

# Zur Sache! Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungs- forschung



HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT ■■■■■  
FÜR ■■■■■  
UNIVERSITÄTS ■■■■■  
SAMMLUNGEN ■■■■■

Reihe:

**Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung – Band III**

Herausgegeben von der Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V.

Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V.  
c/o Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin  
kontakt[at]wissenschaftliche-sammlungen.de  
<http://gesellschaft-universitaetssammlungen.de>

Redaktion:

Christoph Roolf M.A.  
Wimpfener Straße 14  
40597 Düsseldorf  
Christoph.roolf[at]uni-duesseldorf.de

Layout: Claudia Bachmann, Berlin

Titelbild: Vase aus Granathülse des Ersten Weltkriegs

Foto: V. Marquardt © Museum der Universität Tübingen MUT

© 2019 Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V.



Die elektronische Veröffentlichung erfolgt auf dem Dokumentenserver der  
Humboldt-Universität zu Berlin unter <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/objekte2019>

# Zur Sache! Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungsforschung

Ernst Seidl, Frank Steinheimer und Cornelia Weber (Hg.)

Beiträge zum Workshop  
des Museums der Universität Tübingen MUT

Tübingen, 6.–8. September 2018  
Eberhard Karls Universität Tübingen



Berlin 2019





## Einleitung

- 09 Zur Sache! Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungsforschung  
ERNST SEIDL

## OBJEKTWISSENSCHAFT – GRUNDLEGENDES

---

- 17 Objekt vs. Erzählung. Das Spannungsverhältnis zwischen Objektbedeutung und Ausstellungserzählung  
FELIX SCHMIEDER
- 24 Sammlung und Ausstellung von Erinnerung und Bedeutung. Kann man Erinnerung sammeln und ausstellen? Welche Bedeutungen weisen die Betrachter zeithistorischen Objekten zu?  
JULIA SCHUPPE
- 30 Sammlungsideologie und Geschichtsschreibung. Theaterhistorische Materialien des Wiener „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ 1943–1945  
JANINA PIECH

## DAS MATERIAL ALS OBJEKT

---

- 39 Konservierungswissenschaft untersucht Kunststoffgeschichte. Ein Methodenüberblick zur Forschung anhand einer Sammlung  
ANNE BIBER
- 49 Farbe als Objekt. Die Erforschung der Farbstoffsammlung der Hochschule Niederrhein in Krefeld  
MARC HOLLY
- 59 Transformation als Konsummuster. Umgearbeitete Kleidung als Quelle objektbasierter Kleidungsforschung  
ANNA KATHARINA BEHREND
- 66 Die Kopie als Objekt. Herausforderungen und Potenziale für die Objekt- und Sammlungsforschung  
DANIELA C. MAIER

## FACHPERSPEKTIVEN EINER OBJEKTWISSENSCHAFT

---

- 75 „... der semptlichen Schifferen bruderschaft zu  
Nutz und Ehren“. Zur Kontextualisierung von  
materiellen Objekten am Beispiel des Willkommns  
der Schiffergesellschaft zu Lübeck  
LENA HOPPE
- 81 Ideologien und Kännchen. Die Ambivalenz  
ostdeutscher Produktkultur am Beispiel des  
Kaffeekännchens „rationell“  
SOPHIA LUDOLPH
- 92 Objektinformationsanalyse. Materiale  
Medizingeschichte am Beispiel der Rostocker  
Moulagen-Sammlung  
CHRISTIAN DAHLKE
- 100 Das Herbarium: Objekt und Zeugnis der  
Forschung. Betrachtungen zum Herbarium  
Erlangense und zu seinem Begründer  
Wilhelm Daniel Joseph Koch  
ALMUT UHL

## FOTOGRAFIEN ALS MATERIELLE OBJEKTE

---

- 111 Der Hindukusch im deutschen Blick.  
Die fotografischen Objekte der Stuttgarter  
Badakhshan Expedition (1962/1963)  
MARINA HEYINK
- 119 Der Objektcharakter der Fotografie.  
Praktiken zur Autonomie des fotografischen  
Bildes am Beispiel des Schweizer Fotografen  
Balthasar Burkhard  
KRISTIN FUNCKE







# Zur Sache!

## Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungsforschung

ERNST SEIDL

---

Die Fragen, die sich an das auf dem Buchumschlag abgebildete Objekt<sup>1</sup> und seine spezifischen Bedeutungsebenen richten, können etwa ästhetischer, struktureller, funktionaler oder auch ikonographischer Art sein. Eine breitere, über diese Einzelperspektiven hinausgehende Erkenntnisebene erreichen die Betrachter jedoch, wenn sie den Fokus des *material turn* zwar aufrechterhalten, jedoch jenseits davon auch die individuelle Objektgeschichte in den Blick nehmen. Dann öffnet sich hinter dem Objekt ein Panorama der Kultur- und Sozialgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts, die ohne eine dezidiert objektwissenschaftliche Fragestellung so kaum zu erhellen wäre.

Der schwere Zylinder der Messingvase im Stil des Art déco mit seiner Lilienornamentik auf einem geschwitzten und abgerundeten Hintergrundfeld stammt aus den frühen 1920er Jahren. Tatsächlich jedoch war die Vase in ihrer ursprünglichen Funktion eine Granate aus dem Ersten Weltkrieg. Allein diese Information zur Objektgeschichte genügt, damit sich schlaglichtartig ein dichotomisches Bedeutungsspektrum eröffnet, welches das Material selbst, sein Gewicht und seine Härte, die Größe des Objekts oder nur seine gefühlte Kälte in einem völlig anderen, ambivalenten Licht erscheinen lässt. Beide Pole dieser Bedeutungen – todbringende Bombe einerseits oder harmloses Dekorationsobjekt im trauten Heim andererseits – öffnen eine weite und die Betrachterinnen und Betrachter verblüffende Spanne, die die katastrophale Geschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts in einem einzigen Objekt kondensieren lässt.

Dieses kleine Beispiel zeigt deutlich, dass die in den vergangenen Jahren stark vermehrte Beachtung und Neubewertung wissenschaftlicher Sammlungen an Universitäten, Hochschulen und Akademien nicht zuletzt die Relevanz des materiellen Objekts als historischem Dokument und wissenschaftlichem Zeugnis beträchtlich erhöhten. Dies geschah besonders im Verhältnis zum Schriftdokument und zum

Bild.<sup>2</sup> Seit mehr als zehn Jahren rückt demnach das materielle Erbe der Universitäten in den Blick der Wissenschafts- und Kulturtheorien<sup>3</sup> und der universitären Institutionen, aber auch der interessierten Öffentlichkeit.<sup>4</sup>

Ganz im Gegensatz zu dieser erfreulichen Tendenz mangelt es jedoch bei der wissenschaftlichen Analyse von Sammlungs- und Objektlagen offensichtlich noch immer an theoretischen Grundlagen zur Herangehensweise oder gar an über einzelne Fachkulturen hinausgehenden gemeinsamen methodischen Vorstellungen, die einem spezifischen Objektcharakter gerecht werden würden. Dies gilt besonders dann, wenn dem materiellen Objekt zuallererst nur Bildeigenschaften eingeräumt werden, wie in bildwissenschaftlichen Methoden, und damit ein gewichtiger Teil seines Erkenntnispotentials ungenutzt bleibt. Daran konnten auch die seit Jahrzehnten existierenden analytischen Schwerpunktsetzungen, wie etwa in Gestalt der erwähnten *material studies*, nichts ändern.

Diese Diagnose muss nicht zuletzt in den klassischen objektorientierten Fächern, wie den Archäologien oder der Kultur- und Kunstgeschichte, zu einer neuen Auseinander-

---

---

1 Archiv für Alltagskultur – Sachkultur; Sammlungen des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen: Höhe: 34,5 cm, Durchmesser der Grundfläche: 8,5 cm; MUT-Inventarnummer: LUI-Sk-2008-010.

2 Höchst aufschlussreich war es in den vergangenen Jahrzehnten zu beobachten, wie schwer sich besonders die Geschichtswissenschaften taten und wie vieler Historikertage es bedurfte, den Quellenbegriff der Disziplin von reinen Textquellen über Bilder bis hin zu Objekten nach und nach auszudehnen – ein Prozess, der noch nicht ganz abgeschlossen zu sein scheint.

3 Vgl. hierzu, um Wiederholungen in dieser Publikationsreihe zu vermeiden, die Einführungen in den ersten beiden Bänden des „Jungen Forums“: LINK & WEBER 2017 und VOGEL 2018.

4 Bereits im Jahr 2006 wurde durch Gottfried Korff in Kooperation mit Anette Michels und Volker Harms ein zunächst ganz unspektakulär erscheinendes Ausstellungsexperiment an der Universität Tübingen mit dem schlichten Titel „Achtunddreißig Dinge“ durchgeführt. Es hatte jedoch gravierende Auswirkungen und schärfte schon früh das Bewusstsein von ebenso universellen wie hoch relevanten Objektlagen in den universitären Sammlungen nicht nur der Universität Tübingen, sondern der gesamten Bundesrepublik (HARMS, KORFF & MICHELS 2006). Dieser kurzen Schau folgte, nicht minder interdisziplinär und wissenschaftsgeschichtlich ausgerichtet, im Jahr 2008 die weithin beachtete Tübinger Ausstellung „auf\zu. Der Schrank in den Wissenschaften“ von Anke te Heesen und Anette Michels (TE HEESSEN & MICHELS 2008), noch bevor die großen Schauen in Berlin (2010), Göttingen (2012) oder Frankfurt am Main (2014) die Bedeutung des Themas auch der nationalen Wissenschaftspolitik deutlicher vor Augen führten.

setzung über die wissenschaftliche Annäherung an Sammlungen, Objektkonvolute und Dinge führen, wenn nicht sogar zu einem neuen methodischen Ansatz generell. Was bisher unter den Stichworten „Bildwissenschaft“ oder *material turn* an Werkzeugen zur Verfügung steht, lässt insbesondere mit Blick auf den individuellen Objektcharakter und die spezifischen Objekteigenschaften noch große Erkenntnisfelder offen. Die Beobachtung wird umso virulenter, wenn von Provenienzproblematiken wie NS-Kontext, kolonialer Herkunft oder aber unrechtmäßig gelagerten oder gar exponierten menschlichen Relikten die Rede ist.

Allerdings ist diesen Gedanken die grundsätzliche Frage vorzuschicken, ob denn eine überdisziplinäre methodische Annäherung mit objektspezifischer Ausrichtung überhaupt denkbar erscheint und ob sie auch sinnvoll sein kann. Oder aber die folgenden Fragen: Wie gehen die Naturwissenschaften, die medizinischen Fachdisziplinen und die Sozialwissenschaften mit den Sammlungen um? Welche Interessen richten sich dort gezielt auf das Objekt, und welchen wissenschaftlichen Wert misst man dem materiellen Erbe bei?

## Das Junge Forum für Sammlungs- und Objektforschung in Tübingen

Solche Problemlagen führten vor einigen Jahren zur Initiative „Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung“. Die Workshopreihe bildet ein Kooperationsprojekt der Gesellschaft für Universitätssammlungen e. V., der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland (Berlin) sowie von vier Universitäten und wird von der VolkswagenStiftung finanziert.

Das „Junge Forum“ will also eine besondere Plattform für jüngere Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler bereitstellen, um sich fächerübergreifend miteinander zu vernetzen und über Fragen der objektbasierten Forschung besonders in wissenschaftlichen Sammlungen an Hochschulen nachzudenken. Ein weiteres zentrales Anliegen ist es, den wissenschaftlichen Nachwuchs auf dieses ergiebige Forschungsfeld erst aufmerksam zu machen und dazu anzuregen, mit wissenschaftlichen Sammlungen und Objektbeständen an Hochschulen zu arbeiten, methodenorientierte Objektkompetenz zu erwerben und interdisziplinäre Projekte entwickeln zu lernen.

Vom 6. bis 8. September 2018 veranstaltete das Museum der Universität Tübingen MUT gemeinsam mit der Gesellschaft für Universitätssammlungen e. V. auf Schloss Hohentübingen einen Workshop in der Reihe „Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung“. Der Workshop fand als dritter in einer zunächst fünfteiligen Reihe statt. Nach dem Auftakt in Berlin 2016 und dem zweiten Workshop an der Universität Göttingen im Jahr 2017 wurde im Herbst 2018 die Tübinger Veranstaltung mit dem bewusst doppeldeutigen und zuspitzenden Titel „Zur Sache!“ organisiert,



Abb. 1: Vase aus Granathülse des Ersten Weltkriegs, getriebenes Messing, Sammlungen des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft, um 1920. Foto: Marquard © Museum der Universität Tübingen MUT

bevor 2019 Dresden und 2020 Halle (Saale) folgten beziehungsweise folgen werden. Der gesamten Reihe „Junges Forum“ ist gemeinsam, die wissenschaftlichen Sammlungen und Objekte der Hochschulen in den Blick von jüngeren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zu rücken und Objektlagen spezifischen Forschungsfragen auszusetzen.

Eingeladen zum Tübinger Workshop waren daher Kolleginnen und Kollegen möglichst breiter disziplinärer Provenienz, und zwar insbesondere Doktorandinnen und Doktoranden, die über Fragen zu materiellen Objekten und Sammlungen forschen. Mit Blick auf die universellen wissenschaftlichen Sammlungsbestände an den ebenso zahlreichen wie heterogen ausgerichteten Hochschulen wird hier versucht, die wissenschaftliche Perspektive auf Objektqualitäten zu richten.

Im Rahmen des Workshops am MUT sollten wissenschaftliche Fragen, Methoden und Ergebnisse vorgestellt und mit anderen, auch fachfremden Nachwuchswissenschaftler\_innen sowie Experten diskutiert werden, um ihre Arbeit mit

Vertretern anderer Disziplinen zu erörtern und sich an der anschließenden, hier vorliegenden Publikation zu beteiligen.

Im Workshop sollte das Objekt im Wortsinne konkret befragt werden. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass das Objekt nicht nur Verweis auf etwas anderes oder Substitut der Realität, sondern immer auch selbst essentieller Teil der Realität ist und damit für sich selbst einen inhaltlichen Ausgewert besitzt. Mehr noch: Das Objekt stellt sogar eine ganz eigene Form und Qualität der Realität dar. Das Objekt birgt Eigenschaften, ihm werden Funktionen und Bedeutungen zugewiesen. Es hat als Medium, Mittel, Werkzeug oder Kunstwerk selbstredend eine völlig eigenständige Forschungs- und Erkenntnisberechtigung.

Viele Objekte materialisieren aber auch ein immaterielles Gedankenkonstrukt, das sich schwer anders fixieren lässt. Und selbst Bilder oder unsere Sprache, die gewöhnlich am besten in der Lage ist, die komplexesten theoretischen Zusammenhänge zu beschreiben und zu benennen, vermögen das Potential der materialisierten Objekte nicht zu ersetzen.

Denn oft erlaubt nur das Objekt, eine Vielzahl von Theorien, Fakten, Zusammenhängen und Überlegungen, von Nutzungen und Zeitspannen überhaupt erst sichtbar werden zu lassen, sie materiell „fassbar“, buchstäblich „begreifbar“ zu machen und Erkenntnisprozesse anzustoßen. Kurz: Nicht nur die Bibliotheken, Archive und Bildersammlungen der Hochschulen gelten als erhaltens- und förderungswürdige Lehr- und Forschungsinfrastrukturen,<sup>5</sup> sondern mindestens ebenso die zahlreichen Sammlungen von Objekten. Denn wissenschaftliche Sammlungen an Universitäten bieten eine ganze Reihe von Chancen und Möglichkeiten: als materieller Wert an sich, als kulturelles Erbe der Universität, als direkte Quellen oder als Infrastruktur von Forschung, als Lehrmittel und Lehrinfrastruktur, zur Konkretion von fachlichen Inhalten, für überfachliche und praxisnahe Qualifizierungsmöglichkeiten, zur Profil- und Imagebildung der Universität, für eine verbesserte bildungspolitische Wahrnehmung auf der Ebene des Trägers, also meistens des Landes. Sie dienen auch zur gesteigerten öffentlichen Sichtbarkeit und damit zur Öffnung und positiv veränderten Wahrnehmung einer von außen nicht selten als hermetisch betrachteten Institution Universität – um hier nur die wichtigsten Potentiale anzuführen.

5 Hier sei einmal mehr auf die „Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen“ (Drs. 10464-11) des Wissenschaftsrates vom Januar 2011 an die Hochschulrektorenkonferenz hingewiesen, wonach Objektlagen an Universitäten als Forschungsinfrastruktur bewertet werden sollten: <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.pdf>; hervorragend ergänzt werden sie durch das Positionspapier zur stärkeren Nutzung – auch der Sammlungen – für Profilbildung und öffentliche Kommunikation. Vgl. Wissenschaftsrat: Wissen und Technologietransfer als Gegenstand institutioneller Strategien, Positionspapier, Drs. 5665-16, verabschiedet in Weimar, Oktober 2016: <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/5665-16.html> (jeweils zuletzt abgerufen am 24.9.2019).

Es sollte in diesem Workshop also die besondere Relevanz von Objekten beleuchtet sein: Ihre Form, Materialität und Dimension, ihr Entstehungskontext, ihre konkrete Nutzung, ihr räumliches Vermögen, ihre Zeitzeugenschaft und Repräsentationsfunktion, ihr ästhetisches Affizierungspotential und viele andere objektspezifische Qualitäten sollten so aus unterschiedlichsten fachlichen Perspektiven dadurch nochmals klarer vor Augen treten.

Es stellte sich bei der Planung zu diesem Workshop zunächst die Frage, ob es denn überhaupt über die einzelnen disziplin- und wissenschaftsgeschichtlichen Kulturen und Perspektiven hinaus überdisziplinäre methodische Fokussierungen geben könnte, um sammlungsspezifische, mithin „objektwissenschaftliche“ Wege zu weisen, und ob es überhaupt möglich sei, eine gemeinsame Basis des Gesprächs und des Verständnisses zu finden.

Insgesamt war die Resonanz auf die Ausschreibung erstaunlich groß: Von den eingereichten rund 40 Vorschlägen konnten 18 ausgewählt werden, von welchen wiederum 17 vorgestellt wurden.

Zu den 17 Beiträgen der jüngeren Forscherinnen und Forscher kamen zwei Key-Note-Beiträge von Expertinnen und Experten. Als solche konnten für den Workshop gewonnen werden: Dr. Philippe Cordez, stellvertretender Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (Paris) und ehemaliger Leiter der objektwissenschaftlich ausgerichteten ENB-Nachwuchsforschergruppe „Vormoderne Objekte“ an der LMU München; Dr. Stefanie Klamm, Mitglied der Forschungsgruppe „Foto-Objekte. Fotografien als (Forschungs-) Objekte in Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte“ an der Humboldt-Universität zu Berlin; Dr. Renate Schafberg, Kustodin der haustierkundlichen Sammlung am Zentralmagazin Naturwissenschaftlicher Sammlungen der Universität Halle-Wittenberg (Halle/Saale); Kirsten Vincenz, Direktorin der Zentralen Kustodie der Technischen Universität Dresden; sowie Prof. Dr. Cornelia Weber, Gründerin und ehemalige Leiterin der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland an der Humboldt-Universität zu Berlin, Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V. und Honorarprofessorin für Wissenschaftliche Sammlungen und Wissenstransfer an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Von den Expertinnen und Experten steuerte Philippe Cordez einen Abendvortrag zum Thema „Objektphantasien“ bei, der sich mit ganz subjektiven Erfahrungen bei der Gestaltung, mit den Eigenschaften und den Situationen von Objekten auseinandersetzte. Stefanie Klamm lieferte mit ihrem einführenden Beitrag „3D statt ‚Flachware‘: Foto-Objekte – Fotografien als materielle Objekte“ die Grundlage für die dritte Sektion zum Thema „Bilder als Objekte“. Das Vortragsprogramm des Workshops wurde noch ergänzt durch zwei Führungen der Veranstalter: einmal durch den Verfasser über „Die Stadt, die Universität, das Schloss und das Museum“, zum anderen von Frank Dürr durch die gemeinsam mit Studierenden in einem Praxis-

seminar erarbeitete Ausstellung „Mind|Things – Objekte der Psychologie“. Ein Höhepunkt der Veranstaltung war sicherlich der Besuch in der Tierpräparation der Zoologischen Sammlung: Der Präparator Jürgen Rösinger erläuterte am Objekt und am Material unter dem Titel „Tierobjekte in Arbeit“ einige Techniken der Präparation und seine besonderen Perspektiven auf das Objekt.<sup>6</sup>

## Die Publikation „Zur Sache!“

Im hier vorliegenden dritten Band der Reihe sind nun 13 Beiträge versammelt, welche die Diskussion bewusst aus möglichst heterogenen Disziplinen bereichern. Sie stecken das weite Feld objektwissenschaftlicher Forschungstendenzen – auch aus naturwissenschaftlichen Fächern – ab. Gegliedert wird der Tagungsband in vier, sich vom allgemeinen ins Konkrete entwickelnde Wissenskontexte und Schwerpunkte, die sich den Ausgangsfragen nähern. Zunächst sollten drei Beiträge grundlegende Herangehensweisen aufzeigen; dann stellen im zweiten Abschnitt vier Aufsätze den Objektcharakter des Materials dar, bevor drei Beiträge jeweils spezifische Fachperspektiven der Objektwissenschaft präsentieren. Schließlich sollten im vierten Teil des Bandes zwei Aufsätze das Bild, hier die Fotografie, als materielles Ding, als 3D-Objekt, das ohne sein Medium und seinen materiellen Träger nicht denk-, aber auch nicht verstehbar ist, in den Blick nehmen.

FELIX SCHMIEDER (Bad Windsheim) stellt in seiner Ausgangsanalyse „Objekt vs. Erzählung“ die dichotomische Wahrnehmung von Sprache und Ding zur Debatte, indem er die (Gleich-)Wertigkeiten dieser Wissensträger kritisch beleuchtet und diskutiert. Im Zentrum steht die Frage nach dem „Spannungsverhältnis zwischen Objektbedeutung und Ausstellungserzählung“ mit Blick auf die Präsentationsgeschichte(n) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. JULIA SCHUPPE (Bonn) nimmt in ihrem Beitrag eine völlig andere Perspektive ein: Ganz im Gegensatz zur Objektwahrnehmung von sammlungsorientierten Disziplinen stellt sie eine rezeptionstheoretische Frage aus der Sicht der Geschichtsdidaktik und fragt nach der veränderlichen Wahrnehmung des Objekts in historischen Ausstellungen und ihrer möglichen Bewertung durch die Besucherforschung. JANINA PIECH (Wien) richtet ihr Interesse auf die ideologische Aufladung, mehr noch, den ideologischen Missbrauch von Objekten und Konvoluten: Anhand der Materialgrundlage der theaterhistorischen Sammlungen des Wiener Zentralinstituts für Theaterwissenschaft erforscht sie deren pro-

pagandistisches Potential und fragt danach, wie dieses zwischen 1943 und 1945 genutzt – hier besser: missbraucht – wurde.

Die vier folgenden Beiträge im zweiten Hauptabschnitt der Publikation widmen sich der Frage nach dem „Material als Objekt“, wenn es als Forschungsthema ins Zentrum der Analyse rückt: ANNE BIBER (Wien) nimmt dabei eine sicherlich etwas entlegene, jedoch umso interessantere Position ein. Sie berichtet über ihre konservierungswissenschaftlichen Forschungen zum Färben von Kunststoffen und anderen modernen Materialien. MARC HOLLY (Köln) schließt mit seiner Untersuchung zur Farbstoffsammlung der Hochschule Niederrhein in Krefeld hier nahtlos an. Er weist nach, dass „Farbstoffe als Objekt mehr als nur materielle Informationen beinhalten“ und sie auch für die Wirtschafts- und Designwissenschaften wichtige Forschungsgegenstände darstellen. ANNA KATHARINA BEHREND (Dortmund) berichtet aus einer kaum weniger erstaunlichen wissenschaftlichen Perspektive: Sie analysiert Veränderungen an Kleidung, spürt der „Transformation als Konsummuster“ nach und diskutiert „umgeänderte Kleidung als Quelle objektbasierter Kleidungsforschung“. Schließlich stellt DANIELA MAIER (Bern) die klassische, jedoch eminent wichtige kunsttheoretische Frage nach der Relevanz und der Stellung von Kopien als Objekte – dies allerdings mit dem Schwerpunkt auf dem Wert des Materials. ALMUT UHL (Gießen) stellt das Herbarium Erlangense als Erkenntnisobjekt ins Zentrum, indem sie das Herbar als Forschungsinfrastruktur pointiert und darüber eine fruchtbare Verknüpfung zwischen Wissenschaftsgeschichte und aktueller systematischer botanischer Forschung herstellt.

Die Fachperspektiven werden im dritten Teil noch weiter spezifiziert, etwa durch den Aufsatz von LENA HOPPE (Göttingen), die ihren kunsthistorischen Blick auf die Willkomm-Becher der Lübecker Schiffergesellschaft lenkt, oder durch SOPHIA LUDOLPH (Leipzig), die eine erstaunliche Objektkategorie ins Zentrum stellt, nämlich die bekannten Mitropa-Kännchen der Reichsbahn der DDR: Obgleich banale Alltagsgegenstände, sind sie andererseits für die Forschung alles andere als Objekte des alltäglichen Interesses. CHRISTIAN DAHLKE (Rostock) untersucht die 32 von den ursprünglich wohl über 2.000 Moulagen der Rostocker Universitäts-Hautklinik, deren Archivmaterial im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Um diesem engen Bestand und der noch schmalen Quellenlage Erkenntnisse abzugewinnen zu können, versucht er eine sogenannte „Objektinformationsordnung“ zu entwickeln.

Im letzten Abschnitt des Bandes widmen sich die Beiträge von MARINA HEYINK (Berlin) und KRISTIN FUNCKE (Tübingen) der schwierigen Frage nach dem Material- und Objektcharakter zweidimensionaler Bilder: MARINA HEYINK untersucht die im Stuttgarter Lindenmuseum erhaltenen Fotografien der berühmten Badakhshan-Expedition – und zwar nicht als zweidimensionale Abbildungen, sondern als

6 Vgl. auf der Internetseite des MUT alle Informationen zum „Call for papers“ zu dem Workshop, dessen Vorträge hier publiziert werden, sowie zum Programm einschließlich einer Fotodokumentation der Tagung: <https://www.unimuseum.uni-tuebingen.de/de/forschung-lehre/junges-forum-fuer-sammlungs-und-objektforschung.html> (24.9.2019).

dreidimensionale Objekte in ihren Nutzungs- und Bedeutungskontexten. KRISTIN FUNCKE schließlich erforscht die auf den ersten Blick gewiss nicht sichtbaren kunsttheoretischen Implikationen der Autonomisierung des fotografischen Blicks des Schweizer Künstlers Balthasar Burkhard. Diese wird nicht zuletzt durch seine besondere Wahrnehmung von Fotografien als Objekte und seine Betrachtung ihrer materialen Qualität verständlich.

Was in diesem Band jedoch nicht dokumentiert werden kann, das ist die erstaunlich fruchtbare, offene und äußerst lebendige Diskussion, die sich zwischen den jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern entwickelte. Sie ließ schon eines der anfangs genannten zentralen Ziele des Workshop-Experiments mehr als erreicht erscheinen: Es ist nicht nur möglich, über grundlegende überdisziplinäre Ansätze zu einer methodisch avancierten Objektwissenschaft zu diskutieren, sondern auch, durch die unerwarteten Fragestellungen äußerst produktive Perspektiven anzuregen und neue Denkrichtungen einzuschlagen. Das verspricht für künftige Tagungen des „Jungen Forums“ und das gesamte Projekt aussichtsreiche Perspektiven auf dem Weg zu einer spezifisch objektwissenschaftlich ausgerichteten Sammlungsforschung.

## Literatur

HARMS, V.; KORFF, G.; MICHELS, A. (Hg.) 2006. *Achtunddreißig Dinge. Schätze aus den natur- und kulturwissenschaftlichen Sammlungen der Universität Tübingen*. Tübingen: Eberhard Karls Universität Tübingen.

HEESEN, A. TE; MICHELS, A. (Hg.) 2008. *auf\zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag.

LINK, S. E.; WEBER, C. 2017. Ein Forum für Sammlungs- und Objektforschung. In: SEIDL, E.; STEINHEIMER, F.; WEBER, C. (Hg.). *Materielle Kultur in universitären und außeruniversitären Sammlungen. Beiträge zum Workshop der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland, Berlin, 29. September bis 1. Oktober 2016, Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin: Dokumentenserver der Humboldt-Universität zu Berlin, 11–14, <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/objekte2017> (24.9.2019).

VOGEL, C. 2018. Dingfest: Auf dem Weg zu einer materiellen Kultur wissenschaftlicher Sammlungen. In: SEIDL, E.; STEINHEIMER, F.; WEBER, C. (Hg.). *Objektkulturen der Sichtbarmachung. Instrumente und Praktiken. Beiträge zum Workshop der Zentralen Kustodie Göttingen. Göttingen, 28.–29. September 2017, Georg-August-Universität Göttingen*. Berlin: Dokumentenserver der Humboldt-Universität zu Berlin, 9–16, <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/objekte2018> (24.9.2019).

## Zum Autor

Ernst Seidl ist Direktor des Museums der Universität Tübingen MUT und gleichzeitig Lehrstuhlinhaber am dortigen Kunsthistorischen Institut.







# Objekt vs. Erzählung.

## Das Spannungsverhältnis zwischen Objektbedeutung und Ausstellungserzählung

FELIX SCHMIEDER

---

### Abstract

*Objekte sind Wissensträger. Sie halten Erkenntnisse zu diversen Fragestellungen bereit, die es uns ermöglichen, Geschichte neu zu schreiben. Diese Erkenntnisse wiederum bilden die Grundlage für die Erzählung einer Ausstellung. Andererseits können einem Objekt auch viele unterschiedliche Rollen zugeschrieben werden, die sich nur bedingt mit ihrer eigentlichen Bedeutung und Objektgeschichte überschneiden müssen. So entstehen auch Ausstellungen, denen erst eine Botschaft zugrunde gelegt wird, gefolgt von der Bestückung mit Exponaten, die dem Narrativ entsprechende Funktionen übernehmen.*

*Besonders im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Museumsgründungen, hat das Erkenntnispotential, das das einzelne Objekt bereithält, für die Erzählung einer Ausstellung wohl oftmals keine Rolle gespielt. Vielmehr hatte sich das Exponat der Ausstellungserzählung, die an eine feste Botschaft geknüpft war, unterzuordnen. Dabei war es möglich, dass Fakten, die dem widersprachen, zum Teil unbeachtet blieben. So konnte der spezifische Charakter der Objekte der Botschaft und der Ausstellungserzählung diametral entgegenstehen.*

*Im Rahmen meiner Masterthesis untersuchte ich die historischen Ausstellungssituationen der kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums und deren Erzählungen am Beispiel zweier Kachelöfen. Dies geschah mittels Analyse und Vergleich der Bedeutung und Objektgeschichte der Exponate und ihrer Funktion innerhalb des Narrativs der Ausstellung. Die Ergebnisse sollen hier in verkürzter Form wiedergegeben werden und so die Relevanz der inhaltlichen Erforschung der Exponate und die Nutzung dieses Wissens als Grundlage der wissenschaftlichen Sammlungsarbeit und der Ausstellungen herausgestellt werden. Damit soll die Abhängigkeit vor allem dieser historisch gewordenen Ausstellungen von nicht objektgebundenen Einflüssen erläutert werden.*

### Das Exponat als Bedeutungsträger

„Die Ausstellung ist ein Bedeutungssystem in einem Kommunikationsprozeß (Semiose) zwischen Menschen, Sachverhalten und Zeichen“ (SCHÄRER 2003, 129). „Hervorzuheben ist hierbei, daß die einzelnen Elemente des Ausstellungssystems und ihre Wechselwirkungen letztlich nur in einem strukturellen Gesamtzusammenhang, der etwas wesentlich anderes ist als eine Summierung von Einzelementen, adäquat erfaßt werden können“ (SCHÄRER 2003, 132). Eine Ausstellung ist demnach ein komplexes System aus drei unterschiedlichen Elementen: den Besucher\_innen, der Ausstellungserzählung und den Exponaten. Erst die Erzählung macht aus einem losen Nebeneinander einzelner Exponate eine Ausstellung, indem sie eine Verbindung herstellt. Die Exponate übernehmen in einer Ausstellung die Funktion eines Bedeutungsträgers für die Ausstellungserzählung.

Der Funktion eines Exponats als Bedeutungsträger steht die intrinsische Bedeutung der Exponate gegenüber. Sie ist in Anlehnung an Friedrich Waidachers intrinsische und extrinsische Eigenschaften zu verstehen. Diese teilen sich hauptsächlich in wahrnehmbares Material und zugeschrie-

bene Bedeutung (WAIDACHER 1999, 5). Bei der intrinsischen Bedeutung handelt es sich demnach in erster Linie um die mit dem Exponat verbundenen Eigenschaften des Materials und der Objektgeschichte, in Abgrenzung zu den individuellen, persönlichen Zuschreibungen und Empfindungen sowie den Beziehungen zwischen Mensch und Objekt. Zu Komplikationen kommt es, wenn eine übermächtige Ausstellungserzählung Exponate als Träger einer Bedeutung verwendet, die nicht ihrer intrinsischen Bedeutung entspricht. An dieser Stelle entsteht ein Konflikt zwischen intrinsischer und zugewiesener Objektbedeutung innerhalb der Ausstellungserzählung, kurz: sie kann dann der Ausstellungserzählung konträr gegenüberstehen. Dieser Konflikt war auch in den historischen Ausstellungssituationen der Kulturgeschichtlichen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg zu erkennen.



Abb. 1: Zeichnung der „Frauenhalle“ mit dem Ochsenfurter Ofen, Federzeichnung, 1857. Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

## Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg

Das Germanische Nationalmuseum wurde am 17. August 1852 auf der Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher in Dresden gegründet und im Juni 1853 eröffnet. Es bestand in erster Linie aus einer Sammlung verschiedener kulturhistorischer Artefakte und Kunst sowie einem sogenannten Generalrepertorium. Dessen Ziel war es, sämtliche Quellen zur Geschichte des deutschen Sprachraums zusammenzutragen und der Forschung zur Verfügung zu stellen (vgl. DOOSRY 2014, 67 f.). Die Sammlung sollte „in Originalen und Copieen zum Studium der deutschen Vorzeit und gewissermaßen als Illustration des Generalrepertoriums dienen“ (AUFSESS 1858, 7, zitiert nach DOOSRY 2014, 68).

Das Museum sollte laut Hans von Aufseß (1801–1872) dem Ziel einer künftigen nationalen Einheit dienen: „[Hier] ist das Gesamteigentum der deutschen Nation, wie kein anderes irgendwo; hier sind Zeugnisse der germanischen Kultur, Wissenschaft und Kunst, und zwar Allen zugänglich [...]. Daß sie durch den freien Willen der Nation, alle ihrer Glieder und Stämme zusammenfließen“ (AUFSESS 1860, 2, zitiert nach DOOSRY 2014, 72 f.). Das Museum verfolgte somit ein doppeltes Anliegen: Einerseits sollten alle Teile der Bevölkerung angesprochen und zu einem Besuch ani-

miert werden, um mittels der Ausstellung eine nationale Identität zu beschwören. Andererseits sollte durch das Generalrepertorium die Möglichkeit gegeben werden, die Erforschung der Kultur und Geschichte des deutschen Sprachraums voranzutreiben, den Aufseß germanisch nannte.<sup>1</sup> Es handelte sich also um eine kulturhistorische Ausstellung für alle Bevölkerungsgruppen und gleichzeitig um eine wissenschaftliche Quellensammlung für Forschungszwecke. Somit wollte das Germanische Nationalmuseum schon zu Beginn seiner Geschichte eine Bildungs- und eine Forschungsinstitution zugleich sein.

In den mehr als 150 Jahren seiner Geschichte erlebte die Sammlung unterschiedlichste Ausstellungskonzepte und Zusammenstellungen, die verschiedene Ideen und Vorstellungen erkennen lassen.<sup>2</sup>

1 „Germanisch“ wird hier in Anlehnung an die Germanistik verstanden. Zum Namen des Museums siehe ZANDER-SEIDEL 2014.

2 Die Ausstellungsgeschichte ist anhand der unregelmäßig erschienenen sogenannten Wegweiser, Begleithefte zur Dauerausstellung, nachzuvollziehen. Der erste erschien bereits 1853, verfasst von August Johann Ludolf von Eye (1825–1896) zur Ausstellung im Tiergärtnertorturm. Der erste Wegweiser zur Ausstellungssituation im ehemaligen Kartäuserkloster folgte 1860, der letzte 1967.

## Ausstellungen und Analyse

Im Jahr 1857 bezog das Germanische Nationalmuseum das ehemalige Kartäuserkloster in Nürnberg, wo es auch heute noch ansässig ist (HAMPE 1902, 48 ff.). Die Dauerausstellung wurde in den folgenden Jahren eingerichtet und sukzessive erweitert. Das Konzept sah unter anderem eine Kunsthalle, einen als Kapelle bezeichneten Ausstellungsraum mit vorwiegend sakraler Kunst, eine Waffenhalle und eine sogenannte Frauenhalle (Abb. 1) vor (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1860; GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1865). Dabei handelte es sich in erster Linie um eine Übertragung der vorherigen Ausstellungssituation im Tiergärtnerorturm<sup>3</sup> (EYE 1853; GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1860). Durch die größeren Räumlichkeiten war jedoch eine Konzentration und Erweiterung des Konzepts möglich.

„Die Sammlungen des Museums bezwecken vorzugsweise kulturgeschichtliche Belehrung, die Herstellung eines Bildes vom ganzen Leben unserer Vorfahren, in welchem natürlich der gewöhnliche Verlauf desselben, statt davon ausgeschlossen zu sein, vorherrschen muss“ (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1865, 33 f.). Das Museumskonzept von Hans von Aufseß im ehemaligen Kartäuserkloster wollte Bilder einer historischen Lebenswirklichkeit zeichnen und diese der Geschichte nach Ereignissen, Persönlichkeiten und Orten gegenüberstellen. Das entspricht seinem „System der Geschichts- und Alterthumskunde“, das er seiner Sammlung bzw. dem Museum zugrunde legte. Es ergänzt die Geschichte (nach Orten, Personen und Begebenheiten) um sogenannte „Zustände“, welche neben Kunst und Wissenschaft auch das Alltagsleben berücksichtigen (AUFSESS 1853, 3–6).

Dieser Fokus auf die Alltagskultur im Museum lässt sich besonders gut am Beispiel der sogenannten Frauenhalle (Abb. 1) verdeutlichen. In einem zeitgenössischen Artikel heißt es: „sie [die „Frauenhalle“; Anm. F.S.] führt mit recht Ihren Namen, denn Alles, worüber die Herrschaft der Frau, als Herrin des Hauses und ihrer Obhut sich erstreckt, findet sich hier vereinigt“ (ANONYM 1858). Dort sollte also die

historische, weibliche Lebenswelt abgebildet werden. In diesem Ausstellungsteil waren Teller, Kannen, Gläser und anderer Hausrat aufgestellt. Außerdem fanden sich hier Musikinstrumente, Kachelöfen, Wandteppiche, Tische, Schränke und andere Möbel (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1860, 27–33). Bei der Einrichtung wurde jedoch ignoriert, dass der Großteil dieser Exponate nicht aus einem bürgerlich-privaten häuslichen Kontext stammte, sondern es sich um sakrale, zünftige oder herrschaftlich-repräsentative Gegenstände handelte. Diese Erkenntnis ermöglicht die sehr detaillierte Zeichnung (Abb. 1),<sup>4</sup> auf der die einzelnen Exponate erkennbar sind. Diese lassen sich zum Teil Objekten aus der heute noch bestehenden Sammlung zuordnen, darunter auch der sogenannte Ochsenfurter Ofen.

Demnach lag der ersten Dauerausstellung im Kartäuserkloster der Wille zu einer klaren Botschaft zugrunde, die durch die Objektauswahl veranschaulicht und dem Publikum vermittelt werden sollte.<sup>5</sup> Die intrinsische Bedeutung der Exponate war dabei zweitrangig und ist bei der Einrichtung mitunter ignoriert worden. Statt die Objekte für sich sprechen zu lassen, wurden sie zur Vermittlung eines romantischen nationalen Einheitsgedankens und historisierender Rollenbilder verwendet.

Das wird anhand einer Ausstellungsanalyse, gemessen am Forschungsstand der gezeigten Exponate, deutlich: Auf der oben bereits erwähnten Zeichnung war der sogenannte

3 Das Stadttor am heutigen Platz am Tiergärtnerort war das erste Domizil der Sammlung Hans von Aufseß, die den Grundstock des Germanischen Nationalmuseums bildete. Dorthin verlagerte Aufseß bereits im Jahr 1851 seine Sammlung. Die Ausstellung wurde am 15. Juni 1853, knapp ein Jahr nach der Gründung des Germanischen Nationalmuseums, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (DOOSRY 2014, 67 f.). Die Ausstellungsräume erstreckten sich über vier Etagen und waren über einen Zugang in der Stadtmauer durch den Wehrgang erreichbar. Die Ausstellung gliederte sich bereits in eine sogenannte „Waffenhalle“, eine „Bildhalle“, eine Stube „der altdeutschen Häuslichkeit und Wohnlichkeit“ und in weitere Räume, die der Alltagskultur u. ä. gewidmet waren (EYE 1853, 3 ff.). Die Sammlung war dort jedoch so dicht gedrängt aufgestellt, dass sich die Themenbereiche zum Teil überschneiden.

4 Die Zeichnung gehört zum Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums, Inventarnummer: SP10808, URL: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/SP10808> (10.12.2018).

5 Der Objektauswahl der Ausstellung in der sogenannten Frauenhalle lag außerdem ein Geschlechterverständnis zugrunde, das biologische Männer und Frauen strikt voneinander trennte, ihren sozialen Status jedoch ignorierte. Diese strikte biologische Trennung in Männer und Frauen stand in enger Beziehung zu dem im 18. Jahrhundert erstarkenden aufklärerischen Bürgertum, dessen Macht auf den erlernten Fähigkeiten eines Berufs fußte. Sie stand im Gegensatz zur genealogischen, erbten Macht und Besitz der Bauern und des Adels, die auf eine fließende Arbeitsteilung innerhalb der Hausgemeinschaft angewiesen waren. Aus der personengebundenen Arbeitsform des erlernten Berufs mit spezifischen Fähigkeiten und Kenntnissen, die außerhalb der Hausgemeinschaft stattfand, ergab sich eine strikte Sphären-trennung in Berufliches und Privates respektive von Männern sowie Frauen und Kindern (GILDEMEISTER & HERICKS 2012, 8–12). Aus der Zeit der Aufklärung stammt auch die Vorstellung von zwei körperlichen, gegensätzlichen und unveränderlichen biologischen Geschlechtern (LAQUEUR 1992). Dazu passt auch die bereits zeitgenössisch als Gegenüberstellung verstandene Nachbarschaft von Frauenhalle und Waffenhalle: „Wie die Waffenhalle dem Mann als Soldaten und Jäger gewidmet ist, [ist es] die Frauenhalle der gesammelten Welt der Frauen in der Gesellschaft wie im Haus“ (ANONYM 1858, 154). Die zugrunde gelegte Botschaft dieser Ausstellungssituation spiegelt wohl die Vorstellungen von Hans von Aufseß wider. Zu dessen Biographie siehe näher Hess 2014.

Ochsenfurter Ofen abgebildet.<sup>6</sup> Dieser zeichnet sich gestalterisch durch zumeist kleine, hochrechteckige Reliefkacheln mit darauf abgebildeten Wappen und Apostelfiguren aus. Er steht auf einem steinernen Sockel und teilt sich in einen rechteckigen Feuerraum und einen, ohne Trennzone daran anschließenden, quaderförmigen Aufbau, der mit einem Kranzgesims abschließt. In dieser Form ist er auf der Zeichnung abgebildet und bis heute erhalten (KAMMEL 2012, 90 f.). Der Ofen war als herrschaftliches Objekt des Würzburger Domkapitels<sup>7</sup> wohl in deren Repräsentations- und Funktionsbau, dem sogenannten Palatium oder Kelle- rei in Ochsenfurt,<sup>8</sup> aufgestellt gewesen (HENNER 1901, 10; WENISCH 1972, 153 f.). Somit diente er in seinem originären Verwendungszweck als Repräsentationsobjekt in einem Kontext der Stadtherrschaft des Würzburger Domkapitels,<sup>9</sup> was in der Ausstellung jedoch nicht erwähnt wurde. Er hatte also ursprünglich nichts mit Frauen, Haushalt oder privaten Wohnverhältnissen zu tun. Allein aufgrund der Tatsache, dass es sich bei dem Exponat um einen Kachelofen handelt und diese als Ausstattungsgegenstände in Stuben privater Haushalte vorkamen, konnte der Ochsenfurter Ofen hier aufgestellt worden sein. Dass für den Ofen zu dieser Zeit irrtümlich ein anderer Kontext angenommen wurde, der besser zum Ausstellungsthema passte, ist auszuschließen, da er bereits in der frühesten Publikation zu diesem Kachelofen aus dem Jahr 1863, also zeitgenössisch zur Ausstellung, nach Ochsenfurt und in den Kontext der Stadtherrschaft des Würzburger Domkapitels verortet wurde (BECKER & HEFNER 1863, 8 f.).

Nach dem Rücktritt Hans von Aufseß' vom Posten des Generaldirektors im August 1862 folgte ihm August von Essenwein (1831–1892) auf dieser Stelle. Dieser begann bereits 1868 mit der teilweisen Neuordnung der Bestände (VEIT 1978, 24 ff.). In diesem Zusammenhang entstand auch die chronologische Ausstellung zur „Sammlung von Oefen und Ofenkacheln“ (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1872, 14), die bis 1880 abschnittsweise erweitert wurde (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1880, 14 f.). Sie blieb in ihrer Art und Weise ein ungewöhnlicher Solitär innerhalb der Ausstellungen des Germanischen Nationalmuseums. Die Sammlung war in vier Räumen im nördlichen Flügel des Großen Kreuzgangs untergebracht. In dieser chronologischen

Ausstellung wurde die Entwicklung des Kachelofens von den Anfängen bis ins frühe 19. Jahrhundert erzählt, als Belegexemplare dienten dabei ganze Öfen, genauso wie einzelne Kacheln und Gipsabgüsse (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1880, 14 f.). Dementsprechend charakterisierte Theodor Henner (1851–1928) um 1900 das Germanische Nationalmuseum wie folgt: „Kaum ein zweites Museum vermag sich in mustergültiger systematischer Anordnung und Aufstellung seiner reichen Bestände dem germanischen Nationalmuseum in Nürnberg an die Seite zu stellen; eine Wanderung durch die zahlreichen Räume muthet wie ein aufgeschlagenes praktisches Lehr- und Musterbuch der Antiquitätenkunde an. In sehr anschaulicher Weise läßt sich hier u. A. die Entwicklung der Ofenindustrie vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgen“ (HENNER 1901, 11 f.).

Es handelte sich bei dieser Sammlungspräsentation um eine Spezialausstellung zur Entwicklung der Ofenkeramik. Dort lag der Fokus auf der Darstellung einer stilistischen Formenentwicklung, ganz im Gegensatz zu den anderen Ausstellungsbereichen, wie bereits bei der sogenannten Frauenhalle (Abb. 1) oben gezeigt wurde. Im chronologischen Ausstellungsteil zur Ofenkeramik war ebenfalls der Ochsenfurter Ofen ausgestellt. Dieser war im ersten Raum als ältester vollständiger Kachelofen zu sehen, wobei er als Ausgangspunkt für die Ausstellung diente, die einer typologischen Reihe ähnelte (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1896, 27 f.). Diese Aufstellung ist der Darstellung einer stilistischen Formentwicklung verpflichtet. Sie gleicht somit den als Mustersammlungen fungierenden Kunstgewerbemuseen dieser Zeit und entspricht damit auch Essenweins Sammlungsverständnis, der die Ausstellungen des Germanischen Nationalmuseums gerne in die einzelnen Gattungen gegliedert und streng systematisch ergänzt hätte (HAMPE 1902, 100).

In dem von German Bestelmeyer (1874–1942) errichteten Galeriebau wurde bis Pfingsten 1921 eine neu konzipierte Ausstellung eingerichtet (SCHULZ 1927, 67 ff.). Im Obergeschoss war Kunst vor allem der Gattungen Malerei und Skulptur zu sehen, im Erdgeschoss dagegen Kunsthandwerk. Dort gestaltete sich die Ausstellung in einer Mischung aus Epochengliederung und fachlicher Sortierung nach Objektgattungen (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1921, 5–12). Dieses Konzept hatte den Vorteil, dass sowohl Epochen in der Art eines Zeitquerschnitts charakterisiert wurden, andererseits aber auch die ganze Bandbreite einer Gattung vorgestellt werden konnte. Hier lagen dem Konzept nun offensichtliche wissenschaftliche Ordnungs- und Unterteilungsprinzipien zugrunde. Die Ausstellungserzählung enthielt nun keine explizite, zielgerichtete Botschaft mehr, sondern widmete sich dem kunst- und kulturhistorischen Wert der kunsthandwerklichen Exponate an sich, ganz in Analogie zu den Kunstwerken im Obergeschoss des Gebäudes. Diesem klaren Konzept folgten jedoch nur

6 Der Kachelofen ist im Bestand des Germanischen Nationalmuseums, Inventarnummer: A503, URL: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/A503> (10.12.2018).

7 Darauf verweisen die Wappen am Kachelofen.

8 Auch auf die Stadt Ochsenfurt verweisen Wappenkacheln am Ofen, außerdem wird die Herkunft des Kachelofens bereits im Katalog der Bauteile des Germanischen Nationalmuseums von 1868 mit Ochsenfurt angegeben. Vgl. ESSENWEIN 1868.

