

WIE AUTHENTISCH IST AUTHENTISCH? HISTORISCHE AUTHENTIZITÄT IM MUSEUM

Das altgriechische Wort αὐθεντικός bedeutet »echt« und auch der aktuelle Duden übersetzt das Fremdwort in diesem Sinne mit »Echtheit«. Doch so neu der Begriff in der Fachsprache auch erscheinen mag, er taucht bereits in Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts auf. Im »Großen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste« von Johann Heinrich Zedler (1706-1751)¹ wird der Begriff »Authenticus« mit »glaubwürdig« übersetzt, wobei er wohl vor allem im juristischen Zusammenhang eingesetzt wird. In der »Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers« von Denis Diderot (1717-1784) und Jean-Baptiste le Rond d’Alembert (1717-1783)² wird unter dem Begriff eine Sache von überlieferter oder verbürgter Autorität verstanden. Allerdings ist »echt« ein mehrdeutiger Begriff, wie schon das Wortspiel »echt falsch« zeigen kann. Wenn wir statt von »historischer Authentizität« von »historischer Echtheit« sprechen würden, hätten wir nach diesen historischen Handbüchern zwar keinen wirklichen Bedeutungsgewinn oder -verlust, es bliebe uns aber der Zungenbrecher erspart.

Nach diesem allgemeinen Hinweis auf die historischen Definitionen schränke ich das Thema der Authentizität im Folgenden bewusst auf Fragen des Objektes ein. Im übertragenen Sinn mag Authentizität weit mehr bedeuten, wie zuletzt Achim Saupe³ in seiner Zusammenfassung des Forschungsstandes dargelegt hat, wenn er eine Objekt- und eine Subjektauthentizität sowie zwischen Abstraktum und konkreten Eigenschaften unterscheidet, doch soll es im Folgenden, wie gesagt, nur um Objekte im Zusammenhang mit Museen gehen.

1852 traten die deutschen Geschichtsvereine in Dresden zusammen und gründeten einen Gesamtverein der Geschichtsvereine und anschließend das Germanische Nationalmuseum, vier Wochen später das Römisch-Germanische Zentralmuseum. Beide Einrichtungen sollten die Aufgabe haben, die Kultur – in Mainz mit Schwerpunkt auf Vor- und Frühgeschichte, in Nürnberg mit Schwergewicht auf Mittelalter und Neuzeit – zu erforschen und zu dokumentieren. Der Nürnberger Museumsgründer, Freiherr Hans von und zu Aufseß (1801-1872), hatte dazu eine Systematik der Kultur in Kategorien von geistigen und materiellen Zuständen entwickelt, die allgemeine Lebensumstände, Architektur und Objekte, aber auch Literatur und Musik umfasste.

Viele dieser Gattungen ließen sich nur durch die damals üblichen Medien dokumentieren, also durch Beschreibungen, Stahlstiche und Radierungen, Abformungen, Abzeichnungen und Abschriften. Die Frage nach der Authentizität des Objektes im Museum war nicht ausschlaggebend, wohl aber die der Frage nach der Authentizität der jeweiligen zu kopierenden und dokumentierenden Vorbilder.

GIPTABFORMUNGEN ALS BELEGE DES AUTHENTISCHEN

Von bedeutenden skulpturalen Originalen wurden bereits Mitte des 19. Jahrhunderts Gipsabformungen hergestellt. Der Braunschweiger Löwe und andere bedeutende Werke gelangten so als Abguss ins Museum. Sie wurden unter Dach aufgestellt und erfreulich pfleglich behandelt, während die Originale vielfach unter freiem Himmel blieben. Manche bildhauerische Feinheit ist heute leichter am Gipsabguss zu erkennen als



Abb. 1 Hl. Agnes. Flügel eines Altars (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg). – (Foto G. Janßen, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

nach 150 Jahren Kohlenstaub, Abgasen und saurem Regen am Original aus Bronze. Was ist authentisch – oder schwieriger gefragt – was ist authentischer? Welchem der beiden Objekte kommt nun ein höherer Wert als authentisches Werk zu? Es bieten sich die Kopie an, die die ursprüngliche Gestaltung besser, weil weniger verändert, zeigt, oder das Original, das trotz späterer Veränderungen, um ein Wortspiel zu gebrauchen, das authentische Objekt ist, aber eben nicht mehr in der authentischen Erscheinung. Schon hier wird deutlich, dass Authentizität kein absoluter Begriff ist, sondern ein relativer. Es gibt unterschiedliche offenkundige Grade und Formen von Authentizität. Wir benötigen also zumindest die Relation, um den Grad der Authentizität beurteilen zu können.

