das Präfix „digital“ entfallen, jedoch aus anderen Gründen.

(3) Es handelt sich um ein *transdisziplinäres* Feld zwischen Kunstgeschichte und Informatik (und möglicherweise weiteren Fächern). Dieses Feld würde sich von den Digital Humanities in der Form unterscheiden, als dass es nicht seine Rolle innerhalb des bestehenden Faches, zwischen Weiterentwicklung und Distanzierung, verhandeln müsste, sondern sich ähnlich der Computerlinguistik als neues Fach konstituiert.

(4) Es handelt sich um etwas völlig *Neues*. Mit den neuen Methoden, einem starken Fokus auf Interdisziplinarität und dem Potenzial neuer Sichtweisen könnte sich unter einem Begriff wie „Cultural Analytics“ ein gänzlich neues Feld etablieren, das frei von den Wurzeln einer anderen Disziplin die Kulturgeschichte des visuellen Erbes erforscht.

Jetzt ist es an der Zeit zu diskutieren, für welche Richtung von Zukunft sich die Disziplin Kunstgeschichte entscheidet. Jetzt ist es an der Zeit, ein kritisches Verständnis dafür zu schaffen, was Kunstgeschichte im digitalen Zeitalter bedeutet und die ersten Schritte des Weges zu gehen.