9 Das Würzburger Domkapitel hatte in dieser Zeit, vom Mittelalter bis in die Neuzeit, die Stadtherrschaft inne. Vgl. WENISCH 1972, 153, und KNETSCH 1988, 93.

die Exponate in den Vitrinen, während die anderen Ausstellungsobjekte keinen offensichtlich beabsichtigten Bezug dazu hatten. Beispielsweise waren im sogenannten westlichen Fayencensaal Vitrinen mit Keramik aufgestellt (SCHULZ 1927, 69, Abb. ohne Nummer). Außerdem befand sich in diesem Raum ein Kachelofen, genau wie in den meisten anderen Ausstellungsräumen, die größtenteils zusätzlich Kommodenschränke, Porträts und sogar Zinn beherbergten. All das war nicht direkt mit dem Thema des Raumes verbunden. Daher entsteht der Eindruck, dass die Räume zwar gemäß einer ästhetischen Rauminzenierung eingerichtet waren, aber viele der Exponate trotzdem nur aufgrund des dort zur Verfügung stehenden Platzes aufgestellt worden sein dürften.<sup>10</sup>

Diese Situation tritt besonders klar am Beispiel des Ausstellungsraumes mit kirchlichem Kunsthandwerk hervor. Dort zeigten die Vitrinen sakrale Kleinkunst, etwa Kruzifixe, Reliquiare, Vortragskreuze und vieles mehr. Die dort außerdem befindlichen Schränke, Öfen und Truhen bildeten lediglich „den äußeren Rahmen“ (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1921, 43). Die Öfen wiesen keinerlei Verbindung zum kirchlichen oder gar sakralen Schwerpunkt des Raumes auf (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1921, 43 ff.) – und das obwohl mit dem sogenannten Ochsenfurter Ofen ein Exponat dieser Gattung mit klarem thematischen Bezug im Besitz des Germanischen Nationalmuseums war, der nur wenige Räume weiter ausgestellt wurde (GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1921, 22 ff.).

Erst mit dem Zweiten Weltkrieg änderte sich diese Situation. Da Bombenangriffe auf Nürnberg und damit die Zerstörung des Germanischen Nationalmuseums inklusive der Exponate befürchtet wurde, begann ab 1941 die Bergung und Einlagerung der Sammlung (KOHLHAUSSEN 1942, 15 ff.). Nach Kriegsende wurde umgehend mit der schrittweisen Wiedereinrichtung der größtenteils zerstörten Ausstellungsfläche begonnen (TROCHE 1949, 72). Nachdem eine erste Dauerausstellung wieder zugänglich gemacht worden war, folgten einzelne Ausstellungsteile mit einem jeweils eigenen Ausstellungs-konzept (GROTE 1955, 7 ff.).

## Fazit und Ausblick

Während die erste Ausstellung im Kartäuserkloster eine starke Botschaft besaß und die intrinsische Bedeutung der Exponate weitgehend unbeachtet blieb, änderte sich das im Laufe der Zeit zugunsten der Objekte, ihrer Geschichte und ihrer Bedeutung. Die Präsentation der Ofenkeramik folgte zunächst der zeitgenössischen Entwicklung der Kunstgewerbemuseen. Die Ausstellung, die 1920/21 eingerichtet wurde, verweist darüber hinaus auf den Spagat, den die Kuratoren zu dieser Zeit zwischen Sammlung und Ausstellungs-konzept vollbringen mussten. Es galt, alle Objekte in der Ausstellung zu präsentieren, da keine Depots zur Verfügung standen, und gleichzeitig eine inhaltlich und gesamt-kompositorisch schlüssige Präsentation zusammenzustellen.

Wie an diesen ausgewählten Beispielen gezeigt, hatte auch das Germanische Nationalmuseum zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Ausstellungskonzepte, die maßgeblich von den Überzeugungen der Kuratoren und den methodischen Konjunkturen der Zeit beeinflusst waren. Außerdem lässt sich erkennen, dass die intrinsische Bedeutung der Objekte nicht unbedingt immer im Einklang mit der Ausstellungserzählung stand. Im Gegenteil, zum Teil blieb die intrinsische Bedeutung der Exponate für die Ausstellungserzählung unerheblich, so dass die Objekte zu Elementen der Bebilderung wurden. Exponate wurden so mitunter in einem unpassenden Kontext präsentiert, wodurch ein unzutreffender Eindruck von historischen Gegebenheiten entstand.

Diese hier aufgestellten Thesen zum historischen Umgang mit Exponaten in Ausstellungen gilt es in weiteren Schritten hinsichtlich weiterer, vergleichbarer Museen und Institutionen auszudehnen und zu überprüfen. So kann eine breite Grundlage für die Beurteilung historischer Ausstellungen zwecks wissenschaftsgeschichtlicher Einordnung und Bewertung historischer Forschungsergebnisse entstehen.

## Literatur

ANONYM 1858. Das Germanische Museum in der Karthause zu Nürnberg nach seiner Einrichtung. *Illustrierte Zeitung* 30, 766: 151–154.

[AUFSESS, H. von] 1853. Hauptübersicht des Systems der Geschichts- und Alterthumskunde, welches sowohl den Sammlungen des germanischen Museums als dieser Zeitschrift zur Grundlage und Anordnung des Materials dient. Deutschlands Geschichte und Zustände bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des Germanischen Museums* 1, 1: Sp. 3–6.

10 Das Museum hatte bis dato wohl keine nennenswerten Depotflächen und musste somit alle in die Sammlung aufgenommenen Objekte in der Ausstellung unterbringen. Mündliche Mitteilung von Dr. Frank Matthias Kammel (bis 2018 Leiter der Sammlung Skulptur bis 1800 und Bauteile am Germanischen Nationalmuseum) an den Verfasser, 9.5.2018. Dies war besonders bei den großen und schwer zu bewegendenden Exponaten (wie beispielsweise Kachelöfen) eine langfristig bedeutsame Entscheidung.

- AUFSESS, H. von 1858. *Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums* 5. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- AUFSESS, H. von 1860. *Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums* 6. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- BECKER, C.; HEFNER, J. von 1863. *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Verlag von Heinrich Keller.
- DOOSRY, Y. 2014. Ein „würdiges Local“ für das germanische Museum. In: ZANDER-SEIDEL, J.; KREGLOH, A. (Hg.). *Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 66–75.
- ESSENWEIN, A. von 1868. *Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bautheile und Baumaterialien aus älterer Zeit*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- EYE, A. von 1853. *Das Germanische Museum. Wegweiser durch dasselbe für die Besuchenden*. Leipzig; Nürnberg: Fr. Fleischer; Literarisch-artistische Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1860. *Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlung. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1865. *Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlung. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1872. *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1880. *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1896. *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.) 1921. *Wegweiser durch die Sammlungen des Germanischen Museums im Neubau am Kornmarkt*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Museums.
- GILDEMEISTER, R.; HERICKS, K. 2012. *Geschlechtersoziologie. Theoretische Zugänge zu einer vertrackten Kategorie des Sozialen*. München: Oldenbourg.
- GROTE, LUDWIG 1955. *Germanisches National-Museum Nürnberg. Siebenundneunzigster Jahresbericht 1951 bis 1954*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- HAMPE, T. (Hg.) 1902. *Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*. Leipzig: Johann Jacob Weber.
- [HENNER, T.] 1901. Thonofen aus Ochsenfurt im germanischen Museum zu Nürnberg. In: HENNER, T. (Hg.). *Altfränkische Bilder* 7: 11–12.
- HESS, D. 2014. Hans von Aufseß. Sammler, Patriot und Museumsgründer. In: ZANDER-SEIDEL, J.; KREGLOH, A. (Hg.). *Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 44–55.
- KAMMEL, F. M. 2011. Kachelöfen und Ofenkachel im Germanischen Nationalmuseum. In: DIX, A.; GROSSMANN, G. U. (Hg.). *Heiß diskutiert: Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung*. Beiträge der internationalen Tagung der Fachgruppe Kunsthandwerk im Verband der Restauratoren e.V. vom 10. bis 12. Januar 2008 im Germanischen Nationalmuseum (Veröffentlichungen für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Bd. 9). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 33–35.
- KAMMEL, F. M. 2012. Alltagskultur bis 1700. In: GROSSMANN, U. G. (Hg.). *Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 85–92.
- KNETSCH, G. 1988. *Verwaltung der Stadt Ochsenfurt zwischen domkapitelischer Herrschaft und Bürgergemeinde* (Mainfränkische Studien, Bd. 45). Würzburg/Schweinfurt: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte; Historischer Verein.
- KOHLHAUSSEN, H. 1942. *Germanisches National-Museum. Achtundachtzigster Jahresbericht*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.

LAQUEUR, T. 1992. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

SCHÄRER, M. R. 2003. *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. München: Verlag Dr. C. Müller-Straten.

SCHULZ, F. T. 1927. *Das Germanische Museum von 1902–1927. Festschrift zur Feier seines 75jährigen Bestehens* (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1926 und 1927). Nürnberg: Verlag des Germanischen Museums.

TROCHE, E. G. 1949. *Germanisches National-Museum Nürnberg. Vierundneunzigster Jahresbericht*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.

VEIT, L. 1978. Chronik des Germanischen Nationalmuseums. Nach gedruckten Quellen, insbesondere den Jahresberichten. In: DANEKE, B.; KAHSNITZ, R. (Hg.). *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zur Geschichte*. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, 11–124.

WAIDACHER, F. 1999. *Museologische Grundlagen der Objektdokumentation* (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bd. 15). Berlin: Institut für Museumskunde.

WENISCH, S. 1972. *Ochsenfurt. Von der frühmittelalterlichen Gemarkung zur domkapitelschen Stadt* (Mainfränkische Studien, Bd. 3). Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte; Historischer Verein.

ZANDER-SEIDEL, J. 2014. „Drum ist das germanische Museum ein National-Museum“. Namensgebung und Namensverständnis. In: ZANDER-SEIDEL, J.; KREGLOH, A. (Hg.). *Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 56–65.

## Zum Autor

Felix Schmieder studierte Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie/Volkskunde in Würzburg und Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Museumsarbeit in Erlangen. In seiner Masterthesis setzte er sich mit der historischen Ausstellungspräsentation der kulturgeschichtlichen Sammlung am Beispiel zweier Kachelöfen im Germanischen Nationalmuseum auseinander. Seit Oktober 2018 ist er wissenschaftlicher Volontär im Fränkischen Freilandmuseum in Bad Windsheim.

Kontakt

**Felix Schmieder M.A.**

felix.schmieder.100[at]hotmail.de

# Sammlung und Ausstellung von Erinnerung und Bedeutung. Kann man Erinnerung sammeln und ausstellen? Welche Bedeutungen weisen die Betrachter zeithistorischen Objekten zu?

JULIA SCHUPPE

---

## Abstract

*In diesem Beitrag stehen die Aussagen von Besucher\_innen im Mittelpunkt. Ausgehend von einem gemäßigten Konstruktivismus wird herausgearbeitet, wie unterschiedliche Erinnerungsebenen – das individuelle und kollektive Gedächtnis oder das kommunikative und kulturelle Gedächtnis der Besucher\_innen – durch verschiedene Objekte und Ausstellungsszenen angesprochen werden. Dabei ist die besucherseitige Wahrnehmung stets als eine von drei Teilen der Bedeutungsaufladung von Museumsobjekten zu verstehen: der sammelnden, der ausstellenden und der rezipierenden.*

*Objekte, so der Ausschreibungstext zum Workshop „Zur Sache! Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungsfor- schung“, materialisieren ein immaterielles Gedankenkonstrukt. Anknüpfend an diese Vorstellung fragt der folgende Beitrag, ob man Erinnerung sammeln und ausstellen kann. Er nutzt dabei einen metaphorischen Sammlungs-begriff und bezieht sich gleichwohl auf Objekte im musealen Kontext. Diese Fragestellung entstammt einer Besucherforschungsstudie zum Rezeptions- und Erinnerungsverhalten von Besucher\_innen, die im Rahmen des eigenen Dissertationsprojekts im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn durchgeführt wurde. Es wird der Frage nachgegangen, ob und wie der Rezipient ausgestellter, vermittelter Objekte diese wahrnimmt, ihnen Bedeutung zuschreibt und Erinnerungen mit ihnen verknüpft.*

## Das Objekt zwischen Sammler\_innen, Ausstellungsmacher\_innen und Besucher\_innen

Das Ausstellen von Objekten im Museum ist ein diskursives Vorgehen: zwischen Sammler\_innen sowie Ausstellungsmacher\_innen, also den Bewahrenden und Zeigenden, und Museumsbesucher\_innen, den Rezipierenden (vgl. BAL 2006, 37). Hier sei gleich zu Beginn auf den Philosophen Krzysztof Pomian verwiesen, der den Begriff der „Semio-phoren“ prägte, „deren Funktion darin besteht, Zeichen zu tragen“ (POMIAN 2013, 92). Laut Pomian werden Gegenständen aus zwei Gründen Wert zugeschrieben:

„[D]amit einem Gegenstand von einer Gruppe oder einem Individuum Wert zugeschrieben werden kann, ist es erforderlich und hinreichend, daß dieser Gegenstand nützlich ist oder aber daß er mit Bedeutung versehen ist. [...] In ihrer Eigenschaft als *Semio-phoren* werden sie aus dem ökonomischen Kreislauf herausgehalten, denn nur so können sie ihre Bedeutung voll und ganz realisieren“ (POMIAN 2013, 50).

Durch das Sammeln und das museale Vermitteln wird Objekten von Ausstellungsmacher\_innen oder Kurator\_innen Bedeutung zugewiesen, unter anderem indem sie diese auf eine bestimmte Art und Weise präsentieren, kontextualisieren und in Szene setzen.

Schließlich sind es dann die Besucher\_innen, die als Rezipient\_innen der gesammelten und ausgestellten Objekte für sich Sinn über das Gesehene konstruieren (HEIN 1991). Teichmann und Hauser verstehen Objekte deswegen, ähnlich wie Pomian, als Zeichenträger, die „Partner einer offenen Begegnung werden, bei der der Besucher an und für sich ‚tote‘ Objekte zu einem ihm passenden Leben erweckt“ (TEICHMANN & HAUSER 2007, 81). Der vorliegende Beitrag stellt ausgewählte Teilergebnisse der Studie<sup>1</sup>

---

1 Andere Analyseteile des Promotionsprojekts gingen weiteren Teilfragestellungen nach, wie zum Beispiel Bedeutungszuschreibungen jenseits von Erinnerungen, die unter anderem auf emotionales, identifikatorisches oder gegenwartsbezogenes Rezipieren hinweisen. Übergreifend wird gefragt, ob und wie generationenspezifisches Rezeptionsverhalten in zeitgeschichtlichen Ausstellungen vorkommt. Die Studie ist dem Bereich der museumsdidaktischen und erinnerungskulturellen Grundlagenforschung zuzuordnen, die potenziell praxisrelevante Ergebnisse hervorbringen kann, deren Ziel es aber nicht war, Handlungsempfehlungen auszusprechen. Die Arbeit wurde unter dem Arbeitstitel „Das war doch alles ganz anders‘ oder ‚Genauso war‘? – Besucher in einer zeithistorischen Ausstellung. Eine Studie zu generationenspezifischen Wahrnehmungen“ von Prof. Dr. Peter Geiss am Lehrstuhl für Didaktik der Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn betreut, im April 2019 eingereicht und im September 2019 von der Verfasserin erfolgreich verteidigt.

unter der Fragestellung vor, wie die Besucher\_innen dies tun und ob sie dabei auf ihre Erinnerungen zurückgreifen.

## **Eine Studie zum Erinnerungs- und Rezeptionsverhalten in zeitgeschichtlichen Ausstellungen**

Die explorative Besucherforschungsstudie (oder auch Publikumsstudie; vgl. REUSSNER 2010, 5 ff.) zu Rezeptionsprozessen von Besucher\_innen verschiedenen Alters, durchgeführt 2016/17 im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, ging der Frage nach, welche unterschiedlichen Bedeutungen musealen Objekten und Ausstellungsinszenierungen von Seiten der Betrachter\_innen zugeschrieben werden. Weiter fragte die Studie, inwiefern der Rezeptions- und Deutungsprozess vom Alter der Besucher\_innen beeinflusst wird und damit – im besonderen Umfeld des zeithistorischen Museums – durch die individuelle Biographie sowie die entsprechende Nähe oder Ferne zur Geschichte geprägt ist.

Das Haus der Geschichte in Bonn zeigt deutsche Geschichte ab 1945 bis zur Gegenwart. Das heißt: Für die einen Besucher\_innen ist diese Geschichte die eigene erlebte Vergangenheit, für die anderen bieten sich solche Anknüpfungspunkte an die eigene Erinnerung in der Ausstellung nicht. Jeder Besucher und jede Besucherin hat einen persönlichen „Erinnerungseinstieg“, dem er oder sie irgendwo in der chronologischen Ausstellung begegnet.

Einer solchen explorativen Forschungsfrage nachzugehen, ist nur möglich, indem man das Objekt und die Ausstellung durch die Augen des Rezipienten betrachtet – sprich: Die Besucher\_innen sollen zu Wort kommen. Mit Hilfe von Methoden aus der empirischen Sozialforschung ging das Dissertationsprojekt der Verfasserin stark interdisziplinär vor und ist bestrebt, potenziell praxisrelevante Erkenntnisse zu erlangen. Damit schließt die Arbeit eine Forschungslücke:

„Empirische Forschung kann zeigen, wie Museen genutzt und welche Elemente und Aspekte von den Besuchern als in den jeweiligen Museen und Ausstellungen herausragend wahrgenommen werden. Studien zur sozial vorstrukturierten Rezeptionspraxis, wie also welcher Sinn dem Museum, der Präsentation oder einzelnen Exponaten zugeschrieben werden, fehlen bislang“ (SCHRÖDER 2012, 108).

In der Bonner Interviewstudie von 2016/17 wurden die Besucher\_innen unter anderem gebeten, nach dem Ausstellungsbesuch Objekte zu nennen, die ihnen besonders in Erinnerung geblieben waren; auch sollten sie ihre Auswahl begründen. Die Antworten der Befragten konnten mittels der Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse (MAYRING 2015) systematisch untersucht und einem eigens dazu entwickelten komplexen Kategoriensystem zugeordnet werden. Es ging darum, mit den Besucher\_innen darüber zu sprechen, welche Bedeutungen sie den Objekten beimessen, und herauszufiltern, was sie persönlich mit ihnen verbinden.

Dabei orientiert sich die Studie an der „Constructivist Learning Theory“ nach George Hein: Die Besucher\_innen kommen mit ihren eigenen Erfahrungen und ihrem bereits vorhandenen Wissen, ihren Ansichten und Annahmen sowie ihren Interessen und ihrer Besuchsmotivation ins Museum. Vor diesem Hintergrund konstruieren sie Sinn über das, was sie dort sehen (vgl. HEIN 1991).

Schließlich sollte auch ermittelt werden, inwiefern die Besucher\_innen in der Ausstellung eben an ihr erwähntes Vorwissen und ihre Erfahrungen sowie besonders an ihre Erinnerungen anknüpfen können und das Gesehene zu sich in Beziehung setzen. Diese Forschungsfragen beruhen auf der Annahme, dass die Besucher\_innen neben einer Art Dechiffrierung der Ausstellungserzählung, die sie leisten müssen, dem Gesehenen eine für sie relevante und sinnvolle Bedeutung zuschreiben. Von der Sammlungs- und Ausstellungsseite können immer nur Deutungsangebote gemacht werden, während eine Bedeutungszuschreibung durch den Betrachtenden geleistet wird.

Museumsobjekte sind Dinge, die re-kontextualisiert werden und durch den Akt der Musealisierung zu Bedeutungsträgern avancieren (THIEMEYER 2010, 76 f.): Sie sind für die Besucher\_innen also nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang rezipierbar, sondern durch die Ausstellung inszeniert und somit re-dimensionalisiert (ASSMANN 2014, 152 f.). Die Besucher\_innen einer historischen Ausstellung entstammen nicht immer denselben zeitlichen und gesellschaftlichen Dimensionen wie die Objekte, sodass erst ein Lesen – eine Art Dechiffrierung – nötig ist: Zuerst müssen Objekte von den Besucher\_innen grundsätzlich erfasst und erkannt und dann deren Bedeutung entschlüsselt werden – womöglich mit Hilfe der musealen Kontextualisierung des Objekts durch weitere Objekte, Inszenierungen und Texte. Schließlich können die Besucher\_innen das Objekt mit einer individuellen und persönlichen Deutungskonstruktion wahrnehmen.

## **Gedächtnisformen – ein kulturwissenschaftliches Konzept**

Die in der Dissertation durchgeführte Studie basiert auf der Annahme, dass Objekte als Erinnerungsauslöser dienen können. Sie lehnt sich dabei an Gottfried Korff an, der gewissen Objekten eine „Erinnerungsveranlassungsleistung“ (KORFF 1999, 330) zuschreibt. Der „Erinnerung“ liegt hier ein bestimmtes Verständnis zugrunde, das es an dieser Stelle in aller Kürze vorzustellen gilt, ohne die weitreichenden Debatten und Kontroversen sowie die unterschiedlichen Les- und Verständnisarten des Konzepts der verschiedenen Gedächtnisformen ausbreiten zu können: Der französische Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs entwickelte in den 1920er Jahren die Theorie eines kollektiven Gedächtnisses – „*mémoire collective*“ (HALBWACHS 1950): Halbwachs nahm an, dass das Individuum soziale Strukturen und Bezugsrah-

men benötigen, um überhaupt erinnern zu können, und dass Gruppen einer Gesellschaft ein gemeinsames Gedächtnis tragen und somit Gedächtnisgemeinschaften seien (HALBWACHS 1966). Das Ehepaar Jan und Aleida Assmann entwickelte darauf aufbauend in den 1980er Jahren das bis heute im deutschsprachigen Raum am häufigsten rezipierte Konzept der Gedächtnisformen weiter: Darin steht das *individuelle* dem *kollektiven* Gedächtnis gegenüber, während letzteres sich noch einmal in das sogenannte *kommunikative* und das *kulturelle* Gedächtnis unterteilen lässt.

Das *individuelle Gedächtnis* betrifft die tatsächlich individuelle und subjektive Erinnerung eines Zeitzeugen oder einer Zeitzeugin oder Miterlebenden an ein bestimmtes historisches Ereignis sowie an historische Entwicklungen. In der sozialwissenschaftlichen und kulturalanthropologischen Forschung wird teilweise bezweifelt, dass es ein individuelles, sozial isoliertes Gedächtnis überhaupt geben kann und demnach ein völlig einsamer Mensch ein Gedächtnis ausbilden könne (ASSMANN 2007, 25). In der Dissertation der Verfasserin wird dieses Konzept jedoch bewusst genutzt, da es die Rezipienten selbst und deren subjektiv empfundenes Erinnerungserlebnis in den Blick nimmt. Sie geht somit von einem individuellen Gedächtnis aus, welches zumindest in der Eigenwahrnehmung der Besucher\_innen existiert.

„Das *kommunikative Gedächtnis* [Hervorhebung J.S.] entsteht in einem Milieu räumlicher Nähe, regelmäßiger Interaktion, gemeinsamer Lebensformen und geteilter Erfahrungen“ so Aleida Assmann (1999, 36). Deswegen spricht sie auch vom „Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft“ (A. ASSMANN 1999, 37). Dabei kann es sich insbesondere um Gruppengedächtnisse handeln, wie etwa das Gedächtnis einer Familie, in dem Erinnerungen von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Während diese Gruppengedächtnisse räumlich und zeitlich doch enger beschränkt sind, ist das *kulturelle Gedächtnis* langfristigerer Natur. Dieses beruht nicht auf den Erinnerungen von Personen und Personengruppen, sondern auf Institutionen wie Bibliotheken, Museen und Archiven und stützt sich auf externe Medien und Institutionen, Schrift und Bild, Denkmäler, Architekturen, Brauchtum, Rituale. Das *kulturelle Gedächtnis* ist eng mit dem Bildungskanon der jeweiligen Gesellschaft verbunden. Dadurch, dass es ausgehandelt und institutionalisiert wird, ist es eben auch das, was in der Gesellschaft als „erinnerenswert“ angesehen und deswegen auch in der Schule, aber ebenso im außerschulischen Raum vermittelt wird.

## Erinnerung im Museum – den Besucher zu Wort kommen lassen

Wird diese Theorie der Erinnerungsformen auf die konkreten Äußerungen der Besucher\_innen und deren Objektinterpretationen angewendet, wird deutlich, dass diese tat-

sächlich auf unterschiedlichsten Gedächtnisebenen von der Ausstellung und den Exponaten angesprochen werden.

Ein Besucher beschreibt seine Wahrnehmung eines im Museum zum Fall der Berliner Mauer ausgestellten Trabis:

„[I]ch hab an der deutsch-tschechischen Grenze, ost-deutschen Grenze, gewohnt und hab das gesehen, wie die Trabis da standen. Hunderte Trabis ohne Fahrer, die sind einfach über die grüne Grenze nach Prag marschiert. Und das hab ich heute wieder gefunden. Das war schon – das ist für mich [...] weil ich es erlebt hab“ (Besucher, geboren 1955).

Die Aussage des Besuchers verdeutlicht, dass er mit dem Trabant eine *individuelle*, autobiografische *Erinnerung* verbindet, die er in den historischen Kontext einordnet. Außerdem zeigt seine Äußerung – beziehungsweise auch seine partielle Sprachlosigkeit –, dass er emotional und persönlich vom Objekt und der musealen Inszenierung dieser Geschehnisse, die seine Erinnerung wecken, angesprochen und berührt wird.

Auch andere Besucher\_innen nehmen die Objekte und die Ausstellung wahr und konstruieren für das Gesehene eine individuelle Bedeutung; sie rezipieren im Kontext ihrer eigenen Erinnerung – auch an ihre damalige Lebenswelt sowie an ihr Erleben der historischen Ereignisse.

Das *kommunikative Gedächtnis* zeichnet sich durch Tradierung aus und ist meist an eine bestimmte Gruppe geknüpft. Viele der Gedächtnisassoziationen in dieser Studie fallen unter die Kategorie der *kommunikativen* Familienerinnerung. Das Haus der Geschichte in Bonn thematisiert unter anderem anhand eines Zusammenspiels aus Objekten, Ausstellungsmitteln und Medien im Bereich der unmittelbaren Nachkriegszeit die Themen Flucht und Vertreibung und das Schicksal auseinandergerissener Familien nach dem Zweiten Weltkrieg: Der Ausstellungsbereich besteht aus Karteikästen des Suchdienstes des Deutschen Roten Kreuzes, einer Wand mit Aushängen von Suchenden sowie Fernsehaufnahmen von Kindern, die ihre Eltern suchen. Hierzu meint eine Besucherin:

„Ja, diese Suchkarteien, weil ich weiß [...] meine Großeltern, also meine Großeltern leben nicht mehr, aber die hatten auch so einen Ordner, von ihren Suchanfragen Verwandte betreffend und das wurde bis, also ich sage jetzt mal, bis 70er Jahre wurde das immer noch versucht, da was rauszukriegen und bei einigen war es dann klar, leben nicht mehr, einige wurden gefunden und bei einigen ist bis heute noch nicht klar“ (Besucherin, geboren 1959).

Die zitierte Besucherin hat diese unmittelbare Nachkriegszeit nicht selbst miterlebt, doch ihr tradiertes Familiengedächtnis, welches die Thematik in der Familie darüber hinaus festgehalten und verfolgt – und im Falle der Ordner anscheinend sogar physisch aufbewahrt – hat, wird durch die Objekte und die museale Inszenierung angesprochen.

Schließlich war vom *kulturellen Gedächtnis*, dem institutionalisierten Gedächtnis, die Rede. Das Museum selbst

ist ein Repräsentationsort des *kulturellen Gedächtnisses*. Besucher\_innen verknüpfen ihre eigene Wahrnehmung im Museum mit Erinnerungen, die durch Medien, (Schul-)Bildung, andere Museumsbesuche oder andere öffentliche Manifestationen von Geschichtskultur geprägt sind. Dieser im Folgenden zitierte Besucher nimmt beispielsweise auf ein Großobjekt – quasi eine große Ausstellungsszenerie – Bezug. Es handelt sich um einen Teil des alten Bonner Bundestagsgestühls, in dem Besucher\_innen selbst Platz nehmen und in Form einer interaktiven Installation parlamentarische Reden und Abstimmungen nachvollziehen können:

„War natürlich auch interessant, aber man kennt natürlich viel schon durch, ja selbst befassen mit der Geschichte, durch äh, Schule, durch Bücher lesen, andere Museen, die man besucht hat und so also. [...] Ja, der Bundestag. [...] Ja, weil das auch einfach natürlich auch, schon 'ne besondere Geschichte hat, nicht? Wenn man überlegt, wer auf diesen Stühlen vielleicht gesessen hat und was da für Entscheidungen getroffen wurden, find' ich das schon, äh, ein bisschen beeindruckend“ (Besucher, geboren 1967).

Ein weiterer Besucher, der über mehrere Exponate und ganze Ausstellungsabschnitte spricht, betont selbst den starken Aspekt kultureller Erinnerung, indem er ausführt:

„Also ich sag mal so, man hat sich ja viel in der Schule und so was hier schon damit beschäftigt. [...] Und, ich sage mal so, für mich war sehr interessant jetzt dieser erste Teil halt, hier mit ... ja, von der Nazi-Zeit halt. Hier diese ganze Such-Zeit hier, wo sind meine Verwandten und so was. Diese Suchkarteien, die da unten alle sind. Das fand ich sehr interessant. Auch hier, also die ein oder andere Story, wo die Kriegsgefangenen nach Hause hier gelaufen sind. Da 800 Kilometer, das fand ich ganz interessant. Ja, und danach halt auch ... eben hier die Entstehung der Bundesrepublik, wie kam es überhaupt dazu, wie ist der ganze Weg überhaupt gelaufen, 'ne. Da war man ja so halt ... ja, weil man es alles schon öfter mal gehört hat, mal so mehr dieses: Ok, jetzt kannst du mal so ein bisschen was angucken dazu, nicht immer nur die Theorie“ (Besucher, geboren 1992).

Der zitierte Besucher ist recht jung und verbindet das in der Ausstellung Gesehene mit seinem vor allem im Geschichtsunterricht erworbenen Wissen. Das alles bezeichnet dieser Besucher als ‚Theorie‘, die er nun mit der Inszenierung im Museum ebenso abgleichen, wie er sein Vorwissen womöglich verifizieren und seine Anschauungen ergänzen kann.

Besucher\_innen legen in dieser Kategorie teilweise auch eine Art metakognitiven Rezeptionsprozess an den Tag. Bei allen Äußerungen, die in diese Kategorie eingeordnet wurden, handelt es sich um verbal formulierte Verbindungen zwischen den Objekten und einer auf dem kulturellen Gedächtnis beruhenden Erinnerung, die jenseits von individueller Erinnerung liegt.

## Zusammenfassung

Die Aussagen der Besucher\_innen lassen eine deutliche Tendenz erkennen. Während der letzte hier zitierte Besucher schon dezidiert vom einzelnen Objekt abrückt, vielmehr ganze Abschnitte beschreibt und über Themen spricht, beziehen sich die eingangs zitierten Besucher\_innen noch konkreter auf einzelne Ausstellungsstücke wie den Trabi. Tatsächlich wird die Frage nach den konkreten Objekten von den Besucher\_innen häufig mit Ausführungen über Abschnitte, Themen und Szenen beantwortet. Dies mag vielleicht zum einen an der Ausstattungs-gestaltung des Hauses der Geschichte liegen, welches die Objekte oft szenisch und kontextualisiert präsentiert. Es ist dennoch auffällig, dass vor allem bei denjenigen Besucheräußerungen, die auf das kulturelle Gedächtnis hinweisen, am stärksten von den einzelnen Objekten abgerückt wird. Dagegen bleiben die Besucher\_innen, die über ihre kommunikative, und – noch viel deutlicher – diejenigen, die über ihre individuelle Erinnerung sprechen, in ihren Ausführungen enger am konkreten Objekt beziehungsweise dem Objekt als Pomians *Semio-phor*. Nichtsdestotrotz kann nicht davon ausgegangen werden, dass das Objekt isoliert für sich ‚spricht‘: So schränkt zum Beispiel Dietmar Preißler, Sammlungsdirektor der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, die Sprechfähigkeit einzelner Objekte ein, da „in den seltensten Fällen ein singuläres Objekt die Geschichte ‚narrativ‘ wiedergeben kann, sondern [...] viele Objekte – oft verbunden mit Medien und Texten – zu einem Thema verfügbar sein müssen, um das Museum als Massenmedium im soziologischen Sinne erst zu ermöglichen“ (PREISLER 2005, 48 f.). Auch Heinrich Theodor Grütter, Direktor des Ruhr Museums in Essen, geht davon aus, dass isolierte Objekte „keinerlei historischen Aussagegehalt“ (GRÜTTER 1994, 180) besäßen. Dabei käme dem Museum wiederum die wichtige Rolle des bewahrenden, aber auch des interpretierenden Vermittelns von Vergangenheit zu (GRÜTTER 1994, 181). Die gezeigten Beispiele belegen, dass darüber hinaus auch der Besucher selbst aktiv sinnkonstruierend an der Bedeutungsaufladung des Objekts beteiligt ist.

Tatsächlich sind die meisten Besucheräußerungen der Studie, die mit Erinnerungen in Verbindung gebracht werden können, individueller Natur, dicht gefolgt von kommunikativer Erinnerung, hier vor allem Familienerinnerung, und schließlich von kultureller Erinnerung. Letztere wird vor allem mit formaler Bildung, meist in Form von erinnertem Schulwissen, assoziiert. Zu beachten ist natürlich, dass vermeintliche individuelle Erinnerungen durch nachträglich im Fernsehen oder in der Zeitung gesehene Bilder beeinflusst werden können, oder durch Wissen, das erst später erworben wurde. Nichtsdestotrotz ist gerade dem zeitgeschichtlichen Museum die Besonderheit zu eigen, dass, je nachdem wie alt die Besucher\_innen sind und woher sie kommen – dies sei geografisch, sozial und familiär verstanden –, sie

unterschiedlich rezipieren können. Schließlich spielt es eine nicht zu unterschätzende Rolle, mit welchen unterschiedlichen Vorkenntnissen, aber vor allem auch mit welchen Erinnerungen die Besucher\_innen in das Museum kommen.

Zum Abschluss ist noch einmal die Trias der Bedeutungsaufladung von musealen Objekten hervorzuheben:

Die Sammler\_innen nehmen bedeutungsvolle und erinnerungstiftende Objekte in die Sammlung auf. Ein gewisses semiotisches Potenzial wird in den Objekten erkannt, auch abhängig vom individuellen und fachlichen Hintergrund des Sammlers sowie der Sammlungsstrategie der Institution. Eine ausführliche Dokumentation der Objektgeschichte sowie weiterführende Forschung am Objekt können Bedeutungsebenen sowie vielschichtige Möglichkeiten für die Präsentation der Objekte in der Ausstellung hervorbringen.

Die Ausstellungsmacher\_innen und ebenso die Gestalter\_innen laden das Objekt weiter mit Bedeutung auf, indem sie es auf eine bestimmte Art und Weise in der Ausstellung präsentieren, inszenieren und mit Text, anderen Objekten sowie Ausstellungsmitteln kontextualisieren. Sie machen damit Deutungsangebote.

Schließlich zeigen die Beispiele aus den Besucherinterviews: Auf einer dritten Ebene sind es die Besucher\_innen, die Bedeutung und Sinn konstruieren – womöglich in dem von Sammler\_innen und Ausstellungsmacher\_innen beabsichtigten Sinne, vielleicht aber auch in Form von nicht intendierten, nicht vorhersehbaren und überraschenden Bedeutungszuschreibungen. Dies geschieht durch eine individuelle personen- und situationsabhängige Bedeutungsaufladung sowie in Verbindung mit eigenen und tradierten Erinnerungen.

Kann man also Erinnerung sammeln und ausstellen? Wahrscheinlich nur im metaphorischen Sinne, denn gesammelt werden können lediglich die physischen Objekte sowie Informationen und Geschichten. Zeitgeschichtliche Museen haben, neben der großen Herausforderung, Angebote für Zeitzeugen und Miterlebende sowie für Angehörige nachgeborener Generationen zu machen, die Möglichkeit, beim Sammeln und Forschen am Objekt individuelle zeitgenössische Bedeutungszuschreibungen mit in die Dokumentation aufzunehmen – etwa wissenschaftliche Forschungsergebnisse zum Objekt, aber auch individuelle Objektgeschichten, die vielleicht vom Vorbesitzer oder von Zeitzeugen erzählt werden können. Schließlich können Museen potenziell erinnerungsauslösende Objekte ausstellen. Es sind letztlich die Besucher\_innen, die sinnstiftend – und eben vielleicht auch erinnernd – Objekte und Ausstellungen rezipieren.

## Literatur

ASSMANN, A. 1999. Teil I. In: ASSMANN, A.; FREVERT, U. (Hg.). *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 17–148.

ASSMANN, A. 2007. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.

ASSMANN, A. 2014. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck.

ASSMANN, J. 1988. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ASSMANN, J.; HÖLSCHER, T. (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–19.

ASSMANN, J. 1991. Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: ASSMANN, A.; HARTH, D. (Hg.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main: Fischer, 337–355.

BAL, M. 2006. *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ERLL, A. 2011. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart; Weimar: Metzler.

GRÜTTER, H. T. 1994. Die Präsentation der Vergangenheit. Zur Darstellung von Geschichte in historischen Museen und Ausstellungen. In: RÜSEN, J.; GRÜTTER, T.; FÜSSMANN K. (Hg.). *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*. Köln u.a.: Böhlau, 173–187.

HALBWACHS, M. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.

HALBWACHS, M. 1966. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin, Neuwied: Hermann Luchterhand (französische Originalausgabe: Paris 1925).

HEIN, G. E. 1991. *Constructivist Learning Theory. Paper presented at the CECA (International Committee of Museum Educators) Conference*, <https://www.exploratorium.edu/education/ifi/constructivist-learning> (02.01.2019).

KORFF, G. 1999. Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum. In: BORSORF, U.; GRÜTTER, H. T. (Hg.). *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main: Campus, 319–335.

MAYRING, P. <sup>12</sup> 2015. *Qualitative Inhaltsanalyse*. Grundlagen und Techniken. Weinheim: Beltz.

POMIAN, K. 2013. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin: Wagenbach.

PREISSLER, D. 2005. Museumsobjekt und kulturelles Gedächtnis. Anspruch und Wirklichkeit beim Aufbau einer zeithistorischen Sammlung. In: *Museumskunde* 70, 1: 47–53.

REUSSNER, E. 2010. *Publikumsforschung für Museen. Internationale Erfolgsbeispiele*. Bielefeld: Transcript.

SCHRÖDER, V. 2012. Die spezifische Wahrnehmung musealer Präsentation durch Besuchertypen. Ein Mehrmethodenansatz. In: BEKMEIER-FEUERHAHN, S. (Hg.). *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012*. Berlin: Transcript, 107–137.

TEICHMANN, J.; HAUSER, W. 2007. Ausstellungen und Objekte. In: WAGNER, E.; DREYKORN, M. (Hg.). *Museum Schule Bildung. Aktuelle Diskurse, Innovative Modelle, Erprobte Methoden*, München: Kopaed, 80f.

THIEMEYER, T. 2010. Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle. In: BAUR, J. (Hg.). *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: Transcript, 73–94.

## Zur Autorin

Julia Schuppe studierte „Internationale Geschichte der Neuzeit“ an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und an der Universität de Strasbourg und promovierte anschließend bei Prof. Dr. Geiss am Lehrstuhl für Didaktik der Geschichte in Bonn (Buchfassung der Dissertation im Erscheinen). Zuvor war sie als Ausstellungsassistentin zur Neugestaltung der parlamentshistorischen Ausstellung „Vom Reichstag zum Bundestag“ in der Reichstagskuppel in Berlin tätig. Seit dem Frühjahr 2019 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland tätig.

Kontakt

**Julia Schuppe M.A.**

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik

Deutschland

Willy-Brandt-Allee 14, 53113 Bonn

schuppe[at]hdg.de und juliaschuppe[at]web.de

# Sammlungsideologie und Geschichtsschreibung. Theaterhistorische Materialien des Wiener „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ 1943–1945

JANINA PIECH

---

## Abstract

*Universitäre Sammlungen, die als Forschungsapparate für die wissenschaftliche Lehre angelegt wurden, sind unweigerlich mit der dazugehörigen Instituts- und Universitätsgeschichte verbunden. Als Wissensspeicher und Gedächtnisinstitution müssen wir die Umstände untersuchen, unter denen dieses gesammelte Wissen an die Universität und ihre Institutionen gelangt ist. Dies ist von besonderer Bedeutung für eine kritische Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts, da zahlreiche Sammlungen im Nationalsozialismus angelegt wurden und Provenienzfragen in diesen Fällen eine besondere Dringlichkeit haben. Der vorliegende Beitrag skizziert einige Möglichkeiten, um diese Problematik anhand der theaterhistorischen Sammlung des 1943 in Wien gegründeten „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ zu analysieren. Im Rahmen des vom FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich) geförderten Projekts „Historiography – Ideology – Collection“ (HIC) untersuchen die Projektbeteiligten gemeinsam die ersten Bestände dieses Archivs. Diese wurden 1943 für die neu gegründete theaterhistorische Sammlung erworben: im Einzelnen das sogenannte NS-Bildarchiv (Fotografien), das Theaterarchiv Leuschke (Theaterkritiken) und das Zensurarchiv Houben (Dokumentation von Literatur- und Theaterproduktion). Fragwürdige Erwerbungskontexte und der Bezug zur NS-Wissenschaftspraxis machen eine sammlungshistorische Auseinandersetzung notwendig, der wir im Forschungsprojekt bestandsübergreifend nachgehen. Erforscht werden Bezüge zwischen ideologisch motivierter Forschungspraxis, dem konkreten Sammlungs Aufbau und der Provenienz einzelner Sammlungsobjekte. Die umfassende Untersuchung des Zensurarchivs Houben steht darüber hinaus im Zentrum meines Dissertationsprojekts, das die widersprüchliche Biographie der Sammlerpersonlichkeit Heinrich Hubert Houben (1875–1935) und dessen Netzwerk untersucht.*

## Die Sammlung als ideologisch motivierte Wissenschaftspraxis

Die Geschichte deutschsprachiger Theatersammlungen ist bislang nur rudimentär erforscht. Die Aufarbeitung vieler Sammlungen ist eine komplexe Aufgabe, da diese häufig nicht katalogisiert sind und dazugehöriges Dokumentationsmaterial fehlt. Das Ordnen und Sichten ungeordneter Konvolute ist umso problematischer, wenn das Archivpersonal auf bedenkliche Bestände stößt und sich mit Provenienzfragen auseinandersetzen muss. Die historische Entwicklung von Theatersammlungen birgt dahingehend verschiedene Probleme, da die Gründung einer Vielzahl theaterhistorischer Sammlungen mit nationalsozialistischer Wissenschaftspolitik in Verbindung steht. Die in diesem Beitrag behandelte Sammlung wurde 1943 aufgebaut und reiht sich damit deutlich sichtbar in diese Problematik ein. Der damit verbundene Einfluss eines NS-spezifischen Forschungsapparats auf die theaterhistoriographische Forschung ist erheblich und muss fachgeschichtlich hinter-

fragt werden. Die Basis für die vorliegende Untersuchung bilden jahrzehntelang vergessene und verstreute Archivmaterialien aus den nationalsozialistischen Gründungsjahren des heutigen Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (TFM) an der Universität Wien (dazu siehe vor allem PETER & PAYR 2008; NIESS 2007; ILLMAYER 2009). Die folgende Darstellung gibt Einblick in zwei sich überschneidende Arbeitsbereiche, in denen ich mich mit Sammlungsobjekten dieses Archivs beschäftige: (1) die Rekonstruktion eines NS-spezifischen Sammlungs Aufbaus, der eng mit dem Institutsgründer Heinz Kindermann (1894–1985) verknüpft ist; und (2) die sammlungshistorische Untersuchung des Bestandes Zensurarchiv Houben und die Kontextualisierung der mit ihm verbundenen Sammlerpersonlichkeit Heinrich Hubert Houben (1875–1935).

Das vom FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) geförderte Projekt „Historiography – Ideology – Collection“ (HIC) untersucht die Bestände des 1943 gegründeten Zentralinstituts für Theaterwissenschaft

im Kontext von NS-Wissenschaftspolitik.<sup>1</sup> Ziel dieses Forschungsprojektes ist es, ein Modell zur Erforschung der Sammlungsgeschichte ungeordneter Konvolute zu entwickeln. Dabei werden digitale Methoden mit konventioneller Archivarbeit verknüpft, um die parallel durchgeführte historische Kontextualisierung und die Analyse der fehlenden Dokumentation von Erwerb und Zugang der Objekte zu vertiefen. Das Projekt setzt sich zum Ziel, nationalsozialistischen Kanon<sup>2</sup> im Sammlungsaufbau zu veranschaulichen sowie nicht kanonisierte und unter Verschluss gehaltene Inhalte sichtbar zu machen. Die Provenienz der Objekte und die historiographische Auseinandersetzung mit problematischen Beständen stehen im Vordergrund dieser Untersuchungen.

## Sammlungsgeschichte und Gründungsjahre 1943–1945

Die Sammlungsobjekte des theaterwissenschaftlichen Forschungsapparats waren bis 2006 verschollen. Teile der theaterhistorischen Bestände konnten jedoch von der Archivarleiterin Birgit Peter und Martina Cuba, der Leiterin der Fachbereichsbibliothek TFM, aufgefunden werden. Der gegebene Umstand, dass dieses Material nicht nur bewusst vergessen, sondern aktiv in Schränken und Zwischenräumen in der Wiener Hofburg ‚vergraben‘ worden war, machte eine sammlungs- und fachhistorische Bearbeitung dringend notwendig. Die Rekonstruktion dieser Theatersammlung erweist sich aus verschiedenen Gründen als schwierig. Eine Vielzahl der Bestände ist zwar wiedergefunden worden, es liegen jedoch keine Unterlagen zu deren Erwerb (wie Zugangsbücher oder später erarbeitete Findhilfsmittel) vor. Der Großteil dieser Sammlung wurde nie verzeichnet, vor allem der Zugang der Archivalien zwischen 1943 und 1945 konnte bis heute kaum aufgeklärt werden. Die bisherigen Erkenntnisse lassen aber den eindeutigen Schluss zu, dass wir mit diversen problematischen Beständen konfrontiert sind (siehe CUBA 2017; vgl. auch KÖSTNER 2008, 135–149).

Diese Indizien stehen für uns in direktem Zusammenhang mit kontroversen Akzessionsprozessen im Gründungsjahr 1943 und der verleugneten NS-Geschichte des Instituts. Die Grundlage zur Thematisierung und Aufarbeitung dieser Konflikte war bereits durch diverse Ausstellungs- und Forschungsprojekte seit Mitte der 2000er Jahre gelegt worden. Nach dem Projekt „Wissenschaft nach der Mode?“

und einer daraus hervorgegangenen Ausstellung aus dem Jahr 2008 wurde im November 2018 die Ausstellung „Völlig fraglich. Vergessene Geschichte“ eröffnet, die gemeinsam mit Studierenden des TFM-Instituts konzipiert wurde.<sup>3</sup> Die Idee und Notwendigkeit für dieses Projekt ergab sich aus dem Umzug des Instituts, der Bibliothek und des Archivs an einen neuen Standort, an dem die brisante Institutsgeschichte weiterhin sichtbar gemacht werden sollte.

## Der Institutsgründer Heinz Kindermann und der Aufbau eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparats

Der Aufbau der theaterhistorischen Sammlung parallel zur Institutsgründung sowie die davon abgeleitete ideologisch geprägte Lehre sind untrennbar mit der Biographie des Literatur- und Theaterwissenschaftlers Heinz Kindermann verbunden. Seine Rolle als Institutsgründer muss ebenso hinterfragt werden wie diejenige des rund um ihn wirkenden Netzwerkes. Kindermann war ein ehrgeiziger Wissenschaftler und talentiert darin, mit zentralen Akteuren und Institutionen des NS-Staats zu kooperieren. Als nationalsozialistischer Ideologe verfolgte Kindermann die Etablierung einer genuin deutschen Literatur- und Theaterproduktion, bei gleichzeitiger Diffamierung nichtdeutscher Kulturproduktion (vgl. PETER 2008, 15–51; PETER 2009, 193–212). Die Bestrebungen der NS-Regierung, die Theaterstadt Wien zum repräsentativen Ort eines deutschen Nationaltheaters auszubauen, war eine wichtige Voraussetzung für die Institutsgründung. Kindermanns wissenschafts- und kulturpolitisches Netzwerk wiederum ermöglichte es, dass er trotz eindringlicher Gegenstimmen zu dessen Institutsvorstand ernannt wurde. Der an dieser Stelle angesprochene Widerstand ging von Seiten der Universität Wien aus, jedoch „nicht aus Ablehnung des Nationalsozialismus, sondern weil sie sich in ihrer Autonomie eingeschränkt sah und andere Kandidaten präferierte“.<sup>4</sup> Seiner engen Verbindung zum Reichserziehungsministerium und der Reichsstatthalterei Wien, besonders zum Reichsstatthalter Baldur von Schirach (1907–1974), war es geschuldet, dass dem Institut bis 1945 erstaunlich hohe Summen für den Aufbau der theaterhistorischen Sammlung zur Verfügung gestellt wurden. Der Aufbau dieser Theatersammlung sollte Kindermanns Führungsanspruch für das theaterwissenschaftliche Fach untermauern, wobei er Sammlungsstrukturen bereits bestehender bedeutender Institutionen kopierte. Dazu zählen vor allem die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

1 Weiterführende Details finden sich unter: <https://tfm.univie.ac.at/forschung/drittmittelprojekte/sammlungsideologie-und-geschichtsschreibung> (14.3.2019) und dem Projekt-Blog: <https://hic.hypotheses.org> (14.3.2019).

2 „Kanon“ ohne bestimmten Artikel zu verwenden, ist in der Theaterhistoriographie mittlerweile ‚state of the art‘. Dieses bewusste Einfügen der Leerstelle verweist auf eine kritische Haltung zu unhinterfragten Setzungen; vgl. MÜNZ 1998.