SPÄTMITTELALTERLICHE GEMÄLDE IM KONTEXT

Spätmittelalterliche Gemälde in Museen sind mit Ausnahme weniger vollständig erhaltener Altäre als Einzelstücke gerahmte Gemälde sowie Skulpturen, die (wie) in einer Gemäldegalerie an der Wand hängen oder in einer Skulpturensammlung auf einem Sockel stehen. Sie wirken wie Galeriewerke. Doch es gibt aus dem Spätmittelalter keine »authentischen« Galeriewerke. Keines dieser Gemälde, wie wir sie von Hamburg über Frankfurt und Nürnberg bis München, Wien und Florenz in allen großen Museen sehen können, ist im Sinne der jeweiligen ursprünglichen Bedeutung und Funktion authentisch. Es handelt sich durchweg um die Überreste zerstörter Altäre. In den seltensten Fällen erfährt der Besucher, dass dem so ist. Die Altäre sind in ihre Bestandteile zerlegt worden, beidseits bemalte Holztafeln wurden aufgespalten, nun überflüssige Rahmungen zerstört, Randbereiche gelegentlich übermalt. Die Samelfreude ab dem späten 16. Jahrhundert machte aus einstigen Flügelaltären galeriegerechte Gemälde und Skulpturen, mitunter kümmerliche und markt-gerechte Reste ihrer selbst. Rekonstruktionen lassen sich oft nur im Modell oder virtuell erstellen.

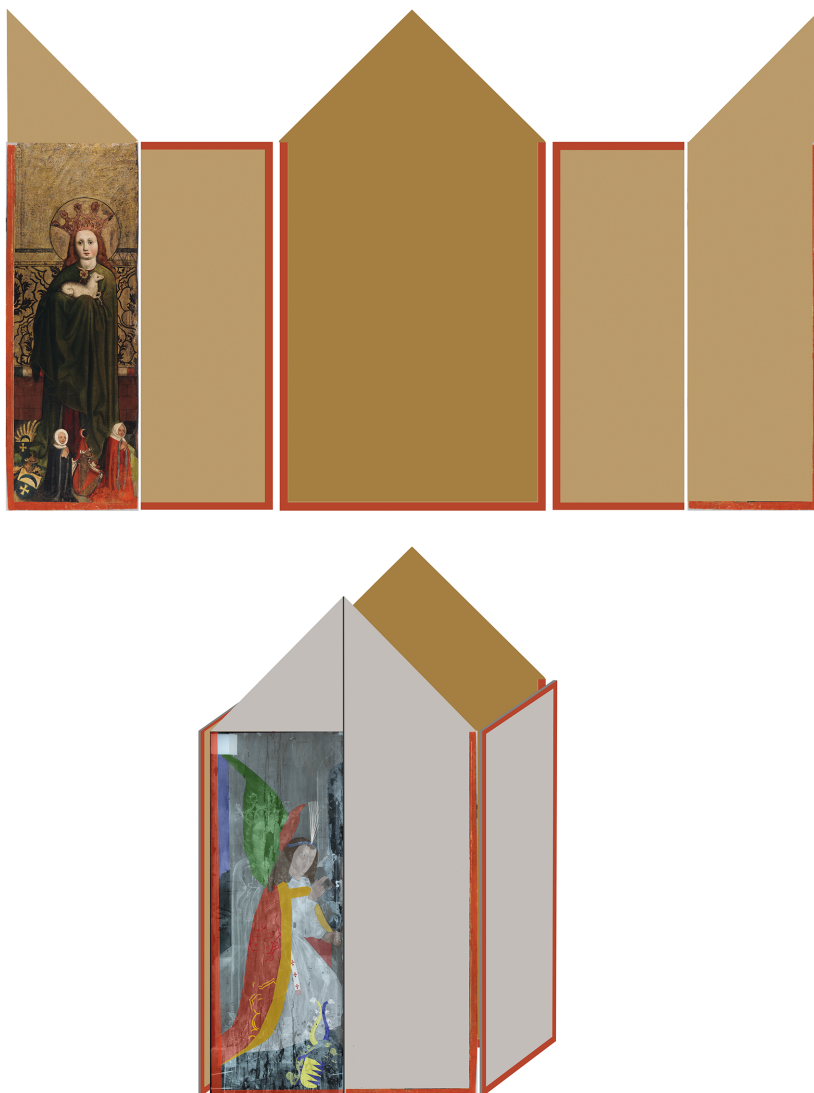


Abb. 2 Hl. Agnes. Rekonstruktion des spätgotischen Altars (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg). – (Foto K. von Baum, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

Andererseits erlaubt mitunter ein kleiner Teil eines ehemaligen Altars die weitgehende – wenn auch meist nur virtuelle – Rekonstruktion des ursprünglichen Gesamtwerkes. Ein Altargemälde im Germanischen Nationalmuseum wurde im Rahmen eines laufenden Leibniz-Projektes untersucht und soll hier als Beispiel präsentiert werden.

Das Gemälde der Hl. Agnes ist eine Holztafel (**Abb. 1**). Auf der Vorderseite befindet sich links und unten ein roter Rahmenstreifen. Unten erkennt man eine weibliche Stifterfigur und rechts sind im Röntgenbild zwei Scharniere zu sehen. Es handelt sich also um einen Altarflügel. Dies erklärt aber nicht das Fehlen des roten Rahmenstreifens oben. Merkwürdig sind auch die links statt rechts aufgemalten weiblichen Stifter. Zur weiteren Untersuchung wurde ein Röntgenbild angefertigt. Dies zeigt auf der Rückseite die Wappen des Ehemanns der Stifterin. Folglich ist die Heiligenfigur die Innenseite, die Rückseite aber die Außenseite einer Klapptafel; klappt man den Altar zu, erscheint das Wappen wie üblich auf der linken Seite. Ein Vergleich mit anderen Altären legt nahe, dass es sich um den Teil eines »Tabernakel-Altars« gehandelt hat. Bei der Umwandlung zu einem Galeriebild wurde die dafür typische Spitze abgesägt, deshalb fehlt dort der rote Randstreifen (**Abb. 2**).