Anmerkungen

- 1 Der Titel bezieht sich auf ein Buch von Bill Gates aus dem Jahre 1995 mit dem Originaltitel „The Road Ahead“. Darin unterschätzte er zunächst die Bedeutung des World Wide Webs auf die Entwicklung der Computerbranche. Erst in der zweiten Auflage, unter dem Eindruck der Verbreitung des Internet Explorer, korrigierte er diese Auffassung im Folgejahr.
- 2 Vgl. Diane M. Zorich: „Transitioning to a Digital World: Art History, Its Research Centers, and Digital Scholarship. A Report to the Samuel H. Kress Foundation and The Roy Rosenzweig Center for History and New Media, Fairfax 2012 <http://www.kressfoundation.org/uploadedFiles/Sponsored_Research/Research/Zorich_TransitioningDigitalWorld.pdf> (17.09.2019).
- 3 Vgl. Stephen Bury et. al.: „Art History in Digital Dimensions (2017) <<http://dah-dimensions.org/wp-content/uploads/2017/03/Art-History-in-Digital-Dimensions-White-Paper.pdf>> (17.09.2019).
- 4 Eine kritische Diskussion ist in der „Critical Section“ der dritten Ausgabe des *International Journal for Digital Art History* zu finden: <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/issue/view/3471>>.
- 5 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: F. Bruckmann 1915).
- 6 Vgl. Erwin Panofsky: „Ikonographie und Ikonologie“, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem: Ikonographie und Ikonologie*, Band 1: *Theorien—Entwicklung—Probleme* (Köln: DuMont 1994), 207–225.
- 7 Siehe Wiebke Ratzeburg: „Mediendiskussion im 19. Jahrhundert: Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand“, *Kritische Berichte* 30, Nr. 1 (2002), 22–40, und Ingeborg Reiche: „Fotografie und Lichtbild: Die unsichtbaren Bildmedien der Kunstgeschichte“, in: Anja Zimmermann (Hrsg.): *Sichtbarkeit und Medien: Austausch, Verknüpfung und Differenz von naturwissenschaftlichen und ästhetischen Bildstrategien* (Hamburg: Hamburg University Press 2004), 177–191.
- 8 Martin Tremel/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig (Hrsg.): *Aby Warburg: Werke in einem Band* (Berlin: Suhrkamp 2010).
- 9 André Malraux: *Psychologie de l'Art: Le Musée Imaginaire* (Genf und Paris: Albert Skira 1947).
- 10 Vgl. Claude E. Shannon: „A Mathematical Theory of Communication“, *The Bell System Technical Journal* 27 (1948), 379–423 und 623–656.
- 11 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: „Explication de l'Arithmétique Binaire“, in: *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* (Paris 1705), 85–89.
- 12 Vgl. Johanna Drucker: „Doing Art History Digitally/Doing Digital Art History“ [5. März 2013] in: *Digital Art History Lab* <http://digitalarthistory.weebly.com/uploads/6/9/4/3/6943163/johanna_drucker_remarks_gettydah-lab_2013.pdf> (17.09.2019). Über die Geschichte der Digitalen Kunstgeschichte siehe Benjamin Zweig: „Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History* 1 (2015), 38–49 <<https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21633>> (17.09.2019).
- 13 Siehe Ruben Hackler/Guido Kirsten: „Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique: An Interview with Franco Moretti“, *Le foucauldien* 2, Nr. 1 (2016) <<http://doi.org/10.16995/lefou.22>>.
- 14 Vgl. Franco Moretti: „Conjectures On World Literature“, *New Left Review* 1 (2000), 54–68, hier 57 <<https://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>.
- 15 Vgl. Ted Underwood: „A Genealogy of Distant Reading“, *Digital Humanities Quarterly* 11, Nr. 2 (2017) <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>> (17.09.2019).
- 16 Ibid.
- 17 Für diesen Absatz bin ich den Beitragenden unter einem meiner Posts auf Twitter zu Dank verpflichtet, vor allem Benjamin Zweig: <<https://twitter.com/HxxxKxxx/status/1064915014514077696>>.
- 18 Sowohl in Riegls Manuskript von 1897/98 wie auch von 1899. Siehe: Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt (Graz und Köln: Böhlau 1966), 130 und 290.
- 19 Vgl. hierzu Jacqueline Jungs Übersetzung: Alois Riegl: *Historical grammar of the visual arts* (New York: Zone Books 2004).
- 20 Franco Moretti: „A Response“, *PMLA* 132, Nr. 3 (2017), 686.
- 21 Vgl. Alan Archibald Campbell-Swinton: „Distant Electric Vision“, *Nature* 78 (1908), 151 <[doi:10.1038/078151a0](https://doi.org/10.1038/078151a0)> (17.09.2019).
- 22 Distant Viewing Lab: <<https://www.distantviewing.org/dv-tv>>.
- 23 K. Bender: „Statistics in Art History (I): The devil in paradise“ [05.02.2013] in: *Iconography in Art History* <<http://kbender.blogspot.com/2013/02/statistics-in-art-history-i.html>> (17.09.2019).
- 24 K. Bender: „Distant viewing: a pact with the devil in the paradise of art history“ [05.02.2014], in: *Iconography in Art History* <<http://kbender.blogspot.com/2014/02/distant-viewing-pact-with-devil.html>> (17.09.2019). Diese Gedanken veröffentlichte er später in der ersten Ausgabe des *International Journal for Digital Art History* im Juni 2015 unter dem Titel „Distant Viewing in Art History: A Case Study of Artistic Productivity“, *International Journal for Digital Art History* 1 (2015) <<https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21639>> (17.09.2019).
- 25 Vgl. Harald Klinke: „Big Image Data within the Big Picture of Art History“, *International Journal for Digital Art History* 2 (2016) <<https://doi.org/10.11588/dah.2016.2.33527>> (17.09.2019).
- 26 Siehe Matthew L. Jockers: *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Illinois: University of Illinois Press 2013).
- 27 Margaret Cohen: *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1999), 23.
- 28 Als Beispiel kann hier das Projekt *Artigo.org* dienen, das Tagging-Daten mithilfe der Ansätze von Crowdsourcing und Gamification erhebt: <<http://www.artigo.org/>>.
- 29 Co-Lab Studios: <<https://colab.duke.edu/studio>>, Wired! Lab: <<http://www.dukewired.org/>>.
- 30 Vgl. Harald Klinke: „Datenanalyse in der Digitalen Kunstgeschichte: Neue Methoden in Forschung und Lehre und der Einsatz des DHV Lab in der Lehre“, in: id.: *#DigiCampus: Digitale Forschung und Lehre in den Geisteswissenschaften* (München: Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität 2018), 19–34 <<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41218>> (17.09.2019).
- 31 DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“ (SPP 2172) <<https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/digitalekg/digitales-bild1/>> (17.09.2019).
- 32 Harald Klinke: „A five days international and interdisciplinary Hackathon for Art History and Information Science“, München, 13–17. März 2017 <<http://codingdurer.de/>>.
- 33 Zur Bedeutung des Begriffs siehe Chris Anderson: „The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete“ [16.07.2008], *Wired Magazine* <<https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>> (17.09.2019).
- 34 Lev Manovich: „Manifesto for Democratic Art History“ [13.02.2016] in: *Software Studies Initiative* <<http://lab.softwarestudies.com/2016/02/manifesto-for-democratic-art-history.html>> (17.09.2019).
- 35 Vgl. Roger Malina: „Yes again to the end of the Digital Humanities! Please!“ [06.08.2015] <<http://malina.diatrope.com/2015/08/06/yes-again-to-the-end-of-the-digital-humanities-please/>> (17.09.2019).