3 Zur Eröffnung der Dauerausstellung am 30. November 2018 vgl.: <https://voelligfraglich.univie.ac.at> (14.3.2019).

4 Beitrag „Institutsgeschichte“ von Birgit Peter, o. Dat. [ca. 2009]: <https://tfm.univie.ac.at/institut/institutsgeschichte> (14.3.2019).



Abb. 1: Archivalien mit Stempel des Zentralinstituts, Archiv und Sammlungen des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Foto: Dieter Brasch

in Wien und die theaterwissenschaftliche Sammlung in Köln (CUBA 2017, 49–104). Das von Kindermann ausgewählte Quellenmaterial sollte als Grundlage für die theaterhistorische Forschung und Lehre in Wien verwendet werden und entwickelte sich innerhalb kurzer Zeit zu dem von ihm angedachten Forschungsapparat. An dieser Stelle ist zu betonen, dass sein Einfluss auf das Institut nicht mit dem Ende der NS-Regierung abgeschlossen war. Kindermann wurde zwar 1945 seiner Position enthoben, jedoch 1954 wieder als Institutsleiter eingesetzt und führte seine Forschung und den Ausbau der Institutssammlung auch nach seiner Emeritierung fort. In der Leitung des Instituts für Theaterwissenschaft wurde er 1966 von seiner ehemaligen Schülerin und Assistentin Margret Dietrich (1920–2004) abgelöst, die ebenfalls bereits 1943 als wissenschaftliche Mitarbeiterin mit ihm an das Zentralinstitut gekommen war.

Der Umstand, dass dieser Forschungsapparat nicht nur in der NS-Zeit aufgebaut, sondern auch nach 1945 mit denselben Motiven erweitert wurde, bildet den Ausgangspunkt für die wissenschaftspolitische und sammlungshistorische Untersuchung der vorhandenen Bestände.

## Die Sammlungsobjekte als Untersuchungsgegenstand

Das heute vorliegende Archivmaterial wird auf Anzeichen sammlungsideologischer Wissenschaftspolitik untersucht,

die durch Kindermann in die Sammlungsstruktur eingeschrieben sind. Ausgangspunkt für diese Forschungsarbeit ist die These, dass die Untersuchung möglichst repräsentativer Bestände Rückschlüsse auf die gesamte Sammlung zulässt. Unsere darauf basierende Auswahl umfasst drei umfangreiche Bestände, die nicht nur Elemente eines theaterhistorischen NS-Kanons abbilden, sondern auch alle drei nachweislich 1943 erworben beziehungsweise aufgebaut worden sind: das NS-Bildarchiv, das Theaterarchiv Leuschke und das Zensurarchiv Houben. Der Zugang dieser Materialien wurde sowohl in der Presse als auch in internen Aussendungen des Instituts ausgiebig propagiert – das Archiv selbst beinhaltet jedoch kaum oder nur fragwürdige Unterlagen zur konkreten Akzession. Diese Indizien markieren sie als ausgesprochen problematische Bestände.

## NS-Bildarchiv

Als NS-Bildarchiv bezeichnen wir einen virtuell rekonstruierten Teil der Foto- und Graphiksammlung. Die ca. 6.000 Einzelstücke bestehen vorwiegend aus historischen Fotografien und Bühnen- und Szenenbildern zwischen 1880 und 1945. Das Material ist alphabetisch nach Inszenierungstiteln und Theaterhäusern sortiert. Den Hauptteil bildet die visuelle Dokumentation von repräsentativen NS-Theaterproduktionen. Anhand dieser Fotografien wird sowohl NS-Kanon als theatrale Repräsentationsform aufgezeigt als



Abb. 2: Kuverts aus dem Material zu „Burgtheater“, Foto- und Graphiksammlung, Archiv und Sammlungen des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 414.B. Foto: Dieter Brasch

auch, wie parallel zur Vernichtung der als „nichtarisch“ gekennzeichneten Individuen ein neues NS-Menschenbild konstruiert wurde. Der Bestand ist mit Akzessionsnummern von 1943 bis 1945 versehen, die vom Institut angelegte Sammlung wurde jedoch auch nach 1945 kontinuierlich und unkommentiert fortgesetzt.

## Theaterarchiv Leuschke

Der umfangreichste Bestand in unserem Materialkorpus, das Theaterarchiv Leuschke, enthält rund 200.000 theaterrelevante Zeitungsausschnitte. Die Archivalien stammen vorrangig aus dem deutschsprachigen Raum zwischen 1800 und 1950 und sind nach Schlagworten wie Personen, Orten und Theaterhäusern sortiert. Sowohl an der Auswahl der Zeitungen als auch an den Hervorhebungen und Kommentaren in dem Material lassen sich deutschnationale Ideologeme und NS-Kanon aufzeigen. Das Neue Wiener Tagblatt bezeichnete das Theaterarchiv 1943 als die „großartigste Quellensammlung auf theatergeschichtlichem Gebiet“ (O. VERF. 1943, 3)<sup>5</sup> und Kindermann betonte in seinem ersten Arbeitsbericht, dass dem Zentralinstitut damit ein „Quel-

lenmaterial von außerordentlicher Bedeutung überantwortet [wurde]“ (Kindermann [1944], 7).<sup>6</sup>

Aus diesen Berichten geht außerdem hervor, dass die Sammlung eigentlich durch die damalige Stadtbibliothek Wien erworben und dem Institut 1943 als Dauerleihgabe übergeben worden war. Weder zur Erwerbung noch zur Dauerleihgabe bestehen Unterlagen im Institutsarchiv. Die Recherchen im Archiv der ehemaligen Stadtbibliothek (heute Wienbibliothek) ergaben jedoch, dass sowohl ein Eintrag in deren Zugangsbuch als auch ein dazugehöriger Akt existieren.<sup>7</sup> Daraus geht hervor, dass die Stadt Wien den Bestand direkt für das Zentralinstitut angekauft hat, während die Stadtbibliothek mit dem Material de facto nie in Berührung gekommen ist. Die einzelnen Rechnungen ergeben eine Ankaufssumme von 12.000 Reichsmark, was auf heutige Verhältnisse umgerechnet etwa 64.000 Euro entspricht. Die Tatsache, dass die Stadt Wien eine derartige

5 Einsehbar über ANNO – AustriaN Newspapers Online (Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online): <http://anno.onb.ac.at> (14.3.2019).

6 Zitiert aus: Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien – Ein Bericht von Univ. Prof. Dr. Heinz Kindermann, unveröffentlichtes Typoskript, o. D. [vermutlich Mai 1944], Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik (Wien), Bundesministerium für Unterricht, Personalakten, Heinz Kindermann, AZ 862.

7 Siehe die Akten aus der Unterabteilung „Kulturelle Angelegenheiten“ der Verwaltung der Stadt Wien: Wien Bibliothek im Rathaus, D5-630/43, D2-2695/43.

Summe im Kriegsjahr 1943 für den Ankauf einer Theaterkritikensammlung genehmigt hat, ist bemerkenswert. Diese Erkenntnisse sind wichtige Informationen zum politischen Netzwerk, auf das Kindermann für den Aufbau dieses Forschungsapparats zurückgreifen konnte.

## Zensurarchiv Houben

Der dritte Bestand in unserem Fokus wird als Zensurarchiv Houben bezeichnet. Dabei handelt es sich um einen Teilnachlass der theaterhistorischen Sammlung des Literaturwissenschaftlers und Zensurforschers Heinrich Hubert Houben. Der Teilnachlass gelangte ebenfalls 1943 an das Zentralinstitut; Dokumente zum Erwerb konnten bisher jedoch nicht aufgefunden werden.

Das Zensurarchiv konnte als Arbeitsnachlass identifiziert werden und enthält diverse (Lebens-)Dokumente Houbens.<sup>8</sup> Die rund 6.500 Archivalien sind theaterhistorisch von Bedeutung, da sie Theaterproduktionen und literarische Zensur vom späten 18. Jahrhundert bis ungefähr 1930 dokumentieren. Eine Vielzahl der Manuskripte, Zeitungsausschnitte, Druck- und Abschriften ist kommentiert, zum Großteil auch in stenographischer Form. Die akribisch angelegte Sammlung ist alphabetisch nach Schlagworten geordnet. Darunter sind Autor\_innen außerhalb des Kanons neben prominenten Dramatiker\_innen, rare Zeitschriften, Werke, Sachtitel und Entitäten vertreten, die sich auf Ereignisse beziehen. Die Aneignung des Zensurarchivs für einen universitären Forschungsapparat im Jahr 1943 setzt sowohl den Bestand als auch den Bestandsbildner in Bezug zu ideologisch motivierter Forschungspraxis und muss kritisch hinterfragt werden. Die umfassende Recherche der vielseitigen Biographie Houbens bildet daher einen wesentlichen Teil meiner sammlungshistorischen Untersuchung.

Die biographischen Informationen zu Houben zeichnen sich durch Widersprüchlichkeiten aus und lassen auf eine Persönlichkeit schließen, die im vielseitigen Austausch mit seiner Umwelt stand. Er war als Literaturwissenschaftler, Schriftsteller, Publizist und im Verlagswesen tätig und bewegte sich vorwiegend in außeruniversitären Kreisen. Houben war Mitglied in bibliophilen und wissenschaftlichen Gesellschaften und engagierte sich in diversen literarischen Vereinen (PIECH 2017, 12–20). Als Sammler ging er verschiedensten Hinweisen auf Archivmaterial nach und veröffentlichte Erinnerungsberichte und Briefeditionen von fast zwanzig verschiedenen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Seine Forschung muss kritisch reflektiert und auf eine ideologisch motivierte Wissenschaftspraxis befragt werden, da viele der von ihm fokussierten Bereiche Bezüge zu deutschnationa-

8 Ich konnte Kalenderblätter, Briefe, Katalogausschnitte oder Bibliotheksscheine Houbens in den überlieferten Materialien auffinden, die mit sammlungsrelevanten Informationen beschrieben sind.

len Forschungsinhalten des frühen 20. Jahrhunderts aufweisen.<sup>9</sup> Die bisherige Bearbeitung des Zensurarchivs im Rahmen unseres FWF-Projekts hat jedoch keine nationalsozialistischen Ideologeme zu Tage gefördert. Die Aufstellung erhaltener Korrespondenzen Houbens ist durchaus widersprüchlich und erzählt von ganz unterschiedlichen Kontakten – er war mit verschiedensten Autor\_innen, kleinen Verlagen und großen Sammlungsinstitutionen ebenso in Kontakt wie mit später erfolgreichen NS-Germanisten in Deutschland und Österreich. Die Mitgliederlisten der jeweiligen Vereine und Gesellschaften, in denen er beteiligt war, zeichnen sich durch dieselbe Diversität aus.

Die Erwerbgeschichte des Zensurarchivs kann trotz der Kontextualisierung von Houbens Biographie bisher nur thesenhaft behandelt werden. Eine der wenigen Quellen zur Akzession des Bestandes ist abermals der Arbeitsbericht aus den Jahren 1943/44, in dem der Institutsgründer Kindermann es als „glückliche Fügung“ bezeichnet, gerade diese 30 Faszikel für das Institut erworben zu haben (Kindermann [1944], 7)<sup>10</sup>. Für eine persönliche Verbindung zwischen Houben und Kindermann gibt es bisher keine Hinweise. Parallelen und ähnliche Bezugspunkte finden sich jedoch in deren zentralen Forschungsinteressen, was ich im Rahmen meiner Masterarbeit bereits skizzieren konnte (PIECH 2017). Dazu zählen vor allem der Dichter Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) und dessen kulturelle und literarische Kreise in Weimar, zu denen beide Literaturwissenschaftler ausgiebig geforscht und publiziert haben. Unsere These zum Erwerbungskontext des Zensurarchivs ist daher, dass Kindermann den Bestand wegen des darin enthaltenen Materials zu Goethe in den Blick nahm (PIECH 2017, 24–27).

## Thesen, Methodik und Ausblick

Methodisch liegt unserem Forschungsprojekt die Annahme zugrunde, dass Provenienzfragen und Hinweise auf sammlungsideologische Einschreibungen schon auf der Verzeichnungsebene thematisiert werden sollten. Für die sammlungshistorische Untersuchung der relevanten Bestände wird also ein interdisziplinäres Modell benötigt, welches die Bearbeitung ungeordneter Konvolute ermöglicht und Informationen für unterschiedliche Fragestellungen abbildet. Ausgehend von möglichst repräsentativen Archivalien und forschungsgeliteter Digitalisierung entsteht daraus ein In-

9 Wie bereits erwähnt widmeten Literaturwissenschaftler wie Kindermann ihre Studien spätestens seit den 1920er Jahren der Suche nach einem genuin deutschen Ausdruck in der Literatur, den sie vor allem in der Dichtung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lokalisierten. Die Literatur der Romantik, des Vormärz und des Jungen Deutschlands rückte dadurch stärker in das Interesse dieser von deutschnationaler Ideologie geprägten Literaturwissenschaft (vgl. PETER 2012, 81–95).

10 Vgl. FN 6.

strumentarium, um historische Materialien und die Fülle der in ihnen enthaltenen Informationen zu analysieren. Der Ausgangspunkt dafür ist der Begriff des mehrdimensionalen Sammlungsobjekts, der eine interdisziplinäre Aufarbeitung des Quellenmaterials gestattet. Um die Archivalie als theaterhistorischen Informationsträger und als sammlungs-ideologisches Zeugnis abbilden zu können, richten sich die archivarische Erschließung und die Modellierung unserer Datenbank nach „Records in Context“, dem neuesten Standard des International Council on Archives (ICA).<sup>11</sup> Wir haben uns für diesen Verzeichnungsstandard entschieden, da er keine hierarchischen Strukturen aufweist und alle Verzeichnungelemente auf dieselbe Ebene stellt. Diese Vorgehensweise bildet nicht nur die physischen Attribute der Objekte ab, sondern erlaubt es zudem, ihre objektspezifischen Eigenschaften zu beschreiben und miteinander zu verknüpfen. Angestrebt wird ein offenes, mehrdimensionales Modell, welches sowohl (Theater)-Geschichtsschreibungsprozesse als auch individuelle Itinerare von Sammlungsobjekten abbilden kann. Die angestrebten Erkenntnisse sollen anschließend nahestehenden Theatersammlungen wie jenen in Wien, Köln oder München zugänglich gemacht werden und in die jeweilige Sammlungsgeschichte integrierbar sein. Damit soll das Forschungsfeld der NS-spezifischen Sammlungen im theaterhistorischen Kontext weiter geöffnet werden, um die dringend notwendige historiographische Untersuchung dieser Bestände zu ermöglichen.

## Literatur

CUBA, M. 2017. *Die Gründung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates im Nationalsozialismus. Zur Sammlungsgeschichte der Bestände am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft der Universität Wien 1943–1945*. Unveröffentlichte Dissertation Universität Wien.

ILLMAYER, K. 2009. *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich*. Unveröffentlichte Diplom-Arbeit Universität Wien.

KÖSTNER, C. 2008. Eine „bibliophile Seltenheit“. Provenienzforschung an der Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft. In: PETER, B.; PAYR, M. (Hg.). *„Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien [u.a.]: Lit-Verlag, S. 135–149.

MÜNZ, R. 1998. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

NIESS, W. 2007. *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien im Nationalsozialismus*. Unveröffentlichte Diplom-Arbeit Universität Wien.

PETER, B. 2008. „Wissenschaft nach der Mode“. Heinz Kindermanns Karriere 1914–1945. Positionen und Stationen. In: PETER, B.; PAYR, M. (Hg.). *„Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien [u.a.]: Lit-Verlag, S.15–51.

PETER, B. 2009. Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion. *Maske und Kothurn*, 55. Jg., 1, S.193–212.

PETER, B.; PAYR, M. (Hg.) 2008. *„Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien [u.a.]: Lit-Verlag.

PETER, B. 2012. NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann: Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker. In: KURZ, S.; ROHRWASSER, M.; STRIGL, D. (Hg.): *Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: new academic press, S. 81–95.

PIECH, J. 2017. *Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien*. Unveröffentlichte Masterarbeit Universität Wien.

11 Aktuelle Diskussionen und das Dokument zum Verzeichnungs-system werden vom ICA zur Verfügung gestellt unter: <https://www.ica.org/en/egad-ric-conceptual-model> (15.3.2019).

o. VERF. 1943. Das Theaterarchiv Leuschke. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 26.11.1943 (Tages-Ausgabe), S. 3.

## Zur Autorin

Janina Piech studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft (BA) sowie Theater-, Film- und Medientheorie (MA) an der Universität Wien. Als Projektmitarbeiterin im FWF-Projekt „Historiography – Ideology – Collection. Forschungsgeleitete Digitalisierung theaterhistorischer Materialien des ‚Zentralinstituts für Theaterwissenschaft‘ 1943–1945“ im Archiv und der theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien bearbeitet sie verschiedene theaterhistorische Sammlungen und setzt sich kritisch mit deren Bestandsgeschichte auseinander. Im Rahmen ihrer Dissertation rekonstruiert sie die Biographie und das Netzwerk des Literaturwissenschaftlers und Zensurforschers H. H. Houben (1875–1935) und befragt Interferenzen zwischen Kanonisierungsvorgängen und außeruniversitärer Wissenschaftspraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Kontakt

**Janina Piech B.A. M.A.**

Universität Wien

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft,

UZA II, Rotunde

Althanstraße 14, 1090 Wien

janina.piech[at]univie.ac.at





# Konservierungswissenschaft untersucht Kunststoffgeschichte. Ein Methodenüberblick zur Forschung anhand einer Sammlung

ANNE BIBER

---

## Abstract

*Das Technische Museum Wien (TMW) beherbergt eine rund 650 Objekte umfassende Sammlung zur Kunststofftechnologie. Sie entstand um 1913 und wurde bis in die 1980er Jahre erweitert. Die Material- und Produktproben, Schaustücke und Lehrbehelfe sowie dazugehörige Archivalien bilden einen noch unerforschten Quellenbestand zur Geschichte der Kunststofftechnologie, welche für die Entwicklung neuer Forschungs- und Erhaltungsstrategien für Kunststoffe in Museen von großem Wert ist.*

*In einer an der Hochschule für Bildende Künste Dresden entstehenden Dissertation wird der Bestand nun als Referenz für eine konservierungswissenschaftliche Forschung herangezogen. Ein Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung, wie sich Farbgestaltung und Färbetechnologie von Kunststoffen entwickelt haben und wie der Erhaltungszustand und die Farbgebung von Kunststoffobjekten zusammenhängen. Zu diesem Themengebiet existiert nur wenig Literatur. Es wurde deshalb eine Vorgehensweise erarbeitet, die eine Sammlungsanalyse mit der Befragung anderer Quellen komplementär verknüpft, um Kenntnislücken sukzessive zu schließen.*

*Aufbauend auf einer Methodendiskussion, bei der Methoden unterschiedlicher historisch ausgerichteter Disziplinen verglichen und die wichtigsten Anforderungen an die Gestaltung des Forschungsprozesses behandelt werden, wird der gewählte Zugang überblickshaft dargestellt. Die Kernmethode bildet die konservatorische Bestands- und Zustandserfassung. Ein Fallbeispiel veranschaulicht die Herangehensweise, die aktuell im Zuge der Doktorarbeit angewendet und weiter adaptiert wird.*

## Einleitung

Im Jahr 1918 wurde das Technische Museum Wien (TMW) eröffnet. Bereits während der Vorbereitung der ersten Ausstellung wurden Kunststoffe als frühe Materialinnovationen durch das TMW erworben.<sup>1</sup> Über 600 Objekte der bis in die 1980er Jahre angewachsenen Sammlung zeigen eine bunte Palette von Erzeugnissen der in erster Linie österreichischen und deutschen Kunststoffindustrie. Die Sammlung umfasst überwiegend Materialmuster und Halbfabrikate aus verschiedenen Stadien des Herstellungs- und Verarbeitungsprozesses diverser Kunststoffe.

Die früh entstandene und kontinuierlich erweiterte Sammlung ist ein einzigartiges Zeugnis der Technologie und Geschichte der Kunststoffproduktion im deutschen Sprachraum. Sie bildet den Ausgangspunkt für eine Doktorarbeit im Fach der Konservierung und Restaurierung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden), betreut durch Prof. Dr. Friederike Waentig (Technische Hoch-

schule Köln bzw. HfBK Dresden) und Prof. Dr. Ursula Haller (HfBK Dresden). In der Arbeit wird die Sammlung als materielle Quelle erschlossen, um anhand der Objekte der für die Konservierungswissenschaften wichtigen Fragestellung nachzugehen, wie sich die Farbgebung von frühen Kunststoffen entwickelt hat. Es findet also eine Forschung *anhand* der Sammlung statt, die eine Forschung *über* die Sammlung voraussetzt.

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit dem methodischen Zugang der Dissertation. Es werden zunächst die Sammlung und ihr Wert für die konservierungswissenschaftliche Forschung vorgestellt und erläutert. Es folgt eine Methodendiskussion, um dann die gewählte Herangehensweise anhand der bereits geleisteten und noch kommenden Schritte zu erklären. Schließlich führt uns ein Fallbeispiel mit einem (vielleicht zu rosafarben geratenen) Bernsteinimitat wieder zurück zur Sammlung und zeigt, welche überraschenden Facetten die Objekte bieten.

## Der Bestand

Die erste Erwerbung für die Kunststoffsammlung des TMW war ein Konvolut der Internationalen Galalith Gesellschaft Hoff & Co., das auf eine Anfrage des Museums hin im März

---

<sup>1</sup> Diese Vorbereitungsphase dauerte mehr als zehn Jahre (vgl. LACKNER 2009).



Abb. 1: Unter den ersten Erwerbungen für die Kunststoffsammlung: Objekte aus *Galalith*, erworben 1913. TMW-Sammlung, Inventarnummer 14968/12. Foto: Peter Sedlacek © Technisches Museum Wien

1913 im TMW eingelangt war.<sup>2</sup> Es umfasst unter anderem eine Klaviertaste, eine Häkelnadel, eine Brosche und mehrere Farbkarten aus Kunststoff mit dem Handelsnamen *Galalith* (Abb. 1). Für die Eröffnung des TMW gab es ein Ausstellungskonzept, welches vorsah, die Kunststoffe *Galalith* und *Celluloid* im Kapitel „Plastische Massen“ innerhalb des Bereichs „Chemische Industrie“ zu präsentieren.<sup>3</sup> *Celluloid*,<sup>4</sup> das durch die chemische Modifikation von Cellulose hergestellt wird und 1870 auf den Markt kam, und *Galalith*, das auf dem Milcheiweiß Kasein basiert und seit ca. 1901 auf dem Markt ist, sind neben Naturkautschuk zwei der ältesten Kunststoffe, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein in Gebrauch waren.

In den 1920er Jahren wurden erste synthetische Kunststoffe in die Sammlung aufgenommen. Als synthetisch werden jene Kunststoffe bezeichnet, die nicht durch das Abwandeln von Naturprodukten, sondern auf chemischem Weg



Abb. 2: Ein handwerklich bearbeitetes, durchbrochenes Relief aus *Akalit*, einem österreichischen Pendant zu *Galalith*, erworben 1925. TMW-Sammlung, Inventarnummer 14962/4. Foto: Peter Sedlacek © Technisches Museum Wien

meist aus fossilen Rohstoffen wie Kohlenteer oder Erdöl hergestellt werden.<sup>5</sup> Das bekannteste Beispiel ist das seit ca. 1910 produzierte Phenolharz mit dem Handelsnamen *Bakelit*. Die Exponate der 1910er und 1920er Jahre stammen vielfach von österreichischen Herstellern und sind oft aufwändig gestaltet (Abb. 2). Die leistungsfähige österreichische Drechslerwarenindustrie war international für ihre qualitativ hochwertigen Erzeugnisse aus Kunststoffen bekannt (WINDISCH 1977, 11, 34).

Im Laufe der 1930er Jahre setzte sich die großtechnische Produktion mit Hilfe neuer Verarbeitungsverfahren zunehmend durch, und die deutsche Industrie gewann schon vor dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland 1938 an Einfluss (WINDISCH 1977, 11). 1940 eröffnete das TMW eine nationalistisch motivierte Ausstellung mit dem Titel

2 Laut einem Schreiben der Internationalen Galalith-Gesellschaft Hoff & Co. Wien vom 4.3.1913, TMW-Archiv, BPA-007184-22. Das Konvolut hat die Inventarnummer 14968 in der Sammlung des TMW.

3 In einer „gemeinsamen Koje“; siehe Schreiben des Technischen Museums (gez. D.D.) an Direktor Ing. Oskar Zwanziger (Vereinigte Gummiwaren-Fabriken Harburg-Wien), 14.12.1915, TMW Archiv, BPA-13859, Teil von VA-FR VIII, Mappe 91/VIII. Ob dies tatsächlich umgesetzt wurde, konnte bisher nicht festgestellt werden.

4 *Celluloid* war zunächst ein Handelsname und bürgerte sich als Gattungsnamen für Cellulose-Nitrat mit dem Weichmacher Campher ein. Im vorliegenden Aufsatz werden Handelsnamen von Kunststoffen kursiv gesetzt.

5 <https://roempp.thieme.de/roempp4.0/do/data/RD-22-01077> (21.1.2019).



Abb. 3: Musterbuch mit Farbmustern aus *Akalit* aus den 1920er Jahren. TMW-Sammlung, Inventarnummer 97255. Foto: Peter Sedlacek © Technisches Museum Wien

„Deutsche Kunststoffe, deutsche Werkstoffe“. In dieser Zeit wurden industriell hergestellte Pressteile für Telefon- und Radiogehäuse aus *Bakelit*, Spritzgussteile und das damals vollkommen neuartige *Plexiglas* in die Sammlung aufgenommen.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann der rasante Aufschwung der globalen Kunststoffindustrie. Ein weiterer Teilbestand wurde für eine „Kunststoffleherschau“ im TMW zusammengetragen, die 1963 eröffnete. Produkte aller Art sollten mit dem Material, das vielen Konsument\_innen noch kaum bekannt war, vertraut machen.

In den 1970er Jahren, als Kunststoffe von der Alltagskultur über Technik und Design bis zur Kunst viele Lebensbereiche durchdrungen hatten, geriet die Erweiterung der Sammlung ins Stocken. Seit den 1980er Jahren war Kunststofftechnologie nicht mehr Teil der Dauerausstellung im TMW (TECHNISCHES MUSEUM WIEN 1987, 79–83). Die letzten Kunststoffobjekte wurden wohl in dieser Zeit ins Depot verbracht. Nach einer Generalsanierung des Museums fand der Schwerpunkt in der Ausstellung keine Berücksichtigung mehr.<sup>6</sup>

## Forschungswert der Sammlung

„Collections in museum stores are for research or they are surely for nothing“ (KEENE 2005, 45).

Kunststoffe sind in den Konservierungswissenschaften seit den 1990er Jahren ein wichtiges Thema. Es besteht großer Forschungsbedarf, um Strategien zur Erhaltung zu entwickeln, denn manche Kunststoffe altern mit schneller und

stärker ausgeprägten Schäden als viele traditionelle Materialien.<sup>7</sup>

2015 sollte die Lagerung der Sammlung nach konservatorischen Gesichtspunkten verbessert werden, wobei infolge von Recherchen auch Bestandsinformationen ergänzt wurden. Im Rahmen dieses mehrwöchigen Projekts kam die Bedeutung der „Gründungssammlung“ für die konservierungswissenschaftliche Forschung ans Licht: Die Sammlung war in einer frühen Phase der Kunststoffgeschichte angelegt und kontinuierlich erweitert worden. Spitzen in der Erwerbstätigkeit korrelieren mit drei Ausstellungsphasen, die jeweils den aktuellen Stand der Kunststoffindustrie darstellten.<sup>8</sup> Dadurch spiegelt die Sammlung mit einem Schwerpunkt auf dem Zeitraum von 1913 bis etwa 1965 technologische Entwicklungen wider. Sie erzählt Museumsgeschichte und verweist anhand der sich ändernden Themensetzung zugleich auf einen Imagewandel des Materials. Die Verwendungsgeschichte fast aller Objekte beschränkt sich auf die museale Nutzung als Exponate. Die Objekte geben dadurch Aufschluss über die Alterung von Kunststoffen ohne Spuren eines ausgeprägten Gebrauchs.

Ein weiteres Merkmal ist der Schwerpunkt Farbe, und zwar vor allem unter den frühen Kunststoffen. Besonders interessant sind dafür rund 25 Farbmusterkollektionen, von denen 22 aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen. Es handelt sich dabei um meist seriell geformte Plättchen aus unterschiedlich gefärbtem Kunststoff, die über die Farbpalette eines Anbieters informierten (Abb. 3).

6 Im Festband zum 100-jährigen Gründungsjubiläum des Technischen Museums Wien werden Kunststoffe als neue bzw. noch nicht vorhandene Sammlungsgruppe des Sammlungsbereichs Produktionstechnik dargestellt (vgl. LACKNER, JESSWEIN & ZUNA-KRATKY 2009, 429).

7 Hier sei auf zwei Standardwerke zum Thema verwiesen: WAENTIG 2008; SHASHOUA 2008.

8 Eröffnungsausstellung 1918, Ausstellung „Deutsche Kunststoffe, deutsche Werkstoffe“ 1941 und „Kunststoffleherschau“ 1963 (vgl. LACKNER, JESSWEIN & ZUNA-KRATKY 2009, 430).

Eine begleitende Literaturrecherche machte auf ein Forschungsdesiderat im Bereich der Färbung von Kunststoffen aufmerksam, sowohl in der technik- und kulturhistorischen Forschung als auch in den Konservierungswissenschaften. Allgemein ist wenig über die Färbung von Kunststoffen publiziert worden.

Das Projekt entwickelte sich zur Vorstudie für das Vorhaben, die Sammlung als Quellenbestand zu erschließen und hinsichtlich des skizzierten Forschungsanliegens zu befragen. Es wurden die Erkenntnisziele für eine konservierungswissenschaftliche Arbeit umrissen. Diese stellen eine wichtige Orientierung für das gesamte Vorhaben dar und sind hier zum besseren Verständnis zusammengefasst wiedergegeben. Anhand der Objekte werden folgende Themenfelder untersucht: die Farbgestaltung früher Kunststoffe im historischen Kontext, die Technologie der Farbmittel und Färbungstechniken sowie das Alterungsverhalten in Zusammenhang mit der Farbgestaltung.

## Konservierungswissenschaftliche Forschung anhand der Sammlung

Der gewählte Zugang kann als konservierungswissenschaftliche Forschung anhand der Sammlung beschrieben werden. Was ist damit gemeint? Konservierungswissenschaftliche Arbeiten zielen in der Regel unmittelbar auf die Erhaltung des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes ab. In diesem Fall wird aber nicht vorrangig die Konservierung der Sammlungsobjekte selbst angestrebt.<sup>9</sup> Stattdessen soll die Sammlung befragt werden, um neues Wissen zur Erhaltung von Kunststoffobjekten im Allgemeinen zu gewinnen: „Forschung anhand von Sammlungen und Objekten, d. h. Sammlungen und Objekte dienen als Referenz und Belegmaterial im Kontext systematischer Forschungen; diese Forschung geht von einer übergeordneten Fragestellung aus, die mithilfe der Objekte und Sammlungen beantwortet werden kann“ (WISSENSCHAFTSRAT 2011, 18).

## Methodendiskussion

Methoden zur Forschung anhand von Sammlungen und Objekten werden in verschiedenen Fachdisziplinen derzeit diskutiert. Einen etablierten Methodenapparat gibt es nicht. Für die Materielle Kulturforschung in den historischen Kulturwissenschaften hält Annette C. Cremer (2017) eine „neue, integrierte historisch-kritische Methode zur Analyse von Objekten“ für notwendig (CREMER 2017, 88f.). Im Rahmen

der Arbeit fand ausgehend von den Konservierungswissenschaften eine Recherche objektbasierter Ansätze anderer Disziplinen statt.<sup>10</sup>

Als wichtige Diskussionspunkte kristallisierten sich dabei die folgenden Fragen heraus: Wie lassen sich Informationen aus Objekten gewinnen? Welche Quellen können herangezogen werden? Wie lassen sich Fragestellungen, die von der Sammlung ausgehen, entwickeln? Wie kann ein sinnvoller Ablauf des Forschungsprozesses aussehen? Bevor unten die gewählte Herangehensweise erklärt wird, sollen die Überlegungen dazu zusammengefasst werden.

Die Erforschung von Objekten in ihrer Materialität im Kontext ist eine zentrale Aufgabe der Konservierungswissenschaften. Die Disziplin beschränkt sich allgemein nicht auf die Analyse der Materialien in einem physikalischen Sinn. Sie befasst sich ebenso mit dem historischen, künstlerischen, technischen, kulturellen oder sozialen Zusammenhang und mit Vermittlungsprozessen zwischen Objekten und Gesellschaft (HÖLLING 2017, 87). Katrin Janis (2005, 181) beschreibt die Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft als „moderne Transdisziplin [...]“. Sie verknüpft philosophisch-ethische, theoretische, empirische, kultur- und naturwissenschaftliche sowie praktische Elemente miteinander und organisiert diese Aspekte von einem Kern her schlüssig“. Wohl kein anderer Fachbereich besitzt ein so großes methodisches Instrumentarium, um Objekte in ihrem jeweiligen Kontext zu erfassen (HÖLLING 2017, 88).

Die wichtigste Systematik oder „Kernmethode“ ist die konservatorische Bestands- und Zustandserfassung. Diese beinhaltet das Erschließen von Grunddaten eines Objekts, die Einordnung in einen (kunst-)historischen Kontext, die Untersuchung von Material, Herstellungstechnik und Zustand sowie die Bewertung von Schäden. Dabei wird möglichst auf alle geeigneten Untersuchungstechniken zurückgegriffen, die von naturwissenschaftlichen Analysen bis zu geisteswissenschaftlichen Recherchemethoden reichen. Die Bestands- und Zustandserfassung ist die Grundlage für die folgende Entscheidungsfindung, wenn ein Konzept zur Konservierung und Restaurierung und dessen Umsetzung zu erarbeiten ist (vgl. GRIESSER 2016, 60; JANIS 2005, 79; o. VERF. 1999, 164–172; PYE 2013, 320). Die Herangehensweise bietet auch für das Forschungsvorhaben der Verfasserin den Ausgangspunkt. Der transdisziplinäre, multimedische Zugang wird verfolgt, um die vielschichtigen Bedeutungsebenen der Sammlung zu erfassen.

10 Vor allem folgende Ansätze anderer Disziplinen haben die Arbeit konstruktiv beeinflusst. Disziplinenübergreifend: Wissenschaftsrat 2011; historische Kulturwissenschaften: CREMER & MULSOW 2017; Zeitgeschichte: Ludwig 2011, Volkskunde/Kulturwissenschaften: KORFF 2011; Ethnologie: HAHN 2014; Wissenschaftsgeschichte: DASTON 2008; Material Culture Studies: PEARCE 1994; Archäologie: JUNG 2003.

9 Dazu ist festzuhalten, dass im Rahmen des Projekts 2015 für optimale Lagerungsbedingungen gesorgt wurde.

Dabei sollen, wie in den Konservierungswissenschaften üblich, ergänzend zu den Objekten andere Quellen befragt werden. Auch CREMER (2017, 88) plädiert für einen komplementären Einsatz unterschiedlicher Quellen, zu denen sie neben Objekten auch Texte, Bilder und die Technik des Re-enactment zählt. Die wichtigste Quelle im laufenden Forschungsvorhaben sind die Objekte selbst. Dank der Methodenvielfalt in den Konservierungswissenschaften bieten sie ein großes Informationspotential.

Die Sammlung steht im Zentrum der Arbeit, weshalb es gilt, die Fragestellungen aus dem Quellenbestand heraus zu entwickeln und zu formulieren. Auch Annette C. Cremer spricht diesen Aspekt als mögliche neue Herangehensweise für die Materielle Kulturforschung an: „Anstatt einer abstrakten Idee zu folgen, der sich die Quellen oder der Gegenstand unterordnen, könnte es eben möglich sein, von einzelnen Objekten aus Forschungsprojekte zu entwickeln. Die Fragerichtung wäre damit verkehrt: nicht von der allgemeinen kulturhistorischen Frage käme man zum Objekt als Quelle, sondern umgekehrt, die Objektquelle führt zur allgemeinen kulturhistorischen Fragestellung“ (CREMER 2017, 88 f.). Es muss betont werden, dass dieser Zugang „vom Material aus“ in der Konservierung und Restaurierung die Regel ist (GRIESSER 2016, 60), was eben anhand der Bestands- und Zustandserfassung geschieht. Das „Leitsystem“ bildet dabei meistens die Absicht, eine Erhaltungsstrategie für das untersuchte Objekt zu entwickeln und umzusetzen (JANIS 2005, 130). Dieses primäre Ziel der Erhaltung fällt im vorliegenden Fall allerdings weg. Bei der Forschung anhand der Sammlung ergibt sich zudem die Schwierigkeit, dass der Objektbestand anfangs unbekannt ist und konkretere Fragestellungen zunächst formuliert werden müssen. Die erkenntnisoffene Herangehensweise der Bestands- und Zustandserfassung zur Erschließung der Sammlung bietet allerdings eine sehr gute Methode, um Schwerpunkte und Fragestellungen offen zu legen. Nach dem Aufspüren von Schwerpunkten und dem Abgleichen von Beobachtungen an der Sammlung mit anderen Quellen können Fragestellungen weiter konkretisiert werden. Die Methode der objektiven Hermeneutik zur Interpretation materieller Kultur, wie sie von JUNG (2003, 92) für die Archäologie vorgeschlagen wurde, zielt darauf ab, Hypothesen anhand des untersuchten Objekts zu bilden. Weitere Anhaltspunkte dafür bietet Robert Elliot (1994, 109–124, hier 117). Ohne die Methoden konsequent verfolgen zu wollen, liefern sie für die Arbeit der Verfasserin weitere zielführende Ansätze, um Hypothesen am Objekt zu bilden und erst dann zur Kontextrecherche überzugehen.

Mit dem letzten Punkt eng verknüpft ist die Frage der Chronologie des Forschungsprozesses. Es ist unzweifelhaft, dass mit einer Erschließung der Sammlung begonnen wird: „Forschung über Objekte ist eine Grundlage für die Forschung anhand von Objekten“ (WISSENSCHAFTSRAT 2011, 18). Die nächsten Schritte, also das Einbeziehen weiterer

Quellengattungen und weiterführende Analysen der Sammlung, sind logisch aufeinander abzustimmen. Jung beschreibt auch, wie sich beim Zugang vom Objekt aus zunächst die Interpretationsmöglichkeiten erweitern, um sie im nächsten Schritt durch ein Hinzuziehen anderer Quellen wieder zu reduzieren und schließlich bestenfalls nur einen Pfad weiterzuverfolgen (JUNG 2003, 98). Anfangs sind die Fragestellungen noch breit gefächert. Mit zunehmendem Wissen über die Sammlung im Verlauf des Forschungsprojekts sollen sie konkretisiert werden.

## Zur Herangehensweise in der Arbeit

Diesen Überlegungen folgt die für die Arbeit der Verfasserin gewählte Herangehensweise, die hier zur besseren Nachvollziehbarkeit in Schritten dargestellt wird.

Schritt 1: Grundlegende Bestands- und Zustandserfassung zum Erschließen der Sammlung und ihrer Schwerpunkte

Schritt 2: Aufbau eines Referenzwissens zum Schwerpunkt Farbe

Schritt 3: Zusammenstellen eines Fragenkatalogs

Schritt 4: Festlegen der Analysekatogorien und -methoden

Schritt 5: Gezielte Bestands- und Zustandserfassung – Sammlungsanalyse zum Schwerpunkt Farbe

Schritt 6: Hinzuziehen weiterer Quellen

Schritt 7: Interpretation

### Schritt 1

Zunächst wurde die Sammlung in der Vorstudie 2015 durch eine noch reduzierte Bestands- und Zustandserfassung grundlegend erschlossen. Die Sammlung war zuvor bereits in der Museumsdatenbank des TMW erfasst,<sup>11</sup> mit Inventarnummer, Standort, einem aus früheren Inventarbüchern übernommenen Titel, einer Objektbezeichnung, Maßen, Zustandskategorie sowie (falls bekannt) Erwerbsquelle und -datum. In der Vorstudie wurden Herstellerangaben, Datierung, Material, Konstruktion und Herstellungstechnik möglichst ergänzt. Eine Schlüsselaufgabe war dabei das Bestimmen des Materials, was noch ohne naturwissenschaftliche Analysen stattfand. Bei dieser Methode werden Kunststoffart und Verarbeitungstechnik basierend auf dem Wissen über Herstellungszeitraum und sonstige Kontextinformation „sensorisch“ annäherungsweise identifiziert: durch ein systematisches Untersuchen von Aussehen, Verarbeitungsmerkmalen, Geruch, Klang und Haptik (WAENTIG 2008, 156–162). Nach der intensiven Auseinandersetzung mit dem Bestand war es möglich, das Thema Farbe als Forschungsschwerpunkt festzulegen. Zunächst wurden (wie oben dargestellt) die Erkenntnisziele grob eingegrenzt auf

11 Die Erfassung bezeichnet eine reine Beschreibung der vorhandenen Objekte, wie es in einer Inventarliste geschieht. Die Erschließung meint die Systematisierung und Verknüpfung mit weiteren Informationen (WISSENSCHAFTSRAT 2011, 39).

den historischen Hintergrund, Material und Technologie sowie auf das Alterungsverhalten in Zusammenhang mit der Färbung. Die offen formulierten Fragen zu diesen Themenkomplexen leiteten zum nächsten Schritt über.

## Schritt 2

2017 fand eine umfassende Literaturrecherche zur Geschichte und Technologie der Färbung von Kunststoffen statt,<sup>12</sup> um ein Referenzwissen aufzubauen. Die Literatur wurde den Erkenntniszielen entsprechend ausgewählt. Die wichtigste Quelle waren die Jahrgänge 1911 bis 1965 der Zeitschrift „Kunststoffe“, die seit 1911 monatlich erscheint und es in der Rückschau erlaubt, jeweils aktuelle technologische Entwicklungen, Patente und technische Notizen nachzuvollziehen. Zum Vergleich wurden die zwei einflussreichsten Kunststoffzeitschriften aus den USA und Großbritannien herangezogen. Weitere Quellen waren Publikumszeitschriften und historische Literatur aus Marketing und Industriedesign.

## Schritt 3

Indem die Beobachtungen der beiden ersten Schritte zusammengeführt wurden, wurde ein Fragenkatalog zusammengestellt. Dieser gliedert sich nach den drei Erkenntniszielen und umfasst konkretere Fragen oder Hypothesen, die sich nach der Literaturrecherche als fachlich relevant erwiesen und zu deren Klärung der Sammlungsbestand beitragen könnte.

## Schritt 4

Dieser Fragenkatalog wurde zur Konzeption der zweiten Sammlungsanalyse herangezogen. Dabei war festzulegen, welche Objektmerkmale oder Analysekatoren zur Beantwortung der jeweiligen Frage Aufschluss geben und mit Hilfe welcher Untersuchungsmethoden die den Merkmalen oder Kategorien entsprechenden Informationen erhoben werden können. Zudem war zu bestimmen, welche Objektgruppe für die jeweilige Fragestellung relevant ist.

Einige der Daten können durch einfache visuelle Untersuchung gewonnen werden. Teilweise sind naturwissenschaftliche Analyseverfahren nötig, beispielsweise um die genaue Kunststoffart zu identifizieren, oder weitere Literatur- und Archivrecherchen. Für einige Merkmale oder Kategorien ist es auch erforderlich, Techniken eigens anzupassen. Um zum Beispiel Farbwert und Transparenz wiederholbar zu dokumentieren, sollten Methoden aus der Materialprüfung adaptiert werden.

Festgehalten werden die Daten in einer einfachen Datenbank, die vielfältige Auswertungsmöglichkeiten bietet.

12 Die Möglichkeit hierzu bot ein Forschungsaufenthalt am Deutschen Museum München 2017 im Rahmen des „Scholar-in-Residence“-Programms.

Relevante Inhalte können später in die Museumsdatenbank überführt werden.

## Schritt 5

Der nächste Schritt, der gegenwärtig getätigt wird, ist eine Sammlungsanalyse zur gezielten Bestands- und Zustandserfassung gemäß dem Fragenkatalog zum Schwerpunkt Farbe. Wie dargestellt, sind zur Erhebung einiger Daten deutlich aufwändigere Untersuchungstechniken nötig als für andere. Eine sinnvolle Organisation ist deshalb notwendig. In einem ersten Durchgang werden die Informationen erfasst, die im Depot an den Objekten ablesbar sind und für die keine naturwissenschaftlichen Analysen oder speziellen Messgeräte eingesetzt werden müssen. Aufwändigere Analysen erfolgen in weiteren Durchgängen. Dies geschieht auch deswegen, weil mit zunehmendem Wissen die Schärfung der Schwerpunktsetzung möglich, der Fragenkatalog also kleiner wird und sich Gewichtungen ergeben. Dieses Schärfen der Forschungsfrage ist ein erklärtes Ziel dieses Arbeitsschrittes.

## Schritt 6

Der Ordnung halber wird das Hinzuziehen weiterer Quellen, vor allem von Textquellen, hier als separater Schritt angeführt. Es ist aber eng mit der Bearbeitung der Fragestellungen im Zuge der Sammlungsanalyse verknüpft und erfolgt ergänzend.

## Schritt 7

Schließlich wird die Auswertung der Sammlungsanalyse qualitativ und zum Teil quantitativ stattfinden. Es wird zu bewerten sein, inwieweit das Material in der Sammlung genügt, um die formulierten Fragen allgemeingültig zu beantworten: Inwiefern lassen die im Speziellen anhand der Sammlung gewonnenen Erkenntnisse allgemeine Rückschlüsse zu?

## Fallbeispiel

Zur Veranschaulichung soll hier ein Fallbeispiel herausgegriffen werden.

1930 erwarb das TMW zwölf Exponate von der Kunstharzfabrik Dr. Fritz Pollak (Wien), darunter neben Billardkugeln, einem Aschenbecher, einer kleinen Buddhafigur und anderen Objekten auch drei Farbmusterkollektionen (Abb. 4).<sup>13</sup> Laut Inventar gehörte außerdem eine Halskette zum Konvolut, deren Standort in der Museumsdatenbank als unbekannt vermerkt wurde. Die Sammlung enthält zwar zwei Halsketten unbekannter Datierung und Provenienz, beide wurden jedoch als jüngeren Datums eingeschätzt.

13 TMW-Sammlung, Inventarnummern 14958/1-3, 14959/2-4, 14960/1-3 und 14961/1-3.



Abb. 4: 1930 von der Kunstharzfabrik Dr. Fritz Pollak erworbene Exponate aus *Juvelith*, *Schellit* und *Ivoit*. Das 18-teilige Farbmuster in der Mitte besteht aus *Schellit*. Foto: Anne Biber © Technisches Museum Wien

Laut Titel im Museumsinventar handelt es sich bei den Materialien um *Juvelith*, *Schellit* und *Ivoit*. Dies sind Handelsnamen für Kunststoffe bzw. Kunstharze<sup>14</sup> aus dem Angebot der oben genannten Kunstharzfabrik. Wie sich bei einer ersten Recherche herausstellte, handelt es sich dabei um gießbare Phenolformaldehydharze, die auch „Edelkunstharze“ genannt werden (STARK 1931).

Im Zuge der Kontextrecherche tauchte häufiger Fritz Pollak (1872–1970) auf. Schon 1913 publizierte der Chemiker und Kunststoffpionier erste Artikel zur Problematik der Verfärbung von *Juvelith* und ähnlichen Phenolharzen durch Oxidation unter Einfluss von Sauerstoff und Licht. Aufgrund dieses Phänomens sind Kunststoffe dieser Art heute meistens stark vergilbt. Die chemischen Vorgänge beschreibt Pollak dabei genau und nennt den Versuch, die Neigung zum Verfärben zu verringern, als Anstoß für seine weitere Forschung (POLLAK 1913, 424). 1931 berichtet er von dem erst kürzlich erschienenen *Schellit*. Abb. 4 zeigt das 18-teilige *Schellit*-Farbmuster der TMW-Sammlung. *Schellit* sei „das bei weitem schönste“, farblose oder künstlich gefärbte, glasklare und lichtechte Produkt (POLLAK 1931, 5).

14 Als Kunstharz wurden bereits zur Entstehungszeit bestimmte Arten von Kunststoffen bezeichnet (vgl. POLLAK 1931, 1–15).

Die Ergebnisse der Literaturrecherche machten darauf aufmerksam, dass es sich bei einer der beiden Halsketten, die zunächst aufgrund ihrer glasklaren Transparenz und ihrer kräftig rosafarbenen Tönung als jünger datiert worden war (Abb. 5), um die verloren geglaubte Kunstharzhalskette aus dem Pollak-Konvolut handeln könnte. Dies sollte durch chemische Analysen weiter untersucht werden.



Abb. 5: Eine zu pink geratene Bernsteinimitation? Halskette, facettiert nach Art des „Königsberger Schliffes“. Sie konnte durch eine Materialanalyse (FTIR) dem Pollak-Konvolut zugeordnet werden; wohl 1930 erworben. TMW-Sammlung, Inventarnummer 97318. Foto: Peter Sedlacek © Technisches Museum Wien

Eine Analyse des Kunststoffes der Kette und von einem der *Schellit*-Farbmuster mittels Fourier-Transformations-Infrarot-Spektroskopie (FTIR) bestätigte, dass beide Objekte aus dem gleichen Material bestehen.<sup>15</sup> Somit kann die Halskette dem Pollak-Konvolut zugeordnet werden.

Bei der weiteren Recherche fanden sich Vergleichsbeispiele für die Halskette: Um 1930 waren facettierte Halsketten aus Bernstein im „Königsberger Schliff“ verbreitet.<sup>16</sup> Diese sehen der Kette aus der TMW-Sammlung zum Verwechseln ähnlich. Lediglich ihre Farbe ist deutlich bräunlicher.