Abb. 3 Geldorp Gortzius »Das ungleiche Paar«, Gemälde (Privatbesitz). – (Foto G. U. Großmann).

Besitzen wir nun ein authentisches Gemälde – und wenn ja, authentisch für was? Als Belegstück für einen mittelalterlichen Altar ist es ja nicht offensichtlich, sondern nur durch Forschungen zu rekonstruieren – und das keinesfalls lückenlos. Oder dient es als Belegstück für die Nutzung eines Gemäldes als Galeriewerk? Wir kennen aber nicht die Galerie, für die das Gemälde zurechtgesägt wurde. Klar ist nur, lediglich anhand eines Fotos wären die Erkenntnisse nicht möglich gewesen.

Vergleichbar kompliziert ist das Beispiel eines Gemäldes aus der Zeit um 1600, gemalt von dem aus Antwerpen geflohenen Künstler Geldorp Gortzius (1553-1606)⁴ – übrigens einem der Abertausenden fremdsprachiger Glaubensflüchtlinge, die in Deutschland damals aufgenommen wurden. Das Gemälde zeigt einen alten Mann und eine junge Frau (**Abb. 3**). Ein anderes Gemälde des gleichen Künstlers zeigt in einer ähnlichen Anordnung zwei alte Männer und eine junge Frau, auch hinsichtlich der Haltung der Figuren ist es dem erstgenannten sehr ähnlich; von dieser Version gibt es auch einen seitenverkehrten Kupferstich (**Abb. 4**). Der unmittelbare Vergleich lässt vermuten, stellt man keine weiteren Untersuchungen an, das Bild mit zwei Personen könnte eine Kopie desjenigen mit drei Personen sein. Aber hat man nun eine Person weggelassen oder sie nachträglich abgeschnitten?

Untersuchungsmethoden, die nicht am Foto, sondern nur am Original möglich sind, zeigen, dass es unter der aktuellen Bildoberfläche mit zwei Personen eine ältere Fassung gibt. Die gleichen Personen sind hier mit einer etwas anderen Kopfhaltung dargestellt. Die Hand der dritten Person auf der Schulter der Frau, die man im Röntgenbild sehen müsste, falls eine solche dritte Person vorhanden war, fehlt aber. Diese Person wurde also nicht abgesägt und das Bild danach übermalt. Somit wird deutlich, dass das Gemälde mit zwei Personen nicht eine Kopie des Bildes mit drei Personen ist, sondern die Urfassung, die der Künstler dann motivisch erweiterte und schließlich diese Erweiterung als Grundlage für eine Übermalung der älteren Fassung genutzt hat.

Welches Bild ist nun authentisch? Das ursprüngliche Werk des Künstlers ist nur noch im Röntgenfoto zu sehen. Welche Authentizität sehen wir mit bloßem Auge? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage ist kaum



Abb. 4 Geldorp Gortzius
»Susanna und die beiden
Alten«, Kupferstich. –
(Foto G. U. Großmann).

möglich, es zeigt sich erneut die Relativität unseres Begriffs, zumal wir auf zwei Holztafeln drei verschiedene Versionen des gleichen Künstlers vor uns haben.

DIE »HENLEIN-UHR«

Ein weiteres relativ aktuelles Beispiel aus dem Germanischen Nationalmuseum ist die »Henlein-Uhr«, die seit ihrer Entdeckung im späten 19. Jahrhundert und dem Ankauf durch das Museum als älteste Taschenuhr der Welt von etwa 1510 in vielen Schulbüchern steht und für Nürnberg einer der Identifikationsobjekte schlechthin ist. Es handelt sich um ein Uhrwerk in einer kleinen, runden Dose mit Zeigern auf dem oberen Deckel. Eigenartig ist, dass das Äußere des Uhrengehäuses vollständig abgeschliffen ist, also keinerlei Ornamente zeigt.

Das Germanische Nationalmuseum hat daraufhin gemeinsam mit dem Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen/Entwicklungszentrum Röntgentechnik in Fürth ein Forschungsprojekt in Gang gesetzt und jeden Bestandteil der Uhr einzeln untersucht. Herausgekommen sind nicht nur neue Erkenntnisse über Aufbau und Funktionsweise der Uhr, sondern auch die Gewissheit, dass Peter Henlein (1479-1542) sie nie gesehen hat. Sie wurde aus Teilen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert in Fälschungsabsicht zusammengesetzt. Offenbar deshalb hat man außen die Ornamente abgeschliffen, die wohl eine Datierung des sicher aus dem 16. Jahrhundert stammenden Gehäuses in einer späteren Zeit als der Peter Henleins erlaubt hätten.