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Wolfgang Brassat, Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte, insbes. Neuere und Neueste Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Forschungsschwerpunkte: Malerei und andere Bildmedien seit der Frührenaissance, Bildende Kunst und Rhetorik.

Prof. Dr. François Bry, Informatiker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Symbolische Künstliche Intelligenz, Soziale Medien, Citizen Science, Human Computation, Technology Enhanced Learning.

Prof. Dr. Nils Büttner, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und niederländische Kunst- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit sowie die Geschichte von Grafik und Buchillustration.

Werner Busch, Kunsthistoriker, emeritierter Hochschullehrer der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Europäisches 18. Jahrhundert, deutsches und englisches 19. Jahrhundert, Kunst und Naturwissenschaften, Grafikgeschichte, Kunsttheorie.

Prof. Dr. Hans Dickel, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst, Kunst und Natur, Zeichnung und grafische Künste, Kunst im Stadtraum.

Dr. Lisa Dieckmann, Kunsthistorikerin, Research Software Engineer und Geschäftsführerin von „prometheus – Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre“ (<http://prometheus-bildarchiv.de>). Forschungsschwerpunkte: Digital Humanities (Digitale Kunstgeschichte).

Prof. Dr. Burcu Dogramaci, lehrt Kunstgeschichte an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Exil und Migration, Fotografie, Architektur und Stadt, Skulptur, Textile Künste.

Dr. Maria Effinger, Universitätsbibliothek Heidelberg, Leiterin der Abteilung „Publikationsdienste“, Geschäftsführerin Heidelberg University Publishing (heiUP), Fachreferentin für Kunstgeschichte (arthistoricum.net), Schwerpunkte: Elektronisches Publizieren im

Open Access, Digitale Editionen, Kulturelles Erbe und Digital Humanities.

Prof. Dr. Ursula Frohne, Kunsthistorikerin an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster mit dem Schwerpunkt Moderne und zeitgenössische Kunst. Die Forschungsschwerpunkte umfassen Künstler*innensozialgeschichte, Kunstpraktiken und technische Medien (Fotografie, Film, Video, digitale Bildkünste), Installationsästhetik sowie politische und sozio-ökonomische Dimensionen von Kunst und visueller Kultur.

Prof. Dr. Bettina Gockel, Kunsthistorisches Institut, Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der bildenden Künste im globalen Kontext, Theorie und Geschichte der Fotografie, Geschichte der Wahrnehmung und des Sehens, Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft, Historiographie der Kunstgeschichte und Kunstpsychologie, Kunstgeschichte im digitalen Zeitalter.

Dr. Christina Grummt, Kunsthistorikerin und Kunstexpertin. Forschungsschwerpunkte: Malerei und Zeichnung des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Zeichnungen von Caspar David Friedrich.