Somit konnte die Fragestellung präzisiert werden: Weshalb wurde das offensichtliche Vorbild nicht genau imitiert? Die Abweichung könnte beabsichtigt gewesen sein, beispielsweise um das Naturvorbild mit der kräftigeren Farbgestaltung zu „übertreffen“. Sie könnte aber auch unbeabsichtigt sein. Die Oxidationsneigung der Phenolharze war bekannt. Es könnte also in Erwartung, dass der Kunststoff sich mit der Zeit verfärben würde, eine hellere Farbgebung gewählt worden sein. Für diese Möglichkeit spricht auch eine Bemerkung eines anderen Autors in der Zeitschrift „Kunststoffe“ (1931): „Bei den Edelkunstharzen, die ebenfalls unter Verwendung von Phenol erzeugt sind, muß daher auch mit der Möglichkeit des Nachdunkelns gerechnet werden“ (STARK 1931, 219). Pollak schreibt über *Schellit*: „Unerwartet ist insbesondere die vollständige Farblosigkeit dieser Produkte“ (POLLAK 1931, 5). Vielleicht war eine so hohe Farbstabilität selbst für den Hersteller unerwartet?

Nun soll versucht werden, weitere Indizien zu sammeln, ob ein „Antizipieren“ möglicher Farbveränderungen bei der Herstellung stattgefunden haben könnte. Dies soll durch Beobachtung an anderen Objekten im Zuge der Sammlungsanalyse, durch Recherche in der Literatur und gegebenenfalls durch das Heranziehen von Vergleichsobjekten als zusätzliche Quellen geschehen. Darauf aufbauend wird eine Interpretation erfolgen. Für die Konservierung und Restaurierung ist dieser Aspekt von besonderer Bedeutung, wenn es darum geht, ob Farbveränderungen an Objekten als Schäden oder als beabsichtigte Farbgestaltung zu bewerten sind.

15 Genauer: Fourier-Transformations-Infrarot-Spektroskopie im „Attenuated Total Reflection Modus“ (FTIR-ATR); durchgeführt an der Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, durch Marta Anghelone am 15.1.2019. Gerätespezifikation: Nicolet iN10 Spectrometer (Thermo Scientific, USA) with ATR/Ge crystal, cooled MCT detector, measuring range: 4000-600 cm<sup>-1</sup>, resolution 4 cm<sup>-1</sup>, 64 scans.

16 Vergleichsbeispiele: ERICHSOHN & TOMCZYK (1998, 91) und *Bernsteincollier* (1930) aus der Sammlung des Amber Museum Kaliningrad, Inventarnummer 5067; siehe Online-Katalog, URL: <http://412e0245e5e4.sn.mynetname.net:9000/items?info=24302&sa-fund=11> (20.1.2019).

## Resümee

Das Fallbeispiel zeigt, dass die Sammlung wie ein Prisma neue Informationen sichtbar machen kann. Über die Färbung von Kunststoffen wurde bislang wenig publiziert, weshalb der Sammlungsbestand als Quelle umso wertvoller wird.

Im derzeitigen Stadium der Dissertation hat sich die gewählte Herangehensweise allerdings noch zu bewähren. Um neues Wissen aus der Sammlung zu gewinnen, scheint es wichtig – in sinnvoller Chronologie –, einen transdisziplinären und multimethodischen Zugang zu verfolgen, Quellen zu kombinieren und Fragestellungen ausgehend von der Sammlung zu entwickeln. Die konservatorische Bestands- und Zustandserfassung stellt (wie gezeigt) in adaptierter Form eine günstige Grundlage dar, wobei Einflüsse anderer Disziplinen aufgegriffen wurden. Bedingt durch diesen Anspruch, Fragestellungen aus der Sammlung zu entwickeln, ist ein ergebnisoffener Zugang nötig. Dass Forschungsschwerpunkte erst im Projektverlauf benannt werden, ist bei nicht objektbasierten Disziplinen unüblich. Diese Besonderheit gilt es bei der Konzeption von vergleichbaren Projekten zu berücksichtigen. Bei vielen konstruktiven Gesprächen im Rahmen des Workshops, aus dem der vorliegende Beitrag hervorgegangen ist, zeigte sich, dass unabhängig von der Ausgangsdisziplin ähnliche Herausforderungen bei der objektbasierten Forschung auftreten. Die Auseinandersetzung mit der Methodik wurde durch die Vorträge und Diskussionen sehr bereichert. Der disziplinenübergreifende Austausch ist auch weiterhin essenziell für das Forschungsvorhaben.

## Danksagung

Dank gilt der Betreuerin der Doktorarbeit, Friederike Waentig (HfBK Dresden und Technische Hochschule Köln) und Ursula Haller als Zweitbetreuerin und Professorin der HfBK Dresden sowie Martina Griesser-Stermscheg, Mechthild Dubbi und Hubert Weitensfelder (Sammlungen, TMW), Harald Wendelin (Projektleitstelle/Datenbank, TMW), den Restaurator\_innen und der Inventar- und Depotverwaltung des TMW, insbesondere Martina Wetzenkircher, Helmut Lackner und Norbert Schauer, Marta Anghelone (Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien) und Marisa Pamplona (Restaurierungsforschung, Deutsches Museum München).

## Literatur

- AMBER MUSEUM KALININGRAD [Online-Katalog]. *Bernsteincollier (1930) aus der Sammlung des Amber Museum Kaliningrad, Inventarnummer 5067*, <http://412e0245e5e4.sn.mynetname.net:9000/items?info=24302&sa-fund=11> (20.1.2019).
- CREMER, A. C. 2017. Vier Zugänge zu (frühneuzeitlicher) materieller Kultur: Text, Bild, Objekt, Re-enactment. In: CREMER, A. C.; MULSOW, M. (Hg.). *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 63–90.
- CREMER, A. C.; MULSOW, M. (Hg.) 2017. *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau
- DASTON, L. 2008. Speechless. In: DASTON, L. (Hg.). *Things that talk. Object lessons from art and science*. New York: Zone Books, 9–26.
- ELLIOT, R. 1994. Towards a material history methodology. In: PEARCE, S. (Hg.). *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 109–124.
- ERICHSON, U.; TOMCZYK, L. 1998. *Die Staatliche Bernstein-Manufaktur Königsberg 1926–1945*. Ribnitz-Damgarten: Deutsches Bernsteinmuseum.
- GRIESSER, M. 2016. Dinge auf Augenhöhe. In: GRIESSER, M.; HAUPT-STUMMER, C.; HÖLLWART, R.; JASCHKE, B.; SOMMER, M.; STERNFELD, N.; ZIAJA, L. (Hg.). *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*. Berlin; Boston: De Gruyter, 59–69.
- HAHN, H. P. 2014. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.
- HÖLLING, H. 2017. The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice. In: *Journal of the Institute of Conservation* 40, 2: 87–96.
- JANIS, K. 2005. *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Meidenbauer.
- JUNG, M. 2003. Bemerkungen zur Interpretation materieller Kultur aus der Perspektive der objektiven Hermeneutik. In: VEIT, U.; KIENLIN, T.; KÜMMEL, C.; SCHMIDT, S. (Hg.). *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann, 89–106.
- KEENE, S. 2005. *Fragments of the world. Uses of museum collections*. Amsterdam; Boston: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- KORFF, G. 2011. Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: HARTMANN, A.; HÖHER, P.; CANTAUW, C.; MEINERS, U., MEYER, S. (Hg.). *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann*. Münster: Waxmann, 11–26.
- LACKNER, H.; JESSWEIN, K.; ZUNA-KRATKY, G. (Hg.) 2009. *100 Jahre Technisches Museum Wien*. Wien: Ueberreuter.
- LACKNER, H. 2009. Sammlungen und Objekterwerb. In: LACKNER, H.; JESSWEIN, K.; ZUNA-KRATKY, G. (Hg.). *100 Jahre Technisches Museum Wien*. Wien: Ueberreuter, 150–193.
- LUDWIG, A. 2011. Materielle Kultur. In: ZENTRUM FÜR ZEIT-HISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM (Hg.). *Zeitgeschichte Digital*, <https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/index/index/docId/300> (27.12.2018).
- O. VERF. 1999. The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. In: HUMMELEN, I.; SILLÉ, D. (Hg.). *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 164–172.
- PEARCE, S. (Hg.). 1994. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge.
- POLLAK, F. 1931. Kunstharz. In: ULLMANN, F. (Hg.). *Enzyklopädie der technischen Chemie*, Bd. 7: *Kunstharz – Natrium*. Berlin; Wien: Urban & Schwarzenberg, 1–15.
- POLLAK, F. 1913. Über Juvelith. In: WITTING, A. (Hg.). *Verhandlungen der Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte. 85. Versammlung zu Wien vom 21. bis 28. September 1913*. Zweiter Teil, 1. Hälfte. Leipzig: F. C. W. Vogel, 423–428.
- PYE, E. 2013. Writing Conservation: The impact of text on conservation decisions and practice. In: PIQUETTE, K. E.; WHITEHOUSE, R. (Hg.). *Writing as material practice. Substance, surface and medium*. London: Ubiquity Press, 319–333.

RÖMPP Enzyklopädie Online 2019. *Vollsynthetische Kunststoffe*. Stuttgart: Thieme Verlag, <https://roempp.thieme.de/roempp4.0/do/data/RD-22-01077> (21.1.2019).

SHASHOUA, Y. 2008. *Conservation of plastics*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

STARK, C. 1931. Edelkunstharze. In: *Kunststoffe* 21, 10: 218–221.

TECHNISCHES MUSEUM WIEN (Hg.) 1987. *Technisches Museum. Rundgang durch die Sammlungen*. Wien: Fric und Manz.

WAENTIG, F. 2008. *Plastics in Art. A Study from the Conservation Point of View*. Petersberg: Imhof.

WINDISCH, S. 1977. *Die Entwicklung der Kunststoffindustrie in Österreich*. Unveröffentlichte Dissertation Wirtschaftsuniversität Wien.

WISSENSCHAFTSRAT 2011. *Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen*. Berlin: Wissenschaftsrat, <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.pdf> (21.1.2019).

## Zur Autorin

Anne Biber ist als Restauratorin spezialisiert auf moderne Materialien und präventive Konservierung. Nach dem Abschluss ihres Studiums an der Universität für angewandte Kunst Wien 2012 arbeitete sie häufig an der Schnittstelle von Restaurierung und Sammlungsmanagement. Seit 2017 erforscht sie als Doktorandin der Hochschule für Bildende Künste Dresden die Kunststoffsammlung des TMW. Seit November 2019 ist sie Leiterin der Abteilung Konservierung und Restaurierung am Museum für angewandte Kunst (MAK) Wien.

Kontakt

**Anne Biber Mag. art.**

Museum für angewandte Kunst (MAK)

Stubenring 5, A – 1010 Wien

[anne.biber\[at\]mak.at](mailto:anne.biber@mak.at)

# Farbe als Objekt.

## Die Erforschung der Farbstoffsammlung der Hochschule Niederrhein in Krefeld

MARC HOLLY

---

### Abstract

*Der vorliegende Beitrag widmet sich der Farbstoffsammlung der Hochschule Niederrhein, welche auf die in der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründete Königliche Webe-, Färberei- und Appreturschule Krefeld zurückgeht. Es wird diskutiert, inwiefern sich Farbstoffe als wissenschaftliches Objekt eignen und welche Erkenntnisse anhand einzelner Objekte und der gesamten Sammlung gewonnen werden können. Hierbei zeigt sich, dass die Farbstoffe als Objekt mehr als nur materielle Informationen enthalten, sondern auch für, auf den ersten Blick unerwartete Disziplinen wie die Wirtschafts- und Designwissenschaften wichtige Forschungsgegenstände darstellen können. Darüber hinaus soll die eingeleitete Musealisierung der Farbstoffsammlung betrachtet werden. Inwieweit die Farbstoffe in einer Hochschulsammlung tatsächlich entfunktionalisiert oder gar zu stummen symbolischen Artefakten der chemischen Industrie werden, wird in unterschiedlichen Überlegungen reflektiert. Abschließend werden die Konservierung der Sammlung, also ihr materieller Erhalt, vorgestellt und die diesbezüglichen Fragestellungen erläutert. Diese waren bisher nicht Gegenstand umfangreicher Forschungsbemühungen und sind daher grundlegend für die weitere Arbeit an der Sammlung.*

### Einleitung

Die Hochschule Niederrhein in Krefeld baut mit ihrer Gründung in den 1970er Jahren direkt auf der Tradition der textilen Fachschulen am Niederrhein auf. In ihren Vorgängereinstitutionen haben sich bedeutende Sammlungen entwickelt, welche in den letzten Jahren wieder verstärkt das Interesse der Forschung gefunden haben und wissenschaftlich aufgearbeitet werden. Neben dem Kontext der Sammlungen und ihrer Zusammensetzung sollen kulturwissenschaftliche Überlegungen zur Musealisierung von Farbstoffen als Objektgruppe angestellt sowie die konservatorischen Herausforderungen betrachtet werden.

### Kontext der Sammlung

Krefeld und der gesamte Niederrhein verfügten im 19. Jahrhundert über eine größere Anzahl von Webereien, Färbereien und Textildruckereien. Die Krefelder Produzenten waren hierbei auf hochwertige Samt- und Seidenprodukte spezialisiert. Dies begründete bis ins späte 20. Jahrhundert den Ruf Krefelds als die deutsche Samt- und Seidenstadt. Die handwerklich tradierten Manufakturen waren ab der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch nicht mehr konkurrenzfähig und mussten deshalb zügig reformiert werden. Insbesondere die fortschreitende Industrialisierung stellte die Unternehmer vor neuartige Probleme. Gleichzeitig gehörte Krefeld zu einer der reichsten Städte des 1870/71 gegründeten Deutschen Reichs. Diesen Wohlstand galt es durch

umfassende Reformen der traditionellen Gewerbe zu bewahren.

Hierfür wurde zusammen mit der Krefelder Handelskammer die „Krefelder Höhere Webeschule“ gegründet, welche das Ziel hatte, Werkmeister auszubilden. Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus, so dass die Schule 1878/79 grundlegend umgestaltet wurde. Im Jahre 1883 eröffnete sie als Königliche Webe-, Färberei- und Appreturschule wieder.

Ein im 19. Jahrhundert aufgekommener Typ wissenschaftlicher Ausbildung und Forschung wurde dabei aufgegriffen: die Fachschulen. In Europa wurden, neben den klassischen Kunstgewerbemuseen, zahlreiche Einrichtungen gegründet, die aus heutiger Sicht ein hybrides Gebilde zwischen Museum, Archiv, Berufsfachschule und Universität darstellen (vgl. TE HEESSEN & VÖHRINGER 2014, TE HEESSEN & SPARY 2001). Hierfür wurden im Ausland unterschiedliche Fachschulen besichtigt und daraufhin ein geeignetes Konzept erarbeitet. Die Ausbildung wurde systematisiert, verwissenschaftlicht und damit auf ein höheres Niveau gehoben. Neben dem theoretischen Wissen sollten hiermit auch die praktischen Aspekte in der Schule vermittelt werden. Alle Zweige der Textilindustrie waren im Lehrplan vertreten: Zielgruppe waren nicht mehr ausschließlich die bisher handwerklich tätigen Weber und Koloristen, sondern auch Chemiker und Industrielle, welche anschließend den Betrieben vorstanden.



Abb. 1: Auswahl unterschiedlicher Farbstoffe aus der Sammlung der Hochschule Niederrhein. Diese werden in ihren originalen Gebinden aus Metall, Glas oder Kunststoff aufbewahrt. Foto: M. Holly, Hochschule Niederrhein, 2018

Die neue, institutionalisierte Ausbildung führte zu weitreichenden Veränderungen, die sich auch in den Debatten der Zeit widerspiegeln.<sup>1</sup>

Der Anspruch und die hybride Ausrichtung manifestierten sich auch im 1883 fertiggestellten Gebäude der oben genannten Fachschule. Neben klassischen Vorlesungsräumen bestanden in dem Gebäudekomplex auch mehrere Werk- und Maschinenhallen, welche sich in ihrem Aufbau vollständig an der modernen Textilindustrie orientierten und teilweise auch durch Spenden der Maschinenfabriken ausgestattet wurden. Hinzu kamen Präsentations- und Sammlungsräume und eine eigene Bibliothek. Ab 1883 wurden auch die aufkommenden synthetischen Farbstoffe in einer eigenen, mit der Webeschule verbundenen Abteilung unterrichtet. Die 1856 entwickelten synthetischen Farbstoffe verbreiteten sich besonders in Deutschland sehr schnell und erforderten hohe chemische und technische Kenntnisse. Die handwerkliche Kultur des Färbens mit Naturfarbstoffen erlosch hierbei fast vollständig. Da diese technisierten, naturwissenschaftlichen Kurse dermaßen erfolgreich waren, wurde 1895 eine selbstständige Schule, die Färberei- und Appreturschule, mit einem eigenen Gebäude komplett ausgegliedert. In dieser wurden sowohl das handwerklich-technologische Färben und Ausrüsten der Textilien als auch die angewandten naturwissenschaftlichen Disziplinen Chemie, Physik und Biologie gelehrt.

## Die Krefelder Sammlungen

Für die Ausbildung wurden umfangreiche Lehrsammlungen zusammengetragen und großzügige Präsentationsräume eingerichtet. Diese waren auch der Öffentlichkeit im Rahmen von Sonderausstellungen zugänglich. Der erste schriftliche Beleg für Sammlungstätigkeiten an der ursprünglichen Webeschule findet sich erst mit der Reform der Schule und dem Aufbau der Gewebesammlung Ende der 1870er Jahre. Jedoch wird davon ausgegangen, dass direkt mit der Schulgründung 1855 diverse Materialien angekauft oder als Schenkungen aus den lokalen Seidenmanufakturen und der Industrie übernommen wurden (HOLLY & SCHRAM 2018).

Ab 1883 wurde an der Webe-, Färberei- und Appreturschule Krefeld damit begonnen, systematisch historische Gewebe, aber auch moderne Apparate, Modelle und chemische Hilfsmittel der Textilfabrikation zusammenzutragen. Sie bilden den Grundstein für die bis heute existierenden Sammlungen.<sup>2</sup>

Einen hervorragenden Stellenwert erreichten hierbei die Gewebesammlung, welche schon bei ihrer Einrichtung mehrere tausend Stücke umfasste, die Vorlagen- und Mustersammlung der lokalen Industrie sowie die Farbstoffsammlung<sup>3</sup> (LANGE 1908; HOLLY & SCHRAM 2018). In der

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch ANONYM 1901.

<sup>3</sup> Das Gebäude der Webeschule wurde im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört. In dem 1955 eröffneten Gebäude der Textilingenieurschule Krefeld wurden modernste Ausstellungsräume und Depots geschaffen, die bis in die 1970er Jahre genutzt wurden. Danach bildete die Gewebesammlung den Grundstein für das Deutsche Textilmuseum Krefeld. Siehe PAETZ genannt SCHIECK 2013 und SCHWANKE 1991.

<sup>1</sup> Beispielhaft sei hier auf die lebhaften Diskussionen in den unterschiedlichen Fachzeitschriften, etwa in der „Färber-Zeitung“ und der „Zeitschrift für die Gesamte Textil-Industrie“, verwiesen.



Abb. 2: Sammlungsraum mit Farbstoffen in der Färberei- und Appreturschule Krefeld um 1902. Foto: LANGE 1908

Abteilung für Färberei und Appretur wurden vermutlich von Anfang an zahlreiche Farbstoffe und chemische Hilfsstoffe zur Anschauung und den direkten Einsatz in der Lehrfärberei zusammengetragen. Für eine systematisch betriebene Farbstoffsammlung in den frühen Jahren der Webeschule fehlt allerdings bisher jeglicher Beleg. Jedoch ist diese aufgrund ihrer heutigen Zusammensetzung wahrscheinlich.

Die Sammlung an der Hochschule Niederrhein umfasst heute neben den Farbstoffen auch lose zusammengetragene Akten, Fotografien, wissenschaftliche Apparate und Utensilien aus der Färberei und den Laboren. Ergänzt wird die Sammlung um die Reste der Bibliothek und zahlreiche Musterbücher. Die Farbstoffsammlung wurde bis 1999 in ihrem originalen Kontext aufbewahrt und auch noch teilweise in der Lehre genutzt. Aufgrund von Modernisierungsmaßnahmen wurde sie in Kellerräume ausgelagert. Seit 2014 wird die Sammlung allerdings wieder als Forschungsinfrastruktur wahrgenommen und wissenschaftlich aufgearbeitet (SCHMIDT & SCHRAM 2005; SCHRAM 2013). Da ein Großteil der Bibliothek und des Archivs der Schule während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde, kann deren Geschichte und die ihrer Sammlungen heute aus nur wenigen erhaltenen Quellen rekonstruiert werden.

## Vorgehensweise

Im Rahmen des Forschungsprojektes „Weltbunt“, in dem das Dissertationsprojekt des Verfassers angesiedelt ist, steht die Farbstoffsammlung auf unterschiedlichen Ebenen im Blickpunkt der Analyse. Im Folgenden sollen daher kurz die Fragestellungen und Zielsetzungen des Vorhabens vorgestellt werden.

Die Laufzeit des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Projekts reicht noch bis Januar 2020. Partner sind das Deutsche Textilmuseum Krefeld, das Museum Schloss Rheydt – Textiltechnikum in Mönchengladbach und das *Cologne Institute for Conservation Sciences* (CICS) an der TH Köln.

Die Sammlungsgeschichte wurde bereits in einzelnen Aspekten untersucht (SCHMIDT & SCHRAM 2005). In der hier geplanten Arbeit werden die bestehenden Quellen und die einzelnen Publikationen vollständig gesichtet und ausgewertet. Hiermit soll ein möglichst vollständiges Bild der Sammlungsaktivitäten und Arbeiten mit der Farbstoffsammlung an der Färberei- und Appreturschule bzw. ihrer Nachfolgeorganisationen entstehen. In Anbetracht der schmalen Quellenlage stellt sich dies als besonders schwierig heraus.

Darüber hinaus sollen die Farbstoffe in ihrer Bedeutung als museale bzw. als Sammlungsobjekte definiert werden. Das Ziel dieser Herangehensweise ist es, die Farbstoffe als einzelnes Objekt, aber auch im Kontext zu betrachten. Die Farbstoffe, als direktes Produkt der chemischen Industrie, sind ein Gegenstand, welcher in klassischen Museen nie und selbst in Industriemuseen nur selten vorkommt. Heute sind sie einmalige Zeugnisse der Geschichte der chemischen Industrie.

Der Schwerpunkt des Dissertationsprojektes besteht schließlich darin, ein Konservierungskonzept für die Sammlung zu erarbeiten. Ihre Bedeutung und Wirkung rechtfertigt dabei die komplexe Auseinandersetzung mit ihrer Erhaltung. Da es sich nicht um klassische museale Objekte handelt, werden für die Sammlung maßgeschneiderte Lösungen formuliert, welche den Farbstoffen als Produkte der frühen chemischen Industrie gerecht werden. Hiermit, so die Absicht, soll die Farbstoffsammlung möglichst unverfälscht auch für



Abb. 3: Ein Sammlungszimmer an der Webeschule Krefeld (1943 zerstört). Gezeigt wurden neben zahlreichen Textilien und Färbeproben auch chemische Apparaturen und Farbstoffe (Hintergrund) (Datum unbekannt). Fotograf nicht genannt, Hochschule Niederrhein

künftig damit arbeitende Wissenschaftler\_innen überliefert werden. Die Konservierung von Farbstoffsammlungen stellt bisher eine Forschungslücke dar und wird unten erläutert.

## Farbstoffe als Forschungsgegenstand

Damit (historische) Objekte für Individuen oder einzelne Gruppen einen Wert erlangen, müssen diese laut dem Museumswissenschaftler Krzysztof Pomian entweder nützlich oder bedeutungsvoll sein (POMIAN 1988, 50f.). Wie diese beiden Funktionen für Farbstoffe erfüllt werden, soll im Folgenden betrachtet werden.

Farbstoffe haben als wissenschaftliches Objekt in unterschiedlichen Disziplinen eine Bedeutung erlangt. Im Vordergrund steht dabei ihre Materialität. Sie lassen sich aber auch losgelöst davon für zahlreiche Theorien, Zusammenhänge und Überlegungen heranziehen. In der Regel werden die Farbstoffe nicht selbst, sondern nur die aus ihnen erzeugten Produkte beziehungsweise ihre Farbigkeit wahrgenommen – das rote Tuch, das blaue Kleid etc. Dies ist besonders in der kunsthistorischen Herangehensweise der Fall. Bei der hier angestellten Überlegung stehen allerdings die Farbstoffe selbst im Vordergrund. Natürliche und synthetische Farbstoffe nur auf ihre färbende Eigenschaft zu reduzieren, würde weder ihrer Bedeutung als chemischer Substanz noch als Träger wissenschaftshistorischer Informationen gerecht werden. Die Fragen, die sich aus den Farbstoffen selbst und ihrem Kontext ergeben, sind ebenso bemerkenswert.

Für die chemische Analytik stellen die Farbstoffe eine wichtige Referenz dar, die mit unbekanntenen Proben verglichen werden kann. Referenzsammlungen sind für die genaue Interpretation von Analysen an Kunst- und Kulturgütern essentiell. Insbesondere durch die stetig verbesserten Verfahren können heute an den Farbstoffen neue Erkenntnisse, beispielsweise zu ihrem Schwermetallgehalt im Spurenbereich, gewonnen werden, was vor einigen Jahren noch nicht dermaßen präzise möglich war. Auch reduziert sich die benötigte Probenmenge von historischen Originalgeweben durch die Entwicklung neuer Analyseverfahren stetig, so dass die Farbstoffsammlung hierfür genügend wichtige Daten bereithält.

Ein Rückgriff auf historische Farbstoffmuster für die Analytik ist umso wichtiger, da die synthetischen Farbstoffe überwiegend durch hochkomplexe industrielle Verfahren hergestellt wurden, die sich heute teilweise nicht mehr reproduzieren lassen. So sind zahlreiche Ausgangsstoffe oder Apparaturen heute nicht mehr verfügbar oder werden aus Gesundheits- und Umweltschutzaspekten nicht mehr hergestellt.

Neben der Forschung an einzelnen Flaschen und Farbstoffmarken können insbesondere anhand der Sammlung, genauer gesagt ihrer Zusammensetzung, weitere Rückschlüsse gezogen werden. Grundlegende immaterielle Forschungsfragen im Projekt sind die Entwicklung der textilen Farblichkeit, der chemischen Produktionstechnik und Färbetechnologie sowie die Verbreitung der Farbstoffe auf dem Markt. Problematisch ist hierbei, dass derzeit (noch) nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob die vorliegende Samm-

lung direkt aus einer Gebrauchssammlung oder beispielsweise aus einem Farbstoffarchiv hervorging, welches den Anspruch hatte, die Entwicklung der Farbstoffe zu dokumentieren. Eventuell wurden Sammlungen auch zu einem späteren Zeitpunkt vermischt oder sind nur unvollständig erhalten.

Direkte Rückschlüsse anhand dieser Sammlung können also nur mit Einschränkungen gezogen werden. Hierfür muss die Sammlungsgeschichte der Hochschule Niederrhein weiter aufgearbeitet und die Zusammensetzung der Sammlung mit anderen Farbstoffsammlungen, beispielsweise jener der TU Dresden, verglichen werden, um falsche Interpretationen zu vermeiden.

Betrachtet man die Farbstoffe und ihre Gebinde als vollständige, untrennbare Objekte, treten weitere Fragen auf. Die Gestaltung der Flaschen und ihrer Etiketten bieten für den Bereich der Designforschung und des Marketings interessante Anknüpfungspunkte, besonders in der historischen Entwicklung eines Corporate Designs und in der Produktgestaltung. Der Handel mit den neuen, synthetischen Farbstoffen führte zu eigenen Formensprachen und neuen Vertriebsformen. Dieser drückt sich auch in der Gestaltung der Gebinde aus. Beispielhaft seien hier die Entwicklung von vermeintlich kostbaren Glasphiolen mit wenigen Gramm Farbstoff bis hin zur Versendung von mehreren Kilogramm in schlichten Metall Dosen und Fässern genannt. Darüber hinaus bieten die klangvollen und ausgeschmückten Farbstoffnamen, insbesondere der frühen synthetischen Farbstoffe, Anlass für zahlreiche Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Chemie und Marketing. Da die Krefelder Gebinde selten eine Datierung aufweisen, sind ihre Gestaltung und die Machart ihrer Etiketten heute das wichtigste Merkmal für die zeitliche Einordnung der Sammlung.

Aus der Sicht der Wissenschaftsgeschichte stellt sich die Frage, ob von einer einzelnen Flasche auf die grundlegend neuen und veränderten Produktionsweisen geschlossen werden kann. Diese Fragestellung soll durch die Kombination von chemischer Analytik und historischer Quellenforschung, also aus der materiellen und immateriellen Perspektive, beantwortet werden. Auch der Austausch von Patenten und Produkten unter den Farbenproduzenten ist hierbei interessant und kann durch chemische Analysen an der Sammlung gestützt werden. Durch die hohe Anzahl an Farbstoffen können so direkt Querverbindungen zwischen denselben Handelsmarken, beispielsweise dem roten Farbstoff Fuchsin, unterschiedlicher Hersteller gezogen werden, welche anschließend durch Recherchen weiter eingeordnet werden.

Darüber hinaus soll nur kurz auf die Auswirkung einzelner Farbstoffmarken und die wirtschaftliche Bedeutung der aufkommenden chemischen Industrie für Europa allgemein und Deutschland im Besonderen verwiesen werden. In der Sammlung befinden sich sowohl zahlreiche Hersteller, die heute nicht mehr existieren, wie auch die Produkte von heute führenden europäischen Chemiekonzernen, die ihre Anfänge allesamt in der Farbstoffchemie erlebten.

Die neuen Arbeitgeber mit den um 1900 schnell wachsenden Fabrikanlagen in den Industriezentren vor allem an Rhein und Main benötigten eine steigende Zahl von Arbeitskräften. Dies führte zu gravierenden sozialen, geografischen und politischen Veränderungen, welche bis heute die betreffenden Regionen prägen. Hier sei beispielsweise die Monographie des Historikers Alexander Engel erwähnt, in der die Entstehung von neuen Märkten am Beispiel von natürlichen und synthetischen Farbstoffen in einer globalen Perspektive untersucht wird (ENGEL 2009).

Einzelne Aspekte der Krefelder Sammlung werden im Rahmen des Projektes vertiefend analysiert. Die oben skizzierten Aspekte sollen veranschaulichen, dass Farbstoffe Objekte sind, die interdisziplinär erforscht und für unterschiedliche Erkenntnisgewinne herangezogen werden können. Farbe kann mehr als nur Stoff und Objekt sein. Eine alleinige Betrachtung aus chemiehistorischer Perspektive würde ihrem wissenschaftlichen Wert nicht gerecht werden.

## Farbstoffe als museale Objekte

Farbstoffe als chemische Produkte waren bisher selten Gegenstand des musealen Diskurses. Betrachtet wird in der Regel die durch sie erreichte Farbigkeit auf textilen Geweben oder anderen Werkstoffen. Im Laufe ihres fortschreitenden Alters und der aktiven Musealisierung werden die Farbstoffe von Alltags- und Gebrauchsgegenständen zu wertvollen Einzelobjekten. Sie werden von uns auf den sprichwörtlichen Sockel gehoben und damit sowohl ästhetisiert, aber gleichzeitig auch glorifiziert.

Inwieweit tatsächlich eine Entfunktionalisierung stattfindet, muss jedoch diskutiert werden. Zwar wird niemand auf den Gedanken kommen, mit den Farbstoffen größere Mengen Stoff einzufärben, jedoch ist dies theoretisch immer noch möglich, insbesondere da sich auch größere Gebinde im Kilogramm Bereich in der Sammlung befinden.

Betrachtet man den Kontext der Sammlung und die Musealisierung nach Wolfgang Zacharias als Prozess (ZACHARIAS 1990), so wurden die Farbstoffpulver aus der „Lebenswelt“ der Färberei- und Appreturschule sowie der späteren Textilingenieurschule in eine museumsähnliche Umgebung geholt.

Zur „Alltagswelt“ gehörten die Farbstoffe als Pulver in ihren dekorativen Flaschen jedoch nie. Im kollektiven Gedächtnis bleiben eher die sich verändernde Farbigkeit der Mode und die neue Arbeitswelt. Die Pulver selbst waren immer nur Spezialisten aus den Färbereien und der chemischen Industrie vorbehalten. Auch der Schritt vom aktiven Gebrauch im Labor in die Museumswelt ist, wie die Krefelder Sammlung zeigt, kein geradliniger, geschweige denn ein von vornherein beabsichtigter Prozess. Die Sammlung wurde zunächst aus ihren angestammten Räumen und Schränken entfernt und ohne Konzept im Keller gelagert. Erst später wurde diese aktiv „geborgen“ und wird seitdem zunehmend

wissenschaftlich betreut und für Ausstellungen und als Referenzsammlung nutzbar gemacht.

Jede Musealisierung, und gerade eine von wissenschaftlichen Sammlungen, muss bewusst und aktiv begleitet werden. Eine Sammlung des Sammelns oder der Nostalgie willen wird keiner Institution gerecht. Als Grundlage für die Auseinandersetzung sei hier beispielhaft Gottfried Korff zitiert: „Von daher hat das Museumsding eo ipso mit Bedeutung zu tun. Nichts kommt ins Museum, von dem nicht angenommen wird, dass es irgendetwas bedeutet, dass es irgendwie etwas ‚zeigt‘, also, dass es etwas Absentes präsent zu machen in der Lage ist“ (KORFF 2004). Korff greift die Konzepte von Krzysztof Pomian auf und schreibt Objekten eine Bedeutung als Kompensatoren, Mediatoren oder Semiphoren zu (KORFF 2004). Auch die Farbstoffe finden sich in dieser Einordnung wieder. Hier trifft besonders die Kategorie der Semiphoren zu. Diese wirken zweiseitig, nämlich sowohl materiell als auch symbolisch, als vermittelnde Objekte zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit. Dabei haben sie ihren eigentlichen Nutzen in der aktuellen Produktions- oder Konsumgesellschaft verloren (POMIAN 1988, 46–53). Dennoch können, gerade im Anbetracht von wissenschaftlichen Objekten, auch immer Rückschlüsse auf aktuelle Forschungstendenzen und gesellschaftliche Entwicklungen gezogen werden. So sollen hier die Anwendung und Beständigkeit der Farbstoffe um 1900 im Vergleich zu heute und ihrer Umweltverträglichkeit am Ende des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Das Wissen, welches an den Objekten haftet, kann aktuelle Prozesse somit direkt beeinflussen und sich auf künftige Entscheidungen auswirken.

Die Farbstoffe werden insbesondere im aktuellen Forschungsprojekt nicht als reine gegenständliche historische Zitate oder Reliquien einer untergegangenen Schule begriffen, sondern als hybride Objekte, die sich auch weiterhin als aktive Informationsträger nutzen lassen. Beispielhaft sei hier die im Projekt „Weltbunt“ entstehende Datenbank über synthetische Farbstoffe genannt, welche neben den Inventareinträgen die neu gewonnenen chemisch-analytischen Informationen enthält. Durch die naturwissenschaftlichen Methoden können anhand der Sammlung weit über ihre symbolische Bedeutung hinaus wichtige materielle Erkenntnisse für die oben beschriebenen Forschungsfelder erzielt werden. Durch die geringe Anzahl an vergleichbaren Sammlungen wird der Wert der so umfangreichen Sammlung an dieser Stelle besonders deutlich.<sup>4</sup>

4 In Deutschland gibt es nur eine weitere vergleichbare Sammlung, die Farbstoffsammlung der TU Dresden. Sie hat jedoch eine deutlich kürzere Geschichte und eine andere Entwicklung genommen als die anwendungsorientierte Sammlung der Färberei- und Appreturschule Krefeld. Dies äußert sich unter anderem in der geringeren Quantität der vorhandenen einzelnen Farbstoffe in der dortigen Sammlung.

## Farbstoffe in wissenschaftlichen Sammlungen

Für die abschließende Betrachtung von Farbstoffen als Sammlungsobjekt möchte ich nun auf den Kontext wissenschaftlicher Sammlung eingehen. Mit der Einstellung des Schwerpunktes Textilchemie wurde die Farbstoffsammlung zwar in ihrer ursprünglichen Funktion an der Hochschule Niederrhein obsolet, sie hat als Referenzsammlung im Fachbereich Analytische Chemie aber eine neue Aufgabe gefunden. Hier besitzt sie jedoch ebenfalls keinen zentralen Stellenwert. Der institutionelle Kontext der Sammlung bleibt zwar bewahrt, da aber die originalen Magazinschränke als authentischer Aufbewahrungsort während der bereits erwähnten Modernisierungsmaßnahmen entsorgt wurden, kann dieser Zusammenhang heute nur schwer vermittelt werden. Hinzu kommt die von den Wissenshistorikerinnen Anke te Heesen und Margarete Vöhringer gemachte Beobachtung, dass die wissenschaftlichen Objekte, in diesem Fall Farbstoffe, aus der Ästhetik des Raums herausfallen, um gleichzeitig auf diesen zurückwirken zu können (vgl. TE HEESSEN & VÖHRINGER 2014, 13). Die an der ehemaligen Färbereischule bestehende, historisch bedingte Ästhetik einzelner Labore und Räume wurde verändert, weshalb die Farbstoffe in ihrer Ästhetik die aktuelle Raumwirkung nicht mehr bestimmen. Heute können die Farbstoffe nur noch in veränderten Kontexten präsentiert werden. Die ursprüngliche Art und Weise der Aufbewahrung lässt sich lediglich in Fotografien nachempfinden. Die von te Heesen und Vöhringer gemachte Beobachtung lässt sich heute allerdings noch im Kontext der Ausstellung im Textiltechnikum (Mönchengladbach) nachvollziehen (Abb. 4). Die Entwicklungen von Wissenschaft und Technik, welche hinter den Farbstoffen stehen, sind dabei weit komplexer, als es die ästhetische Anmutung der Sammlung alleine vermitteln kann (WINTER 1990).

Dass obsolet gewordene Sammlungen bzw. Sammlungsstücke ausgeräumt und gar entsorgt werden, ohne ihren historischen Kontext oder ihre etwaige künftige Relevanz zu berücksichtigen, bleibt gerade bei (Fach-)Hochschulen, welche durch ihre Praxis- und Wirtschaftsnähe stets an einer gegenwartsbezogenen angewandten Forschung beteiligt sind, nicht aus. Dies ist vermutlich ein Grund, warum diese nur selten über historisch gewachsene Sammlungen verfügen. So werden Materialien und Geräte vormaliger Forschungsprojekte gerne für neue Forschungsvorhaben verwendet und Räume häufiger umgebaut, um Platz für neue Anlagen zu schaffen – all dies führt dazu, dass Ansammlungen von Forschungsobjekten nicht zwangsläufig zu neuen Sammlungen führen. Auch das Beispiel der Krefelder Sammlung veranschaulicht, dass durch den Platzbedarf des Fachbereichs Chemie die Farbstoffsammlung beinahe entsorgt worden wäre. Andere Sammlungen sind tatsächlich ohne jede Prüfung ihrer historischen Bedeutung und Relevanz für künftige Forschungsfragen beseitigt worden. Für den Erhalt sind



Abb. 4: Heutige Ausstellung im Textil-Technikum, Mönchengladbach. Foto: Museum Schloss Rheydt – Textiltechnikum

oft in erster Linie engagierte Einzelpersonen verantwortlich, da institutionell verankerte Bewahrungskulturen kaum vorhanden sind.

Bei der Musealisierung entstehen jedoch auch neue Prioritäten und Aufgaben rund um die Sammlung. Andere Kompetenzen als die bisherigen werden benötigt, welche an den (Fach-)Hochschulen in der Regel meistens nicht vorhanden sind. Beispielhaft sei hier die Veränderung der Bewahrungskultur durch die Einrichtung einer zentralen Kustodie genannt. Im vorliegenden Fall wird die Sammlung außerhalb der Labore verwahrt. Deshalb wird sie auch nicht mehr aktiv gepflegt und nur ehrenamtlich durch einen nicht hierfür freigestellten Professor betreut. Der Zugang ist auf einzelne Personen beschränkt. So bleiben die Farbstoffpulver zwar physisch erhalten, werden jedoch auch dem Alltag an der Hochschule und ihrer früheren Funktion entzogen. Ein Teil der Sammlung befindet sich aktuell in Sonder- und Dauerausstellungen. Dies macht eine Nutzung als Referenzsammlung nur bedingt möglich. Daher muss kritisch hinterfragt werden, ob es gegenwärtig das alleinige Ziel ist, die Sammlung nur für das Auge zu erhalten, zumal ein weiterer Verwendungszweck, der der Lehre, ebenfalls nicht mehr gegeben ist, da derzeit im Fachbereich Chemie der Hochschule Niederrhein keine Farbstoff- und Textilchemie mehr gelehrt

wird. Die diesbezüglichen Anfragen an die Sammlung sind deshalb rückläufig. Für künftige Anfragen, beispielsweise aus dem Fachbereich Instrumentelle Analytik, soll die Sammlung jedoch wieder zur Verfügung stehen und zugänglich gemacht werden. Wichtig ist zudem, dass mit dem Schritt der Herausnahme einzelner Objekte oder ganzer Sammlungen aus dem aktiven Gebrauch auch die zukünftige Bedeutung der Sammlung und ihr weiterer Nutzen definiert wird, woraufhin ein Erhaltungskonzept und nachhaltige Ideen für den Umgang mit den Sammlungen zu formulieren und zu beschließen sind.

### Zielsetzung Sammlungserhalt – ein Konservierungskonzept für Farbstoffe

Jede Musealisierung von Objekten ist auch eine bewusste Entscheidung für ihren langfristigen Erhalt.<sup>5</sup>

5 „Museen tragen eine besondere Verantwortung für Pflege, Präsentation, Zugänglichkeit (auch im Depot) und Erforschung der gesammelten elementaren Zeugnisse, die sich in ihren Sammlungen befinden.“ 3. Grundsatz von ICOM – Ethische Richtlinien für Museen, 2006.

Abb. 5: Beschädigtes und verschmutztes Glasgebilde mit rotem Farbstoff. Der Schliff ist angebrochen und nicht mehr luftdicht. Das Etikett wurde mittels eines Selbstklebestreifens überklebt und durch diesen stark verändert. Der rote Farbstoff ist stark ausgebleicht und verfärbt. Die aufgedruckten Informationen sind schlecht leserlich. Foto: M. Holly, Hochschule Niederrhein, 2018



Die Materialität der Farbstoffe führt jedoch zu besonderen Problemen. Bisher gibt es in der Konservierungsforschung keinerlei umfassende Arbeiten zum Erhalt von Farbstoffsammlungen. Lediglich einzelne Fragen, wie beispielsweise die Lichtechtheit, wurden in kürzeren Aufsätzen behandelt. Diese Lücke soll exemplarisch anhand der Farbstoffsammlung der Hochschule Niederrhein geschlossen werden. Dabei werden die an der Sammlung gemachten Beobachtungen zum Erhaltungszustand und den damit verbundenen Problemstellungen im Vergleich mit weiteren nationalen und internationalen Farbstoffsammlungen eingeordnet und so eine grundlegende Erhaltungsstrategie erarbeitet. Dies berücksichtigt sowohl die Aufbewahrung im Depot als auch die Ausstellbarkeit der Sammlung. Ein möglichst unveränderter Erhalt der Materialien ist aus den oben angestellten Überlegungen zur wissenschaftlichen Bedeutung der Farbstoffproben und ihrer Gebinde erforderlich.

Farbstoffe stellen Verbrauchsmaterialien dar: Sie dienen als ein Zwischenprodukt auf dem Weg zu gefärbten, langlebigen und waschechten Textilien. Auf die Farbstoffpulver trifft dies jedoch nicht zwangsläufig zu. Die Hersteller haben eine Garantie von drei, später eine von sechs bis zwölf Monaten gegeben. Anschließend soll die Qualität der Farbstoffe nicht mehr gewährleistet, ihre Färbeeigenschaften

nicht mehr gegeben sein. Dies ist jedoch lediglich als ein Mindesthaltbarkeitsdatum zu verstehen.

Untersucht wird derzeit, in welchem Erhaltungszustand sich die Krefelder Farbstoffsammlung befindet, sowie, ob und inwiefern die Farbstoffe gealtert sind. Dies lässt sich nur über Vergleiche mit anderen Farbstoffsammlungen feststellen, da viele der Produkte heute nicht mehr (wie oben beschrieben) hergestellt werden und sich aufgrund veränderter Rahmenbedingungen auch nicht mehr oder nur unter großem Aufwand reproduzieren lassen. Dies ist Teil der Arbeit im Projekt „Weltbunt“ mit dem Team der analytischen Chemie an der Hochschule Niederrhein. Fraglich und entsprechend einzuordnen ist, ob die beobachteten Veränderungen an der Krefelder Sammlung allgemeingültig oder den individuellen Aufbewahrungsbedingungen vor Ort geschuldet sind. Problematisch sind die Gebinde, in welchen die Farbstoffe in der Sammlung vorliegen. Aktuell gibt es in der Sammlung, unterschieden nach Form und Materialität, mehr als 90 unterschiedliche Arten der Verpackung und Lagerung von Farbstoffen. Neben kleineren und mittleren Glasflaschen sind vor allem die größeren Gebinde aus Metall vertreten. Zahlreiche Farbstoffe aus dem 20. Jahrhundert sind zudem in Kunststoffdosen oder Folienbeuteln und in Kombinationen der unterschiedlichsten Materialien auf-

bewahrt. Diese Materialien eignen sich aber nur selten für eine dauerhafte Aufbewahrung. Sie zeigen starke Wechselwirkungen mit den Farbstoffen und der Umgebung und sind beispielsweise durchgerostet, deformiert oder zerbrochen. Diese bieten dem Farbstoffpulver keinen Schutz mehr oder gefährden ihn sogar (Abb. 5). Einige Glasflaschen, aber auch die Metallgebände lassen sich durch fortgeschrittene Alterungsprozesse nicht mehr öffnen. Dadurch sind die darin enthaltenen Farbstoffe für die Nutzung als chemische Referenz nicht mehr zugänglich. Aus der oben geführten Diskussion ergibt sich jedoch, dass Gebinde unmittelbare Bestandteile des Objektes selbst sind und ebenso unbeschadet bewahrt werden müssen wie deren Inhalt. Hier sind Lösungen zu finden, die beide Aspekte berücksichtigen.

Bei der Inventarisierung stellte sich zusätzlich heraus, dass die Etiketten einiger Gebinde dermaßen stark verändert sind, dass ihre Beschriftungen nicht mehr zu lesen sind. Hier soll durch spezielle Verfahren der multispektralen Fotografie die Schrift wieder sichtbar gemacht werden. Möglichkeiten der Reinigung der Etiketten und der gesamten Gebinde sowie entsprechende Sicherungsmaßnahmen müssen diskutiert werden. Die Farbstoffe selbst können zudem deren Verwendung einschränken, da es sich um Produkte der frühen chemischen Industrie handelt und ihre Inhaltsstoffe aus heutiger Sicht teilweise Gefahrenstoffe darstellen können. Ob und inwieweit für Mensch und Umwelt tatsächlich eine Gefahr von ihnen ausgeht, soll das Dissertationsprojekt des Verfassers aufzeigen. Diese soll eine Grundlage für eine etwaige Anpassung der Räumlichkeiten und der Ausstellungen vitrinen liefern.

## Fazit

Farbstoffe als Objekte sind eine besondere Gattung wissenschaftlicher Produkte. Ihr materieller Erhalt bringt einige Herausforderungen mit sich. Jedoch ist gerade ihr Fortbestand als Forschungsinfrastruktur für die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen von besonderem Interesse. Nicht alle Aspekte des Forschungsgegenstands konnten hier erschöpfend behandelt werden, dennoch bilden die gewährten Einblicke eine gute Grundlage für die aktuell geführte Diskussion zu Gebrauchssammlungen an Universitäten und Fachhochschulen. Farben und besonders die Farbstoffe nehmen sowohl wissenschaftshistorisch als auch konservatorisch eine Sonderstellung ein, was die Auseinandersetzung mit ihnen besonders reizvoll macht.

## Danksagung

Ich möchte vor allem Prof. Dr. Jürgen Schram für die Überlassung und die rege Diskussion des Themas danken. Der Erhalt der Farbstoffsammlung und die Existenz eines reichen Hintergrundwissens zur Krefelder Sammlung sind besonders sein Verdienst. Des Weiteren danke ich allen Beteiligten des

Forschungsprojektes „Weltbunt“ für den interdisziplinären Austausch und die anregenden Gespräche, welche den Horizont erweitert und den Blick über das eigene Fach hinaus gelenkt haben. Prof. Dr. Christoph Herm (Hochschule für bildende Künste Dresden) danke ich herzlich für die Betreuung der Promotion. Die Finanzierung des Gesamtprojektes „Weltbunt – Bedeutung historischer Farbstoffsammlungen für die Entwicklung der Textil- und Chemischen Industrie und der Alltagskultur“ entstammt der Förderlinie „Vernetzen – Erschließen – Forschen. Allianz für universitäre Sammlungen“ des BMBF (Förderkennzeichen: 01UQ1704A).

## Literatur

ANONYM 1901. Königliche Webe-, Färberei- und Appreturschule. In: STADT KREFELD (Hg.). *Bericht über die Verwaltung und den Stand der Gemeinde Angelegenheiten der Stadt Krefeld für das Etats-Jahr 1899*. Krefeld: Selbstverlag Stadt Krefeld, 69–73.

ENGEL, A. 2009. *Farben der Globalisierung. Die Entstehung moderner Märkte für Farbstoffe 1500–1900*. Frankfurt am Main; New York: Campus.

HEESEN, A. TE; SPARY, E. (Hg.) 2001. *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*. Göttingen: Wallstein.

HEESEN, A. TE; VÖHRINGER, M. 2014. Wissenschaft im Museum – Ausstellen im Labor. In: HEESEN, A. TE; VÖHRINGER, M. (Hg.). *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7–17.