Am vermeintlich authentischen Werk hängt die Identifikation der Nürnberger Uhrmacherzunft, ja vieler Nürnberger generell. Das Germanische Nationalmuseum hat selten bössere Briefe bekommen als bei der Veröffentlichung der neuen Erkenntnisse.



Abb. 5 Raffael Rheinsberg »Hand und Fuß«. Sonderausstellung im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg). – (Foto G. U. Großmann).

AUTHENTIZITÄT IN DER KUNST HEUTE? EIN BEISPIEL

Der Künstler Raffael Rheinsberg (1943-2016) arbeitet häufig mit Versatzstücken, die durch den Eindruck von Authentizität eine Erinnerung hervorrufen und ein besonderes Gedenken ermöglichen sollen. Im Rahmen einer Nürnberger Sonderausstellung wurde in der Kartäuserkirche eine Inszenierung von ihm präsentiert, die Handschuhe sowie Schuhe von Zwangsarbeitern der NS-Zeit zeigen (**Abb. 5**). Der Künstler entdeckte diese auf dem brachliegenden Gelände des Anhalter Bahnhofs in Berlin, wo die Betroffenen zur Arbeit gezwungen worden waren. Den Besucher überkommt der kalte Schauer bei diesen offenbar authentischen Hinterlassenschaften der von den Nazis – zweifelsfrei – missbrauchten und misshandelten Menschen. Doch schaut man sich die Inszenierung genauer an, stellen sich Fragen: Hatten Zwangsarbeiter die Chance, Handschuhe zu tragen? Mehr noch: Welche Aussage verbindet sich mit einigen der Schuhe, die nicht vor 1945, sondern erst um 1970 produziert wurden? Einige Schuhe stammen nämlich erst aus dieser Zeit. Können diese dennoch das Leid der Zwangsarbeiter von 1944 verdeutlichen? Die meisten Besucher lassen sich dadurch in ihrem Eindruck vor der Inszenierung nicht beeinträchtigen. Sind also alle Schuhe dennoch authentisch im Hinblick auf die vom Künstler angestrebte Aussage?

TRANSLOZIERTE ARCHITEKTUR

Im Vorfeld der Mainzer Tagung zur Authentizität erging die Bitte an den Verfasser, Aspekte der Architektur und speziell der Freilichtmuseen in den Beitrag einzubeziehen. Die Ausstellung von Architektur stellt Museen vor besondere Herausforderungen, namentlich, wenn es sich nicht nur um Modelle oder Pläne handelt. Insbesondere Freilichtmuseen, aber auch andere Kulturgeschichtliche Museen haben gesamte Gebäude oder größere Bauteile in ihre Sammlungen aufgenommen. Ihre Translozierung von einem alten an einen neuen Standort erfolgte seit den Anfängen im späten 19. Jahrhundert bis in die 1980er Jahre durch Zerlegen, Transportieren und wieder zusammensetzen, wobei beschädigte Teile ersetzt wurden. Zum Ger-



Abb. 6 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, ehem. Augustinerkreuzgang, Zustand 1963 vor dem Abbruch. – (Foto Germanisches Nationalmuseum, Archiv).

manischen Nationalmuseum wurde 1902 der zweigeschossige Nürnberger Kreuzgang vom ehemaligen Augustinerkloster (**Abb. 6**) transloziert und dabei zu 70 % erneuert.

Im Zweiten Weltkrieg teilweise beschädigt, wurde er auf Geheiß von Architekt Sep Ruf und Direktor Ludwig Grote sowie dessen Nachfolger Mitte der 1960er Jahre restlos abgebrochen und auf eine Bauschuttdeponie geworfen. Man sah ihn nicht für authentisch an, auch wenn dies Wort seinerzeit in der Begründung fehlte. Hätten wir heute noch das ins Museum versetzte Bauwerk, könnten wir bei diesem Quaderbau für jeden einzelnen Stein bestimmen, ob er aus dem 15. oder dem späten 19. Jahrhundert stammt, weil sich die Bearbeitungsspuren auch nach Jahrhunderten noch dokumentieren lassen. Den Fotos nach waren zumindest die Quader des Obergeschosses noch weitestgehend spätmittelalterlich. Allerdings war durch die Translozierung der Eindruck entstanden, das ehem. Kartäuserkloster, Standort des Germanischen Nationalmuseums, habe über zwei Kreuzgänge verfügt und dessen Eindruck daher verfälscht. Die Frage nach der Authentizität lässt sich hier also je nach Gesichtspunkt unterschiedlich, ja kontrovers, beantworten.