Prof. Dr. Dorothee Haffner, Kunsthistorikerin und Hochschullehrerin an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin. Lehr- und Forschungsschwerpunkte: IT-basierte Museumsdokumentation, Textilgeschichte, Museums- und Sammlungsgeschichte.

Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken, Professor für Kunstgeschichte der Moderne mit dem Schwerpunkt ‚Klassische Moderne und Gegenwartskunst‘. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Klassischen Avantgarde, der Gegenwartskunst und der Theorie und Praxis des Kuratorischen.

Prof. Dr. Stephan Hoppe, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, höfische Kunst der Renaissance in Deutschland, Bildkünste der Dürerzeit, Digitale Kunstgeschichte.

Prof. em. Dr. Richard Hoppe-Sailer, Kunsthistoriker. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie der Moderne und der zeitgenössischen Kunst.

Prof. Dr. Angeli Janhsen, Kunsthistorikerin und Hochschullehrerin. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst – besonders die Kunst, die mit Nicht-Kunst verwechselt werden kann. Fragen zum Umgang mit neuer Kunst. Daneben aber auch Geschichte der Kunsttheorie (Perspektive, Raumvorstellungen, Zeitvorstellungen, Gattungsgeschichte, Farbenlehren) und Renaissance-malerei.

Prof. Dr. Oliver Jehle, Leiter des Instituts für Kunst- und Baugeschichte am KIT. Forschungsschwerpunkte: Um 1900: Kunsttheorie und Kunstpraxis der europäischen Avantgarden; um 1800: Bildkünste des Klassizismus; um 1500: religiöse und profane Malerei der Frühen Neuzeit.

Prof. Dr. Alexis Joachimides, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Malerei und Graphik des 18. und 19. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien, Museumsgeschichte, Architektur und Städtebau vom 18. Jahrhundert bis zur Moderne.

Prof. Dr. Henry Keazor, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Französische und italienische Malerei des 17. Jahrhunderts, die Malereireform der Carracci, zeitgenössische Architektur, das Verhältnis von Kunst und Medien sowie Musikvideos und Kunst-Fälschungen.

Prof. Dr. Wolfgang Kemp, bis 2011 Professor für Kunstgeschichte, Universität Hamburg, seit 2011 Gastprofessor Leuphana Universität, Lüneburg. Arbeitsgebiete: Geschichte und Theorie der Fotografie, Rezeptionsästhetik, Erzählforschung.

Prof. Dr. Margit Kern, Kunsthistorikerin, Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Religiöse Kunst der Frühen Neuzeit, transkulturelle Aushandlungsprozesse in visuellen Kulturen, Kunstgeschichte Lateinamerikas, Fotografiegeschichte.

Prof. Dr. Thomas Kirchner, Kunsthistoriker, Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris. Forschungsschwerpunkte: Französische Kunst und Kunsttheorie des Ancien Régime, Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, Kunst und Politik, Kunst in einem transkulturellen Kontext.

Dr. Harald Klinke, M.Sc., Kunsthistoriker, Hochschul-lehrer, Herausgeber des *International Journal for Digital Art History*, Forschungsschwerpunkte: Digitale Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, amerikanische Kunstgeschichte.

Dr. Ralph Knickmeier, Leiter der Digitalen Sammlungen im Research Center der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien. Forschungsschwerpunkte: Digitale Kunstgeschichte, politische Ikonografie, Flughafenarchitektur.

Dr. Bernd Krysmanski, Kunstpädagoge, Kunsthistoriker und Verleger. Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, William Hogarth, italienische Renaissance.

Prof. Dr. Katja Kwastek, Kunsthistorikerin und Hochschullehrerin. Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte der Gegenwart, Medienkunst, ökologische Kunst/Environmental Humanities, Digitale Kunstgeschichte.

PD Dr. Cornelia Logemann lehrt Kunstgeschichte an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Spätmittelalterliche Buchmalerei, Allegorie und Personifikation, Waffen und Turnierwesen des Mittelalters.