HOLLY, M.; SCHRAM, J. 2018. Lehren, Forschen, Ausstellen – die Königliche Webe-, Färberei- und Appreturschule Krefeld als Sammlungsort. In: *Die Heimat – Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege* 89: 212–219.

KORFF, G. 2004. Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen. In: BORS DORF, U.; GRÜTTER, H. T.; RÜSEN, J. (HG.). *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: Transcript, 81–104.

LANGE, H. 1908. *Preussische höhere Fachschule für Textil-Industrie (Färberei- und Appreturschule) in Crefeld. Rückblick auf die Entwicklung der Färberei- und Appreturschule in Crefeld in den 25 Jahren ihres Bestehens*. Krefeld: Selbstverlag.

PAETZ genannt SCHIECK, A. 2013. Transformation Processes of the Jakob Krauth Textiles Collection into a Study Collection and Emergence of the Deutsches Textilmuseum

Krefeld, Germany. In: ROSINA, M. (Hg.) *Collecting Textiles – Patrons Collections Museums*. Turin: Allemandi, 47–61.

POMIAN, K. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

SCHMIDT, W.; SCHRAM, J. 2005. 1855–2005: 150 Jahre Fachbereich Chemie und Hochschule Niederrhein. In: HOCHSCHULE NIEDERRHEIN (Hg.). *1855–2005. Von der Höheren Webeschule zu Crefeld zur Hochschule Niederrhein*. Krefeld: Selbstverlag, 2–59.

SCHRAM, J. 2013. Professor Dr. Heinrich Lange. Pionier praxisnaher Forschung und Lehre. In: *Die Heimat – Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege* 84: 150–152.

SCHWANKE, H. P. 1991. Von der Lehrsammlung zum Deutschen Textilmuseum Krefeld – eine Museumsgeschichte. In: *Die Heimat – Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege* 62: 21–36.

WINTER, U. 1990. Industriekultur: Fragen der Ästhetik im Technik- und Industriemuseum. In: ZACHARIAS, W. (Hg.). *Zeitphänomen Musealisierung*. Essen: Klartext, 246–260.

ZACHARIAS, W. 1990. Selbstmusealisierung: Das Spiel mit autobiographischen Gegenständlichkeiten. In: ZACHARIAS, W. (Hg.). *Zeitphänomen Musealisierung*. Essen: Klartext, 131–150.

## Zum Autor

Marc Holly absolvierte eine Ausbildung als Buchbinder in Hamburg und studierte Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut mit einem Schwerpunkt auf Buch und Papier an der TH Köln. Seit März 2018 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im BMBF-Projekt „Weltbunt“ an der Hochschule Niederrhein in Krefeld beschäftigt. Darüber hinaus ist er als freiberuflicher Restaurator tätig. Er promoviert seit Ende 2018 an der Hochschule für bildende Künste Dresden über die Konservierung von Farbstoffsammlungen.

Kontakt

**Marc Holly M.A.**

Hochschule Niederrhein  
Frankenring 20 (Raum PE 33), 47798 Krefeld  
marc.holly[at]hs-niederrhein.de  
marc\_holly[at]web.de

# Transformation als Konsummuster. Umgearbeitete Kleidung als Quelle objektbasierter Kleidungsforschung

ANNA KATHARINA BEHREND

---

## Abstract

*Das Umarbeiten und Weiternutzen von Kleidung stellte bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine verbreitete textile Praktik dar. Von der kulturwissenschaftlichen Kleidungsforschung wurde diese Praktik bislang eher wenig beachtet oder vorrangig mit Kriegs- und Nachkriegszeiten in Verbindung gebracht. In meinem Dissertationsprojekt richte ich den Blick über solche expliziten Krisen- und Notzeiten hinaus auf Kleidungsstücke, die nach ihrer eigentlichen Herstellung umgeändert, bearbeitet oder modisch aktualisiert und damit einem „zweiten Leben“ zugeführt wurden. Dabei veränderten sich nicht nur ihre Erscheinungsformen, sondern unter Umständen auch Verwendungszusammenhänge und Bedeutungszuschreibungen. Ausgehend von einem objektbasierten Forschungsansatz werden anhand von erhaltenen historischen Kleidungsstücken, die von diesem Umgang mit Kleidung und Textilien zeugen, Fragen nach historischen Konsumpraktiken erörtert. In dem vorliegenden Beitrag, der ein frühes Stadium des Forschungsprozesses widerspiegelt, gehe ich auf die Forschungsfragen und die methodische Vorgehensweise der Studie ein.*

## Einleitung

Die kulturwissenschaftliche Kleidungsforschung beschäftigt sich mit Kleidung als kulturellem und sozialem Phänomen und konkretem Teil der materiellen Kultur. Dabei ist Kleidung, ob historisch oder aktuell, immer in ihrem Verhältnis zum Menschen von Interesse und keineswegs aus rein stil- und formgeschichtlicher Perspektive. Kleidung ist nicht nur etwa in kulturelle, politische oder religiöse Kontexte einer Gesellschaft eingebunden und damit in ihrer Zeichenhaftigkeit von Bedeutung. In ihr materialisieren sich auch ganz konkret Bedingungen von Produktion, die Umstände und Hintergründe von Konsum sowie Gebrauchs- und Tragepraktiken, also der Umgang mit Kleidung. Dass zu diesem Umgang mit Kleidung nicht nur der lineare Verlauf von Produktion, Erwerb, Gebrauch und schließlich Entsorgung gehört, sondern Kleidung gerade historisch in viel komplexere Zirkulationsprinzipien eingebunden war, bildet den Ausgangspunkt des Dissertationsprojektes.

## Kleidung als Gebrauchs- und Konsumgut

Da textiles Material lange um ein Vielfaches wertvoller war, als dies in heutigen Zeiten der „Fast Fashion“ der Fall ist, bestand bis ins ausgehende 19. Jahrhundert ein ausgeprägter Handel mit Gebrauchtkleidung. Wie die Historikerin Beverly Lemire in ihren langjährigen Forschungen zum Gebrauchtkleiderhandel eindrucksvoll nachvollzieht, waren an diesem nicht nur beinahe alle sozialen Schichten als Einspeisende oder Abnehmer beteiligt. Lemire stuft Kleidung

außerdem als eine der wichtigsten „alternativen Währungen“ ein, vor allem unterer sozialer Schichten, bevor sich schließlich endgültig eine Geldwirtschaft etablierte (LEMIRE 2005, 30 und 34). Neben ihrem direkten Gebrauchswert war Kleidung also lange auch ein Tauschwert immanent, der in breiten Bevölkerungsschichten auf Akzeptanz stieß, was dazu führte, dass Kleidungsstücke weit über ihre erste Ingebrauchnahme verwendet wurden und über lange Zeiträume zwischen verschiedenen Akteuren zirkulierten.

Kleidungsstücke wurden jedoch nicht nur weiterverkauft und weitergegeben und wechselten so ihre Besitzer, sie wechselten häufig auch ganz konkret ihre Form und damit unter Umständen ihre Funktion: Kleidung wurde größer oder kleiner gemacht, modisch aktualisiert, Erwachsenenkleidung wurde zu Kinderkleidung umgearbeitet, Gebrauchstextilien zu Kleidungsstücken oder umgekehrt (Abb. 1).

Solche Transformationen, Bearbeitungen und Umnutzungen, deren Spuren sich in einem großen Teil erhaltener historischer Kleidungsstücke finden lassen, können wichtige Hinweise auf tatsächliche Konsum- und Tragepraktiken – und damit auf historische Lebensrealitäten – darstellen. Im Dissertationsprojekt wird mit Blick auf das 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts der Verbreitung des Umarbeitens als Alltagspraktik nachgegangen, wobei ausdrücklich unterschiedliche soziale Schichten berücksichtigt werden. Neben Fragen nach beteiligten Akteuren und unterschiedlichen Motivationen, Kleidung umzuändern, sind außerdem Fragen nach Veränderung oder Tradierung bestimmter Praktiken und Techniken von Bedeutung. Gerade die Etablierung neuer Produktions- und Konsummöglichkeiten wie



Abb. 1: Kleid, Seide, bestickt, umgearbeitet aus Fransentuch, RA 00/1064, LVR. Foto: Anna Katharina Behrend

etwa die Erfindung der Nähmaschine in der Mitte des 19. Jahrhunderts oder die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierende Konfektionskleidung lassen Fragen nach Rückwirkungen auf gängige textile Alltagspraktiken aus meiner Sicht besonders relevant werden.

## Spurensuche – Quellenkorpus und Arbeit im Depot

Die im Dissertationsprojekt zu untersuchenden textilen Objekte gehören nicht einem geschlossenen Objektbestand oder Konvolut an. Ihre Zusammengehörigkeit konstituiert sich vielmehr über ihre materielle Beschaffenheit, das „Umgeändert worden sein“ an sich.

Die Grundlage des Quellenkorpus bildet die Textilsammlung des Industriemuseums des Landschaftsverbandes Rheinland (LVR) untergebracht im Zentral-Depot in Oberhausen, die etwa 30.000 Objekte (Kleidung, Textilien und Accessoires) vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart umfasst. Grundsätzlich bildet diese Sammlung die Kleidungsgewohnheiten aller sozialen Schichten ab, mit einem Schwerpunkt auf bürgerlicher Kleidung. Das Besondere der Sammlung ist die ihr zugrunde liegende Sammlungsstrategie, die im Gegensatz zu vielen anderen Textil- und Modesammlungen auch Alltags- und Arbeitskleidung

aufnimmt sowie explizit auch Stücke, die Spuren des Tragens, der Abnutzung oder individuellen Anpassung aufweisen.<sup>1</sup> Soweit möglich werden von mir sämtliche Kleidungsstücke dieser Sammlung, die in den Zeitraum von um 1800 bis in die 1940er Jahre zu datieren sind, dahingehend untersucht, ob sich an ihnen Spuren von Umarbeitungen finden lassen. Der Untersuchungszeitraum hat sich aufgrund verschiedener Faktoren ergeben: Zunächst sind dies pragmatische Gründe, wie etwa die Überlieferung einer größeren Anzahl an Kleidungsstücken in der untersuchten Sammlung erst ab 1800. Vor allem entscheidend ist jedoch, dass erstaunlicherweise gerade das 19. Jahrhundert als Untersuchungszeitraum, was den Blick auf Praktiken der Umarbeitung und Weiternutzung von Kleidung betrifft, in der Forschung bislang unterrepräsentiert ist und dies, obwohl es zu den bereits erwähnten einschneidenden Veränderungen in Produktion und Konsum von Kleidung in diesem Zeitraum gekommen ist.<sup>2</sup> Die vergleichsweise große Zeit-

1 Siehe ausführlicher zur textilen Sammlungsstrategie des LVR-Industriemuseums Gottfried 2003, 17–24.

2 Eine an der *Queen's University* in Kingston (Kanada) entstandene Dissertation beschäftigte sich mit dem Umarbeiten von Frauenkleidung in England im 18. Jahrhundert (DOWDELL 2015).



Abb. 2: Kleid, Baumwolle, bedruckt, umgearbeitet ca. 1825–1835, RA 93/7, LVR. Foto: Anna Katharina Behrend



Abb. 3: Erste Dokumentations-skizze zu Kleid RA 93/7. Zeichnung: Anna Katharina Behrend

spanne bis in die 1940er Jahre ergibt sich letztlich aus dem Quellenmaterial selbst. In diesem findet sich die ‚longue durée‘ einer Praktik dokumentiert, die sich letztlich auch vor 1800 und teilweise auch noch nach den 1940er Jahren beobachten ließe. Die Zeit um den Zweiten Weltkrieg wird als Endpunkt des Untersuchungszeitraumes gewählt, da hier aufgrund von kriegsbedingtem, extremem Materialmangel auch das textile Umarbeiten und Weiterverwenden einen bisher letzten Höhepunkt erlebte und sich seit den 1950er Jahren langsam, aber stetig ein deutlich veränderter Umgang mit Kleidung durchzusetzen begann, der in breiten Bevölkerungsschichten von zunehmendem Konsum geprägt war und ist.

Der untersuchte Quellenkorpus ist hinsichtlich seiner Provenienz, aber auch wegen der in ihm abgebildeten sozialen oder geschlechtlichen Kategorien entsprechend heterogen. Dies ist ein durchaus gewünschter Effekt, da das Forschungsvorhaben explizit darauf ausgelegt ist, sowohl über verschiedene soziale Schichten als auch über Kleidungskategorien hinweg (also Alltags-, Gesellschafts- oder Arbeitskleidung, aber auch Damen- bzw. Herrenkleidung und Kinder- bzw. Erwachsenenkleidung) Aussagen zu treffen. Gerade Überschreitungen dieser Kategorien durch Umarbeitungen sind vor dem Hintergrund genderspezifischer oder altersbezogener Festschreibungen, die häufig über

Kleidung vorgenommen werden, besonders interessant. Dass es sich quantitativ dennoch zu einem Großteil um Frauenkleidung handelt, ergibt sich aus der für Textil- und Modesammlungen typischen Schwierigkeit, Männer- und Kinderkleidung zu bekommen (GOTTFRIED 2018, 24). Um dem Zuschnitt einer reinen Sammlungserforschung zu entgegen, werden im Anschluss an diese erste Hauptphase der Quellenerhebung weitere Sammlungen hinzugezogen. Bereits jetzt verdichten sich die Hinweise, dass sich auch in Sammlungen, die eher bürgerlich-repräsentative Kleidung bzw. Haute Couture enthalten, nicht wenige umgearbeitete Kleidungsstücke befinden.

Bei der Arbeit im Depot wird ein detaillierter Fragenkatalog verwendet, mit dem die Kleidungsstücke auf Materialität, Schnitt, Konstruktions- und Nähetechniken und vor allem eben auf Unregelmäßigkeiten in diesen Bereichen hin untersucht werden. Anschließend erfolgt dort, wo sich Hinweise auf Umarbeitungen verdichten, eine Dokumentation durch Vermaßung, Fotografien und erste Dokumentations-skizzen (Abb. 2 und 3). Bei diesen ersten sorgfältigen Schritten der Objektanalyse spielt das, was ich „Materialgedächtnis“ nenne, eine wichtige Rolle. Indikatoren für eine Umarbeitung sind häufig kaum wahrnehmbare und dennoch dauerhaft ins Material eingeprägte Spuren. Dies können ehemalige Nähte sein, deren Stichlöcher sichtbar sind,



Abb. 4: Kleid und Detailaufnahme von Umarbeitungen aus den 1940er Jahren, RA 11/382, LVR. Fotos: Anna Katharina Behrend

ehemalige Säume, die sich durch Knicke oder Schmutzränder abzeichnen, oder ehemalige Verschlüsse oder Taschenöffnungen, die im Zuge einer Umarbeitung zugenäht wurden. Aber auch offensichtlichere Transformationsspuren wie eingesetzte Stoffstücke zählen dazu (Abb. 4). Diese in das Objekt eingeschriebenen Spuren verweisen über den momentanen Zustand des Objektes hinaus auf die verschiedenen Stationen seiner Geschichte und zeigen, dass der vorgefundene Zustand der Kleidungsstücke nur *einen* Baustein in der Objektgeschichte bildet, der aber keinesfalls der einzige war. Häufig besteht bei der Arbeit mit historischen Objekten der Wunsch, diese möglichst eindeutig zu datieren. Diese Konzentration auf *ein* Datum, zu dem ein Kleidungsstück getragen oder hergestellt wurde, stellt allerdings oft eine grobe Vereinfachung seiner tatsächlichen Lebensspanne dar.<sup>3</sup> Durch das Freilegen verschiedener Schichten der Objektgeschichte kann (im besten Fall) eine vorherige Gestalt zumindest teilweise rekonstruiert werden – und damit auch ehemalige Nutzungs- oder Tragekontexte sowie überhaupt die Zeiträume, über die hinweg Kleidungsstücke (immer wieder) verwendet wurden.

3 Vgl. hierzu THATCHER ULRICH, GASKELL & SCHECHNER u.a. 2015, 7.

## Objektbasierte Kleidungsforschung – methodisches Vorgehen

Methodisch wird im Dissertationsprojekt auf einen Ansatz zur Analyse materieller Kultur zurückgegriffen, der Artefakte nicht als passive Illustrationen, sondern als aktive Belege und primäre Quellen heranzieht (PROWN 1982, 1). Die Bedeutung erhaltener Kleidungsstücke als epistemisch relevante Objekte, anhand derer historische Dingpraktiken sichtbar werden können, wird ernst genommen: So kann die konkrete Untersuchung erhaltener Kleidung Hinweise zu Tragerealtäten erbringen, die Modegrafiken oder andere Bild- und Schriftquellen, die zu einem gewissen Teil auf eine idealtypische Darstellung und Rezeption von Kleidung zielen, nicht bereitstellen können bzw. die diesen sogar widersprechen oder sie zumindest neu einordnen. Die genaue Einzelanalyse von Kleidungsstücken bezeichnet die britische Modehistorikerin Lou Taylor daher (natürlich je nach Fragestellung) als wichtigen Teil einer fundierten Kleidungsforschung, „because detailed analysis of the actuality of clothing can blow apart stereotypic assumptions“ (TAYLOR 2002, 15). Ein kurzes Beispiel soll dies verdeutlichen: Die Objektanalysen zeigen, dass auch Kleidungsstücke gehobener Schichten regelmäßig geändert und modisch aktualisiert wurden, das Weiterverwenden also keine auf finanziell



Abb. 5: Praktische Damen- und Kinder-Mode 1917/18, Nr. 42, S.1112, LVR.

Foto: Anna Katharina Behrend

schlechter gestellte Schichten begrenzte Praktik war, wie (teilweise auch in der Forschung) noch häufig zu kurzzeitig konstatiert wird. Der Erst-Zugang über die Objekte selbst scheint im Fall meines Forschungsprojektes auch deshalb notwendig, weil es sich beim Umarbeiten um eine textile Praktik handelt, die nur zum Teil überhaupt Niederschlag in schriftlicher und bildlicher Form fand, etwa in Modezeitschriften, Schnittmusterbüchern oder Ratgeberliteratur. Visualisierungen finden sich z. B. in schematischen Zeichnungen oder „Lageplänen“, die Nähanleitungen begleiten (Abb. 5), oder indirekt in Vorher-nachher-Abbildungen, in denen Umarbeitungen zeichnerisch dargestellt werden. Mit dem Dissertationsprojektes soll unter anderem herausgearbeitet werden, inwieweit diese schriftlichen und bildlichen Darstellungen die Omnipräsenz des Umarbeitens, wie sie an erhaltenen textilen Objekten zu finden ist, quantitativ widerspiegeln.

Das Material als Objekt

## Kontextualisierung durch Quellen- und Methodenkombination

Die textilen Objekte sind also dezidiert primäre Quellen und Ausgangspunkt und dennoch sind die Objektanalysen nur der erste Schritt: Sie sind die Basis, aus der sich weitere Fragen und weitere Forschung ergeben. Eine sorgfältige zeitliche, soziale und ökonomische Kontextualisierung ist bei der Forschung zu materieller Kultur wesentlich, will man über eine rein deskriptive Arbeit hinausgelangen. Entscheidend ist daher, die konkrete Materialität von Kleidung *mitsamt* ihrer medialen Darstellung und Rezeption zu berücksichtigen. Nur so ist einem Erkenntnisinteresse gerecht zu werden, das weit über die Objekte selbst hinaus reicht und letztlich konsumhistorische Fragen in einem größeren Zusammenhang erörtert. Anspruch, aber auch Herausforderung des Dissertationsprojektes ist es, letztlich einen Beitrag

63

zur Mentalitätsgeschichte einer bestimmten Zeit zu leisten, indem die Objekte als Ergebnis materiellen Handelns bestimmter Personen, eingebunden in einen bestimmten zeithistorischen Kontext, herangezogen werden. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn Annette C. Cremer in dem kürzlich erschienenen Sammelband „Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften“ darauf hinweist, dass nicht der Gegenstand selbst Gegenstand der Materie-llen Kulturforschung ist, „sonst wäre er identisch mit musealer Objektforschung; er ist es nur, soweit er der Annäherung an die jenseits seiner Objektivität liegenden Wirklichkeiten dient. Nicht die Erforschung des Objekts ist der Inhalt Materie-ller Kulturforschung, sondern die Erforschung der Bedingungen und Hintergründe, deren Ausdruck oder Ergebnis das Objekt darstellt“ (CREMER 2017, 81). Wichtig ist es daher, auch zu fragen, in welche Diskurse die Praktik des Umarbeitens zu verschiedenen Zeiten eingebunden war: War sie vorgesehen, eine Selbstverständlichkeit oder eine Abweichung vom intendierten Gebrauchsspektrum von Kleidungsstücken? Wann und warum veränderten sich Einstellungen gegenüber dieser Praktik von etwas Selbstverständlichem hin zu Ablehnung? Durch eine Kontextualisierung, die auch Bild- und Schriftquellen einbezieht, kann beispielsweise deutlich werden, wie während des Nationalsozialismus das Umarbeiten aus der privaten, individuellen und neutralen Sphäre in den politischen Kontext der Propaganda gerückt und vom nationalsozialistischen Regime zum „patriotischen Akt“ erhoben wurde (SYRÉ 2018, 217 ff.). Es bekam also einen ganz anderen Impetus, als ihn beispielsweise die bürgerliche Tugend der Sparsamkeit zuvor besessen hatte.

Nachdem bereits Jutta Zander-Seidel in den 1980er Jahren neben der sorgfältigen Objektanalyse vor allem für eine sinnvolle Kombination von Bild-, Text- und Objektquellen und eine damit einhergehende Methodenkombination plädierte (ZANDER-SEIDEL 1988), sprach sich auch Lou Taylor vor allem dafür aus, die Möglichkeit und auch Notwendigkeit der gegenseitigen fruchtbaren Ergänzung theoretischer und objektbasierter Methoden zu erkennen und wahrzunehmen (TAYLOR 2002, 85). Neben anderen machten zuletzt Ingrid Mida und Alexandra Kim (MIDA & KIM 2015) oder Johannes Pietsch (PIETSCH 2018) auf die Bedeutung sorgfältiger Objektanalysen in Kombination mit kontextualisierenden Quellen aufmerksam. Die anhaltende Konjunktur solcher Methodendebatten im Feld der Kleidungs-forschung ähnelt stark dem Methodendiskurs, wie er in anderen Feldern der Forschung zu materieller Kultur geführt wird. Sie zeigt, dass es für eine methoden- und quellenkombinierende Herangehensweise ein durchaus breites Bewusstsein gibt, die konsequente Umsetzung aber immer noch nicht ganz selbstverständlich zu sein scheint.

Bei einem sinnvollen objektbasierten Ansatz sind die Objekte daher Ausgangspunkt, nicht aber Endpunkt der Forschung. Durch die Einbeziehung von Bild- und Schrift-

quellen und deren Rückbindung wiederum an die Objekte entsteht letztlich eine Forschungs-spirale, deren Quellen-pluralität gerade im Fall von Kleidung dem sich auch selbst multimedial niederschlagenden Forschungsgegenstand entspricht.

## Ausblick

Im Anschluss an die vorgenommenen Objektanalysen werden deren Befunde um die Analyse von Schrift- und Bildquellen erweitert bzw. mit diesen in Beziehung gesetzt. Dies werden zum einen historische Modezeitschriften sowie Ratgeberliteratur sein, um zu untersuchen, inwieweit hier die Praktik des Umarbeitens im Bereich des Selbstschneiderns und der Haushaltsführung propagiert und unter welchen Gesichtspunkten dies zu unterschiedlichen Zeitpunkten verhandelt wurde. Zum anderen werden auch Quellen herangezogen, um das Umarbeiten als Dienstleistung, die beispielsweise von Kürschnern, Färbereien und Schneidern noch lange selbstverständlich angeboten wurde, zu untersuchen. Vorhandensein oder Niedergang solcher Berufszweige verweisen auf sich verändernde Konsummöglichkeiten in breiten Bevölkerungsschichten und können veranschaulichen, wie sich die klare Trennung von ‚alt‘ und ‚neu‘ auch bei (textilen) Konsumartikeln erst allmählich in ihrer heutigen Form etablierte und sich Vorstellungen von Gebrauchsspannen und Gebrauchsspektren von Kleidung und textilem Material grundlegend veränderten. Wichtig ist eine sorgfältige Quellenkritik, die einerseits danach fragt, was die jeweilige Quelle leisten kann (und was nicht), die sich aber auch dafür interessiert, warum bestimmte Quellengattungen zur untersuchten Thematik ganz fehlen.

## Danksagung

Mein besonderer Dank gilt dem Sammlungsleiter und den Textilkonservatorinnen des LVR-Industriemuseums Michael Gaigalat, Claudia Grohmann und Caroline Lerch für ihre Unterstützung und dafür, dass sie mir die Arbeit an der textilen Sammlung ermöglichen.

## Literatur

CREMER, A. C. 2017. Vier Zugänge zu (frühneuzeitlicher) materieller Kultur: Text, Bild, Objekt, Re-enactment. In: CREMER, A. C.; MULSOW, M. (Hg.). *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 63–90.

DOWDELL, C. 2015. *The Multiple Lives of Clothes: Alteration and Reuse of Women's Eighteenth-Century Apparel in England*. Unveröffentlichte Thesis Queen's University (Kingston, Ontario). Kopie erhältlich über <https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/13582?show=full> (28.05.2019).

GOTTFRIED, C. 2003. Textiles Sammeln der Gegenwart. Zu den Sammlungsstrategien des Rheinischen Industriemuseums im Bereich Kleidung. In: CARSTENSEN, J. (Hg.). *Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen*. Münster; New York; München u. a.: WAXMANN, 17–24.

GOTTFRIED, C. 2018. Die Sammlung des LVR-Industriemuseums. In: LVR-INDUSTRIEMUSEUM, TEXTILFABRIK CROMFORD (Hg.). *Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus*. Ratingen: o. Verlag, 22–33.

LEMIRE, B. 2005. Shifting Currency: The Culture and Economy of the Second Hand Trade in England, c. 1600–1850. In: PALMER, A.; CLARK, H. (Hg.). *Old Clothes, New Looks. Second Hand Fashion*. Oxford; New York: Berg, 29–47.

MIDA, I.; KIM, A. (Hg.) 2015. *The dress detective. A practical guide to object-based research in fashion*. London; New York: Bloomsbury.

PIETSCH, J. 2018. Historic Garments as Primary Sources for Dress Research. In: GÜNTHER, S.; ZITZLSPERGER, P. (Hg.). *Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia*. Berlin; Boston: De Gruyter, 115–124.

PROWN, J. D. 1982. Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method. In: *Winterthur Portfolio* 17, 1: 1–19.

SYRÉ, C. 2018. Jeder Zentimeter zählt. Umgang mit Kleidung im nationalsozialistischen Alltag. In: LVR-INDUSTRIEMUSEUM, TEXTILFABRIK CROMFORD (Hg.). *Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus*. Ratingen: o. Verlag, 206–245.

TAYLOR, L. 2002. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press.

THATCHER ULRICH, L.; GASKELL, I.; SCHECHNER, S. J. u. a. (Hg.) 2015. *Tangible Things. Making History through Objects*. Oxford; New York: Oxford University Press.

ZANDER-SEIDEL, J. 1988. Bild – Text – Original. Zur Zusammenarbeit von Kunsthistoriker und Restaurator in der historischen Textilforschung. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 2, 2: 365–374.

## Zur Autorin

Anna Katharina Behrend studierte zunächst Kostümbild auf Diplom und arbeitete an verschiedenen Theatern und Opernhäusern. Das anschließende Studium der Kulturanthropologie schloss sie 2016 mit dem Master Kulturanalyse und Kulturvermittlung, Schwerpunkt Kulturanthropologie des Textilen, ab. Von 2016 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Kulturanthropologie des Textilen der Technischen Universität (TU) Dortmund, wo sie auch promoviert. Zurzeit absolviert sie ein wissenschaftliches Volontariat in der Abteilung Textilien, Kleidung und Schmuck des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

Kontakt

**Anna Katharina Behrend M.A.**  
Germanisches Nationalmuseum  
Kornmarkt 1, 90402 Nürnberg  
[anna2.behrend\[at\]tu-dortmund.de](mailto:anna2.behrend[at]tu-dortmund.de)

# Die Kopie als Objekt. Herausforderungen und Potenziale für die Objekt- und Sammlungsforschung

DANIELA C. MAIER

---

## Abstract

*Das Sammeln von Kopien von Kunstwerken ist mit der Geschichte von Sammlungsinstitutionen auf das Engste verknüpft. Im 19. Jahrhundert stellten dreidimensionale Kopien für Kunstgewerbemuseen einen signifikanten Sammlungsgegenstand dar. Als Institutionen, die sich der Förderung des Kunstgewerbes verschrieben hatten, wollten diese Museen möglichst umfangreiche Objektsammlungen anlegen, anhand derer sich gestalterische Prinzipien und technische Bearbeitungsweisen vermitteln ließen. Galvanoplastische Nachbildungen wurden von den Museen besonders geschätzt, da sie in der Lage waren, historische Edelmetallarbeiten form-, oberflächen- und materialgetreu nachzubilden – Objekte, die einen wichtigen Sammlungsbereich der Museen darstellten, aber kaum verfügbar waren.*

*Während die Produktion, das Sammeln und die Nutzbarmachung von galvanoplastischen Nachbildungen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts und damit die historischen musealen Kontexte und Aktivitäten im Mittelpunkt meines Dissertationsprojektes stehen, richtet der vorliegende Beitrag den Blick auf die Kopie als Objekt und damit auf die spezifischen Eigenschaften (Form, Materialität, Technik) galvanoplastischer Nachbildungen. Nach einführenden Überlegungen zur Bewertung und Rezeption von Kopien im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart kommt dem „close reading“ einer galvanoplastischen Nachbildung des sogenannten Maître Alpais Ziborium besondere Aufmerksamkeit zu. Unter Berücksichtigung der hier gemachten Beobachtungen und nach einer Erläuterung des Herstellungsprozesses wird schließlich der Frage nachgegangen, inwieweit Kopien nicht nur als Zeugnisse materieller Kultur zu begreifen sind, sondern in ihnen auch die (historische) Aneignungspraxis materieller Kultur nachwirkt.*

## Kopiensammlungen – damals und heute

Museumsdepots sind Spiegel vergangener Sammlungskonzepte und aktueller Ausstellungspraktiken. Während kunstgewerbliche Museen bis Anfang des 20. Jahrhunderts bestrebt waren, ihre gesamten – und enzyklopädisch angelegten – Bestände für das Publikum zugänglich zu machen, ist heute oftmals nur eine verschwindend kleine Auswahl der Artefakte ausgestellt. In den Depots hingegen schlummern Tausende Objekte, die angesichts der gegenwärtigen Präsentationsästhetiken und veränderter didaktischer Konzepte nicht – oder allenfalls als Digitalisate – für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Dazu zählen auch die großen Bestände sogenannter galvanoplastischer Nachbildungen, die im 19. Jahrhundert vor allem von Kunstgewerbemuseen und Museen mit entsprechendem Auftrag sowohl gesammelt als auch vertrieben wurden. Relativ kostengünstig und seriell unter Verwendung modernster Produktionsverfahren hergestellt, bildeten galvanoplastische Nachbildungen historische Edelmetallarbeiten detailgetreu nach – Objekte, die auf dem Kunstmarkt häufig nicht verfügbar oder für die Anschaffungsetats zu kostspielig waren. Vor dem Hintergrund ihres programmatischen Zieles, Handwerkern und Gewerbetreibenden adäquate Gestaltungsprinzipien und technisches

Know-how anhand von Objekten zu vermitteln, gehörten das Sammeln und die Nutzbarmachung von Kopien konsequenterweise zum Museumsalltag der Kunstgewerbemuseen. Denn nur mit Hilfe der Objektkopien – neben galvanoplastischen Nachbildungen wurden auch andere Kopingattungen wie Gipsabgüsse und Fotografien gesammelt – konnten diese Museen ihrem Ziel nahekommen, ein lückenloses Narrativ der Entwicklungsgeschichte angewandter Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart anhand von Objekten nachzuzeichnen.

Während jüngere Forschungsprojekte besonders die Bedeutung von Kopien antiker Plastik für die Vermittlung von (Gestaltungs-)Wissen belegen konnten, standen galvanoplastische Nachbildungen und ihre museumsdidaktischen Potenziale bisher noch nicht in ausreichendem Maße im Fokus der (kunsthistorischen) Sammlungsforschung.<sup>1</sup> Dabei kann eine Analyse der Kopiensammlungen und deren Rolle und Bedeutung in und für die museale Praxis der Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts weitreichende Er-

---

1 Vgl. auch Replica Knowledge. An Archaeology of the Multiple Past (Publikation in Vorbereitung); Antike um jeden Preis (SCHREITER 2014).

kenntnisse über Vermittlungspraktiken, Ausbildungskonzepte, Authentizitätsdiskurse, Objektzirkulationen und Museumsnetzwerke liefern.<sup>2</sup> Vor dem Hintergrund aktueller Debatten um objektwissenschaftliche Ansätze in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen möchte ich im Folgenden die Kopie als Objekt, ihre materielle und formale Erscheinung, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.<sup>3</sup> Eine besondere Herausforderung stellt dabei eine spezifische Eigenschaft von Kopien dar, die mit dem Begriff der Objektpluralität gefasst werden soll: Da ist zum einen an das bis heute anhaltende massenhafte Vorkommen von Kopien in den Sammlungen von Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts zu denken, das eine Beschäftigung mit den Kontexten ertragreicher erscheinen lässt als die Auseinandersetzung mit dem singulären Objekt. Die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge der Museumsreformen einsetzende Abwertung von Kopien als Museumsobjekte sowie das bis heute die kunsthistorische Forschung dominierende Konzept der Originalität haben zu dieser Blickrichtung gewiss beigetragen. Daneben sieht man sich einer fast unüberschaubaren Fülle vermeintlich identischer Objekte gegenüber – und selbst wenn die Kopie letztlich aus diesem Umstand ihre Daseinsberechtigung bezieht, scheinen die genannten Merkmale sie zu einem schwer greifbaren und zu begründenden Forschungsgegenstand zu machen.

Doch kann ein objektfokussierender Ansatz (das soll im Folgenden aufgezeigt werden) gerade für eine (Neu-)Bewertung von galvanoplastischen Nachbildungen fruchtbar gemacht werden. Mit ihrer spezifischen Materialität und als Doppelgänger historischer Originale sind diese nicht nur wichtige Zeugnisse der materiellen (Museums-)Kultur; in ihnen wird auch die historische Aneignungspraxis materieller Kultur nachvollziehbar.

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet demnach eine galvanoplastische Nachbildung des sogenannten *Maître Alpais Ziborium*, die ich im Rahmen eines Rechercheaufenthaltes selbst in Augenschein nehmen konnte und

2 Die mit den galvanoplastischen Nachbildungen verbundenen Vermittlungspraktiken, Ausbildungskonzepte, Authentizitätsdiskurse, Objektzirkulationen und Museumsnetzwerke stehen im Mittelpunkt meines Dissertationsprojekts am Walter Benjamin Kolleg der Universität Bern, das von Prof. Birgitt Borkopp-Restle (Universität Bern) und Prof. Bénédicte Savoy (Technische Universität Berlin) betreut wird. Es ist vergleichend angelegt und nimmt die Kunstgewerbemuseen und verwandte Institutionen in Berlin, Budapest, London, Nürnberg, Paris und Wien in den Blick.

3 Auch in der Kunstgeschichte lässt sich in den letzten Jahren wieder verstärkt ein Interesse an der Erforschung von Objekten beobachten. Davon zeugen nicht zuletzt die thematischen Schwerpunkte kunsthistorischer Fachkongresse, beispielsweise „The Challenge of the Object“ (Comité International d’Histoire de l’Art, 2012), das dem vorliegenden Band vorangegangene „Junge Forum“ unter dem Titel „Zur Sache!“ (2018) und „Zu den Dingen“ (Verband Deutscher Kunsthistoriker, 2019).

die sich im Museum für angewandte Kunst in Wien befindet.<sup>4</sup> Mittels eines „close reading“ werde ich Form und Materialität dieser Kopie beschreiben sowie diese in den Kontext von Produktion und Rezeption einbetten. Gegenübergestellt mit ihrem Vorbild, dem *Maître Alpais Ziborium* aus dem frühen 13. Jahrhundert, soll die galvanoplastische Nachbildung nicht zuletzt auf formale und materielle Gemeinsamkeiten und Unterschiede geprüft werden. Wenn im Text folglich immer wieder die methodisch vergleichende Frage aufkommt, inwieweit Kopie und Original „übereinstimmen“, dann ist diese weniger auf eine Bewertung der Kopie gerichtet. Vielmehr dient sie als Instrument, das Rückschlüsse auf die Funktion der galvanoplastischen Nachbildung und die ihr zugeschriebenen Potenziale im Museumskontext des 19. Jahrhunderts ermöglichen soll.

### Eine galvanoplastische Nachbildung des *Maître Alpais Ziborium*s

Die galvanoplastische Nachbildung des *Maître Alpais Ziborium*s folgt der Form eines pokalartigen Gefäßes mit den drei Hauptkomponenten Fuß, Gefäßkörper und Deckel mit Knauf (Abb. 1). Auf dem durchbrochenen und sich nach oben konisch verjüngenden Fuß, der reich mit Rankenwerk und Fantasiewesen geschmückt ist, erhebt sich die halbkugelförmige Kupa. Die leicht gebauchte Wandung der Kupa ist umlaufend mit einem detailreichen Bildprogramm ausgestattet: Rautenförmige und dreieckige Kompartimente zeigen alternierend Engels- und Heiligendarstellungen auf blauem Grund, die von goldenen, diagonal verlaufenden Bändern begrenzt werden. An den Stellen, an denen sich diese Bänder kreuzen, sind rote, grüne, gelbe und türkisfarbene Steine eingelassen. Einen Abschluss findet die Kupa in einem mit Pseudo-Kufi versehenen Lippenrand. Auf dem ebenfalls leicht gebauchten Deckel werden das Bildprogramm und der Steinbesatz auf entsprechende Weise fortgesetzt. Den Abschluss des Deckels bildet ein plastisch-durchbrochen gearbeiteter Knauf, der die dreigliedrige Struktur des *Ziborium*s – Fuß, Gefäßkörper, Deckel – en miniature aufnimmt.

In formaler Hinsicht stimmt die galvanoplastische Nachbildung mit dem originalen *Maître Alpais Ziborium*, das zur Sammlung des Musée du Louvre in Paris gehört, nahezu vollständig überein. Kleinere Abweichungen wie ein minimaler Größenunterschied (29,5 zu 30,4 cm) sowie die weniger ausdifferenzierte Farbgestaltung von Bildfeldern und Steinen der Kopie sind auf deren Herstellungstechnik zurückzuführen und für ungeübte Betrachter\_innen kaum zu

4 Das Objekt trägt die Inventar-Nr. GO 736 und befindet sich seit 1890 in der Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK). Die galvanoplastische Nachbildung ist nicht ausgestellt.



Abb. 1: Galvanoplastische Nachbildung des *Maître Alpais Ziboriums*, MM Christofle et Cie, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Inventar-Nr. GO 736. Foto: Tamara Pichler © MAK

erkennen.<sup>5</sup> Zweifelsohne ist die galvanoplastische Nachbildung in der Lage, die formale Gesamterscheinung des *Maître Alpais Ziboriums* wiederzugeben. Grundlegend hingegen unterscheidet sich die materielle Beschaffenheit von Original und Kopie. Beim originalen *Maître Alpais Ziborium* handelt es sich um eine Goldschmiedearbeit aus dem 13. Jahrhundert, die in reiner Handarbeit aus Kupfer getrieben, gegossen, ziselirt, graviert und feuervergoldet wurde; sie verfügt darüber hinaus über einen für die Limousiner Goldschmiede charakteristischen Emaildekor. In der galvanoplastischen Nachbildung hingegen wurde das Bildprogramm in Wachs ausgeführt, und Glascabochons zieren die jeweiligen Bildfelder. Und auch wenn die Grundelemente der Kopie ebenfalls aus Gold und Kupfer bestehen, so zeigt sich hier der wohl grundlegendste Unterschied: Die Metalle wurden unter Anwendung des galvanischen Verfahrens in Form gebracht. Damit ist die galvanoplastische Nachbildung Produkt industrieller Fertigung, doch wurde ihr als solche von den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts kaum weniger Wertschätzung entgegengebracht als dem Goldschmiedehandwerk.

5 Der Gefäßkörper der galvanoplastischen Nachbildung lässt sich zwar öffnen, jedoch wurde auf eine Nachbildung der Gravuren im Boden und Deckel, wie sie das originale Ziborium trägt, verzichtet. Vgl. grundlegend LA NIECE, RÖHRS & MCLEOD 2010.

## Galvanisches Verfahren – mehr als „Copy and Paste“

Die Herstellung der galvanoplastischen Nachbildung des *Maître Alpais Ziboriums* erforderte zahlreiche Arbeitsschritte (vgl. MCLEOD, CAMPBELL & NOUVEL 2010). Den Kern der Herstellung einer solchen Kopie bildet das galvanische Verfahren, bei dem es sich um einen elektrochemischen Prozess handelt, der Ende des 18. Jahrhunderts erstmals beobachtet, dann an verschiedenen Orten weiterentwickelt und schließlich ab etwa 1840 dank der immer verlässlicheren Verfügbarkeit von Strom auch industriell genutzt werden konnte.<sup>6</sup> Das Verfahren erlebte in der technikbegeisterten Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts große Aufmerksamkeit. Mit dem galvanischen Verfahren war zwar der Kernbereich des Nachbildungsvorgangs mechanisiert, doch erst die sorgsame Vorbereitung und Nachbearbeitung der im galvanischen Bad hervorgebrachten Metallobjekte führten zum gewünschten Ergebnis: einer dem Original formal und materiell möglichst nahekommenden Kopie.

Zunächst wurden vom originalen Ziborium Abgüsse in Gips abgenommen, die als Grundlage für alle folgenden Nachbildungsschritte dienten – nicht zuletzt konnte das kostbare Original auf diese Weise vor weiterer Inanspruchnahme geschützt werden. Auf der Basis der Abgüsse stellte man in einem nächsten Schritt einen Mustertyp her. Hier handelte es sich aber nicht um eine weitere oberflächenidentische Gipskopie, denn eine gelungene galvanoplastische Nachbildung des detailreichen *Maître Alpais Ziboriums* setzte einige Überarbeitungen des Mustertyps voraus: Jene Bereiche, die im Original nicht aus Metall bestanden, also Glassteine und Email, wurden vom Mustertyp in Handarbeit wieder abgetragen, Gravuren und Ziselierungen geschärft. Aus dieser transformierten Kopie konnten nun endlich Matrizen (Negativformen) aus Guttapercha, einem silikonartigen Material, hergestellt werden. Die Guttapercha-Formen wurden dann mit Graphitstaub leitend gemacht und in ein elektrolytisches Bad gegeben, das an einen Stromkreislauf angeschlossen war. Die Guttapercha-Formen fungierten hier als Kathode, ein Stück Kupfer wiederum als Anode. Gemäß dem physikalischen Prinzip der Elektrolyse lagerten sich die Kupferionen nun an der Kathode, also der Guttapercha-Form, an. Auf diese Weise entstanden im galvanischen Bad nach einigen Tagen in sich stabile Fragmente, die dann von den Guttapercha-Formen gelöst wurden und zusammengelötet eine formidentische, aber kupferne Kopie des Mustertyps ergaben. Nach dem Zusammenfügen der einzelnen Teile und der Beseitigung von Lötspuren wurde das Objekt in einem weiteren Schritt vergoldet; auch hierbei kam das gal-

6 Im deutschsprachigen Raum hat sich der Restaurator Jörg Freitag grundlegend mit der Entwicklung und Verbreitung des galvanischen Verfahrens auseinandergesetzt; vgl. FREITAG 2015.

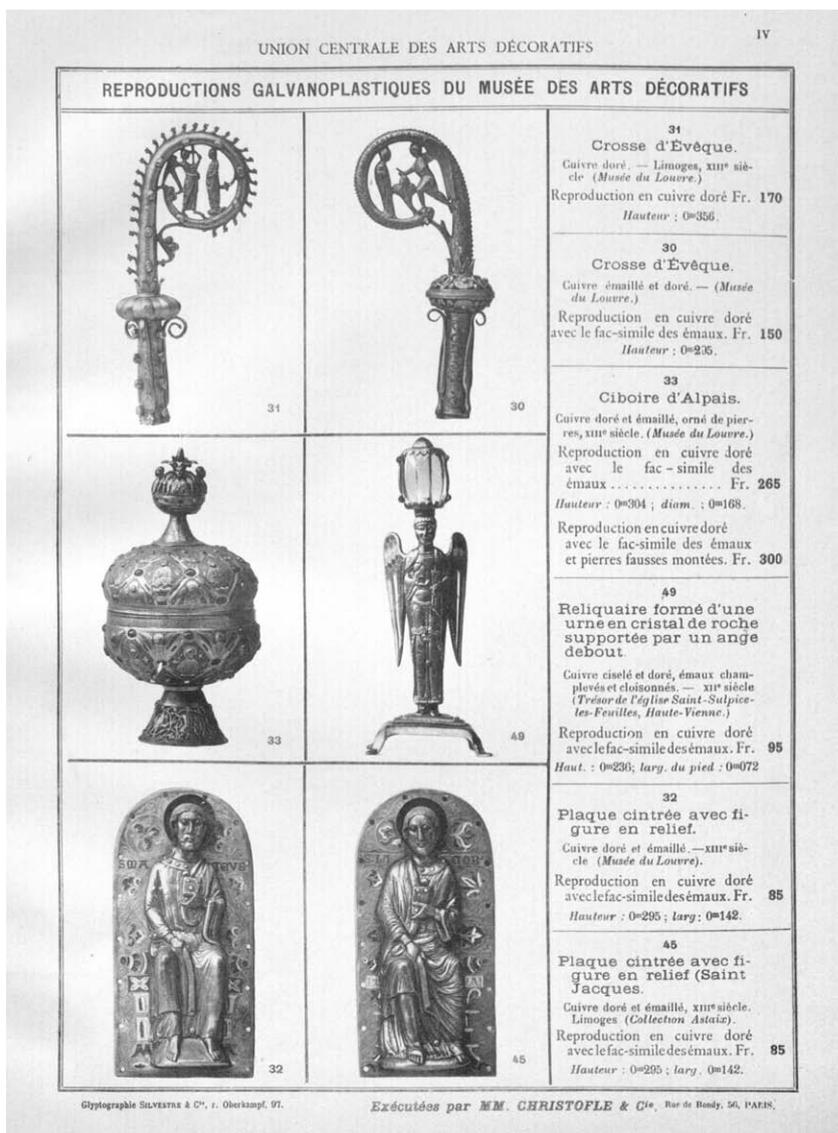


Abb. 2: 1887 publizierter Katalog der galvanoplastischen Nachbildungen, die MM Christofle et Cie im Auftrag der Union Centrale des Arts décoratifs herstellte. Nachbildungen des *Maître Alpais Ziboriums*, Nr. 33, wurden in zwei Versionen angeboten (Bayerische Staatsbibliothek München, 4 40.999-1888,1, S. IV, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00075912-2, CC BY-NC-SA 4.0)

vanische Verfahren zum Einsatz. Schließlich konnten die zuvor bewusst erzeugten Leerstellen für Steine und Emaildekor mit Glascabochons besetzt und mit Wachs ausgefüllt werden. Auch wenn die Guttapercha-Formen für mehr als einen Nachbildungsdurchgang genutzt wurden, verdeutlicht die Beschreibung der jeweiligen Arbeitsschritte, wie zeit- und arbeitsintensiv es war, eine galvanoplastische Nachbildung des *Maître Alpais Ziboriums* herzustellen. Mit dem galvanischen Verfahren hatte sich eine Methode zur seriellen und exakten Reproduktion etabliert, wenngleich hier keine Kopien ‚auf Knopfdruck‘ entstanden.

Galvanoplastische Nachbildungen des *Maître Alpais Ziboriums* wurden in zwei Versionen ausgeführt. Dies veranschaulicht der Katalog, den die französische Manufaktur

Christofle & Cie in Zusammenarbeit mit der Union Centrale des Arts décoratifs 1888 herausgab (Abb. 2).<sup>7</sup>

Bei der galvanoplastischen Nachbildung in Wien handelt es sich um ein Exemplar der „reproduction en cuivre doré avec le fac-simile des émaux et pierres montées“, die Vollversion also, die für 300 Francs erhältlich war. Bei der günst-

<sup>7</sup> Auch andernorts arbeiteten die Kunstgewerbemuseen und ihre institutionellen Vorläufer mit externen Firmen zusammen, wie beispielsweise Sy & Wagner sowie Vollgold mit dem Berliner Kunstgewerbemuseum, Elkington & Co mit dem South Kensington Museum (heute Victoria and Albert Museum). Das Bayerische Gewerbemuseum in Nürnberg und das ungarische Kunstgewerbemuseum in Budapest (Iparművészeti Múzeum) stellten galvanoplastische Nachbildungen in hauseigenen Werkstätten her.



Abb. 3: Galvanoplastische Nachbildung des *Maître Alpais Ziborium* (Detail), MM Christofle et Cie, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Inventar-Nr. GO 736. Foto: Daniela C. Maier

tigeren Version, die mit 265 Francs veranschlagt wurde, war alleine das Email nachgebildet, während Glascabocons nicht zum Einsatz kamen.<sup>8</sup>

Wie ein Detail des Wachsauftrages verrät, wurde die Imitation des Emails sehr ambitioniert umgesetzt und zweifelsohne mit erheblicher Sorgfalt ausgeführt (Abb. 3). Wenngleich aufgrund der sich durch das hervortretende Metall ergebenden Kompartimente wohl nur geringe kunsttechnische Fähigkeiten notwendig waren, bedeutete das Auftragen des Wachses doch einen bemerkenswerten Mehraufwand, ebenso das Setzen der Steine.