Im LWL-Freilichtmuseum Detmold, dem größten Museum dieses Typs in Deutschland, standen 1980 rund 50 Häuser, verteilt auf sieben Gebäudegruppen bzw. Bauernhöfe. Durchweg handelt es sich um translozierte Fachwerkbauten. Sie hatten nach der Planung des Museumsgründers Josef Schepers (1908-1989) die Aufgabe, die Besonderheiten der jeweiligen westfälischen Hauslandschaften zu dokumentieren. Dazu waren alle Bauten auf ihren ursprünglichen Zustand rekonstruiert worden, was bei Fachwerk kein grundsätzliches Problem ist. Nun aber standen Gebäudegruppen mit bis zu acht Bauwerken zusammen – Haupthaus, Scheune, Speicher, Backhaus, Schweinestall usw. –, die von unterschiedlichen Ausgangshöfen zusammengetragen worden sind und alle auf ihren ursprünglichen Zustand rekonstruiert wurden, das Haupthaus im Zustand um 1600, die Speicher um 1550, die Scheune um 1800 usw. Der Gesamtzustand der jeweiligen Höfe sollte die Zeit um 1800 widerspiegeln, also die letzte Epoche vor der Industrialisierung, da man für ältere Zustände gar keine Einrichtungsgegenstände mehr beschaffen konnte. Dennoch entstand ein Bild, das es so niemals gegeben haben kann. Kein Bauer, der Mitte des 18. Jahrhunderts einen neuen Schuppen baut, lebt noch im unveränderten Haupthaus des späten 16. Jahrhunderts, vielmehr ist dies vielfach umgebaut. Man ahnt, Authentizität wird hier gewissermaßen zerlegt, jedes einzelne Gebäude zeigt eine eigene Authentizität, die



Abb. 7 LWL-Freilichtmuseum Detmold, »Mindener Hof«, nachgebautes Abtritt-Häuschen. – (Foto LWL-Freilichtmuseum Detmold, Hesterbrink/Pöler 2016).



Abb. 8 Abtritt aus Feudingingen (Kr. Siegen-Wittgenstein), beim Abtransport. – (Foto G. U. Großmann).



Abb. 9 LWL-Freilichtmuseum Detmold, Paderborner Dorf, translozierter Abtritt. – (Foto G. U. Großmann).

im Zusammenspiel aller Bauten eines Hofes ein völlig unauthentisches Bild ergibt. Mir fiel damals zuerst eine Nebensächlichkeit auf, die wahrscheinlich amüsieren wird: Die Abtritthäuschen waren alle neu. Es gab weder ein originales aus dem 16. Jahrhundert noch wenigstens eines aus dem 18. Jahrhundert. In einem Fall (»Mindener Hof«; **Abb. 7**) hatte man stattdessen einen Abtritt nach einer alten niederländischen Zeichnung nachgebaut.

Daraufhin hat das Museum für die nächsten Baugruppen nach originalen Abtritten gesucht. Das erste entsprechende Objekt wurde unzerlegt ins Museum versetzt (**Abb. 8**). Nachdem die Presse darüber berichtet hatte, folgte ein halbes Dutzend weiterer »originaler« Abtritte (**Abb. 9**). Doch authentisch ist auch hier natürlich nur die Hülle. Alles, was mit einem Abtritt an unangenehmen Aspekten zusammenhängt, etwa der Gestank von Fäkalien, bleibt dem Besucher erspart.

Parallel zur Versetzung originaler Abtritthäuschen wurde nach niederländischem Vorbild die Methode der »Ganzteiltranslozierung« übernommen und weiterentwickelt, insbesondere auch für Steinbauten und Steinbauteile. Dabei geht es darum, auf das völlige Zerlegen der Wände bzw. Mauern zu verzichten, um diese stattdessen einschließlich Putz und Farbe ins Museum übertragen zu können. Heute (2017) ist diese zeitgleich in Detmold und Bad Windsheim angewendete Methode Standard bei der Versetzung von Häusern, weil nur diese den Erhalt früherer Bauzustände gewährleistet – letztlich also die Authentizität, vor 1980 wurde sie in Deutschland nicht angewendet. Aber die Ganzteiltranslozierung ändert natürlich nichts daran, dass Häuser aus ihrem »authentischen« Zusammenhang gerissen und in einen neuen gestellt werden.

Zieht man hierzu nochmals die Erläuterungen von Achim Saupe heran, kann man auf seinen Hinweis auf die »Authentizitätsindustrie« verweisen, die dem Touristen einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen erlaubt und ihm »Folkloreveranstaltungen oder Fischbrötchen (anbietet), wo schon lange keine Fische mehr ins Netz gehen«⁵. Die Problematik einer »authentischen« Präsentation schilderte mir im Gespräch der langjährige Direktor des Freilicht-



Abb. 10 Freilichtmuseum Oerlinghausen, rekonstruiertes frühgeschichtliches Wohnhaus. – (Foto G. U. Großmann).

museums in Detmold, Stefan Baumeier, mit der Frage: »Wie will man Armut und Mühsal darstellen, wenn der Kotten, in dem die untere Sozialschicht der Bauern mit wenigen Tieren unter einem Dach lebte, heute der begehrte Bungalow auf dem Lande ist oder gar der Ferienwohnsitz, und das verrostete Bügeleisen, an dem sich die Hausfrau regelmäßig die Finger verbrannte, heute als Dekoration auf dem Kaminsims steht?«⁶ Die Intension der wissenschaftlich geführten Freilichtmuseen besteht jedenfalls darin, historische Bau- und Lebensumstände zu schildern, nicht publikumswirksam und damit finanziell lukrativ vorzugaukeln.