Prof. Dr. Carolin Meister, Professorin für Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunstphilosophie des 20. und 21. Jahrhunderts, Farbe und Optik im 18. Jahrhundert, Zeichnung, Bild und Sprache in Kunst und Theorie.

Prof. Dr. Jürgen Müller, Kunsthistoriker und Hochschullehrer an der TU Dresden. Forschungsschwerpunkte: Malerei und Grafik der frühen Neuzeit, sowie Foto- und Filmgeschichte.

PD Dr. Dr. Grischka Petri, Kunsthistoriker und Jurist. Forschungsschwerpunkte: Kunst des 19. Jahrhunderts und der Moderne, britische Kunstgeschichte, grenzüberschreitende Kunsthistoriografie, Ikonografie der Knorpelfische, Mediengeschichte der Kunstreproduktion, des Urheberrechts und der Bildrechte bis heute.

Dr. Anna Marie Pfäfflin, Kuratorin für die Kunst des 19. Jahrhunderts am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Zeichnung und Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, Gartenkunst, Architektur des 19. Jahrhunderts.

Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, lehrt Kunstgeschichte an der LMU und ist Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Frühen Neuzeit in Europa, Geschichte und Methoden der Kunstgeschichte.

Prof. Dr. Regine Prange, Kunsthistorikerin und Hochschullehrerin. Forschungsschwerpunkte: Kunst, Kunsttheorien und Utopien der Moderne bis zur Gegenwart, Geschichte der Kunstgeschichte und der Ästhetik, Filmtheorie und Filmanalyse.

Prof. h.c. Dr. Rolf Reichardt, Kulturhistoriker, Forschungsschwerpunkte: Französische Revolution, politische Bildpublizistik Westeuropas im 18. und 19. Jahrhundert, Begriffsgeschichte.

Prof. Dr. Steffi Roettgen, Kunsthistorikerin, emeritierte Hochschullehrerin, Forschungsschwerpunkte: Malerei und Zeichnung des 18. Jahrhunderts, Anton Raphael

Mengs und sein Kreis, Johann Joachim Winckelmann, italienische Wandmalerei der Renaissance und des Barock.

Prof. Dr. Holger Simon, Kunsthistoriker, Wissenschaftler, Entrepreneur, Geschäftsführer von Pausanio GmbH & Co. KG. Schwerpunkte: Ästhetische Kommunikation der frühen Neuzeit, Digitale Kunstgeschichte, Cultural Entrepreneurship, Intrapreneurship in öffentlichen Organisationen, Innovation- und Changemanagement zur digitalen Transformation.

Prof. William Vaughan, Professor Emeritus, Birkbeck College, Universität London. Forschungsschwerpunkt: Britische Kunst des 19. Jahrhunderts.

Prof. Dr. Christoph Zuschlag, Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Moderne und der Gegenwart, Geschichte der Kunstinstitutionen und der Kunstkritik, Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Provenienzforschung.

Hubertus Kohle ist ein Kunsthistoriker und Hochschullehrer, der sich besonders mit seinen Forschungen zur Kunst der europäischen Aufklärung und des 19. Jahrhunderts in Deutschland einen Namen gemacht hat. Schon früh hat er seine Disziplin digitalen Verfahren und Konzepten geöffnet und setzt sich seit Jahren für das elektronische Publizieren im Open Access ein. Aktuell widmet er sich als einer der beiden Leiter des renommierten DFG-Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“ auch fachübergreifend dem Thema des Digitalen. Anlässlich seines 60. Geburtstags ehren ihn zahlreiche Freunde und akademische Weggefährten mit der vorliegenden Festschrift, die inhaltlich an die Schwerpunkte seines kunsthistorischen Wirkens anknüpft – von den analogen Anfängen, die der Kunst des Aufklärungszeitalters gewidmet waren, bis hin zum aktuellen Feld der „Digitalen Kunstgeschichte“.

ISBN 978-3-947449-58-3



9 783947 449583