## Galvanoplastische Nachbildungen zwischen Tradition und Innovation

Die Detailliebe, mit der die Herstellung von galvanoplastischen Nachbildungen des *Maître Alpais Ziborium*s betrieben wurde, spiegelt zuallererst die Wertschätzung wider, die dem historischen Original entgegengebracht wurde. In den Augen der Zeitgenossen kamen in diesem Meisterwerk der Limousiner Goldschmiede technisch-handwerkliche Perfektion und qualitätsvolle künstlerische Gestaltung auf mustergültige Weise zusammen. Vor dem Hintergrund der Industrialisierung und einem proklamierten Ungleichgewicht

von Kunst und Handwerk wurden solche Objekte besonders geschätzt, in denen sich bewährte Gestaltungsprinzipien und historische Techniken nachvollziehen ließen. Insbesondere die historischen Metallver- und -bearbeitungsmethoden wie jene der Goldschmiede des Mittelalters stießen bei den Zeitgenossen auf reges Interesse, weshalb das Ziborium mit seiner Bandbreite an Techniken wie Guss, Treibarbeit, Ziselierung, Gravur und Email *champlevé* als beachtenswertes Studienobjekt galt.<sup>9</sup>

In Zeiten, in denen das Reisen teuer und somit nur den wohlhabenden Teilen der Bevölkerung vorbehalten war, lag es nahe, sich dieses Meisterwerk mithilfe von Kopien anzueignen. Zeichnung und Fotografie zählten hierbei sicherlich zu den weit verbreiteten, da günstigen und leicht zu handhabenden Kopiergattungen. Anhand einer historischen Fotografie des *Maître Alpais Ziborium*s, wie sie beispielsweise noch heute in der Sammlung des Victoria and Albert Museum in London aufbewahrt wird, zeichnen sich die Grenzen des Mediums Fotografie ab, wenn es darum ging, materialspezifische Eigenschaften sowie Farb- und Raumwirkung darzustellen (Abb. 4).<sup>10</sup> Wie das „close reading“ der galvanoplastischen Nachbildung des *Maître Alpais Ziborium*s im Österreichischen Museum für angewandte Kunst

8 Wenngleich der Katalog eine günstigere und weniger aufwändige Version der galvanoplastischen Nachbildung aufführt, ist kein solches erhaltenes Exemplar bekannt. Die Herstellung der günstigeren Version setzte in jedem Fall auch einen zweiten Mustertyp voraus, bei dem einzig Leerstellen für den Wachsauftrag hätten erzeugt werden müssen.

9 Das Interesse an historischen künstlerischen Techniken belegen zahlreiche Abhandlungen, beispielsweise BUCHER 1875.

10 Es handelt sich um eine Fotografie von Charles Thurston Thompson (1816–1868), zwischen 1857 und 1867 als Hausfotograf des South Kensington Museum (heute Victoria and Albert Museum) tätig. Heute befindet sie sich im Prints & Drawings Study Room, Inventar-Nr. 32520.

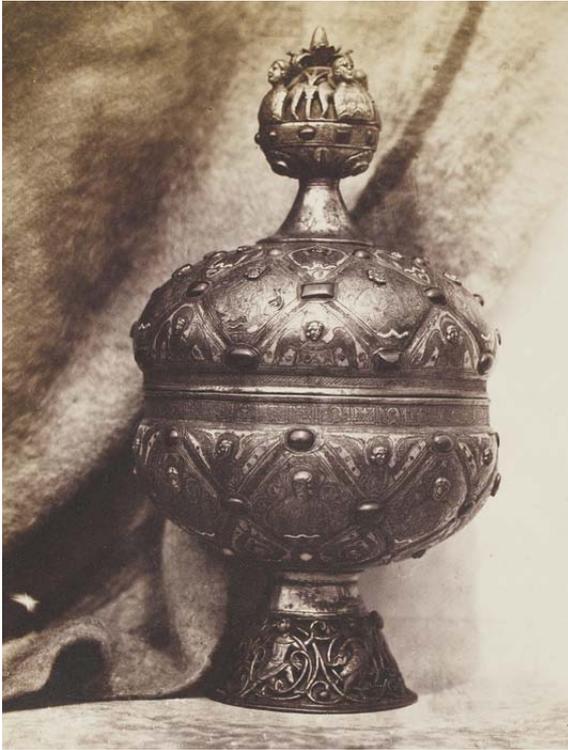


Abb. 4: *Maître Alpais Ziborium*, historische Fotografie von Charles Thurston Thompson, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection, Inventar-Nr. 32520 © Victoria and Albert Museum, London

verdeutlicht hat, ist die galvanoplastische Nachbildung zu weitaus mehr in der Lage. Zunächst macht sie als dreidimensionale Kopie das historische Objekt räumlich erfahrbar. Und selbst wenn Email und Edelsteine in der Kopie durch Wachs und Glas imitiert sind, so können mit galvanoplastischen Nachbildungen materielle und technische Qualitäten des Ziboriums – Oberflächenwirkung, Haptik und Bearbeitungstechniken des Metalls – nachvollzogen werden. Angesichts des von den Zeitgenossen geführten Diskurses über „Materialgerechtigkeit“, in dem eine angemessene Auswahl von Materialien für die Gestaltung von Objekten zunehmend an Bedeutung gewann, wurde auch die Materialität von Kopien immer intensiver diskutiert (vgl. ROTTAU 2009). In einer Reihe von Zeitschriftenartikeln, wie sie beispielsweise unter dem Titel „Die Galvanoplastik als Reproduktionsmittel von Kunstwerken“ erschienen, stellte man den galvanoplastischen Nachbildungen das beste Zeugnis aus. Nur sie allein seien in der Lage, „in vollkommenster Weise [...] die Eigentümlichkeiten des Originals, die genauen Dimensionen der Form, die Schärfe der Ciselierung, die Farbe und den Glanz des Metalls in identischer Materie [...] bei so zu sagen photographischer Treue“ wiederzugeben (o. A. 1865). Neben der Begeisterung für die Detailtreue der Nachbildungen klingt hier mit dem Verweis auf die Fotografie eindeutig die für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts charakteristische Technikbegeisterung an. In diesem Sinne wurden galvanoplastische Nachbildungen nicht nur als vorzügliche Studienobjekte traditionell handwerklicher Techniken behandelt, sondern gerade auch dafür geschätzt, Produkt und Zeugnis technischer Innovation zu sein.

## Zusammenfassung und Ausblick

Galvanoplastische Nachbildungen des *Maître Alpais Ziboriums* werden bis heute in den Sammlungen von (ehemaligen) Kunstgewerbemuseen aufbewahrt. Neben der galvanoplastischen Nachbildung in Wien sind Kopien des *Maître Alpais Ziboriums* im Victoria and Albert Museum in London, im Musée des Arts Décoratifs in Paris und im Kunstgewerbemuseum Berlin nachweisbar.<sup>11</sup> Wie das Beispiel der galvanoplastischen Nachbildung im MAK verdeutlicht, kann ein objektwissenschaftlicher Ansatz, der die Kopie als Objekt mit einer vom Original unabhängigen Form und Materialität in den Blick nimmt, wichtige Erkenntnisse liefern. So verdeutlichte das „close reading“ der galvanoplastischen Nachbildung in Wien zunächst einmal, inwieweit Kopie und Original formal und materiell übereinstimmen. Das Wissen um die Ausführlichkeit und Detailliertheit der galvanoplastischen Nachbildung und die damit verbundene Komplexität ihrer Herstellung ließen erkennen, was die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts am originalen Ziborium interessierte, und zwar insbesondere Form und historische Bearbeitungsweisen, und wie sie sich materielle Kultur aneigneten, nämlich mittels innovativer Herstellungsverfahren.

Der Erfolg der galvanoplastischen Nachbildungen in den Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts ist zweifelsohne auf die Erwartungen und Bedürfnisse einer Gesellschaft zwi-

<sup>11</sup> Victoria and Albert Museum, London, Inventar-Nr. REPRO 1888–450 und 1913–566; Musée des Arts Décoratifs, Paris, Inventar-Nr. 3690 und 3690bis; Kunstgewerbemuseum Berlin, Inventar-Nr. 88,54 a, b.

schen Tradition und Innovation zurückzuführen. Auch die Gegenwart sieht sich mit einem solchen Wandel – vom analogen zum digitalen Zeitalter – konfrontiert. Und gerade Sammlungsinstitutionen, deren wichtigste Aufgabe darin besteht, materielle Kultur zu bewahren und zugänglich zu machen, müssen sich die Frage stellen, ob und inwieweit Kopien – man denke beispielsweise an die Digitalisierung der Bestände und den 3D-Druck – für den Museumsalltag von Bedeutung sein könnten. Die Geschichte des Sammelns und der Bewertung von Kopien in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts bietet einen reichen Ideenfundus.

## Literatur

o. A. 1865. Die Galvanoplastik als Reproductionsmittel von Kunstwerken. In: *Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie* 1: 5–7.

BUCHER, B. (Hg.) 1875. *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgart: W. Spemann.

FREITAG, J. 2015. Zur frühen galvanoplastischen Herstellungstechnik von Kunstwerken in Berlin. In: *Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums* 36: 26–42.

LA NIECE, S.; RÖHRS, S.; MCLEOD, B. (Hg.) 2010. *The Heritage of ‚Maître Alpais‘. An International and interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*. London: British Museums Press.

MCLEOD, B.; CAMPBELL, M.; NOUVEL, O. 2010. A Christofle Electrotype of the Medieval Maître Alpais Ciborium. In: LA NIECE, S.; RÖHRS, S.; MCLEOD, B. (Hg.). *The Heritage of ‚Maître Alpais‘. An International and interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*. London: British Museums Press, 33–38.

ROTTAU, N. 2009. ‚Everyone to His Taste‘ or ‚Truth to Material‘?: The Role of Materials in Collections of Applied Arts. In: POTVIN, J.; MYZELEV, A. (Hg.). *Material Cultures, 1740–1920. The Meanings and Pleasures of Collecting*. Farnham: Ashgate, 71–85.

SCHREITER, CH. 2014. *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin; Boston: De Gruyter.

## Zur Autorin

Daniela C. Maier M.A. ist wissenschaftliche Assistentin an der Abteilung Geschichte der textilen Künste am Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern, und Doktorandin der dortigen Graduate School of the Humanities, betreut durch Prof. Birgitt Borkopp-Restle (Bern) und Prof. Bénédicte Savoy (Berlin). Sie studierte Kunstgeschichte, angewandte Kulturwissenschaft und Curatorial Studies an den Universitäten in Karlsruhe und Bern und schloss ihr Studium 2014 mit einer Arbeit über die Transformation musealer Präsentationspraktiken am Ende des 19. Jahrhunderts ab.

Kontakt

**Daniela C. Maier M.A.**

Universität Bern

Institut für Kunstgeschichte

Abteilung Geschichte der textilen Künste

Mittelstrasse 43, CH–3012 Bern

daniela.maier[at]ikg.unibe.ch





# „... der semptlichen Schifferen bruderschaftt zu Nutz und Ehren“. Zur Kontextualisierung von materiellen Objekten am Beispiel des Willkomm der Schiffergesellschaft zu Lübeck

LENA HOPPE

---

## Abstract

*Das gemeinsame Trinken und Zutrinken findet sich in so gut wie allen Kulturen und Epochen und drückt seit jeher die friedlichen Absichten der Anwesenden aus. Die hierbei verwendeten Gefäße waren zu keiner Zeit allein Gebrauchsgegenstände, sondern besaßen immer auch einen hohen symbolischen Aussagewert und wurden dementsprechend als Kommunikationsmedien eingesetzt. Hinter ihrer Gestaltung stecken bewusste und zielgerichtete Mechanismen, die Auskunft über die Wert- und Identitätsvorstellungen sozialer Gruppen geben können. Um diese zu entschlüsseln, bedarf es allerdings einer umfassenden Analyse, bei der die Zusammenhänge zwischen der formalen Gestaltung, dem ikonographischen Inhalt und dem historischen Kontext betrachtet werden. Am Beispiel des Willkomm der Lübecker Schiffergesellschaft soll in diesem Beitrag skizziert werden, mit welcher Herangehensweise der vielschichtige kulturhistorische Informationsgehalt von materiellen Objekten aufgezeigt werden kann. Es wird sich zeigen, dass der Pokal als komplexe Reaktion auf die gesellschaftspolitischen Ereignisse der Zeit zu betrachten ist und sich in ihm Sozialstrukturen der vorindustriellen Gesellschaft manifestieren.*

## Einleitung

Pokale werden in der Kunstgeschichtsschreibung zumeist auf ihre Materialität und handwerkliche Kunstfertigkeit reduziert, obwohl sie, historisch betrachtet, zur Zeit ihrer Herstellung eine wesentlich differenziertere Bewertung erfuhren. Als Trinkgefäße, die in gesellschaftliche Rituale eingebettet waren, besaßen sie eine hohe symbolische Aussagekraft. Auf fürstlichen Tafeln und Schaubuffets dienten sie als Objekte höfischer und patrizischer Prachtentfaltung. Durch ihre formale Gestaltung und verziert mit einem komplexen Bildprogramm waren sie ein wichtiges Medium der Kommunikation und eigneten sich auch hervorragend als repräsentative Geschenke, mit denen sich eine Botschaft vermitteln ließ.<sup>1</sup>

Im frühneuzeitlichen Hofzeremoniell wurde spätestens seit dem 16. Jahrhundert einem eintreffenden Gast der Begrüßungstrunk aus einem eigens dafür vorgesehenen Gefäß gereicht: dem sogenannten Willkomm. Dieser war in der Regel besonders repräsentativ gestaltet und nahm in Form oder Dekor zumeist unmittelbar Bezug auf seinen Auf-

traggeber oder den Verwendungszweck. So entsprach beispielsweise der 1606 von Georg Mond für den sächsischen Kurfürsten Christian II. gefertigte Deckelpokal in Gestalt eines Schloßchens detailgetreu der Architektur seines Bestimmungsortes – einem Lustschloss auf der Festung Sonnenstein in Pirna bei Dresden (vgl. WEINHOLD 2004, 207).<sup>2</sup>

Aber nicht nur im höfischen Kontext war der Brauch üblich, einem Gast zur Begrüßung einen Trunk darzureichen. Willkomm-Pokale waren auf fast allen gesellschaftlichen Ebenen beliebt. Die Gefäße dokumentieren durch ihre repräsentative und meist prunkvolle Ausführung stets ein Wett-eifern mit den sozial höhergestellten Schichten und spiegeln ein auf Status, Prestige und Macht beruhendes Selbstverständnis des Gastgebers. Die Art der Gestaltung gab also unmittelbar Auskunft über die herrschenden sozialen Strukturen.

Um die intendierte Aussage der Willkomm-Gefäße und damit deren Funktion heute verstehen zu können, ist es notwendig, den Kontext in die Deutung mit einzubeziehen, da ansonsten eine Beurteilung kaum über Aussagen zur Materialität und handwerklichen Kunstfertigkeit hinauskäme. Im Folgenden soll nun beispielhaft der Willkomm der Lübecker Schiffergesellschaft im Kontext seiner Herstellung betrachtet werden.

---

1 In diesem Zusammenhang hat Claus H. Czogalla am Beispiel des sogenannten Berliner Kaiserpokals eindrücklich gezeigt, wie vielschichtig Pokale als Zeichensysteme zusammengesetzt sein können. Entsprechend seien bei ihrer Deutung der formale Aufbau, der Materialwert und die ikonographische Gesamtgestaltung gleichermaßen zu berücksichtigen (vgl. CZOGALLA 2007).

2 Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. IV 345.

## Der Willkomm der Schiffergesellschaft zu Lübeck

Die Lübecker Schiffergesellschaft stand allen offen, die ihren Lebensunterhalt auf See verdienten. Zu einer Zeit, als noch jede Seefahrt mit lebensgefährlichen Risiken verbunden war, sollte sie als zunftähnliche Organisation sowohl den Lebenden als auch den Verstorbenen ebenso wie den Witwen, Waisen und Armen Schutz und Hilfe bieten. Die Vereinigung wurde 1535 von den Mitgliedern zweier kirchlicher Bruderschaften gegründet, die zuvor in erster Linie die Aufgabe hatten, durch Gebete und Sakramente für das Seelenheil der plötzlich und ohne vorherige Beichte in den Tod gerissenen Seeleute zu sorgen (HAMMEL-KIESOW 2001).

Im Besitz der noch heute existierenden Gesellschaft befindet sich ein silberner, teilvergoldeter Deckelpokal aus dem Jahr 1579, der den Schiffen als Willkomm diente und der heute als Dauerleihgabe im St.-Annen-Museum in Lübeck ausgestellt ist (Abb. 1).<sup>3</sup>

### Form und Inhalt

Das Gefäß misst in seiner gesamten Höhe 51,5 Zentimeter. Es steht auf einem runden, zunächst gewölbten und dann gekehlten Fuß, den zwei Relieffriesen zieren. Der untere zeigt ein mit Früchten durchsetztes Ornamentband im zeittypischen Rollwerkstil, während sich auf dem oberen Meereswesen vor einem Wellenhintergrund bewegen. Der gedrückte Nodus des sonst glatt gehaltenen Schaftes ist mit von Arabesken umgebenen Masken geschmückt, die sich in ähnlicher, aber vollplastischer Form auch an dem gebuckelten Element unterhalb der Kupa finden.

Die sich konisch leicht nach oben erweiternde, glattwandige Kupa schließt nach unten mit einem vierteiligen gegossenen Fries ab, von dem jeweils die zwei gegenüberliegenden Segmente aus einer Form stammen und damit identisch sind. Sie zeigen Schiffe mit aufgeblähten Segeln, flankiert von Figuren, die auf Delfinen lagern. Sie greifen damit die Meeresthematik des Fußes wieder auf.

Die recht dominante Kartusche auf der Kuppawandung ist erst nachträglich hinzugefügt worden. Die dort eingravierte Inschrift besagt, dass der Ältermann Luder Holmer bei seinem Amtsantritt im Jahr 1637 den Pokal zu Ehren der löblichen Bruderschaft und zu seinem Gedächtnis neu



Abb. 1: Der Willkomm der Schiffergesellschaft zu Lübeck.  
Aus: WARNCKE 1916, Taf. 1

vergoldet ließ.<sup>4</sup> Ursprünglich war die Wandung also nur mit dem Rollwerkdekor am oberen Rand und einer darüber liegenden Inschrift verziert: „DRINCK · VNDE · IT · GODT · NICHT · VORGIT · VOR · ALLEN · DINGEN · BE · WAR · DIN · EHR · DI · WEHRDT · NICHT · MER · 1579“.

Mit der Jahreszahl 1579 ist das Herstellungsjahr des Willkommens genannt, während der Text zum einen den Memorialaspekt der kirchlichen Bruderschaften aufgreift, die der Schiffergesellschaft vorausgegangen waren. Zudem wird der Begriff der Ehre betont, der in der frühneuzeitlichen Gesellschaft von fundamentaler Bedeutung war und der sich hier auf die Trinkfestigkeit der Gesellschaftsmitglieder anwenden lässt. Deutlicher wird dies noch, wenn man die Inschrift auf dem Kragrand des Deckels betrachtet:

3 St. Annen-Museum, Lübeck, Inv.-Nr. 1967/11. Literatur: BEHRNS 1879, Nr. 841; WARNCKE 1916, 61–96, Tafel 1–3; WARNCKE 1927, Nr. 301.1, Abb. 40; HASSE 1965, Nr. 72; HASSE 1969, Nr. 512; HASSE 1972, Nr. Z 101; PIETSCH 1982, Nr. 124; ZÖLLER-STOCK 1996, 113; HAMMEL-KIESOW 2001, 197.

4 „ANNO 1637 VP NICOLAËY HAT LVDER / HOLMER FOEN OLDERMANSCHOFF IN DIESER GESEL / SHOP AFFGEDANCKET VND HAT DIESEN HENSESTOEP / FOEN NEYE VP LATEN FORGVLDEN DER LOFF / LICHEN BRODERSCHOP ZV EREN VNDE / FREVTLEICHER GEDECHTNISE /“.



Abb. 2: Deckelinnenseite. Aus: WARNCKE 1916, Taf. 2

„DE · OLDESTEN · VND · OLDERLVDE · TO · SAMEN · HETEN · AL · ERLIKE · LVDE · WILKAMEN · VND · DE · DISSE · HENSE · NICH · KANN · VT · DRINKEN · DE · SAL · DEN · ARME · TWE · SCHILLI · SCHEN+“.

In seiner Form ist der Deckel wie der Fuß ausgebildet. Auch hier finden sich Köpfe und Masken in verschiedener, plastischer Ausführung zwischen zeittypischem Ornament. Bekrönt wird der Pokal vom Rumpf eines Schiffes, dessen Mast die von den Seefahrern verehrte Glücks- und Schicksalsgöttin Fortuna bildet.

Im Inneren des Deckels ist ein Medaillon angebracht, das die Anbetung Christi im Vordergrund und die Taufe im Jordan links im Hintergrund zeigt (Abb. 2). Es veranschaulicht die Gesellschaftsmitglieder nochmals als gläubige Christen. Unterhalb der Darstellung befinden sich zwei Wappen: links jenes der Schiffergesellschaft mit zwei gekreuzten Bootshaken mit einer Krone darüber und rechts das Wappen der Stadt Lübeck. Somit ist der Pokal ganz eindeutig zu verorten.

Obendrein ist der Willkomm auch gestempelt. Am Fußring sind der Lübecker Doppeladler und die Marke des Lü-

becker Meisters Engelbrecht Becker eingeschlagen. Dass Engelbrecht Becker den Willkomm im Jahr 1579 für die Schiffergesellschaft gefertigt hat, bestätigt außerdem eine Eintragung in den Akten der Gesellschaft.<sup>5</sup> Dort ist für dieses Jahr vermerkt, dass dem Meister 82 Mark und 4 Schillinge für die Anfertigung des Bechers gezahlt wurden. Aus dem Dokument geht außerdem hervor, dass der Deckel erst ein Jahr später gefertigt wurde und der Gesellschaft 48 Mark und 14 Schillinge gekostet hat. Der Meister ist an dieser Stelle nicht erwähnt worden. Weil Engelbrecht Becker aber über mehrere Jahre hinweg (1578–1587) für alle Goldschmiedearbeiten der Schiffergesellschaft herangezogen wurde und auch keine stilistischen Einwände dagegen sprechen, ist davon auszugehen, dass auch der Deckel von seiner Hand stammt.

Ob der Pokal von Anfang an mit Deckel geplant war, kann nicht entschieden werden. Unter dem Fuß wurden

5 Uthgesellboock, zitiert bei WARNCKE 1916, 79f.

jedenfalls beide Gewichte eingraviert.<sup>6</sup> Die Angabe des Gewichts war wichtig, denn das aus Edelmetall gefertigte Gefäß besaß auch die Funktion einer währungsgleichen Kapitalanlage.

In der betreffenden Akte der Gesellschaft sind außerdem zahlreiche Reparaturen des Pokals vermerkt.<sup>7</sup> Sie lassen darauf schließen, dass der Willkomm häufig benutzt und nicht immer umsichtig behandelt wurde. Im 18. Jahrhundert musste die Fortuna auf dem Deckel zunächst wieder angelötet werden, bevor sie 1739 nach einer erneuten Beschädigung ganz ersetzt worden ist.

Insgesamt betrachtet kann festgehalten werden, dass Engelbrecht Becker das Gefäß für die Lübecker Schiffergesellschaft durchweg nach dem zeitgenössischen Geschmack gefertigt hat. Sowohl der Pokaltypus mit becherförmiger Kupa als auch der Dekor sind typisch für norddeutsche Goldschmiedearbeiten aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Meeresthematik des Lübecker Pokals wie auch die bekrönende Fortuna sind eindeutig auf die Auftraggeber bezogen und lassen sich gleichzeitig mit der Funktion des Trinkgefäßes verbinden.

## Das Objekt im Kontext

Mit der Gründung der Gesellschaft im Jahr 1535 wurde in ein Haus investiert, das den Mitgliedern unter anderem als Versammlungsort diente und das heute in Lübeck unter dem Namen „Schiffergesellschaft“ als Gaststätte bekannt ist.<sup>8</sup> Als die Finanzierung für die Räumlichkeiten abgeschlossen war, wurde umgehend damit begonnen, einen Silberschatz zusammenzutragen (WARNCKE 1916, 63). Für gemeinsame Feste wurde eine gewisse Ausstattung benötigt, die gleichzeitig als Kapitalanlage diente und damit in Teilen immer auch wieder in bare Münze umgewandelt wurde. Der Willkomm aus dem Jahr 1579 stellte eine der ersten Anschaffungen der Schiffer dar.

Was die Schiffergesellschaft mit dem Besitz des kostbaren Pokals ausdrücken wollte, wird spätestens deutlich, wenn man die Ereignisse und Entwicklungen betrachtet, die sich zeitgleich in Lübeck abspielten: Im 16. Jahrhundert hat sich ein grundlegender Strukturwandel der politischen Ordnung der Freien und Hansestadt vollzogen (WEHRMANN 1860; WENKEBACH 2001; HOFFMANN 2007). Zuvor, im 15. Jahrhundert, oblag die höchste Entscheidungsgewalt den sogenannten Bürgerversammlungen, an denen sämtliche Bürgerrechtseinhaber beteiligt waren. Der Rat fungierte dabei als sekundäres Entscheidungsorgan, das in seinen Handlungen an die Beschlüsse der Bürger gebunden war. Seine obrigkeitliche Stellung erlangte dieser erst zu Beginn

des 16. Jahrhunderts, als die Bürgerschaft freiwillig auf das Recht der Bürgerversammlungen verzichtete, da diese mit nicht unerheblichen wirtschaftlichen Ausfällen für den Einzelnen verbunden waren. Zugleich gewannen die bürgerlichen Kollegien, wozu auch die Schiffergesellschaft zählte, an Macht und Bedeutung. Mit ihren gewählten Vorstehern hatten sie Anteil am politischen Geschehen der Stadt und begrenzten zugleich die Zentralisierung der städtischen Regierungsgewalt im Rat. Auch wenn den „kommerzierenden“ Kollegien, wie etwa der Kompanie der Kaufleute, dabei von Anfang an eine höhere Stellung zugesprochen wurde, hielten die Schiffer an einem Selbstverständnis fest, das in ihrer maßgeblichen Beteiligung am Aufstieg Lübecks zu einer führenden Wirtschafts- und Handelsmetropole begründet lag. Eine offizielle Rangfolge unter den Kollegien wurde erst viel später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, schriftlich fixiert. Die Schiffer fanden sich dabei auf dem vorletzten Platz dieser Rangliste wieder. Sie genossen zwar mehr Ansehen als die zahlreichen Handwerkszünfte, rangierten aber unter allen anderen Kollegien. Dem fremden Gast, der den silbernen und teilvergoldeten Pokal zum Willkomm gereicht bekam, wurde jedoch unmittelbar das Selbstbewusstsein der Schiffergesellschaft demonstriert, die mit dem Gefäß ihren Reichtum offen zur Schau stellte.

Mit der Herrschaft der Franzosen im Rahmen der Napoleonischen Kriege ging zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein großer Teil des profanen Lübecker Silbers verloren.<sup>9</sup> Der Rat veräußerte seinen Silberschatz genau wie die Kompanie der Kaufleute, die vornehme Zirkelgesellschaft und einige der Handwerksämter. Auch die Schiffergesellschaft ließ beinahe ihren gesamten Schatz von etwa 43 Kilogramm Silber einschmelzen, um diesen vor einer Plünderung zu bewahren. Neben einigen Sargschildern wurden nur ein kleiner silbervergoldeter Pokal und der Willkomm vor dem Schmelzofen bewahrt, der damit noch bis ins 20. Jahrhundert bei den Festen der Gesellschaft zum Einsatz kam (WARNCKE 1916, 66).

## Fazit

Der Willkomm der Lübecker Schiffer hatte für die Gesellschaft mehrere Funktionen. Seine Bedeutung zeigt sich allein schon dadurch, dass der Pokal eine der ersten Anschaffungen der Gesellschaft war und über einen Zeitraum von mehr als vier Jahrhunderte regelmäßig verwendet wurde. Der rituelle Umgang mit dem Willkomm gab den Mitgliedern der Schiffergesellschaft Orientierung und stärkte ihre kollektive Identität sowohl nach innen als auch nach außen. Als Symbol ihrer Gemeinschaft wurde der Pokal dazu genutzt, das Selbstverständnis der Schiffer innerhalb der städtischen Gesellschaft zu demonstrieren und damit ihre

6 „W. 173 L 2 q“ und „128 lot“.

7 Uthgesellboock, zitiert bei WARNCKE 1916, 81.

8 Lübeck, Breite Straße 2.

9 Zur französischen Besetzung vgl. STUBBE DA LUZ 2003.

Position zu legitimieren – unabhängig davon, welcher Platz ihnen in der offiziellen Hierarchie zugewiesen wurde. Der Willkomm der Lübecker Schiffergesellschaft ist als komplexe Reaktion auf die gesellschaftspolitischen Ereignisse der Zeit zu betrachten. In dem Gefäß manifestieren sich Sozialstrukturen und Identitätsvorstellungen der vorindustriellen Gesellschaft, die sich dem heutigen Betrachter jedoch erst nach einer umfassenden Analyse offenbaren, die sowohl die Interpretation der materiellen und symbolischen, als auch der sozialen Informationsebene berücksichtigt.

## Literatur

BEHRNS, G. L. H. 1879. *Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände in Lübeck im September 1879*. Lübeck: Schmidt & Erdtmann.

CZOGALLA, C. H. 2007. Der Berliner Kaiserpokal von Wenzel Jamnitzer als Supplikationspokal des Landesberger Bundes: Neubestimmung eines historischen Dokuments. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 49: 57–72.

HAMMEL-KIESOW, R. (Hg.) 2001. *Seefahrt, Schiff und Schifferbrüder. 600 Jahre Schiffergesellschaft zu Lübeck 1401–2001*. Lübeck: Schiffergesellschaft zu Lübeck.

HASSE, M. 1965. *Lübecker Silber 1480–1800*. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

HASSE, M. 1969. *Bilder und Hausgerät. Sankt-Annen-Museum Lübeck*. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

HASSE, M. 1972. *Zunft und Gewerbe in Lübeck*. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

HOFFMANN, P. 2007. Soziale Differenzierung und politische Integration. Zum Strukturwandel der politischen Ordnung in Lübeck (15.–17. Jahrhundert). In: SCHMIDT, P.; CARL, H. (Hg.). *Stadtgemeinde und Ständegesellschaft. Formen der Integration und Distinktion in der frühneuzeitlichen Stadt*. Berlin: LIT, 166–197.

PIETSCH, U. 1982. *Die Lübecker Seeschifffahrt vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

SCHMIDT, P. 2009. *Wandelbare Traditionen – tradiertes Wandel. Zünfftische Erinnerungskulturen in der Frühen Neuzeit*. Köln u. a.: Böhlau.

STUBBE DA LUZ, H. 2003. *„Franzosenzeit“ in Norddeutschland (1803–1814). Napoleons Hanseatische Departements*. Bremen: Edition Temmen.

WARNCKE, J. 1916. Der Silberschatz der Schiffergesellschaft zu Lübeck. In: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 18: 61–96.

WARNCKE, J. 1927. *Die Edelschmiedekunst in Lübeck und ihre Meister*. Lübeck: Schmidt-Römhild.

WEHRMANN, C. 1860. Die staatsbürgerliche Stellung der Handwerker-Corporationen in Lübeck. In: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 1: 263–280.

WENKEBACH, H. 2001. Die Schiffergesellschaft in der Bürgerschaft. Ihre verfassungsrechtliche Stellung von 1669 bis 1853. In: HAMMEL-KIESOW, R. (Hg.). *Seefahrt, Schiff und Schifferbrüder. 600 Jahre Schiffergesellschaft zu Lübeck 1401–2001*. Lübeck: Schiffergesellschaft zu Lübeck, 51–54.

WEINHOLD, U. 2004. Von „kunst und geschickligkait“. Goldschmiedekunst am Dresdner Hof um 1600. In: SYNDRAM, D.; SCHERNER, A. (Hg.). *In fürstlichem Glanz. Der Dresdener Hof um 1600 (Ausst.-Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 10.6.–26.9.2004; New York, The Metropolitan Museum of Art, 26.10.2004–30.1.2005; Rom, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 1.3.–29.5.2005)*. Mailand: Electra, 206–210.

ZÖLLER-STOCK, B. 1996. Silberne Pracht und tiefe Bedeutung. Willkomm-Pokale, Humpen und Becher im St. Annen-Museum. In: GERKENS, G.; GRASSMANN, A. (Hg.). *Lust und Last des Trinkens in Lübeck. Beiträge zu dem Phänomen vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert*. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 109–117.

## Zur Autorin

Lena Hoppe ist gelernte Goldschmiedin und studierte die Fächer Kunstgeschichte sowie Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen. Derzeit ist sie Wissenschaftliche Hilfskraft bei der Zentralen Kustodie der Universität Göttingen sowie im Museum der Göttinger Chemie und befasst sich im Rahmen ihres Dissertationsprojektes mit den Willkomm-Pokalen Lübecker Zünfte, die sie in ihrem Bestand erstmalig erfasst und in ihren Kontexten auswertet.

Kontakt  
**Lena Hoppe M.A.**  
Georg-August-Universität Göttingen  
Zentrale Kustodie  
Weender Landstraße 2, 37073 Göttingen  
lena.hoppe[at]kustodie.uni-goettingen.de

# Ideologien und Kännchen. Die Ambivalenz ostdeutscher Produktkultur am Beispiel des Kaffeekännchens „rationell“

SOPHIA LUDOLPH

---

## Abstract

*Die Gestaltung der Dinge erhielt in der planwirtschaftlich organisierten DDR den Rang einer Staatsaufgabe und folgte der Prämisse, das sozialistische Lebensgefühl widerzuspiegeln und zu beeinflussen. Ökonomisches Zweckdenken in ideologischer Auslegung und kulturelle Legitimation durch traditionelle ästhetische Normensysteme charakterisierten die Produktkultur. Praxis und Theorie des Gestaltens waren dabei oftmals von Ambivalenzen geprägt, unterlagen einem Bewertungswandel und gerieten zum Politikum. Alltägliche Gegenstände wie das Kaffeekännchen der Gastronomieserie „rationell“ wurden zur umkämpften Bastion der unterschiedlichen Gestaltungsgrundsätze.*

*Das „rationell“-Kännchen wurde 1969/70 von Margarete Jahny und Erich Müller entworfen. Innerhalb der Produktkultur der DDR nahm es eine originäre Stellung ein und ist sicherlich in jeder Sammlung, die sich der Alltags- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands widmet, zu finden. Als Teil des am meisten verbreiteten Porzellangeschirrs in öffentlichen Einrichtungen der DDR ist es ein Repräsentant der industriellen Alltagskultur der 1970er und 1980er Jahre.*

*Im folgenden Beitrag wird die Objektgeschichte des Kännchens, von der Genese der Form und des Dekors über die Produktion und Distribution bis hin zur Musealisierung, dargelegt. Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Produktgestaltung der DDR werden offenkundig. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße „Trivialanthropologie“ des „rationell“-Kännchens. Im Ergebnis steht vielmehr eine Schärfung des reflexiven Blicks auf die Ästhetik des Alltäglichen und deren weiterreichende Bedeutung, der sich die Autorin im Rahmen eines Dissertationsprojektes widmet.*

## Einleitung

Die Gegenstandswelt einer Gesellschaft ist Spiegel ihrer kulturellen, ökonomischen und sozialen Prozesse und Werte. Von Gebrauchsgegenständen lassen sich Rückschlüsse auf gesellschaftliche Bewusstseinslagen und die ihnen zugrundeliegenden Ideologien ziehen. Industriell hergestellte Objekte fungieren dabei nicht nur als Indizien einer technischen und formalen Entwicklung, sondern sind zugleich „Symptome einer vielschichtigen, äußerst komplexen, oft widersprüchlichen Kultur“ (PÖLLIG & GÜTH 1985, 6). Dennoch werden Objekte, die nicht als „Design“ im Sinne professioneller Gestaltung gelten, häufig von der Wissenschaft ausgeklammert. Design- und Alltagsgegenstände aus der DDR haben dabei eine doppelte Hürde zu überwinden, um als erforschungs- und ausstellungswürdige Objekte wahrgenommen zu werden. Schließlich erfuhr die Produktkultur der DDR mit der Wiedervereinigung eine abrupte „wirtschaftsgesellschaftliche Entwertung“ (KUHN & LUDWIG 1996, 20), in deren Folge allein dem westdeutschen Design Rang und Ansehen eingeräumt wurde. Zwar setzte bereits in den frühen 1990er Jahren eine allmähliche Wiederentdeckung der DDR-Produkte ein, jedoch ist diese vor allem als eine Nostalgiebewegung zu bewerten. Vorrangig von der ostdeutschen Bevölkerung ausgehend, etablierte sich

dafür der Neologismus „Ostalgie“ (AHBE 2016, 7; BLUM 2006).

Mit meinem Beitrag „Ideologien und Kännchen“ möchte ich exemplarisch am 1969/70 entworfenen Kaffeekännchen Form „rationell“ (Abb. 1) aufzeigen, dass Objekte der Populär- und Alltagskultur der DDR ein vielschichtiges epistemisches Potential besitzen und in der Erforschung und



Abb. 1: Portionskännchen Form „rationell“ 1969/70.  
Foto: Sophia Ludolph

Erschließung von Sammlungen intensiver beachtet werden sollten. Das „rationell“-Kännchen ist ein industriell in Großserie gefertigtes Alltagsobjekt, ein scheinbar banaler Gegenstand des täglichen Gebrauchs, der zunächst keinen Anspruch darauf erhebt, als Bedeutungsträger die Welt interpretieren zu können. Demzufolge scheint er auch keines kritischen oder ästhetischen Diskurses zu bedürfen. Hinter der Trivialität und Banalität des Kännchens verbirgt sich jedoch eine komplexe kulturelle Aussage, die ich im Folgenden erläutern möchte.

Kaffeekannen eignen sich besonders gut für diese Veranschaulichung, da sie als traditionelle Gebrauchsgegenstände dem Wandel von Gebräuchen unterworfen sind und sich dieser zugleich an ihrer Form- und Dekorgestaltung ablesen lässt. Innerhalb eines Service prägt die Kanne den Formcharakter und macht es von anderen Kaffeegeschirren unterscheidbar. Mit der weiten Verbreitung der automatischen Kaffeefiltermaschine sind Kaffeekannen jedoch zunehmend obsolet geworden (WEYKAM 1990, 60 und 67). Im heutigen Zeitalter von „Coffee to go“, dem schnellen Kaffeegenuss auf dem Weg, haftet der Kaffeekanne gar „ein gewisser musealer Anachronismus“ an (PFANNKUCHEN 1984, 5). So sind Portionskännchen aus Porzellan, in denen der Kaffee nach dem „Draußen nur Kännchen“-Prinzip<sup>1</sup> auf der Terrasse serviert wird, in der Gegenwart immer seltener anzutreffen.

Auch das in der folgenden Betrachtung analysierte Objekt entstand in einer Phase, als sich die Gastronomie- und Kaffeekultur wandelte. Rationalisierung und Standardisierung waren seinerzeit wichtige Schlagworte und im Jahr 1968 gab es Bestrebungen, dem ästhetischen Maß der Kaffeekannen auf den Grund zu gehen.<sup>2</sup> Der Pro-Kopf-Verbrauch an Bohnenkaffee stieg in den 1970er Jahren zudem sukzessive an. Das Genussmittel zählte in den Haushalten der DDR zu den wichtigsten Ausgabenpositionen und nahm deshalb eine besondere Stellung ein. Demgemäß schätzte das Ost-Berliner Institut für Marktforschung „eine kontinuierliche Versorgung der Bevölkerung“ mit Bohnenkaffee als eine Frage „von großer Bedeutung“ ein (SCHMUTZLER 1974, 22–25). Die Essayistin Jutta Voigt pointierte später:

1 Eine auch in Westdeutschland bekannte und gängige Kaffeehaussytte, nach der im Außenbereich keine Tasse, sondern lediglich ein Kännchen Kaffee bestellt werden kann. Der äthiopische Prinz Asserate fasst seine Beobachtung zum „Draußen nur Kännchen-Prinzip“ wie folgt zusammen: „Und ich bestaunte den europäischen Geist der Effizienz, der dem Kaffee das Zeremonielle ausgetrieben und aus ihm ein Getränk gemacht hatte, das vor allem der Disziplin auf den Sprung helfen sollte“ (ASSERATE 2012, 143).

2 Der Versuch wurde von Rolf Garnich unternommen, der in seiner Dissertationsschrift im Jahre 1968 serienmäßig hergestellte Kaffeekannen der Firma Rosenthal zur beispielhaften analytischen Anwendung und Erprobung seiner ästhetisch-mathematischen Design-Theorie ausgewählt hatte (GARNICH 1968; vgl. BÜRDEK 2015, 129).

„Die Kaffeekanne wurde zur Bastion. Bohnenkaffee war ein Mythos, ein Ritus, ein Genuß vor allen anderen“ (VOIGT 2008, 160).

## Objektgeschichte

Im Jahr 1965 erhielt die Keramikerin Margarete Jahny von ihrem Arbeitgeber, dem Zentralinstitut für Gestaltung,<sup>3</sup> der staatlichen Leiteinrichtung mit Sitz in Ost-Berlin, den Auftrag, eine Geschirranalyse durchzuführen (PFÜTZNER 2018, 156). Die Untersuchung stand unter der Vorgabe, einen robusten, platzsparenden und zugleich ansehnlichen, stapelbaren Geschirrtyp zu entwerfen, der den Anforderungen der Gastronomie gerecht werden konnte.

Die Anregung zur Entwicklung eines soliden Hotelporzellans ging von der Vereinigung Interhotel aus, einer 1965 gegründeten Hotelkette der DDR, die zudem als vorrangiger Einsatzort vorgesehen war. Zunächst wurden umfangreiche empirische Studien in drei Interhotels unterschiedlichen Charakters durchgeführt. Sie erbrachten Erkenntnisse über die Anforderungen hinsichtlich der Beanspruchung bei der Lagerhaltung, bei der Speisenzubereitung, beim Servieren sowie beim Reinigen und Trocknen. Solide, langlebig und formschön – diese Eigenschaften konnten kurz gefasst in der Folge als Gestaltungsgrundsätze gelten.

Jahny hatte in Zusammenarbeit mit ihrem Kollegen Erich Müller bereits 1964 mit dem Pressglas-Stapelservice „Europa“ ein universell einsetzbares, raumökonomisches und robustes Hotelgeschirr entworfen. Die gläsernen Schalen, Deckel und Ascherringe des Sortiments sind stapelbar und lassen sich multifunktional kombinieren. Als in Porzellan gefertigtes Pendant sollte „rationell“ gemeinsam mit dem Pressglas-Sortiment in der Gastronomie zum Einsatz kommen und in seinen Formen mit diesem harmonisieren und funktionieren. Zentraler Anspruch war dabei die Stapel- und Kombinierbarkeit von Glas und Porzellan.

Im Ergebnis entstand ein komplexes Geschirrsystem, das unter der Präzision und Vielseitigkeit suggerierenden Bezeichnung „rationell“ vertrieben wurde. Der Handelsname stand dabei nicht allein für die zweckbezogene, schnörkellose Gestaltung, sondern auch für die rationelle, serienmäßige Produktion, mit der der Volkseigene Betrieb (VEB) Vereinigte Porzellanwerke Colditz betraut wurde. In der DDR galt das Geschirr als „Inbegriff einer ökonomischen Form“ (STEINHORST 2004, 82). Das aus der Zusammenarbeit des Amtes für industrielle Formgestaltung (AiF), der

3 Das Zentralinstitut für Gestaltung unterstand seit 1965 dem Deutschen Amt für Messwesen und Warenprüfung. Als beauftragende Institution griff es leitend und planend in die Entwicklung und Produktion von Serienerzeugnissen ein. 1972 ging es in das Amt für Formgestaltung über. Dem gegenüber hatte der westdeutsche Rat für Formgebung vorrangig beratende Funktion und griff nicht aktiv in das Designgeschehen ein (vgl. SELLE 2007, 223).



Abb. 2: Stapelkännchen, Studienarbeit Margarete Jahny, 1950/51 (in der Ausstellung „Alles nach Plan“, Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig). Foto: Sophia Ludolph

Vereinigung Interhotel und des Porzellankombinats Colditz entstandene Hotelgeschirr „rationell“ steht überdies exemplarisch für die ostdeutsche Entwurfs- und Produktionspraxis der Arbeit im Kollektiv und dem Zusammenwirken verschiedener Industriezweige.

### Vorbilder und Vorleistungen

Das Geschirrsystem „rationell“ verkörpert die gestalterische Suche nach sachlichen Gebrauchsformen, die bis heute in der Branche des Gastronomieporzellans als vorbildlich gelten. An der Genese seiner Form (Baukastenprinzip, Systemdesign) lassen sich korrelative Einflüsse in der Gestaltauffassung ost- und westdeutscher Designer festmachen. Die Traditionslinien sind dabei bis zum Bauhaus zurückzuvorführen.

Margarete Jahny hatte an der Hochschule für Bildende Kunst in Dresden bei den ehemaligen Bauhäuslern Marianne Brandt und Mart Stam studiert. Durch sie war ihr Blick auf die Gestaltung funktionaler, ästhetischer Gefäße für die

industrielle Serienherstellung gelenkt worden. Das 1950/51 als Studienarbeit entstandene Stapelkännchen (Abb. 2) kann als Vorläufer des Kaffeekännchens Form „rationell“ angesehen werden. Die Idee des ökonomischen Stapelns und die daraus resultierende elementare Zylinderform waren hier bereits verwirklicht. Die Formen des aus zwei Tassen, einer Kanne, einem Sahnebecher und einem für alle Teile passenden Deckel bestehenden Geschirrs waren so aufeinander abgestimmt, dass sie eine sichere Stapelbarkeit sowie ein einfaches Transportieren ermöglichten. Konzipiert wurde es für den Gebrauch als Selbstbedienungsgeschirr in Büros, Ferienheimen und Betriebskantinen. Die 1951 aufkeimende „Formalismus-Kampagne“, die die Abkehr vom Bauhausstil und dem Funktionalismus forderte, stand der Etablierung des Entwurfs jedoch entgegen, sodass es nie in die Serienproduktion ging (KÖSTER 2002, 167).

Während die Stapelfähigkeit bereits in Jahny's Studienarbeit angelegt war, hat die Entwurfsidee eines Geschirrsystems, in welches sich das Kännchen einfügt, seinen Ursprung an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm. Die



Abb. 3: Form „rationell“ und Form „6200“ im Gegenüber. Foto: Günter Höhne (HÖHNE 2009, 149, Abb.8)

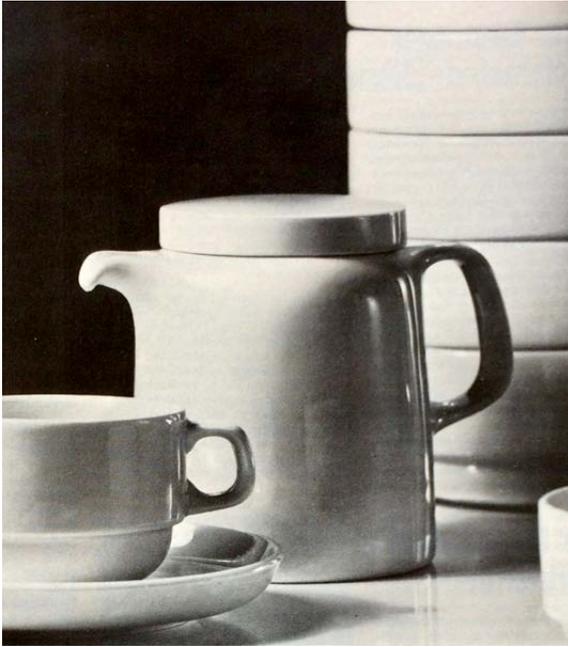
1955 gegründete Hochschule, die sich als Nachfolgeeinrichtung des Bauhauses verstand, hatte die Gestaltung von Systemen als Design-Aufgabe ins Zentrum seiner Lehre gestellt (SCHEPERS 2000, 154f.; BÜRDEK 2015, 41). Als System wurde dabei ein sich aus variablen Komponenten zusammensetzendes komplexes Raster definiert, welches eine optimale Flächenausnutzung erlaubte. Dieses universelle Modell einer „Designgeometrie“ setzte der Ulmer Student Hans Nick Roericht 1958/59 in seiner Diplomarbeit in Form eines Kompaktgeschirrs um. Erstmals waren Stapelbarkeit und Systemgedanke konsequent realisiert, womit Roericht nicht nur neue Maßstäbe setzte, sondern zugleich den Siegeszug des stapelbaren Systemgeschirrs begründete. Von der Porzellanfabrik Thomas, einer Tochterfirma der Rosenthal AG, produziert, wurde es unter der Bezeichnung „TC 100“ zum Verkaufsschlager. Als Auszeichnung und Beleg für seinen Weltrang steht die Tatsache, dass das New Yorker *Museum of Modern Art* das Geschirr bereits 1962 nicht nur in seine ständige Sammlung aufnahm, sondern es überdies in der Cafeteria des Hauses einsetzte (KAISKE 2012; SCHEPERS 2000, 157).

Roerichts Design-Lösung wurde 1962 von dem westdeutschen Industriedesigner und Keramiker Heinz Engler im Auftrag der Firma Bauscher aufgegriffen und weiterentwickelt. Im Ergebnis entstand das Geschirrsystem „B1100“, das bis ins kleinste Detail auf Funktionalität ausgerichtet ist und als das bis heute weltweit am meisten verwendete Hotelporzellan gilt (DEGREIF 2011, 1). Mehr als drei Jahrzehnte prägten „B1100“ und die zeitgleich entstehenden Geschirre anderer Hersteller (1963 Firma „Schönwald 498“ von Heinrich Löffelhardt; 1964 Firma Thomas mit der Form

200 „ABC“ von Hans Theo Baumann) das Bild der westdeutschen Gemeinschaftsverpflegung (DEGREIF 2011, 11). Entsprechend des auf Funktionalität und „technische Durchdringung des Alltags“ ausgerichteten Zeitgeists wurden sie überdies auch in den Privathaushalten nachgefragt und nahmen Einfluss auf die Gestaltung der Haushaltsservices. Dies ist bezeichnend, weil sich die Gestaltung der Wirtschaftsgeschirre bis dahin umgekehrt am Porzellan für den Haushalt orientiert hatte (DEGREIF 2011, 14; TRÄGER 1996, 107f.).