Wie lässt sich die Frage nach der Authentizität beurteilen, wenn ein Freilichtmuseum gar nicht mehr auf originale Gebäude zurückgreifen kann wie in archäologischen Museen, die ländliche Häuser präsentieren, die vor- und frühmittelalterlicher Epochen erklären sollen? Kann man archäologische Lebensumstände in einem entsprechenden Rahmen zeigen, die der Besucher in einem nachgebauten Haus (**Abb. 10**) mit Sicherheit besser versteht als anhand einer noch so guten analogen oder virtuellen Darstellung auf Papier oder am Bildschirm? Archäologische Freilichtmuseen haben nicht die Möglichkeit der Translozierung. Sie können bestenfalls wissenschaftlich gründlich vorbereitete Rekonstruktionen zeigen, gegebenenfalls am Standort der Ausgrabung, was aber die originalen Befunde stark beeinträchtigt. Wenn man unter Authentizität einen belegbaren Quellenwert versteht, so könnte der Nachbau den Forschungsstand zum Zeitpunkt seiner Errichtung belegen, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Dennoch erwecken die rekonstruierten Bauwerke und Höfe beim Besucher den Eindruck von Authentizität, anders könnte man sich die Beliebtheit dieses Museumstyps kaum vorstellen. Mancher Besucher ist sich wahrscheinlich gar nicht im Klaren, dass er in einem jungen Nachbau steht. Dies gilt aber vermutlich in wenigen Jahren sogar auch für das halbherzig rekonstruierte Berliner Schloss, das man für einen ungeschickt sanierten Altbau halten kann.

Kann ein nach archäologischen Forschungen errichteter Nachbau in einem Freilichtmuseum, im Grunde ein Modell im Maßstab 1 : 1, überhaupt eine Form von Authentizität besitzen? Im engeren Sinne ist dies nicht möglich und dennoch wird man bei einer gründlichen Rekonstruktion darauf hoffen und vermutlich sogar argumentieren, dass man dem Besucher ein möglichst authentisches Bild vermitteln möchte. Hier kann also nicht das Bauwerk Authentizität (im Sinne eines echten frühgeschichtlichen Hauses) haben, sondern der durch den Nachbau vermittelte Eindruck der baulichen Situation.

Galten Rekonstruktionen generell bis in die 1990er Jahre noch als Ausnahme und waren, insbesondere außerhalb von Freilichtmuseen, eher negativ konnotiert, werden sie inzwischen zunehmend üblicher. Während man im französischen Guédelon (dép. Yonne) versucht, mit wissenschaftlichen Methoden der hand-

werklichen Herstellung einer mittelalterlichen Burg der Zeit um 1200 nachzuspüren und diese mit den entsprechenden Methoden nachzubauen, um einen authentischen Eindruck des Bauvorgangs zu vermitteln, sieht man in Deutschland und Österreich eher den wirtschaftlichen Erfolg und die werbende Kraft solcher Nachbauten, ohne zu erkennen, dass der Erfolg von Guédelon gerade in der Anwendung historischer Handwerkstechniken in Verbindung mit einem dementsprechend langsamen Baufortschritt ist. Bei vermeintlich vergleichbaren Projekten in Süddeutschland und Österreich erfährt man nichts von der mühsamen jahrelangen Handarbeit mit Nachbauten alter Werkzeuge, sondern nur etwas von der fertigen Rekonstruktion, keines dieser Projekte hat auch nur annähernd die Bekanntheit oder gar Bedeutung von Guédelon erlangt und keines regt den wissenschaftlichen Austausch über das historische Bauwesen an.

ORIGINALE IM MUSEUM: AURA ODER FETISCH?

Keineswegs kann sich ein Museum auf die Präsentation originaler Objekte oder Kunstwerke beschränken, zumal wenn kompliziertere Zusammenhänge erklärt werden sollen. Die Arbeit mit Inszenierungen, Modellen, vielfältigsten Medien und Kopien kann aus vielerlei Gründen, namentlich zur Erklärung des jeweiligen Themas, erforderlich sein. Wenn ein Haus wie das Germanische Nationalmuseum aber über mehr als 1 400 000 Objekte verfügt, wird man Ausstellungen auf diesen Objekten und nicht auf Fotos von anderen Objekten aufbauen, also Originale in den Mittelpunkt stellen. Ähnlich dem Begriff des Authentischen wird häufig der der Aura für Bau- und Kunstwerke verwendet, die einen hohen Anziehungswert haben und sich besonderer Bewunderung erfreuen. Entgegen der These Walter Benjamins (1892-1940) hat die »Aura« des Originals im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit nicht ab-, sondern zugenommen, wie lange Besucherschlangen vor den einschlägigen Werken zeigen⁷.

Achim Saupe führte den Begriff »Aura des Authentischen« ein und meint, das Museum sei »der Ausstellungsort authentischer Objekte par excellence, die durch ihre Präsentation eine Fetischisierung erfahren«⁸. Meines Erachtens werden hier aber verschiedene Aspekte unzulässig vermischt. Die »Aura« steht in klarem Verhältnis zur Reproduktion, ja, sie ist geradezu von ihr abhängig, denn was nicht durch Berichte und damit auch durch Reproduktionen bekannt ist, hat auch kaum eine Aura. Das Original dient im Museum andererseits weder bewusst noch unbewusst als Fetisch, sondern ist Basis der wissenschaftlichen Erforschung und der daraus resultierenden Präsentation. Eine Übersteigerung als Fetisch ist im Normalfall eben gerade nicht festzustellen. Sicherlich gibt es Ausnahmen, wenn beispielsweise in Sonderausstellungen »auf Teufel komm raus« möglichst viele Originale beschafft werden, die der Besucher in der Menge gar nicht wahrnehmen kann und eigentlich nur den Beschaffer erfreuen. Aber hier geht es mitunter stärker um Sensationen und das Übertrumpfen vorausgegangener Ausstellungen, nicht selten von Ausstellungs-unerfahrenen Planern veranlasst, man denke etwa an die Urkundenlastigkeit der Otto-Ausstellung in Magdeburg (2001)⁹ und der Elisabeth-Ausstellung in Eisenach (2007)¹⁰.

Die Mona Lisa im Musée du Louvre ist ein extremes Beispiel. Inszenierung findet hier eigentlich nicht statt. Vielmehr bewirken die Wegeführung und Absperrung eine Auratisierung des Gemäldes, dass es uns vielleicht wie ein Fetisch erscheinen mag. Ob sich hinter dem Panzerglas in Paris ein Original oder ein Poster befindet, ist für niemanden mehr erkennbar, nicht einmal das Fotografieren mit Blitz ist hier verboten. Nahe herantreten kann man nicht, der Blick auf das angebliche Original wird zur Farce.

Somit fällt auch ein Vergleich mit einer anderen Fassung im Museo del Prado in Madrid schwer. Zumindest ist auffällig, wie farbenfroh das Madrider Exemplar ist und wie braun verwaschen das Pariser. Vermutlich kommt die Kopie im Prado dem ursprünglichen Original sehr viel näher, als das in zwei Jahrhunderten verrestaurierte Original selbst. Authentizität hat damit jede der beiden Fassungen für sich.

Beispiele, in denen das Objekt vielleicht wirklich zum Fetisch wird, sind in der Museumslandschaft selten. Wenn man im Inventarbuch des Germanischen Nationalmuseums den Eintrag »Stück vom Kölner Domkranen« findet, erwartet man wahrscheinlich ein – überraschenderweise noch erhaltenes – Gefügeteil des Krans, der bis 1848 auf dem Rumpf des Kölner Doms platziert war, vielleicht seines Auslegers oder Tretrads. Tatsächlich handelt es sich, despektierlich ausgedrückt, um ein Stück Brennholz mit einem aufgeklebten Zettel und einem Siegelstempel, der die Echtheit, also die Authentizität, belegt. Aber es ist wohl kaum als eine Art Fetisch für das Museum erworben worden, allenfalls als eine Reliquie, oder als das, wozu der Verkauf dieser Holzscheite diente, nämlich als kleinen Baustein für die Vollendung des Kölner Domes, bzw. als Beispiel für eben diesen Vorgang. Damit wird dann ein Stück gesiegeltes Brennholz zum authentischen Dokument für die Domvollendung und die dazu erforderliche Einwerbung von Spendengeldern.

WAS IST AUTHENTIZITÄT IM MUSEUM?

Fassen wir zusammen und fragen nochmals nach der Authentizität im Museum. Das Original eines Werkes erlaubt die »Handschrift« des Künstlers oder Produzenten zu erkennen, ermöglicht Untersuchungen hinsichtlich des ursprünglichen Zustands und späterer Änderungen der Gestaltung und der Funktion. Eine Abbildung dagegen bleibt im wahrsten Sinne des Wortes oberflächlich, erfolgt jedoch mit einer gezielten Aufgabenstellung und ist authentisch in Bezug auf diese.

Mit dem Begriff der Authentizität verbindet sich ein relatives Kriterium, kein absolutes. Bezogen auf eine Fragestellung, erlaubt ein authentisches Museumsobjekt, diese Frage am Objekt selbst zu beantworten, nicht am digitalen Bild, am Modell oder einer virtuellen Abformung. Allerdings ist nicht nur das sogenannte Original ein authentisches Objekt, sondern, mit einer entsprechenden Fragestellung, auch eine Kopie. Wenn wir dieses weiterdenken, wird natürlich auch die Fotografie zu einem authentischen Objekt, das aber nicht für das »originale« Kunstwerk steht, sondern für die Aufgabe, die der Fotografie zugutekommt. Das authentische Werk im Museum ist aber keinesfalls das unveränderte Originalprodukt, das ein Künstler vielleicht vor Jahrhunderten geschaffen hat, sondern der Gegenstand, der nach allen geschichtlichen Veränderungen dieses Original in sich birgt, auch wenn er oberflächlich noch so verändert sein mag. Bei einer Fälschung wie der Henlein-Uhr kann es dann zu einer interessanten Diskrepanz kommen, umgibt dies Werk doch die Aura eines bedeutenden technischen Werks des frühen 16. Jahrhunderts, während es tatsächlich die Authentizität einer Fälschung des 19. Jahrhunderts besitzt.