Der Triumphzug des stapelbaren Systemgeschirrs hat augenfällig auch die Gestaltung der Form „rationell“ in der DDR beeinflusst. Die größte Ähnlichkeit lässt sich mit der von Heinz Engler 1968 entworfenen Form „6200“ (Abb. 3), einer Fortführung des Sortiments „B1100“, ausmachen (STEINHORST 2004, 82; HÖHNE 2009, 149).

Ein „Ideentransfer“ fand jedoch auch in umgekehrter Richtung statt: So hatte der westdeutsche Porzellanhersteller Bauscher die damals neue Detaillösung des fallgesicherten Deckels, die von Erich Müller für das „rationell“-Kännchen entwickelt worden war, für die eigene Produktion übernommen. Müller hatte eine neuartige Deckel-Innenausformung konzipiert, die beim Einschenken das Herabfallen des Deckels auch bei extremer Neigung des Gefäßes verhinderte. Noch vor dem Abschluss des langwierigen Patentverfahrens wurde „rationell“ auf der Leipziger Herbstmesse 1972 präsentiert, sodass Müllers Detaillösung ohne weiteres von dem westdeutschen Hersteller übernommen und als „Bauscher Patent“ vermarktet werden konnte (o. V. 1975, 20; vgl. HÖHNE 2009, 149). Gewürdigt wurde die Leistung der beiden Gestalter dennoch, indem ihnen noch



im selben Jahr die sogenannte Messegoldmedaille verliehen wurde (HIRDINA 1973, 39).

## Verwendung und Distribution

Das Geschirrsystem „rationell“ entwickelte sich zu einem Massenprodukt mit hohem Verbreitungsgrad. Anfangs im VEB Vereinigte Porzellanwerke Colditz hergestellt, wurde es später aufgrund hoher Nachfrage an zwei weiteren Produktionsstätten in Kahla und Ilmenau bis 1990, also fast 20 Jahre in Serie, produziert (HÖHNE 1998, 55; HIRDINA 1973, 39). Es zählt somit zu den langlebigsten Erzeugnissen der ostdeutschen Produktkultur.

„Rationell“ war fester Bestandteil des DDR-Alltags. Ursprünglich für die gehobene Gastronomie der Interhotels entwickelt, gehörte das Geschirr bald zur Standardausrüstung gastronomischer und gesellschaftlicher Einrichtungen. Es war in Hotels, Gaststätten, Werkskantinen, Ferienheimen und Krankenhäusern, aber auch im Ost-Berliner Haus des Ministerrats und in der SED-Leitstelle Zentralkomitee im Einsatz. Wichtigster Abnehmer des „rationell“-Geschirrs war jedoch sicherlich das ostdeutsche Reiseversorgungsunternehmen Mitropa. Als Monopolist der Verkehrsgastronomie war sie verantwortlich für die Bewirtung in Speisewagen, Bahnhofsgaststätten, Autobahnrasthöfen und Schiffsküchen. Jeder Speisewagen, jedes Bahnhofsbistro und -restaurant war mit dem Geschirrsystem ausgestattet, was dessen Verbreitung und Bekanntheit ganz wesentlich beförderte. Umgekehrt wurde „rationell“ zu einem der wichtigsten Werbeträger der Mitropa in der DDR (TIPPACH-SCHNEIDER 2004, 208). Davon zeugt bis heute die Tatsache, dass das Känn-

chen beziehungsweise auch das gesamte Service im Volksmund „Mitropa-Kännchen“ beziehungsweise „Mitropa-Geschirr“<sup>4</sup> genannt wird (STEINHORST 2004, 82).

Bezeichnend für die analoge Entwicklung ost- und westdeutscher Produktkultur ist der Umstand, dass die Deutsche Schlafwagengesellschaft (DSG), das westdeutsche Äquivalent zur Mitropa, das bereits zuvor zum Vergleich herangezogene Systemgeschirr „B 1100“ der Firma Bauscher für die Verwendung in ihren Speisewagen wählte. Die DSG ließ das Geschirr mit dem seit etwa 1971 benutzten Kleeblatt-Emblem verzieren, das entsprechend dem Zeitgeschmack in braun ausgeführt war. Demgegenüber wurde das Geschirr der Mitropa mit zwei Dekoren hergestellt: zum einen mit dem in grün gehaltenen Schriftzug „MITROPA“ und zum anderen mit blauem Emblem, das sich aus dem Wortzeichen M und dem Bildzeichen des Rades zusammensetzte. Letzteres war bis Mitte der 1980er Jahre Orten mit internationalem Publikum wie dem Messeflughafen Leipzig oder der Gaststätte am Berliner Bahnhof Friedrichstraße vorbehalten.<sup>5</sup> Diese Hierarchisierung des Dekors verdeutlicht, dass die Gestaltung der Oberflächen in der DDR nuancierter als in der Bundesrepublik gehandhabt wurde und ihr ein anderer Stellenwert zukam.

## Objektoberfläche

Fragen der Oberflächengestaltung waren mit dem Kalten Krieg und der Systemkonfrontation zum Politikum geraten. So wurde das Ornament Anfang der 1950er Jahre in der DDR als Ausdruck nationaler Identität politisch verordnet. Im Sinne eines sozialistischen Traditionalismus wurde eine „volkskünstlerische“ Oberflächengestaltung vorgegeben, während die „reine“ Form als „funktionalistisch[e] Versimpelung“ unter das Verdikt der Armut und Kunstlosigkeit fiel (HIRDINA 1988, 43). Walter Heisig, seinerzeit Leiter des Instituts für Angewandte Kunst<sup>6</sup>, definierte das Industriedesign in enger Bindung zur Ideologie und prägte den Leitsatz „Ein Besteck ohne Ornament ist Formalismus“<sup>7</sup>. Gebrauchsgegenstände, begriffen als Objekt der Anschauung, sollten der Maxime „sozialistisch im Inhalt, national in der Form“ folgen (HIRDINA 1988, 45). Der ideologische „Sinn“

4 Laut Köster handelt es sich um eine „landläufig von Westlern geprägt[e] Bezeichnung“ (KÖSTER 2002, 174).

5 „Später fand es sich in jedem Speisewagen und wurde wegen Materialknappheit auch in Kombination mit Stücken von schwarzgrünem Dekor verwendet“ (STEINHORST 2004, 83).

6 1952 wird das Institut für industrielle Gestaltung in das Institut für Angewandte Kunst umgewandelt und der staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten unterstellt. 1963 entsteht daraus das Zentralinstitut für Formgestaltung, ab 1965 Zentralinstitut für Gestaltung, aus dem dann 1972 das Amt für industrielle Formgestaltung (AiF) hervorgeht (vgl. SELLE 2007, 226).

7 Walter Heisig 1957, zit. in HIRDINA 1988, 40.



Abb. 4: „rationell“-Kannen mit Dekorvarianten. Foto: Unbekannt (LÜDER 1985, Umschlagrückseite); Reproduktion: Sophia Ludolph

wurde somit zur zentralen ästhetischen Bewertungskategorie erhoben. Demgegenüber wurden parallel in der Bundesrepublik der Funktionalismus und die „Form ohne Ornament“ von offizieller Seite und von den „Geschmacksreformern“ des Werkbundes theoretisch-moralisch unterlegt und dogmatisch verteidigt. Neben den offiziellen gestalterischen Leitlinien gab es jedoch in beiden deutschen Staaten abweichende Tendenzen. Fanden sich in der DDR stets Fürsprecher einer ornamentfreien, funktionalistischen Ästhetik, wurden demgegenüber in Westdeutschland „[u]nter den Augen einer funktionalistischen Orthodoxie Orgien des Dekorativen gefeiert“ (MENCK 1958, 1). Der Porzellanhersteller Philip Rosenthal resümierte, dass „die meisten Gegensätze in Designfragen zwischen den puritanistischen Funktionalisten und den dekorativen Emotionalisten“ ausgetragen wurden (ROSENTHAL 1967, 231). Unter den Vertretern eines funktionalistischen Gestaltungsansatzes, in der Tradition von Werkbund und Bauhaus, waren vor allem naturalistische Dekore (wie Blumenmotive) verpönt. Ein Selbstzweck des Dekors sollte vermieden werden, legitim war lediglich eine die Form unterstützende schlichte Verzierung.

Die Gestalter des „rationell“-Geschirrs Jahny und Müller folgten dieser Überzeugung und hatten dementsprechend einen Dekor-Kanon aus umlaufenden ein- oder zweifarbi-

gen Streifen- und Banddekoren vorgesehen (HÖHNE 2001, 63). Mit diesem konnte die konzentrierte Form des Geschirrs betont und zugleich der schlichten Sachlichkeit und Funktion der Grundidee entsprochen werden. Je nach Einsatzort waren diese zudem mit kennzeichnenden Vignetten kombinierbar.

Das schlichte Dekor-Konzept wurde jedoch bereits 1972 auf offizielles Geheiß hin überarbeitet. Unter der Zielstellung „Entwicklung von Dekoren, die unterschiedliche Bedürfniskomplexe befriedigen“ (HÖHNE 1998, 58) entwarf eine Abteilung des AiF einen universellen Dekor-Kanon weit gefächerter Motive, die bestimmten Kategorien zugeordnet wurden. Durch die Veränderung von Farbe, Kompositionen und Proportionen sollten, in Abstimmung auf den Verwendungsort, unterschiedliche menschliche Bedürfnisse angesprochen werden. Wurden die Streifendekore für die Kategorie „Allgemeine Gaststätten“ für geeignet befunden, sollte mit dem Farbton Gold ein repräsentativer Anspruch demonstriert werden (HÖHNE 1998, 59).

Während das Gesamtservice „gesellschaftlichen Bedarfsträgern“ vorbehalten blieb, wurde das Kaffeekännchen „rationell“ über den Einzelhandel für den „Volksbedarf“ vertrieben (KÖSTER 2002, 174). Ausschlaggebend hierfür war vermutlich der zu Beginn der 1970er Jahre vorherrschende „akute Mangel an Einzelkannen“ auf dem DDR-Binnen-

markt (VVB KERAMIK 1975, 40). Dass ein Kännchen aus einem Hotel-service als geeignet erachtet wurde, um dem Mangel zu begegnen, liegt sicherlich auch im vorherrschenden Zeitgeschmack begründet. Wie erwähnt haftete den Systemgeschirren der Nimbus des Modernen an, und es fand sich auch in westdeutschen Privathaushalten Hotelporzellan (DEGREIF 2011, 17). Damit einher ging eine Tendenz zu kleinen Kannen als Einzelkanne oder für Ein- bis Zwei-Personen-Sets, die mit einem Fassungsvermögen von 0,33 Liter dem „rationell“-Kännchen entsprachen (VVB KERAMIK 1975, 44).

Für Privathaushalte erhältliche Kännchen galt nun jedoch nicht mehr die Gestaltungsprämisse, einem die Form unterstützenden, schlichten Dekor den Vorzug zu geben. Vielmehr sollte das „strenge“ Dekor-Konzept überwunden und sogenannte „haushaltsfreundlich[e] Varianten“ entwickelt werden (HÖHNE 1998, 59).

Hinter dieser Forderung verbarg sich die ideologisch begründete Überzeugung der Führungsriege des Landes, nach deren Ansicht buntes Dekor „auf Tassen und Tellern überzeugend von der fröhlichen Breite und Vielfalt im sozialistischen Alltagsleben“ kündete (HÖHNE 2001, 176). Optimistisch stimmende „volkskünstlerische Buntheit“ wurde gefordert, während undekoriertes Porzellan als unpräzise und einfallslos empfunden wurde. Design in der DDR unterlag letztlich nicht nur den Bedingungen der Planwirtschaft, sondern musste auch das Nadelöhr ideologischer Kontrolle passieren. Schließlich galt die Prämisse, dass „Gestaltung Ausdruck der Gesellschaftsordnung zu sein“ hatte. Eine Projektgruppe des AiF entwickelte ein weit gefächertes System bildhafter Schiebedekore,<sup>8</sup> die vom Blümchen- und Zwiebelmuster bis zur Jagdszene und Delfter Mühle reichten (Abb. 4) und dem von den Gestaltern ausgearbeiteten, rationalen Konzept entgegenstanden. Die Musterapplikationen wurden in den Herstellerbetrieben teils „getreulich in der Serie umgesetzt, jedoch vielfach und unüberschaubar im Laufe der Jahre noch ‚innovativ erweitert‘“ (HÖHNE 1998, 59).

Neben dem ideologischen Moment liegen noch weitere Erklärungsoptionen für die Verwendung eines motivreichen Dekor-Systems nahe: So erforderte die Produktion undekorierte Ware eine fehlerfreie Produktion der Materialien und barg das Problem hoher Ausschussware. Mit Schiebedekoren konnten Produktionsfehler besser vertuscht werden als mit einfachen Streifen. Heinz Begenaus, ein Mitarbeiter am Zentralinstitut für Gestaltung (später AiF), beschrieb diese Tendenz bereits 1967: „So entlarvt sich oft die Ablehnung der sogenannten dekorfreien Form als Täuschungsversuch, da der eigentliche Mangel nicht im Fehlen des Dekors liegt, sondern in dem Unvermögen, einwand-

freie, reine Materialwirkungen hervorzubringen“ (BEGENAU 1967, 59). Reinweißes glattes Porzellan war in der DDR insofern stets Mangelware, da die veraltete Technologie einer weitestgehend fehlerfreien Produktion im Wege stand.

Dekor diente überdies der Planerfüllung, die den stetigen Anstieg der Produktion vorsah. Mit der Anbringung von Dekor, als zusätzlichem Arbeitsschritt im Produktionsprozess, konnten die Brigaden in den Betrieben und Kombinate mit einfachen Mitteln ihre Arbeitsproduktivität steigern. Zudem ließ sich dekorierte Ware teurer verkaufen, da die Berechnung der Preise auf den Herstellungskosten beruhte. Dekor war somit auch das Resultat einer gezielten Preispolitik (PFÜTZNER 2017, 162).

Doch auch die Binnenhändler hatten kaum Interesse an einfacher, undekorierte Ware und verwiesen auf die allgemein konservativen Geschmacksvorlieben der Bevölkerung. Entsprechend fand farbenfrohes Porzellan schlicht größeren Anklang. Obendrein war mittels variantenreicher Dekore eine kostengünstige Möglichkeit gefunden, eine gewisse Vielgestaltigkeit des Angebots zu simulieren (HIRDINA 1996, 60). Und schließlich verlangten auch die Exportmärkte nach Farbe und Dekor: In Westdeutschland hatte dekoriertes Porzellan zu Beginn der 1970er Jahre und mit dem Einsetzen der Postmoderne wieder Konjunktur. Heinz Engler, der Gestalter des Bauscher-Systemgeschirrs, sprach sich gegen den Purismus und die Beschränkung auf die weiße Form aus: „In Bezug auf das Dekor gäbe es einen lauten Ruf des Publikums nach Farbe“, dem nachzukommen sei (DEGREIF 2011, 6). Entsprechend pries die „Schaulade“, das westdeutsche Fachblatt für Porzellan, Keramik, Glas und Hausrat, nicht nur die „durchdachte funktional-ästhetische Gestaltung“ des „rationell“-Geschirrs, sondern auch dessen „moderne belebende Farbigkeit“ (o. V. 1973, 253).

Die Produktion unpräzise weißen Porzellans war aus Sicht des staatlichen Außenhandels der DDR eine „Verschleuderung von Volksvermögen“, da es keine Abnehmer fände (HÖHNE 2001, 176). Da Exportüberschüsse wiederum auf dem Binnenmarkt vertrieben wurden, wirkte sich diese „modisch notwendige Ausfuhr-Produktion“<sup>9</sup> sogar doppelt auf das Porzellanangebot der DDR aus (PFÜTZNER 2017, 162).

An der Behandlung der Oberfläche des Kaffeekännchens „rationell“ lassen sich exemplarisch Widersprüche innerhalb der ostdeutschen Entwurfs- und Produktionspraxis aufzeigen. Durch die Dekoration wird die Weißform des Hotelporzellans zum Ausdrucksträger einer Gesinnung und eines Selbstverständnisses, das von ideologischen oder ökonomischen Beweggründen gespeist war.

8 Auf die Oberfläche übertragene Abziehbilder, die mit thermoplastischen Farben auf Papier aufgedruckt werden.

9 Margarete Jahny, zit. in: HÖHNE 1998, 67.



Abb. 5: „Lieselotte Upcycling Tischlampe Mitropa“. Foto: Anka Büchler (www.lieselotte-berlin.de)

## Diskurs

Die Vielfalt an Dekoren, für die das „rationell“-Kännchen als Träger erhielt, lag jedoch ganz und gar nicht im Interesse der beiden Gestalter und stand ihrer Überzeugung entgegen. Margarete Jahny bezeichnete den entstandenen Motivreichtum in einem Interview als „entsetzlich“.<sup>10</sup> Die von staatlicher Seite geforderte „volkskünstlerische Bunttheit“ stand der funktionalen Form des Kännchens entgegen. Die Dekor-Frage geriet letztlich zum Kampfplatz von Theorie und Praxis. In „Form und Zweck“, dem publizistischen Sprachrohr professioneller Gestaltung in der DDR, resümierte Dagmar Lüder, seinerzeit stellvertretende Chefredakteurin, die Problematik folgendermaßen:

„Schafft Ornament den Ausdruck, den die Form nicht hat? Macht der Goldrand den kantigen Kannenkörper vergessen? Stimmt das einst handgemalte Holländermotiv die strenge Maschinenform populär? Ist die weiße Kanne nackt? Rhetorische Fragen, ewig gefragt – so oder ähnlich –, seit Maschinen Kaffeekannen produzieren und Dekor massenhaft industriell aufgetragen wird. Sie fragen nach der Wirkung und enden stets bei dem unverbindlichsten aller Sätze: Über Geschmack lässt sich nicht streiten. So wäre vielleicht über die Ursachen von Geschmack zu streiten. Und über die Ethik des gegenständlichen Produzierens. Sowie über den Zusammenhang zwischen beidem“ (LÜDER 1985).

10 Margarete Jahny, zit. in: HÖHNE 2001, 63.

Bezeichnend ist, dass das „rationell“-Kännchen in unterschiedlicher Ausführung (reinweiß, mit Banddekor, Floral- und Zwiebeldekor) im Rahmen der ästhetischen Erziehung an Schulen zum Einsatz kam. Die pädagogische Übung wollte dabei das Urteilsvermögen der Kinder hinsichtlich ästhetischer und funktionaler Gesichtspunkte sensibilisieren und sie als künftige Konsumenten und Produzenten schulen.<sup>11</sup>

## Nachleben und Musealisierung

Durch den Wandel der Zeit und die Wiedervereinigung veränderte sich die Beurteilung des „rationell“-Kännchens. Nach 1990 fiel das einst omnipräsente „rationell“-Geschirr der abrupt einsetzenden „wirtschaftsgesellschaftlichen Entwertung“ anheim, wurde vielerorts ausrangiert und verschwand weitgehend aus der Alltagswelt. Wiederentdeckt wurde es im Rahmen der „Ostalgie“-Welle ab Mitte der 1990er Jahre, es avancierte nun zum Kultobjekt und Sammlerstück (SCHOLZ 2002, 60). Seit 2009 gibt es eine nur dem „rationell“-Kännchen gewidmete Internetseite, die von Stefan Schneider, einem Kännchen-Sammler, begründet

11 In einer Ausgabe der Zeitschrift „Form und Zweck“ aus dem Jahr 1977 berichtet Dagmar Lüder von einer entsprechenden Unterrichtsstunde einer 6. Klasse in einer Berliner Schule (Lüder 1977, 25–27).

wurde.<sup>12</sup> Zudem ist das Kännchen bis heute käuflich zu erwerben, so über Privatverkäufer auf Flohmärkten und bei verschiedenen Online-Verkaufsportalen wie ebay. Zudem wird das „rationell“-Kännchen von dem auf Design aus Ostdeutschland spezialisierten Online-Versandhandel „Formost.de“<sup>13</sup> vertrieben, hier allerdings ausschließlich mit klassischem Banddekor. Findige Gestalter schätzen dagegen vor allem den „Retro“-Chic der dekorierten Kännchen. Umfunktioniert zur Tischlampe mit Unikatcharakter (Abb. 5) wird ihnen der Stellenwert als Designobjekt wohl kaum mehr aberkannt.

In Museen und öffentlichen Sammlungen wird „rationell“ heute zumeist als Beispiel der sachlich-funktionalen DDR-Moderne, vor allem in der schlichten dekorfreen oder mit Banddekor versehenen Variante, ausgestellt. Die Ausstellungstauglichkeit und der Erkenntniswert der dekorierten „rationell“-Kännchen bleiben hingegen fast immer unberücksichtigt. Sie lagern zuhauf in den Depots der Museen, die sich der Vermittlung der Kulturgeschichte der DDR verpflichtet haben. So stellt etwa das Leipziger Grassi-Museum für Angewandte Kunst das „rationell“-Kännchen einzig in der reinweißen und mit Mitropa-Signet versehenen Variante aus und zeigt kein einziges der dekorierten Portionskännchen aus seiner Sammlung. Die Vielstimmigkeit des Kännchens wird somit häufig eingeschränkt und der Erkenntniswert nur unzureichend ausgeschöpft. Dabei ließe sich anhand des „rationell“-Kännchens in seinen unterschiedlichen Varianten der Kern des gestalterischen Richtungsstreits um das Verhältnis von Tradition und Moderne, von funktionalen und ästhetisierenden Gestaltungsprinzipien anschaulich darlegen. Es könnte gezeigt werden, unter welchen politischen Auflagen und planwirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der DDR Alltagsgegenstände hergestellt wurden, an welchem gesellschaftlichen Geschmack sich die Produktion orientierte und inwieweit ideologische oder ökonomische Interessen ausschlaggebend waren. Auch die Nutzungsbedingungen und die alltäglichen Aneignungen durch die Nutzer ließen sich anhand des „rationell“-Kännchens beleuchten. Eine differenzierte Behandlung im Rahmen von Sammlungen und Ausstellungen könnte ein Schlaglicht auf das vielschichtige Verhältnis von Alltagsleben und Herrschaftsanspruch werfen.

12 [www.rationell-kaennchen.de](http://www.rationell-kaennchen.de) (29.12.2018).

13 Formost.de besteht seit 2007 mit Sitz in Wismar und versteht sich als „Museumsshop ohne Museum“. Ihr Konzept ist vergleichbar mit dem Manufactum-Katalog des westdeutschen Versandhandels, dem – laut Selbstbezeichnung – „Warenhaus der guten Dinge“.

## Literatur

AHBE, T. 2016. *Ostalgie: Zu ostdeutschen Erfahrungen und Reaktionen nach dem Umbruch*. Berlin: Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur.

ASSERATE, A.-W. 2012. *Draußen nur Kännchen. Meine deutschen Fundstücke*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

BLUM, M. 2006. Club Cola und Co.: Ostalgie, Material Culture and Identity. In: STARKMAN, R. (Hg.). *Transformation of the new Germany*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan, 131–149.

BEGENAU, S. H. 1967. *Funktion Form Qualität: Zur Problematik einer Theorie der Gestaltung (des Designs)*. Berlin (DDR): Zentralinstitut für Gestaltung.

BÜRDEK, B. E. 2015. *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. 4. Aufl. Basel: Birkhäuser-Verlag.

DEGREIF, U. (Hg.) 2011. *Keramik + Glas. Heinz H. Engler. Werkverzeichnis*. Biberach an der Riß: Museum Biberach.

GARNICH, R. 1968. *Ästhetik, Konstruktion und Design. Allgemeine mathematische Methode zur objektiven Beschreibung ästhetischer Zustände im analytischen Prozeß und zur generativen Gestaltung im synthetischen Prozeß von Design-Objekten*. Diss. Universität Stuttgart.

HIRDINA, H. 1996. Gegenstand und Utopie. In: MERKEL, I. (Hg.). *Wunderwirtschaft DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren*. Köln; Weimar [u. a.]: Böhlau, 48–61.

HIRDINA, H. 1988. *Gestalten für die Serie. Design in der DDR. 1949–1985*. Dresden: Verlag der Kunst.

HIRDINA, H. 1973. Hotelporzellan Rationell. In: *Form und Zweck*, H. 2: 36–39.

HÖHNE, G. 2009. Den Deckel hab ich wohl, allein es fehlt die Schnaupe. In: HÖHNE, G. (Hg.). *Die geteilte Form: deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*. Köln: Fackelträger, 146–149.

HÖHNE, G. 2001. *Penti, Erika und Bebo Sher – Klassiker des DDR-Designs*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.

HÖHNE, G. 1998. *Die Anmut des Rationalen/Margarete Jahny: Metall, Glas, Keramik, Design für die Serie 1951–1990*. Dessau: Design-Zentrum Sachsen-Anhalt.

- KAISKE, MICHAEL 2012. Geschirrstapler. Hans (Nick) Roericht, der Designer des TC 100, wird 80. In: *Bauwelt*, Nr. 44, <http://www.bauwelt.de/themen/Geschirrstapler-Hans-Nick-Roericht-Designer-TC-100-2095810.html> (28.12.2018).
- KÖSTER, H. 2002. Margarete Jahny. Formen für die Lebenszwecke im Alltag. In: JÜRGS, B. (Hg.). *Vom Salzstreuer bis zum Automobil: Designerinnen*. Berlin: Grambin AvivA, 163–177.
- KUHN, G.; LUDWIG, A. 1996. Sachkultur und DDR-Alltag. Versuch einer Annäherung. In: KUHN, G.; LUDWIG, A. (Hg.). *Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR-Objektkultur und ihre Musealisierung*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag, 13–24.
- LÜDER, D. 1985. Schicksal einer Form: Das Kaffeekännchen „Rationell“ mit verschiedenen Dekoren. In: *Form und Zweck* 17, H. 3.
- LÜDER, D. 1977. Ästhetische Erziehung. In einer 6. Klasse. In: *Form und Zweck* 9, H. 2, S. 25–28.
- MENCK, C. 1958. Porzellan und Dekor – und die Gretchenfrage nach dem Ornament. In: *werk und zeit* 7, Nr. 8 (August 1958): 1–2.
- o. V. 1975. Bauscher Form 6200. In: *Service Manager*, Nr. 13 (September 1975): 20.
- o. V. 1973. Ideenreiches Glas- und Porzellan-Angebot auf der Leipziger Messe. In: *Die Schaulade*, H. 2 (Februar 1972): 253.
- PFANNKUCHEN, B. (Hg.) 1984. *Die Kaffeekanne. Eine Ausstellung zeitgenössischer Keramik*. Ludwigshafen: Wilhelm-Hack-Museum.
- PFÜTZNER, K. 2017. Gebrauchspatina, Simplex und offenes Prinzip. Zur sozialen Verantwortung der Industriegestalter der DDR. In: BANZ, C. (Hg.). *Social Design: Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 147–164.
- PFÜTZNER, K. 2018. *Designing for socialist need. Industrial Design Practice in the German Democratic Republic*. London: Routledge.
- PÖLLIG, H.; GÜTH, R. 1985. Vorwort. In: FUCHS, H. (Hg.). *Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre deutsches Design*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 5–6.
- ROSENTHAL, P. 1967. Brandrede gegen die Atomisierung des Design. In: KLÖCKER, J. (Hg.). *Zeitgemäße Form*. München: Süddeutscher Verlag, 231–232.
- SCHEPERS, W. 2000. *Das Jahrhundert des Design. Geschichte und Zukunft der Dinge*. Frankfurt am Main: Anabas-Verlag.
- SCHMUTZLER, J. 1974. Zum Bohnenkaffeeverbrauch der Bevölkerung der DDR. In: *Mitteilungen des Instituts für Marktforschung* 13, H. 1: 22–25.
- SCHOLZ, K.-U. 2002. Designgeschichte. Kost the Ost. DDR-Design vom Trabbi bis zum Teeservice. In: *Design-Report: Magazin für Form und Funktion, Sinn und Wert*, H. 2: 60–65.
- SELLE, G. 2007. *Geschichte des Designs in Deutschland*. Frankfurt am Main; New York: Campus-Verlag.
- STEINHORST, A. 2004. *Speisen auf Reisen. Essen und Trinken im Umfeld der Eisenbahn*. Berlin: Deutsches Technikmuseum.
- TIPPACH-SCHNEIDER, S. 2004. *Das große Lexikon der DDR-Werbung. Kampagnen und Werbesprüche, Macher und Produkte, Marken und Warenzeichen*. 2. Aufl. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- TRÄGER, S. 1996. *In 80 Tassen um die Welt. Gastlichkeit und Porzellan – ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans für die Gastronomie vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart*. Hohenberg (Eger): Deutsches Porzellanmuseum.
- VOIGT, J. 2008. *Der Geschmack des Ostens: Vom Essen, Trinken und Leben in der DDR*. Berlin: Aufbau-Taschenbuch.
- VVB KERAMIK (Auftraggeber) 1975. *Industriezweigstrategie Erzeugnisentwicklung*, Teil 1: Haushalt- und Hotelporzellan. Stiftung Haus der Geschichte, Museum in der Kulturbrauerei, Berlin, ARCH 187: Datierung 30.10.1975.
- WEYKAM, G. (Hg.) 1990. *Kontinuität im Wandel. Vom barocken Tafelgerät zum modernen Serienprodukt*. Bielefeld: Kunsthalle.

## Zur Autorin

Sophia Ludolph studierte Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und absolvierte ein Auslandssemester an der Universität Aveiro (Portugal) im Fach Design. Ihre Masterarbeit widmete sie dem „Formenspiel der Fünfziger Jahre in BRD & DDR“. Seit 2017 promoviert sie am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig bei Prof. Zöllner unter dem Arbeitstitel „Die Ideologie der Oberfläche. Ambivalenzen ostdeutscher Produktkultur vor dem Hintergrund der Dekor-Debatten der Nachkriegszeit“.

Kontakt

**Sophia Ludolph M.A.**

Universität Leipzig

Institut für Kunstgeschichte

Wünschmanns Hof, 5. Etage,

Dittrichring 18–20, 04109 Leipzig

sophia.ludolph[at]uni-leipzig.de

# Objektinformationsanalyse. Materiale Medizingeschichte am Beispiel der Rostocker Moulagen-Sammlung

CHRISTIAN DAHLKE

---

## Abstract

*Dermatologische Moulagen sind bemalte Wachsabformungen von erkrankten Hautpartien oder Körperteilen. Hautklinikern vermittelten vor gut 100 Jahren über dieses Lehrmittel Krankheitsbilder. Die Klinik und Poliklinik für Dermatologie und Venerologie an der Universitätsmedizin Rostock besitzt heute noch 32 von einst 2.000 bzw. 3.000 Moulagen. Im Sinne der Materialen Medizingeschichte dienen die genannten 32 Moulagen als Ausgangspunkt für eine Rekonstruktion der Sammlung und ihrer Geschichte.*

*In der Dissertation des Verfassers wurde für die wissenschaftliche Untersuchung der Moulagen eine hermeneutische Methode entwickelt, die sogenannte Objektinformationsanalyse. Mit ihr werden sämtliche Objektinformationen der Einzelmoulage dokumentiert und in Serie ausgewertet. Hierbei zeigten sich Phänomene, die begrifflich u. a. als Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Informationen bestimmt wurden. Die Phänomene wurden in einem weiteren Schritt historisch als Herstellung, Bearbeitung und Veränderung der Moulagen verstanden. Die Interpretation richtete sich zuletzt auf die mikrogeschichtlichen Zusammenhänge und wissenschaftsgeschichtlichen Diskurse.*

*Am Beispiel des Diagnoseschildes – einem bedruckten Etikett mit einer Krankheitsbezeichnung – wird in diesem Beitrag der Weg von der Objektinformation zur Materialen Medizingeschichte aufgezeigt.*

## Einleitung: Agenda einer systematisch-historischen Objekthermeneutik

„Geschichte vom Objekt her“ zu schreiben, war und ist das Paradigma in der medizinhistorischen Sammlungsforschung am gleichnamigen Kolloquium in Rostock.<sup>1</sup> Es ist maßgeblich beeinflusst durch die Arbeiten Thomas Schnalkes, der das Forschungsfeld der „Materialen Medizingeschichte“ (SCHNALKE 2010a) durch eigene objekthermeneutische Forschung an Moulagen (SCHNALKE 2010b) und anderen medizinhistorischen Objekten, wie dem „Berliner Gallenstein“ (SCHNALKE 2010c), vorangetrieben hat.

Die Betrachtung des Einzelobjektes und deren historische Kontextualisierung entwickelte sich zum Forschungsprogramm,<sup>2</sup> das zwar den Objektnachbarn in der Sammlung nicht außer Acht gelassen hatte (SCHNALKE 2010b, 28f.), aber auf eine empirisch-systematische Analyse der Objektsammlung verzichtete.<sup>3</sup> Für die Rostocker Moulagen-Sammlung ist dieses Vorgehen jedoch zur Forschungsmethode geworden. Denn von den für die Einzelobjektanalyse so wichtigen Texten auf und neben dem Objekt (SCHNALKE 2010c, 60) gibt es schlicht zu wenige bei den Rostocker Moulagen. Das Objekt wäre „stumm“ geblieben (ESSLER 2017, 99), d. h. dessen Objektgeschichte hätte nicht weiter rekonstruiert werden können, wären nicht alle Objektnachbarn systematisch in die Analyse einbezogen worden. Die Arbeitshypothese lautete, dass sich im systematischen Vergleich aller Rostocker Moulagen weitere historische Kon-

---

1 An dem „Kolloquium für Sammlungsforschung“ in der Medizingeschichte sind bisher vier Promovend\_innen unter der Betreuung von Prof. Hans-Uwe Lammel aktiv. Daniel Schubert hat bereits seine Dissertation über die „Kunstaugensammlung der Universitäts-Augenklinik“ veröffentlicht. Kerstin Kühner schreibt über die physiologische Sammlung des Oskar-Langendorff-Institutes und Beatrice Tamm über die außereuropäische Schädel-sammlung des Anatomischen Institutes – beides Institute an der Medizinischen Fakultät der Universität Rostock. Ich berichtete erstmalig über die Moulagen-Sammlung im Jahr 2011 bei dem Workshop „Sammeln, Ordnen und Sortieren – Medizinische Sammlungsprojekte als epistemische Objekte“ (19. Februar 2011) an der Medizin- und Pharmaziehistorischen Sammlung Kiel. Erste Veröffentlichungen von Kühner und Tamm sind zum 600-jährigen Jubiläum der Universität Rostock 2019 geplant.

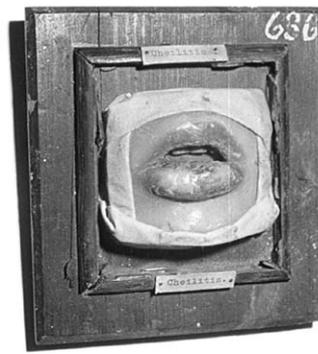
---

2 Vgl. z. B. den Vortrag von Thomas Schnalke unter dem Titel „Stein um Stein. Zur Erforschung medizinhistorischer Objekte“ in der Vorlesungsreihe „Objekt-Geschichte(n) – Medizinische Dinge und ihr Einfluss auf die Welt“, gehalten am 25.10.2011 in Berlin.

3 Vgl. dagegen in der jüngeren Moulagenforschung die systematische Analyse der dargestellten Krankheiten der Hamburger Moulagen-Sammlung (ASSCHENFELDT & ZARE 2015).



2010



1980er



1924

Abb. 1–3 (von links nach rechts): Aufnahmen derselben Moulage zu verschiedenen Zeitpunkten; Abb. 1: Fotoaufnahme 2010, Foto: Christian Dahlke; Abb. 2: Fotoaufnahme 1980er Jahre, Foto: vermutlich Universitäts-Hautklinik Rostock; Abb. 3: aus FRIEBOES & MORAL 1924, Abb. 94

texte erschließen lassen.<sup>4</sup> Andererseits sollten die mit den schriftlichen Quellen erfassten historischen Informationen in der objektvergleichenden Analyse materiell nachvollzogen werden können.

Dieser systematisch-historische Ansatz bleibt weiterhin eine Objekthermeneutik, die die Betrachtung des Einzelobjektes, im klassischen hermeneutischen Verfahren „observatio“ (SCHNALKE 2010c, 58) oder „Autopsie“<sup>5</sup> genannt, auf die Sammlung ausweitet. Es handelt sich im weiteren Sinne um eine ‚Sammlungshermeneutik‘. Der hermeneutische Dreischritt lautet wie folgt: (1) mit Objektinformationen das Einzelobjekt lesen, (2) die Phänomene der Serienanalyse verstehen und (3) diese im historischen Kontext interpretieren.

Das Forschungsfeld der Materialen Medizingeschichte erweitere ich somit um die Objektinformationsanalyse am Beispiel der Rostocker Moulagen-Sammlung.

## Kurze Geschichte der Rostocker Moulagen-Sammlung

Die Rostocker Moulagen wurden in den Jahren 1909 bis 1940 von folgenden angestellten Mouleuren an der Rostocker Universitäts-Hautklinik hergestellt: Auguste Kaltschmidt (geb. 1873 in Nortorf, Kreis Rendsburg, gest. nach 1935), Anne Marie Brochier (geb. 1897 in Nürnberg, gest. nach 1939) und Kurt Krug (geb. 1911 in Eisenach, gest.

nach 1945). Den Großteil der Sammlung schuf Kaltschmidt unter dem Direktorat von Walter Frieboes (1880–1945) in den Jahren 1916–1932. Die Sammlung umfasste vermutlich 2.000 bzw. 3.000 Moulagen.<sup>6</sup> Die Moulagen wurden etwa zur Abbildung in Atlanten verwendet (Abb. 3), im Hörsaalunterricht unter den Studierenden herumgereicht oder als Abbildungen, geklebt auf Tafeln und episkopisch vergrößert, an die Hörsaalwand projiziert. Zusammen mit den Mitarbeitern des Instituts für Hygiene führte der Dermatologe Günther Brann (1892–1944) Lehrgruppen durch die Sammlung. In Ausstellungen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten (1920) und zur Berufshygiene (1936) wurden Rostocker Moulagen öffentlich gezeigt. Die Sammlung wurde am 24. Februar 1944 infolge eines Bombenangriffes an ihrem Ausweichstandort der Nervenklinik Rostock-Gehlsdorf zerstört. Ein zahlenmäßig unbekannter Rest wurde geborgen und vermutlich noch bis in die 1950er Jahre zusammen mit über 90 Tafeln der alten Kartothek und den neu angeschafften sechs Hauttuberkulose-Moulagen des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden (DHMD) für die Lehre verwendet. Sehr wahrscheinlich in den 1960er Jahren eingelagert, sind die Moulagen erst Anfang der 1980er Jahre von den Ärzten Regina Zimmermann und Helmut Heise wiederentdeckt worden. Ihr Interesse bestand in Zeiten der „Dia-Ton-Klinik“ (ZIMMERMANN 1977, 6)<sup>7</sup> nicht mehr darin, die Moulagen als Lehrmittel zu verwenden, sondern in ihrer medizinhistorischen Aufarbeitung und Ausstellung. Die Hälfte der damals dokumentierten 34 Moulagen wurde an das DHMD zur Restaurierung durch Gerhard Siemiatkow-

4 Diese Arbeitshypothese trug auch Früchte bei der von Schubert untersuchten Rostocker Kunstaugensammlung im systematischen Vergleich der Glasmodelle, der dargestellten Pathologien, der Nummern auf den Objektrückseiten und der beidseitig beschrifteten Diagnoseschilder.

5 Der Begriff der „Autopsie“ wird allgemein in der Kunstgeschichte als Methode zur Beschreibung von Objekten genutzt. Er bezeichnet die Beschreibung eines Gegenstandes mit eigenen Augen.

6 Vgl. zur Herkunft der Zahl 3.000: WULFF 1945, 69. Der Verfasser geht hingegen von ca. 2.000 Moulagen aus.

7 Unter „Dia-Ton-Klinik“ verstand man die Präsentation von Diapositiven mit gleichzeitigem Abspielen von auf Band aufgenommenen Erklärungen.

ski gegeben (Moulage vor der Restaurierung in Abb. 2). Die Rostocker Dermatologen beschäftigten sich letztmals mit den Moulagen zum 100-jährigen Jubiläum der Rostocker Universitäts-Haut- und Poliklinik im Jahr 2002 (Gross 2002). Schließlich wurde der Arbeitsbereich Geschichte der Medizin der Medizinischen Fakultät der Universität Rostock im Jahr 2010 auf die Sammlung aufmerksam und begann, sie wissenschaftlich zu erfassen (Abb. 1–3).<sup>8</sup>

## Konzept der Objektinformation

Um eine Objektsammlung systematisch analysieren zu können, ist ein operationalisiertes Begriffssystem erforderlich. Der zentrale Begriff meiner Forschung lautet Objektinformation. Er bezeichnet alle stofflich abgrenzbaren Informationen am Objekt. Die Informationen werden, entsprechend besonderer Merkmale, nach sichtbaren, materiellen und messbaren Objektinformationen typisiert.

Sichtbare Objektinformationen bezeichnen die *Objektbestandteile*: Die in Abb. 2 dargestellte Moulage zeigt einen *Wachskörper* in Form eines Mundes. Dieser ist in Stoff eingefasst (*Stoffeinband*) und auf einem *Holzträger* befestigt. Um den Wachskörper mit Stoffeinband ist ein Rahmen aus Holzleisten (*Aufsatzleisten*) zu sehen, der ursprünglich zur Befestigung des *Glasaufsatzes* (dieser fehlt in Abb. 2) diente. Auf der oberen und unteren Leiste ist jeweils ein *Diagnoseschild* mit derselben Diagnose angebracht. Rechts oben findet sich die laufende Inventarnummer (*historische Nummer*). Nicht zu sehen sind das *Namensschild* des Herstellers, angenagelt auf der Vorderseite am Übergang von Stoffeinband und Träger, die Holzleisten (*Trägerleisten*) und der *Haken*, die beide auf der Rückseite des Trägers angeschraubt sind. Die materiellen Objektinformationen beschreiben die sichtbaren Objektinformationen genauer. So ist z. B. das Diagnoseschild ein dickeres, rechteckiges Papierschild (Material und Form), das mit Schreibmaschine (Typografie) beschriftet und mit zwei Nägeln (Anbringung) befestigt ist. Die Informationsanalyse geht jedoch weiter und dokumentiert jede mögliche Information: Punkte am Ende der Diagnosen, Nägel aus Messing oder Eisen (Material), runde oder flache Nagelköpfe (Form), verbogene Nägel, frei liegende Nagel- oder Nagellochpaare anstelle der Schilder oder versiegelte Löcher mit weißem Material (Gips). Die messbaren Objektinformationen bezeichnen die in Maßeinheiten quantifizierbaren Informationen, wie die Länge und Breite der Schilder oder die Abstände der Nagel- und Nagellochpaare in Zentimeter.

8 Vgl. ausführlich zur Geschichte der Rostocker Moulagensammlung mit Quellennachweisen in den Kap. 3, 5–8 meiner Dissertation.

Die zur Deskription dienenden Begriffe der sichtbaren, materiellen und messbaren Objektinformationen müssen systematisch und historisch bestimmt werden. Systematisch kategorisiere ich Objektinformation in (1) serielle, (2) dekonstruierte und (3) symbolische Objektinformation. Die serielle Objektinformation ist inspiriert durch Michel Foucaults „Archäologie des Wissens“ (1969), in dem er die Ordnung von Quellen u. a. in „Serien“ vorschlug und darauf seine Analyse aufbaute (FOUCAULT 1981, 41 ff.). Die Dekonstruktion der Objektinformation, motiviert durch Jacques Derridas „Schrift und Differenz“ (1967), versteht die Objektinformation nicht als „absoluten Signifikaten“, der in einer zeitlosen Signifakten-Signifikanten-Beziehung zu erkennen wäre, sondern in einem „System von Differenzen“ mit „unendlich vielen Bezeichnungen“ (DERRIDA 1972, 424). Und mit Clifford Geertz' Werk „Dichte Beschreibung“ (1973) verstehe ich jede Objektinformation symbolisch, d. h. sie hat eine Bedeutung innerhalb eines sozialen Diskurses (GEERTZ 1987, 16 ff.).<sup>9</sup> Historisch wird Objektinformation hier in (1) hergestellte, (2) bearbeitete und (3) veränderte Objektinformation differenziert. Der wesentliche Unterschied zwischen bearbeiteter und veränderter Objektinformation ist deren Entstehung nach der Herstellung, die entweder beabsichtigt bzw. aktiv (bearbeitet) oder umweltbedingt bzw. passiv (verändert) erfolgte.<sup>10</sup>

## Moulagenbestände, bildliche und schriftliche Quellen

Die historische dermatologische Lehrmittelsammlung in Rostock enthält drei größere Bestände: 180 Moulagen, davon als Teilbestand 32 Moulagen aus Rostocker Herstellung, 96 Tafeln mit Moulagenabbildungen und Schwarzweißfotos sowie einen fotografischen Filmbestand von Rostocker Hautklinikpatienten ab dem Jahr 1960.

Von den 32 Rostocker Moulagen können 16 für die Objektinformationsanalyse verwendet werden. Die anderen 16 Moulagen sind in den 1980er Jahren im Rahmen ihrer Restauration am DHMD komplett umgestaltet worden, sodass bis auf die Wachsmischung des Wachskörpers keine älteren Objektinformationen vorhanden sind. Allerdings gibt es zu elf dieser 16 Moulagen fotografische Vorderan-

9 Ein Beispiel: Der verbogene Nagel am Diagnoseschild kommt bei mehreren Moulagen vor (serielle Information), der erst in einem System von Differenzen (Nagellocher, weiß versiegelte Nagellocher, fehlende Diagnoseschilder) zu seiner Bezeichnung „verbogener Nagel“ kam (dekonstruierte Information) und der sich erst während der Bearbeitung nach der Bergung der Moulagen verbog (symbolische Information).

10 Beispiel: Der verbogene Nagel (bearbeitet) ist im feuchten Keller der Nervenklinik gerostet (verändert).

sichten vor deren Restaurierung,<sup>11</sup> die sich somit wieder in die Analyse einbeziehen lassen. Zusammenfassend können 27 Moulagen in der Vorderansicht und 16 Moulagen in der Rückansicht analysiert werden.

Moulagen aus Rostocker Herstellung finden sich zudem in vier weiteren Sammlungen: zehn im Medizinhistorischen Museum Hamburg, zehn im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, zwei in der Pathologisch-anatomischen Sammlung im Narrenturm in Wien und sechs in der Rostocker anatomischen Sammlung. Diese 28 Moulagen wurden von Auguste Kaltschmidt während ihrer zweiten Arbeitsphase an der Rostocker Hautklinik (1916–1935), vermutlich in den 1920er Jahren, hergestellt. Die Moulagen wurden zwar durchweg bearbeitet, aber nicht vollkommen umgestaltet, sodass ihre Objektinformationen, vergleichend zum Bestand der Rostocker Hautklinik, analysiert werden können.<sup>12</sup>

Walter Frieboes hat vier Atlanten mit Rostocker Moulagenabbildungen in den Jahren 1924, 1928 und 1930 herausgegeben. Daher können 350 Rostocker Kaltschmidt-Moulagen in Vorderansicht hinsichtlich Wachskörper, Stoffeinband und Namensschild (70x) seriell analysiert werden. Der direkte Vergleich von Abbildung und Moulage ist bei fünf Moulagen aus der Rostocker, zwei aus der Hamburger, fünf aus der Dresdener und beiden Moulagen aus der Wiener Sammlung möglich.<sup>13</sup>

Die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Objektinformationsanalyse ergibt sich aus deren Bezug zur Herstellung, Bearbeitung und Veränderung der Objektinformationen. Historische Informationen finden sich in primären Quellen, wie den Jahresrechnungen und Einzelanträgen, und in sekundären Quellen, wie der Dissertation Sigrid Wulffs (1920–1948) über die Geschichte der Rostocker Dermatologie (WULFF 1945). Die schriftlichen Quellen sind in der Summe zwar gering, jedoch lässt sich ein Satz an chronologischen Informationen separieren, die zur historischen Kontextualisierung der Objektinformationen dienen.<sup>14</sup>

## Reihung der Objektinformationen

Die Reihung der Objektinformationen bei den Rostocker Moulagen beruht auf der Hypothese, dass die historischen Nummern auf den Moulagen die Reihenfolge ihrer Herstellung repräsentieren. So ist die Moulage mit der niedrigeren Nummer vor der Moulage mit der höheren Nummer hergestellt worden.

Methodisch werden die Objektinformationen in tabellarischer Form gereiht: Zunächst werden die sichtbaren oder materiellen Objektinformationen als Bildinformationen aus den digitalisierten Objektansichten ausgeschnitten, dann in Textinformationen übersetzt und zuletzt farblich kodiert (z. B. Bilderreihe: Haken, Textreihe: Messing oder Eisen, Farbreihe: dunkel- oder hellbraun). Während die Bilder dem sichtbaren Zusammenhang der Objektinformationen zur ständigen reflexiven Orientierung dienen, stellen die Texte eine Spezifizierung und Abstrahierung der Objektinformationen her. Erst mit der Farbkodierung der Texte werden die eigentlichen Objektinformationsserien gebildet, die in tabellarischer Form verdichtet nebeneinander gelegt werden können.

---

11 Diese elf Fotografien bilden selbst einen Bestand der historischen dermatologischen Lehrmittelsammlung. Allerdings dienten sie der Vorher-Nachher-Dokumentation der Restaurierung und nicht der Lehre.

12 Bearbeitungen der Rostocker Moulagen außerhalb der Rostocker Sammlung, also an ihren Orten in Hamburg, Dresden oder Wien, nenne ich in meiner Dissertation zusätzlich „sekundäre Informationen“.