Darüber hinaus stellt sich auch die Frage: Was ist »historische Authentizität«? Authentizität ist grundsätzlich historisch, also auf Vergangenes bezogen – eine futuristische Authentizität kann es nicht geben. »Historische Authentizität« kann nicht mehr sein als eine wissenschaftliche Fiktion, die auf den ersten Blick tiefgründiger erscheint als eine Authentizität ohne den Begriff des Historischen – letztendlich ist sie jedoch nicht mehr als ein weißer Schimmel.

Anmerkungen

1) Zedler 1732-1754, Bd. 2 (1732), Sp. 2266.

2) Diderot/le Rond d'Alembert 1751-1772, Bd. 1 (1751), 895.

3) Saupe 2012, 1.

4) Wagner 2006, 186-187. – Großmann 1992, 4-9.

5) Saupe 2012, 7.

6) Dr. Stefan Baumeier in mehreren persönlichen Gesprächen sowie Vorträgen (1980/1986).

7) Benjamin 1936. – Großmann 2014, 26-31.

8) Saupe 2012, 11.

9) Puhle 2001.

10) Blume/Werner 2007.

Literatur

- Benjamin 1936: W. Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Zeitschrift für Sozialforschung 5/1, 1936, 40-66.
- Blume/Werner 2007: D. Blume / M. Werner (Hrsg.), Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. 3. Thüringer Landesausstellung, Wartburg-Eisenach, 7. Juli bis 19. November 2007 (Petersberg 2007).
- Diderot/le Rond d'Alembert 1751-1772: D. Diderot / J. B. le Rond d'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Paris 1751-1772).
- Großmann 1992: G. U. Großmann, Geldorp Gortzius: Das ungleiche Paar. AKK. Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 3/1, 1992, 4-9.
- 2014: G. U. Großmann: The Challenge of the Object. In: G. U. Großmann (Hrsg.), CIHA 2012 Nürnberg: The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress. Congress Proceedings. Nürnberg 2013, Bd. 1. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 32 (Nürnberg 2014) 26-31.
- Puhle 2001: M. Puhle (Hrsg.), Otto der Große. Magdeburg und Europa. Eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27. August - 2. Dezember 2001 (Mainz 2001).
- Saupe 2012: A. Saupe, Authentizität, Version 2.0. Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012. DOI: 10.14765/zfz.dok.2.263.v2.
- Wagner 2006: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 51 (München, Leipzig 2006) 186-187 s. v. Geldorp Gortzius (R. Wagner).
- Zedler 1732-1754: Zedler (Hrsg.), Großes Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste (Halle, Leipzig 1732-1754).

Zusammenfassung / Summary

Wie authentisch ist authentisch? Historische Authentizität im Museum

Mit dem Begriff der Authentizität verbindet sich ein relatives Kriterium, kein absolutes. Bezogen auf eine Fragestellung, erlaubt ein authentisches Museumsobjekt, diese Frage am Objekt selbst zu beantworten, nicht am digitalen Bild, am Modell oder einer virtuellen Abformung. Allerdings ist nicht nur das sogenannte Original ein authentisches Objekt, sondern, mit einer entsprechenden Fragestellung, auch eine Kopie. Das authentische Werk im Museum ist aber keinesfalls das unveränderte Originalprodukt, das ein Künstler vielleicht vor Jahrhunderten geschaffen hat, sondern der Gegenstand, der nach allen geschichtlichen Veränderungen dieses Original in sich birgt, auch wenn er oberflächlich noch so verändert sein mag.

Darüber hinaus stellt sich auch die Frage: Was ist »historische Authentizität«? Authentizität ist grundsätzlich historisch, also auf Vergangenes bezogen – eine futuristische Authentizität kann es nicht geben. »Historische Authentizität« kann nicht mehr sein als eine wissenschaftliche Fiktion, die auf den ersten Blick tiefgründiger erscheint als eine Authentizität ohne den Begriff des Historischen – letztendlich ist sie jedoch nicht mehr als ein weißer Schimmel.

How Authentic is Authentic? Historical Authenticity in the Museum

The concept of authenticity is associated with a relative, not an absolute criterion. In relation to a research question, an authentic museum object allows a response on the level of the object itself – not through a digital image, a model or a virtual impression. However, not only the so-called original is an authentic object, but also, interrogated accordingly, a copy. Yet the authentic work in the museum is by no means the unaltered original product made by an artist perhaps centuries ago, but the artefact that, after all historical changes, harbours this original within itself, however much it may superficially have changed.

This also raises a further question: What is »historical authenticity«? Authenticity is fundamentally historical, i. e. referring to things past – there can be no futuristic authenticity. »Historical authenticity« cannot be more than an academic fiction that initially appears more profound than an authenticity without the notion of the historical; ultimately, however, it is nothing more than a tautology.

Translation: J. Titheridge