13 Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Rostocker Moulage UHK 105, die in der Objektinformation „Stoffeinband mit Glanzappretur“ identisch mit den Hamburger Moulagen ist. Dieser Stoffeinband kommt in der Sammlung nur bei UHK 105 vor, sodass er nur zu einer bestimmten Zeit genutzt worden sein könnte. Die Hamburger Moulagen wurden um 1926/27 bestellt bzw. hergestellt, sodass auch UHK 105 in diesem Zeitraum angefertigt worden sein könnte. Die historische Nummer der Moulage lautet 1029, die damit vermutlich die Anzahl der Rostocker Moulagen zu dieser Zeit abbildet. Zudem stellt sich die Frage nach der Bedeutung der einmaligen Glanzappretur.

---

14 Historische Informationen sind: Herstellungsmaterialien der Jahre 1909–1913, Entsendung Kaltschmidts 1909 zur Herstellung von Kopien nach Köln, Anschaffung einer Atelierstaffelei 1916 und einer klinikeigenen Schreibmaschine 1919, Antrag auf getischerte Glasaufsätze 1920, Bestellung von Moulagenschränken 1926, der Umzug der Sammlung 1931 aus einem Bretterverschlag in einen eigenen Raum, die Evakuierung der Sammlung 1942 in die Kellerräume der Nervenklinik und deren Bombenzerstörung 1944.

Phänomen	Beschreibung	Formaler Ausdruck	Beispiel
Kontinuität	Information A wiederholt sich je Objekt.	A-A-A-A-A-n	Nummer: weiße Farbe oder Position
Bruch	Information A wird durch Information B ersetzt.	A-A-A-B-B-n	Träger: Massiv-/Sperrholz; Namensschild: Typografie
Dissonanz	Information A wiederholt sich, wird jedoch einmalig oder für wenige Objekte durch Information B ersetzt.	A-A-B-B-A-A-n	Stoffeinfassung: Glanzappretur; Haken: Messing zu Eisen zu Messing
Diskontinuität	Unterschiedliche Informationen bilden eine Serie.	A-A-B-B-C-C-n	Stoffeinfassung: Fadendichte
Interferenz Typ A	Information B ist für einige Objekte oder dauerhaft materieller Teil von A.	A-A-A-AB-AB-AB-n	Haken: Gravur, verbogene Diagnoseschildnägel
Interferenz Typ B	Information B tritt physisch unter oder neben Information A für einige Objekte oder dauerhaft hinzu.	A-A-A-A/B-A/B-A/B-n	Diagnoseschilder: versiegelte Nagellöcher; Glasaufsätze: Holzstäbchen

Tabelle 1: Phänomene der seriellen Objektinformationsanalyse

## Serienanalyse

Die Objektinformationsserien zeigen sowohl in der Einzelanalyse als auch im Vergleich besondere Phänomene, die für die Einzelserien in Tabelle 1 zusammengefasst sind.

Diese Phänomene nenne ich Objektinformationsordnungen erster Ordnung. Im synchronisierten Vergleich der Einzelserien ergeben sich andere Phänomene, die hier als Objektinformationsordnungen zweiter Ordnung bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei um Korrelationsphänomene: Positive Korrelation bedeutet, dass Informationen gemeinsam auftreten, negative Korrelation, dass Informationen nicht gemeinsam auftreten.

## Materiale Medizingeschichte

Materiale Medizingeschichte im Sinne der Objektinformationsanalyse ist nun die medizinhistorische Interpretation der Objektinformationsordnungen erster und zweiter Ordnung. In Tabelle 2 soll sie am Beispiel der Diagnoseschilder nachvollzogen werden.<sup>15</sup>

Die angenagelten Diagnoseschilder auf den oberen und unteren Glasaufsatzleisten (blaue Felder) wechseln sich diskontinuierlich mit Nagel-, Nagelloch- und Nagel/Nagel-

lochpaaren ab (gelbe, orangene und rote Felder). Als Serien betrachtet sind sie im Vergleich negativ korreliert, womit deutlich wird, dass die Informationen eine Serie ursprünglich angenagelter Schilder repräsentieren. Die Schilder wurden zum Teil entfernt, teilweise aber auch wieder angebracht, worauf die Interferenz (Typ A): verbogene Nägel (diagonale Striche) hinweist. Eine weitere Interferenz (Typ B) sind die versiegelten Löcher (diagonale Striche), die, zusammen mit den verbogenen Nägeln, mit der Serie der Versiegelung der Glasaufsatzleisten (Kreise) positiv korrelieren, also in einem Bearbeitungszusammenhang stehen. Historisch könnte dieser Zusammenhang als Instandsetzung der Reste der zerstörten Sammlung im Jahr 1944 oder danach bestanden haben. Diese Bearbeitung führte außerdem dazu, dass die doppelte Beschilderung auf eine einseitige reduziert wurde, vornehmlich auf der unteren Glasaufsatzleiste.

Es gibt nur eine Moulage in fotografischer Ansicht der 1980er Jahre (graue Felder, hier Nr. 7), bei der die ursprüngliche doppelte Beschilderung noch zu sehen ist (siehe auch Abb. 2). Später wurde auch diese am DHMD in den 1980er Jahren umgestaltet.

Die medizinhistorische Bedeutung des Diagnoseschildes wird in dem Moment klar, wenn es fehlt und das Objekt neu diagnostiziert werden muss. Denn keiner Moulage steht – im doppelten Sinne – die Diagnose ins Wachs geschrieben. Die Moulage muss entsprechend mit einer Diagnose beschildert werden. Das war zur Herstellungszeit nosologisch schwierig. Bei vielen Krankheitsphänomenen könnte es sich, allein vom äußeren Erscheinungsbild her zu urteilen, um Sy-

15 Es handelt sich hier um einen Ausschnitt aus dem Kapitel 5.1.2.3 („Schilder mit Diagnosen“) meiner Dissertation.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
2	2							n.		2				2	n.		f	2	(2)	2	2	(2)	n.	
3	2			3	3			b.	n.	3	2				b.	2	e	2		n.		n.	b.	
			3			2		b.	b.				3			1/1	h	1/1		b.			b.	
																	t							
2	2			2		2	2		(2)	2			f						(2)	2			(2)	
3	2								n.	3			e	2		2		2	2	n.			n.	
			1/2						b.				h							b.			b.	
	2			3		2					2	2	t		2		3				2		2	
o	o	o		o	o			o	o	o	o	o			o	o		o	o	o	o	o	o	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x			x	x		x	x	x	

Tabelle 2: Synchronisierte Serienanalyse zum Diagnoseschild

philis handeln.<sup>16</sup> Daher ist auch ohne weitere Diagnostik rein retrospektiv bzw. aus heutiger Sicht eine Rekonstruktion ohne historischen Kontext schwer.<sup>17</sup>

Die Rostocker Moulagen hatten nach meiner Analyse mutmaßlich alle ein Schild mit deskriptiven, systematischen, ätiologischen oder nosologischen Inhalten,<sup>18</sup> was wir heute verkürzt unter ‚Diagnose‘ verstehen. Einen Katalog mit einheitlicher Nomenklatur, wie die *Nomina Anatomica* (seit 1895) für die menschliche Anatomie und später die *International Classification of Diseases* (seit 1948), gab es damals für die Dermatologie nicht. Insofern nötigte die materielle Kultur des Schildgebrauchs mit seinem limitierten Platzangebot zu einer pointierten Aussage des medizinisch

Sagbaren.<sup>19</sup> Wenn es mit der Präzisierung auf wenige Quadratcentimeter nicht funktionierte, konnte das Schild auch seinen „Eigensinn“ offen zeigen (HAHN 2014, 46ff.), indem dieses länger geschnitten oder die Beschriftung eng in zwei Reihen gesetzt wurde.

Jede Bearbeitung der Rostocker Moulagen musste die Diagnosen bewahren, was jedoch nicht zwangsläufig hieß, die Schilder zu erhalten. Diese wurden stattdessen teilweise reduziert und ersetzt. So wurden die Beschilderungen der Rostocker Moulagen nach ihrer Bergung von der doppelten auf eine einfache reduziert. In den 1980er Jahren und danach wurden die genagelten Diagnoseschilder durch geklebte Schilder ausgetauscht (was in Tabelle 2 mit Kreuzen vermerkt ist). Diese rein formalen Schildbearbeitungen verweisen wiederum auf die materielle Kultur des Schildgebrauchs. Sie beeinflusst (wie bei der Herstellung oben dargestellt) die Diagnosen auf den Schildern: Im Falle der Reduktion war nach der Dezimierung der Sammlung auf 1 bis 1,5 Prozent auch nur noch ein Schild notwendig. Jedoch stieg damit die Wahrscheinlichkeit, eine Diagnose endgültig zu verlieren.<sup>20</sup> Wenn Schilder ersetzt wurden, passten die Beschäftigten die Diagnosen dem medizinischen Sprachgebrauch in der Klinik an.<sup>21</sup> Die Neudiagnostizierung der Rostocker Moulagen im Jahr 2002 hatte sich nicht mehr auf

16 Walter Frieboes veröffentlichte vor allem Syphilismoulagen. Die Syphilis konnte seiner Ansicht nach vielfältig erscheinen und sollte deshalb in der Klinik immer mitbedacht werden. Besonders vor der Einführung der Serodiagnostik der Syphilis (Wassermannsche Reaktion, abgekürzt: WaR) 1910 in Rostock war die Syphilisdiagnostik von der Phänomenologie abhängig. Mit Einführung der WaR wurden Diagnosen mit WaR-Befunden ergänzt, um die Abgrenzung zur Syphilis serologisch zu verdeutlichen, etwa: UHK 102: „Leukoplakia linguae (WaR negativ)“. Vgl. Dahlke: „Syphilis in medizinhistorischer Perspektive am Beispiel der Moulagensammlung der Universitäts-Hautklinik Rostock (1902–1945)“, Vortrag, gehalten am 12.2.2019 in Rostock. Der Vortrag kann vom Verfasser angefordert werden. Eine Publikation ist geplant.

17 Helmut Heise u.a. haben versucht, eine Moulage ohne Diagnose historisch nosologisch genauer zu diskutieren, indem sie eine Diagnose stellten (Granuloma venerum mit Stadieneinteilung), die sie zeitlich zwischen den 1920er und den 1960er Jahren einordnen. Vgl. HEISE, SCHLECHT & ZIMMERMANN u. a. 2020, 150.

18 Die Moulage UHK 108 trägt die systematisch-deskriptive Diagnose „Papeln am weichen Gaumen“. Die Moulage UHK 104 hat die ätiologisch-nosologische Diagnose „Artefakt (mit Leukoplakie)“, das heißt, der Patient hat sich selbst verletzt, woraus sich, histologisch beurteilt, eine Leukoplakie entwickelt hat. Die Moulage UHK 117 trägt die nosologisch-deskriptive Diagnose: „LII/ III Framboesiformes Syphilid (an der Schädelmitte)“.

19 Die Moulage UHK 109 (Abb. 1) hat die Diagnose „Cheilitis“ (Abb. 2). Im Atlas, wo der materielle Zwang zur Kürze schwächer ist, steht zu dieser Moulage als Diagnose: „Oberflächliche Eiterblasenbildung an der Unterlippe (sog. Cheilitis apostematosa)“ (Abb. 3).

20 Den Moulagen UHK 128, 129 und 107 fehlen, bei ursprünglich doppelter Beschilderung (Tab. 2, Nr. 1, 17, 21), ein Schild und damit die Diagnose. Es ist denkbar, dass auch hier die Schilder zunächst reduziert wurden und im Lauf der Zeit, bis zur Wiederentdeckung in den 1980er Jahren, verloren gingen.

21 Die Moulagen UHK 103 und 110 trugen vorher die Diagnose „Purpura (Werlhofii)“ und nachher vereinfacht „Purpura Werlhof“. Ebenso verhält es sich bei der Moulage UHK 121: vorher: „L III. Rhyphia syphilitica m. Narben“, nachher: „Syphilis III“.

die angeklebten Schilder ausgewirkt. Stattdessen wurden die neuen Diagnosen den alten in einer Tabelle in einem Artikel gegenübergestellt (HEISE, SCHLECHT & ZIMMERMANN u. a. 2020, 349).

## Fazit

Mit der Objektinformationsanalyse richtete ich meinen Blick auf die Objektsammlung und schöpfte ihr empirisches Quellenpotential konsequent aus. Im Forschungsfeld der Materialen Medizingeschichte wurden sie hier als Ausgangspunkt zur Rekonstruktion von Mikrogeschichten verwendet, die die Sammlung kontextualisierten, und ebenso von wissenschaftshistorischen Diskursen, die sich in der Sammlung materialisierten. Diese Methode verstehe ich als eine strukturierte Sammlungshermeneutik, die auch für andere Lehrmittelsammlungen genutzt werden kann. Ihr praktischer Wert liegt in der medizingeschichtlichen Lehre und Ausstellung. Meine weiteren Forschungsanstrengungen konzentrierten sich entsprechend auf die Anwendung der Methode für die Ausstellung einer Moulage im Universitätshauptgebäude Rostock, auf eine Lehrveranstaltung über die Krankheit Syphilis vor Hautärzten an der Universitätshautklinik Rostock, auf die Erschließung der chirurgischen Moulagen in der Anatomischen Sammlung Rostock, zusammen mit Laura Hiepe, und darauf, neue Informationen aus der Restaurierung der Moulagen zusammen mit Johanna Lang zu gewinnen.<sup>22</sup>

22 Das Poster zur ausgestellten Moulage „Die Moulage in der Vitrine. Ein Schauobjekt im Kontext historischer Lehrmittel“ (2018), die Powerpoint-Präsentation zur Syphilis mit dem Titel „Syphilis in medizingeschichtlicher Perspektive am Beispiel der Moulagensammlung der Universitäts-Hautklinik Rostock (1902–1945)“ (Vortrag, gehalten am 12.2.2019 in Rostock), das Manuskript zum Moulagenbestand „Chirurgische Moulagen in der Anatomischen Sammlung Rostock“ (2019) und die Powerpoint-Präsentation zur Restaurierung unter dem Titel „Herstellung – Zerstörung – Restaurierung der Rostocker Moulagensammlung“ (Vortrag, gehalten am 6.4.2019 in Rostock) können vom Verfasser auf Anfrage zur Verfügung gestellt werden.

## Literatur

ASSCHENFELDT, V.; ZARE, A. 2015. Die Sammlung als Modell: Dermatologische Wachsmoulagen als Bestandteile medizinischer Forschungs- und Lehrinfrastrukturen. In: *Hamburger Journal für Kulturanthropologie* 3: 103–115, <http://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/831/811> (6.11.2018).

Derrida, J. 1972. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ESSLER, H. 2017. Biographie-Objekte – Objekt-Biographien: Moulagen als Sachzeugen und materielle Kultur der Dermatologie. In: SEIDL, E.; STEINHEIMER, F.; WEBER, C. (Hg.). *Materielle Kultur in universitären und außeruniversitären Sammlungen*. Berlin, 93–101, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19222> (6.11.2018).

FOUCAULT, M. 1981. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FRIEBOES, W.; MORAL, H. 1924. *Atlas der Krankheiten des Mundes und der äußeren Umgebung*. Leipzig: Vogel.

GEERTZ, C. 1987. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GROSS, G. E. (Hg.) 2002. *100 Jahre Universitäts-Hautklinik und Poliklinik Rostock: 1902–2002*. Rostock: Hinstorf.

HAHN, H. P. 2014. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.

HEISE, H.; SCHLECHT, K.; ZIMMERMANN, R.; GROSS, G. E. 2002. Die Rostocker Moulagensammlung. In: *Der Hautarzt* 5: 347–351.

SCHNALKE, T. 2010a. Einführung: Vom Objekt zum Subjekt – Grundzüge einer materialen Medizingeschichte. In: BOGUSCH, G.; KUNST, B.; SCHNALKE, T. (Hg.). *Der zweite Blick. Besondere Objekte aus den historischen Sammlungen der Charité*. Berlin: de Gruyter, 1–5.

SCHNALKE, T. 2010b. Spuren im Gesicht – Eine Augenmoulage aus Berlin. In: BOGUSCH, G.; KUNST, B.; SCHNALKE, T. (Hg.). *Der zweite Blick. Besondere Objekte aus den historischen Sammlungen der Charité*. Berlin: de Gruyter, 19–40.

SCHNALKE, T. 2010c. Das Ding an sich. Zur Geschichte eines Berliner Gallensteins. In: ANDRASCHKE, U.; HENNIG, J. (Hg.). *Weltwissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin*. München: Hirmer, 58–65.

WULFF, S. 1945. *Die Entwicklung der Dermatologischen Universitäts-Klinik und Poliklinik in Rostock*. Unveröffentlichte Dissertation Universität Rostock.

ZIMMERMANN, R. 1977. 75 Jahre Dermatologische Klinik. In: *Die neue Universität* 19: 6.

## Zum Autor

Christian Dahlke studierte Humanmedizin, Politikwissenschaft und Theologie an der Universität Rostock. Seit 2017 ist er dort Promotionsstudent. Er war in den Jahren 2008–2012 als wissenschaftliche Hilfskraft am Arbeitsbereich Geschichte der Medizin mit dem Aufbau der Sammlungsforschung an der Medizinischen Fakultät der Universität Rostock beauftragt. Seit 2014 promoviert er selbst am Kolloquium für Sammlungsforschung. Die Verteidigung seiner Dissertation ist für 2020 geplant.

Kontakt

**Christian Dahlke B.A. M.A., Arzt**  
Universitätsmedizin Rostock  
Arbeitsbereich Geschichte der Medizin  
Doberaner Straße 140, 18057 Rostock  
christian.dahlke[at]uni-rostock.de

# Das Herbarium: Objekt und Zeugnis der Forschung. Betrachtungen zum Herbarium Erlangense und zu seinem Begründer Wilhelm Daniel Joseph Koch

ALMUT UHL

„Dem Botaniker ist ein Herbarium notwendig. Das Herbarium ist sein lebendiges Gedächtnis, darin liegt ihm zu jeder Zeit die Natur zur Ansicht, zur Vergleichung, zur Untersuchung vor.“  
(Adelbert von Chamisso 1827, zit. nach MAIL-BRANDT 2002)

## Abstract

Herbarien stellen einen außergewöhnlichen Sammlungstyp dar: Sie umfassen naturentnommene, materielle Objekte systematischer botanischer Forschung und präsentieren eine konkrete stoffliche Pflanzenbibliothek der Natur- und Wissenschaftsgeschichte. Als Pflanzenstandorte eigener Art ermöglichen sie dem Botaniker den Zugang zu den realen, morphologischen und molekularbiologischen Merkmalen von Pflanzen fernab von Raum und Zeit ihres Vorkommens. Zusammen mit den jedem Fund beigefügten Informationen bildet das Herbarium mit den ungezählten Aufsammlungen, Tauschobjekten und Züchtungen in Botanischen Gärten das materielle Substrat und dokumentierte Abbild einer langen Forschungsarbeit.

Im Promotionsprojekt der Verfasserin wird eine Verknüpfung von Wissenschaftsgeschichte und aktueller systematischer Forschung in der Botanik hergestellt. Der erste Teil des Projektes befasst sich mit Daten, die aus Herbarmaterial ermittelt werden können. Dies soll zu einem biographischen Überblick über Leitgedanken, Arbeitsgebiete und -weisen des Erlanger Professors Wilhelm Daniel Joseph Koch führen. Im Mittelpunkt steht das wissenschaftliche Netzwerk, das er über ganz Europa zu einer Vielzahl bekannter Botaniker seiner Zeit geknüpft hat. Ausgehend von Kochs Wirken wird die Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts beleuchtet. In einem zweiten Teil wird durch einen Vergleich von aktueller Feldbotanik und genetischen Analysen und Herbarbelegen systematische Forschung an der Pflanzengruppe *Senecio nemorensis* L. vorgenommen. Dazu werden Pflanzen der *Senecio nemorensis*-Gruppe aus dem Koch-Herbar an ihren historischen Fundorten erneut aufgesucht und morphologisch und molekular miteinander verglichen.



Abb. 1: Schrank, mit zu Faszikeln verschnürten Herbarbelegen mit fortlaufender Nummerierung. Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

## Herbarbelege als Forschungsinfrastruktur

„Unter diesen Umständen wird ein zukünftiger Betrachter zweifelsohne Lücken oder Fehler entdecken“: So beschrieb E. D. Merrill im Jahr 1917 seine Arbeit am Herbarium Amboinense von Rumphius, das im 17. Jahrhundert angelegt worden war (MERRILL 1917). Merrill geht davon aus, dass ergänzende Interpretationen aufgrund anderer oder größerer Wissensbasis zu einem späteren Zeitpunkt aufkommen werden. Spätere Betrachtungen lassen auch soziologische oder wissenschaftshistorische Überlegungen anhand der Herbarbelege und deren individuellen Objektgeschichten zu.



Abb. 2: Herbarbeleg der *Chlora acuminata* W. D. J. Koch & Ziz, 1814. Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Dieser wissenschaftliche Beleg dokumentiert im Unterschied zu einer einfachen getrockneten und gepressten Pflanze Zusatzinformationen auf einem Etikett und gibt Hinweise auf die Arbeitsweise der Taxonomie. Das spezielle epistemische Objekt, der Herbarbeleg von *Chlora acuminata* W. D. J. Koch & Ziz, 1814, wird mit den Informationen, die dem Fund beigefügt wurden, zu einem wichtigen Bestandteil der Forschungsinfrastruktur.

Das ‚Herbarium Erlangense‘ beherbergt einen großen Teil des historischen Herbariums des Erlanger Arztes und Botanikers Wilhelm Daniel Joseph Koch (1771–1849). In seinem Kern besteht der in Erlangen aufbewahrte Teil des sogenannten „Koch-Herbars“ aus rund 108.000 Objekten. Weitere Belege von Koch liegen im Herbarium Leiden (L) in den Niederlanden, welches im Naturalis Biodiversity Center betreut wird. Mit Hilfe der Belege aus den Herbarien sind sowohl Einblicke in die Forschungsarbeit seines Begründers als auch in die Biodiversität des frühen 19. Jahrhunderts möglich. Die darin enthaltenen Objekte zeigen nicht nur eine große Bandbreite an Artenvielfalt mit hoher geografischer Variabilität. Vielmehr können die Belege im Gefüge der Sammlung auch als ‚Zeitzeugen‘ der Wissenschaft verwendet werden und sind ein Spiegel der wissenschaftlichen Wirkung Kochs als Kustos.

Betrachtet man den in Abb. 2 dargestellten Herbarbeleg, fallen sofort die zwei Pflanzenexemplare auf, die neben einem Maßstab auf dem Bogen angebracht sind. Die getrockneten Pflanzen haben mittlerweile eine bräunlich erscheinende Farbe angenommen. Die Pflanzen dokumen-

tieren noch als getrockneter Beleg den aufrechten Wuchs und zeigen eine Wuchshöhe um 40 Zentimeter. Die dünne, spindelförmige, verzweigte Wurzel ist an beiden vorliegenden Pflanzen vorhanden. Der stielrunde Pflanzenstängel, der senkrecht nach oben strebt, besitzt kleine, ovale, ungestielte, sich gegenüberstehende Blätter. Der Blütenstand ist astig, kahl und bläulich bereift. Die Blüten am Ende des Stängels stehen doldig beisammen. Die kleinen, ehemals gelben Blüten verraten ohne eine Bildvergrößerung wenig über die einzelnen Bestandteile der Blüte. Kelch- und Kronblätter lassen sich nur schematisch erkennen. Der männlichen und weiblichen Blütenmerkmale wird man nicht gewahr, ohne die Blüte des Herbarobjekts zu öffnen und damit unwiederbringlich zu zerstören.

Am unteren Ende des Stängels der rechten Pflanze ist ein kleiner Zettel befestigt. Etwas tiefer gelegen, im rechten Eck des Belegbogens befindet sich ein weiterer Zettel. Diese beiden Etiketten, auch „Scheden“ genannt, enthalten diverse Informationen, die von verschiedenen Personen zu diesem Objekt vermerkt worden sind. Die schriftlich hinterlegten Ausführungen auf dem Beleg sind neben dem pflanzlichen Material essentiell für den wissenschaftlichen Diskurs. Betrachtet man die Etiketten und ihre Aufschriften genauer, so kann eine Vielzahl an Informationen gewonnen werden:

Auf den beiden Zetteln wird an oberster Stelle der Name der Pflanze (Taxon) mit Autor genannt: *Chlora acuminata* KOCH & ZIZ bzw. *Chlora acuminata nobis*. Auf dem

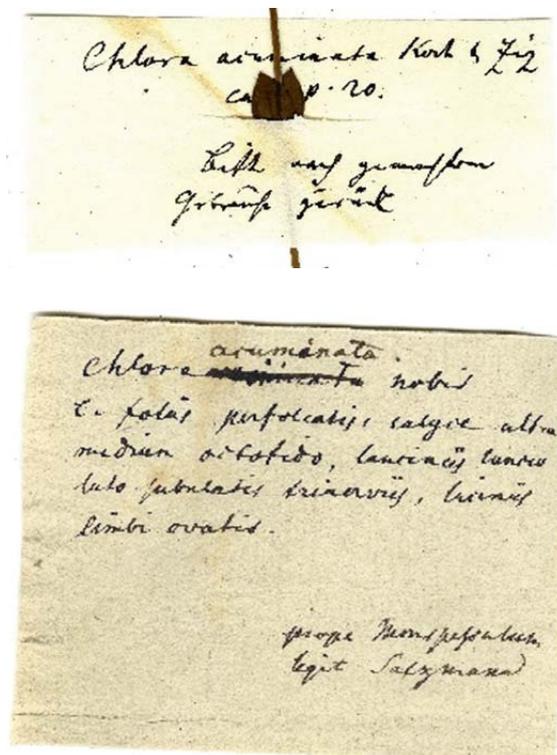


Abb. 3 a+b: Vergrößerung der beiden Etiketten. Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

2. *Chlora acuminata*. Nova species.

C. foliis caulinis perfoliatis ovatis, calyce ultra medium octofido; lanciniis lanceolato-subulatis trinerviis, limbi laciniis ovatis acuminatis.

Circa Monspelium legit Salzmänn. Præcedenti speciei valde similis, differt vero: foliis paulo longioribus, calycibus parum ultra medium tantum nec ad basin usque fissis, laciniis latioribus trinerviis, et limbo corollæ, cuius laciniæ latiores et acuminatæ sunt.

Abb. 4: Ausschnitt aus dem „Catalogus plantarum quas in ditone floræ Palatinatus legerunt“, S. 20.  
Digitalisat: Bayerische Staatsbibliothek München

unteren der beiden Scheden ist eine Korrektur vorgenommen worden, indem der ursprüngliche Name durchgestrichen und unkenntlich gemacht worden ist. Zusätzlich ist dem Taxon „*Nobis*“ hinzugefügt worden. Dies bedeutet „[von] uns“, bezieht sich auf die in der oberen Schede genannten Personen und ist der Vermerk, dass es sich bei den Autoren des Taxons und den Bearbeitern des Beleges um ein und dieselben Personen handelt. Auf der oberen, hellen Schede folgt nun eine Nachricht „bitte nach gemachtem Gebrauch zurück“. Auf der unteren, dunkleren Schede schließt sich eine Habitusbeschreibung in lateinischer Sprache an: „C. foliis perfoliatis, calyce ultra medium octofido, lanciniis lanceolato-subulatis trinerviis, limbi lanciniis ovatis acuminatis“. Am rechten unteren Eck sind Fundort und Sammler vermerkt: „prope Monspelium“ (bei Montpellier), „legit Salzmänn“ (gesammelt von Salzmänn).

Die Informationen auf den Etiketten des Herbarbelegs führen über die Angabe der Autoren, Koch & Ziz, zum sogenannten Protolog. Die erstmalige Nennung des Namens einer Pflanze wird in einem solchen dokumentiert. Alles, was mit dem Taxon bei der gültigen Veröffentlichung verbunden ist, wird im Protolog genannt: Diagnose, Abbildungen, Literaturangaben, Synonymie, geografische Angaben. Im Protolog muss der Autor einer Art einen Namen sowie eine lateinische Beschreibung bzw. Diagnose geben und sie in einem öffentlich zugänglichen Publikationsorgan publizieren, wenn sie als Erstbeschreibung gültig sein soll. Heutzutage ist das Verfahren, wie Pflanzenarten korrekt zu beschreiben sind, im „International Code of Botanical Nomenclature“ (ICBN) (TURLAND, WIERSEMA & BARRIE u.a. 2018) genau geregelt. Die Erstbeschreibung und der Protolog der *Chlora acuminata* Koch et Ziz wurden im „Catalogus plantarum quas in ditone floræ Palatinatus legerunt“ 1814 veröffentlicht (KOCH & ZIZ 1814).

In dieser Veröffentlichung wird unter Punkt 2 das Taxon *Chlora acuminata* genannt und mit dem Vermerk „Nova species“ als Erstbeschreibung gekennzeichnet. Es folgt eine Beschreibung der einzelnen Pflanzenbestandteile in lateinischer Sprache. Der Protolog liefert nun eine Information, die eine Verbindung zwischen der Erstbeschreibung und unserem hier behandelten Pflanzenbeleg herstellt: Die An-

gabe des Fundortes und des Sammlers, also „Circa Monspelium legit Salzmänn“. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich im vorliegenden Fall um einen Typusbeleg handelt, also das ausgewählte Individuum, das die Grundlage zur Benennung des Taxons bildete. Der Beleg spielt eine unersetzliche Rolle bei der Zuordnung des Taxons. Er ist der einzige und einzigartige Referenzpunkt für den Namen. Dieser Pflanzenbeleg ist von unschätzbarem Wert in der Dokumentation der Neubeschreibung des Taxons. Die Autoren Koch und Ziz haben auf der Basis von Linnés binärer Nomenklatur eine einheitliche Benennung vorgenommen und diese anhand eines Typusbelegs aus Kochs Herbar belegt.

## Objektbiographie: Pflanzen, Menschen, Korrespondenzen – in Geschichten verstrickt

Als Koch um 1790 diese Pflanze aufsammlte, war sie eine unter vielen verschiedenen Pflanzen, die sofort in die Pflanzenpresse wanderten. Als er im weiteren Verlauf die Aufsammlungen untersuchte, versah er diesen Beleg mit einem Namen und der Bemerkung „daß er noch keine Gelegenheit gehabt habe, diese Pflanze im lebendigen Zustande zu untersuchen“ (ROTH 1800, 305).

Wilhelm Daniel Joseph Koch, der, wie damals für naturwissenschaftlich Interessierte üblich, in Halle (Saale) und Gießen Medizin studierte, hatte zu jener Zeit eine Stelle als Oberamtsarzt in Kusel (Pfalz) inne. Sein Alltag gestaltete sich mühselig und bedrückend, denn kaum war er im Sommer 1794 von seinem Studium nach Kusel zurückgekehrt, wurde seine Heimatstadt von französischen Revolutionssoldaten niedergebrannt. Er kämpfte als Arzt und als Privatperson gegen die Folgen von Krieg und Armut. In seiner knappen Freizeit begann er durch die Natur zu spazieren. Dabei sammelte er Pflanzen, machte naturkundliche Notizen in einem Büchlein und legte ein Herbar an. An einen Freund schrieb er 1799 von seinen beruflichen Sorgen und meinte dann, „um diese Grillen zu verschrecken, [...] weiß ich kein besseres Mittel, als ich eile in die freie Natur, betrachte ihre schönen Geschöpfe und bin dann wieder so



Abb. 5: Herbarbeleg von *Kochia arenaria* (G. Gaertn., B. Mey. & Scherb.) Roth. Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

heiter [...]. Wenn ich ein neues Pflänzchen find und in meine Florula eintragen kann, dann habe ich wieder himmlische Freude und alle Grillen marschieren weg“ (WAGENITZ 2000, 835 f.). So wurde ihm die Naturkunde zum Quell von Freude und Erholung. Als kurz vor 1800 in der Pfalz eine Typhusepidemie ausbrach und er nicht nur seine ärztliche Tüchtigkeit, sondern auch seine Menschlichkeit bewies, fand er Zeit, seine Erkenntnisse über die Flora und seine Beobachtungen mit scharfsinnigen Bemerkungen der Gelehrten-gemeinschaft mitzuteilen und dieses Wissen mit instruktiven Exemplaren zu belegen. Rasch verschaffte er sich mit Hilfe der Herbarbelege einen Namen unter den Botanikern, vor allem durch seine außerordentlichen Pflanzenkenntnisse. Über ein eng geknüpftes Netzwerk von Wissenschaftlern kommunizierte er sein Wissen und tauschte eben jenes pflanzliche Material und die Kenntnisse darüber aus, unter anderem auch mit Albrecht Roth (1757–1834), einem Arzt aus Bremen. Der oben vorgestellte Pflanzenbeleg gelangte, mit einer Bemerkung versehen, in den Tauschverkehr von Objekten und landete auf dem Schreibtisch von Albrecht Wilhelm Roth.

Roth, ein in Erlangen promovierter Arzt, sammelte in seiner Schaffensregion bei Bremen vergleichbare Pflanzen dieser Art. In dem kleinen Ort Vegesack (der seit Ende der 1930er Jahre ein Stadtteil Bremens ist) beschäftigte er sich wie Koch neben seiner Arztpraxis sehr eifrig mit der Pflan-

zenwelt. Er war der erste, der es unternahm, eine deutsche Flora zu schreiben, die 1788 erschien (Focke 1889, 305). Dabei tat er sich hervor, manche gute Beobachtung an einheimischen Gewächsen gemacht zu haben (Focke 1889). Dieses Pflanzenexemplar von *Kochia arenaria* ordnete er allerdings bei den zweifelhaften und noch nicht hinlänglich bestimmten Gewächsen ein (Roth 1800). Da Herbarbelege phänotypische Kennzeichen auch nach langer Zeit und im getrockneten Zustand unverfälscht und naturnah dokumentieren, war und ist man immer noch in der Lage, getrocknete Pflanzen anhand ihrer typischen Attribute zu bestimmen und vergleichbaren Exemplaren gegenüber zu stellen sowie sie für weitere Beobachtungen bereitzuhalten. Er versuchte mittels Vergleich mit schon vorhandenen Beschreibungen eine Pflanze zu finden, deren beschriebene Merkmale mit denen seiner Pflanze übereinstimmten. Leider unterschieden sich die bereits existierenden relevanten Veröffentlichungen in manchen Merkmalen jedoch signifikant. So fand er Beschreibungen von Botanikern, die genau diese Pflanze anscheinend bereits unter einem anderen Namen beschrieben hatten, sich aber geirrt zu haben schienen, da sich bei näheren Untersuchungen manche habituellen Charakteristika (wie etwa die Anzahl der Staubfäden) als unterschiedlich herausstellten. Um Zweifel auszuräumen, verglich er auch verschiedene Pflanzen miteinander, die ihm von anderen Botanikern zugesandt worden waren und an denen wichtige Eigenschaften, wie eine vollständige Blüte, gut entwickelt waren. Ferner erhielt Roth im Abstand von mehreren Jahren verschiedene Pflanzenbelege von Koch aus der Pfälzer Gegend nebst genauen Zeichnungen der Blütenteile. Über Vergleiche konnte Roth sich nun an den verschiedenen vorliegenden Exemplaren überzeugen, dass diese Pflanze zu keiner weiteren schon bekannten Gattung gehörte. Es lag an ihm, diesem Neufund einen Namen zu geben. Er beschloss, als Dank für den „unermüdlichen Fleiß des Herrn Doctor Koch in der Bereicherung der Pflanzenkenntnis und der Berichtigung der pfälzischen Pflanzen“ diesem ein Denkmal zu setzen, und versah die von ihm beschriebene neue Gattung mit Kochs Namen: *Kochia* (Roth 1800, 302 ff.). Im ersten Teil des fünften Bandes des „Journal für die Botanik“ veröffentlichte er 1800 einen Protolog dazu (Roth 1800) und beschrieb in lateinischer Sprache den Habitus der Pflanze. Hier ein Auszug aus dem Protolog im „Journal für die Botanik“ von Roth: „Calyx campanulatus, quinque-partitus: laciniis petalodeis rotatis; faux clausa dentibus quinque depressis. Corolla nulla. Stylus filiformis. Stigmata duo, patula, longissima. Capsula subrotunda, unilocularis, mono- &- disperma. *Kochia arenaria* Tab. II“ (Kelch glockig, fünf Teile: keulig, gedrehte Kronblätter; im Schlund fünf niedergedrückte, zahnartige Klausen. Keine Krone. Säule fadenförmig. Zwei Narben, klaffend, sehr lang. Kapsel rund, unilocular, ein- und zweisamig). Roth sandte diese Pflanze mit folgender Bemerkung an Koch zurück: „Zu diesen 2 Ex[emplaren] besteht, nebst 2 Ex. meines Herbariums

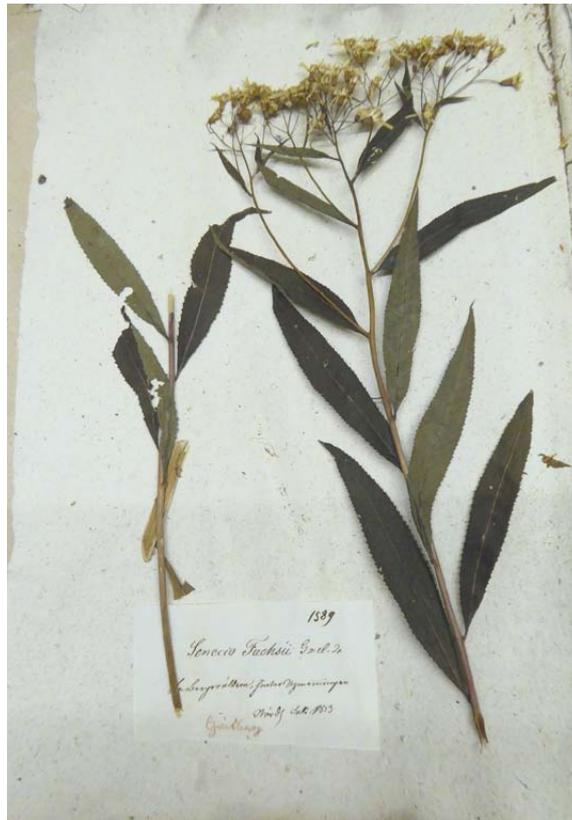


Abb. 6: Herbarbelege aus der *Senecio nemorensis*-Gruppe.  
Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

mein ganzer Vorrath von dieser Varietät. Vielleicht wollen Sie diese an Martens oder jemanden senden, sie sind also zu Ihrer Verfügung“ (Vermerk auf der Schede).

Als Koch im Jahre 1824 Professor für Botanik und Leiter des Botanischen Gartens zu Erlangen wurde, nahm er alle seine Herbarbelege aus der Pfalz mit an seine neue Wirkungsstätte. Sein neues Amt hatte er bis zu seinem Tode 1849 inne. Während seiner Schaffenszeit als Professor trug er viele weitere Pflanzenbelege aus dem Gebiet der Habsburger-Monarchie zusammen. Eine Vielzahl der von ihm aufbewahrten Pflanzen war von ihm selbst gesammelt, andere getauscht oder gekauft worden. Koch veröffentlichte viele Aufsätze, Berichte und Bücher, in denen er sein Wissen in die Öffentlichkeit transportierte und womit er sich den ehrenvollen Beinamen als „Deutschlands größter Florist“ (WUNSCHMANN 1882, 402) erwarb. Seit dieser Zeit lagert dieser Pflanzenbeleg im Herbarium der Universität Erlangen. Koch überwarf sich aufgrund finanzieller Angelegenheiten mit der Universität Erlangen und bestimmte, dass sein umfangreiches Herbar nach seinem Tod die Universität verlassen und an einen Apotheker namens Weiß aus Nürnberg gehen sollte. Kochs Nachfolger, Professor Adalbert Schnitzlein, versuchte, die Belege wieder zurückzukaufen, aber es gelang ihm lediglich, die Hälfte der Objekte wieder zu erwerben. Die andere Hälfte der Belege wurde von William

Frederick Reinier Suringar (1832–1898) aus Leiden (Niederlande) aufgekauft. Dort wurden die Belege mit einer weiteren Schede versehen. Seitdem liegt ein Teil der Koch'schen Belege in Erlangen und ein Teil im Naturalis Biodiversity Center in Leiden.

## Objekte im Kontext – Forschung an Herbarbelegen

Adelbert von Chamisso sagte einmal: „Ich stehe einer großen königlichen Heumanufaktur vor“ (BIENERT 2009, 21).

Der Unterschied zwischen einem wissenschaftlich wertlosen „Heuhaufen“ und einem akademisch wertvollen Herbarbeleg ist die Symbiose aus dem materiellen Objekt, wie beispielsweise einer getrockneten Pflanze, die der aktuellen, systematischen botanischen Forschung entstammt, und den am Beleg vermerkten schriftlichen Daten sowie den Metadaten. Vom Objekt (dem Herbarbeleg) ausgehend, können neben Informationen zu Personen und deren Aktionsradien auch systematische Untersuchungen durchgeführt sowie auf wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungen aufmerksam gemacht werden. Das Herbar als Sammlung ist auf den ersten Blick eine Anhäufung von Belegen, die aber gleichzeitig eine Auswahl bzw. Auslese aus der Gesamtheit der möglichen Objekte ist. Diese Kollektion ist abhängig von der Auswahl



Abb. 7: Herbarbelege aus der *Senecio nemorensis*-Gruppe.  
Foto: Almut Uhl © Herbarium Erlangense der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

der Kuratoren oder Kuratorinnen und der mit ihnen verbundenen Forschenden, die Pflanzen unter verschiedensten Gesichtspunkten als wissenschaftlich relevante Objekte sammeln und aufbewahren. Davon zeugen die hinterlegten Dokumente. Die wissenschaftliche Gewichtung und die Forschungsschwerpunkte des jeweiligen Kurators oder der Kuratorin lassen sich mittels Fragestellungen analysieren, die an das Objekt gerichtet werden: wie z. B. „was“, „wann“, „wo“ und „in welcher Intensität“. Mit Hilfe einer kritischen Artengruppe aus den Greiskräutern (*Senecio nemorensis*-Gruppe) werden die unterschiedlichen wissenschaftlichen Methoden in der Botanik als Naturwissenschaft im Verlauf von zwei Jahrhunderten und die unterschiedlichen Fragestellungen, mit denen an ein und dasselbe Objekt herangegangen worden ist, im Folgenden beispielhaft sichtbar gemacht.

In der Renaissance widmete sich die Wissenschaft unter anderem den „Seltenheiten“ und „Schönheiten“ aus der Flora, gänzlich isoliert vom Kontext des Raumes und der Zeit. Es wurden Entdeckungsreisen in ferne Länder unternommen, wobei exotische Pflanzen im Fokus der Wissenschaft standen. Erst in Leonard Fuchs' „Kräuterbuch“ von 1543 wird das eher gewöhnliche und einheimische Greiskraut erwähnt, allerdings im Zusammenhang mit seiner Wirkung als altes Heilkraut: „Heidnisches Wundkraut, wie der Name sagt, heilt allerlei Wunden und Geschwür. Darum grün

zerstoßen und über die Wunde [...], danach heilt es zusammen. Gedörret, gepulvert auf die frischen und alten Wunden gelegt, auch in Fisteln gestreut, reinigt sie und heilt danach schnell“ (FUCHS 1543, Cap. CCLXXIX, Abb. CCCCXVI,<sup>1</sup> Heydnisch Wundkraut). Ob damals schon ein Herbarbeleg die Grundlage der Beschreibung war, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Im Jahre 1753 beschrieb der berühmte schwedische Wissenschaftler Carl von Linné (1707–1778) das Kraut erstmals gültig für die Wissenschaft mit der neuen binominalen Nomenklatur (LINNÉ 1753, 870). Er gab der Pflanze einen Namen nach der von ihm neu eingeführten und bis heute noch gültigen binären Nomenklatur und bezeichnete sie als *Senecio nemorensis* L. Den Gattungsnamen *Senecio* leitete er von dem lateinischen Substantiv „sénex“ (Greis) ab – vermutlich, weil bei *Senecio vulgaris* L. die Köpfe nach dem Ausfallen der Früchte infolge des halbkugeligen, nackten, von den zurückgeschlagenen Hüllblättern umgebenen Blütenboden an einen „Glatzkopf“ erinnern (CONERT, HAMANN & SCHULTZE-MOTEL u.a. 1987, 726). Aber auch die für die Gattung typischen schneeweißen Pappushaare erinnern an ein Greisenhaupt. Das Artepitheton *nemorensis* kommt aus dem Lateinischen und bedeutet „zum Haine gehörig, zum Walde gehörig“; es bezieht sich auf den Standort, an dem die Pflanze vorkommt, nämlich in schattig-feuchten, lichten Wäldern oder an Auwald-rändern (GENAUST 2017, 414). In Linnés Protolog wurden zwei sehr ähnliche Arten hintereinander beschrieben: Er nannte diese Arten *S. nemorensis* und *S. sarracenicus*. Schon zu diesem Zeitpunkt fiel auf, dass die morphologische Abgrenzung zwischen den Arten *S. nemorensis* und *S. sarracenicus* minimal war. Linnés vage Beschreibungen ließen einen großen Interpretationsspielraum, der im Verlauf der Jahrhunderte zu vielen Verwechslungen und Missverständnissen führte.

1 Der Originaltext lautet: „Heydnisch Wundkraut / wie der nam anzeygt, heylet allerley wunden und geschwür. Darumb grün zerstoßen unn übergelegt / macht es erstlich fleysch / darnach heylts zusammen. Gedörret / gepulvert / unnd in die frischen und alten wunden / auch in die fistel gestrewet / reyniget sie zum ersten / und heylts darnach gar schnell und bald.“

Mit Linné und den ihm folgenden Forschern, wie etwa Wilhelm Daniel Joseph Koch, begann man in der Botanik, neben der Beschreibung einzelner Arten, die Nachvollziehbarkeit des Fundes und die vollständige Betrachtung ganzer Floren innerhalb eines „Raumes“ als Schwerpunkt der Forschung anzusehen, wobei der Raum als landschaftlich, kulturell oder politisch definiertes Gebiet betrachtet wurde. So stellte David Heinrich Hoppe (1760–1846) in einem Brief an Koch fest, dass „Kräuter der Alpen [...] wie die menschlichen Bewohner derselben, sich nicht an des Auslands Ebenen gewöhnen, sondern starben, da sie nicht, wie diese, in das geliebte Vaterland zurückkehren konnten“ (HOPPE 1805, 105). Man konzentrierte sich auf die Frage, warum eine Pflanze an einem Ort vorkam und warum dieselbe Pflanze an einem anderen Ort dies nicht tat. Im Falle der Artengruppe um *Senecio nemorensis* gestalteten sich die Aussagen zur Morphologie und zum Vorkommen sehr schwierig und widersprüchlich, da man sich nicht einig wurde, welche Art der Gruppe zugeordnet werden konnte und wo deren Verbreitungsgebiet lag. Mehrere Autoren versuchten sich in eindeutigen Artabgrenzungen und Artbeschreibungen, beginnend mit Carl von Linné, der 1753 und 1763 Beiträge zu *Senecio nemorensis* veröffentlichte. Es folgten Philipp Gottfried Gaertner (1754–1825) und Carl Christian Gmelin (1762–1837), um nur einige wenige zu nennen. Dennoch blieb sich die Wissenschaftsgemeinde bei der Art *Senecio nemorensis* uneins. Daraus resultierte ein Durcheinander, denn unterschiedliche Pflanzenbeschreibungen führten zum gleichen Artnamen und umgekehrt, man benannte ein- und dieselbe Art aufgrund von minimalen Unterschieden mit eigenen Namen, obwohl sich die Differenzierungsmerkmale als Variationen innerhalb einer Art herausstellten. Koch berichtete 1819 in der „Flora“: „Man sieht daraus von Neuem, welch wunderliches Schicksal von Verwechslungen dem *Senecio nemorensis* von Linnés Zeiten bis auf den heutigen Tag zu Theil geworden [...], aber sein naher Gattungsverwandter der *Senecio sarracenicus* hat in der That gleichs Loos gezogen und theilt dasselbe Schicksal mit ihm“ (KOCH 1819, 715). Koch sammelte, tauschte und handelte viele verschiedene Herbarexemplare von diesen einander ähnlichen Arten. Zudem ließ er sich Samen zuschicken und zog die Arten im Botanischen Garten Erlangen nach. Auch verglich er die in seinem Herbar nebeneinander existierenden Belege und arbeitete deren Unterschiede heraus.

Im Zentrum seiner Untersuchungen befanden sich die Morphologie wie Wuchsform, Blattgröße und Form, Aufbau der Infloreszenz, Behaarung und Phänologie (z. B. der Blühzeitpunkt), aber auch Merkmale wie markanter Duft und Standortbedingungen. Über den gewaltigen Zeitraum von 1819 bis 1836 beobachtete er die Art, beschrieb minutiös, was ihm auffiel, und veröffentlichte allein in der „Flora oder Botanische Zeitung“ aus Regensburg seine Beobachtungen in drei wissenschaftlichen Beiträgen (KOCH 1819, 1834,

1838). Sein Ziel war es, Arten eindeutig zu beschreiben und deren Wiedererkennung zu ermöglichen.

Die Vorgehensweise der Artabgrenzung mit Hilfe morphologischer Methoden blieb in der Geschichte der Botanik nicht die einzige Herangehensweise. 1907 wurden die Chromosomen von Carl Erich Correns (1864–1933) als Träger des Erbgutes entdeckt. Mittels von Chromosomenzahlen wurde damit begonnen, eine Artzuordnung zu konkretisieren. Die ersten veröffentlichten Chromosomenzahlen dieser Artengruppen gehen auf Afzelius (AFZELIUS 1924) zurück. Joachim Herborg nennt in seiner Monographie über die *Senecio nemorensis*-Gruppe eine fast einheitliche Chromosomenzahl von  $2n=40$  mit nur einer Ausnahme (HERBORG 1987, 64). Auch diese Untersuchungsmethoden führten zu keinen klar voneinander unterscheidbaren Arten, da die Grenze zwischen den Arten und deren Unterarten fließend sind. Ein weiterer methodischer Baustein in der Analyse möglicher Abgrenzungen von Taxa war es, mit Hilfe multivariater Statistikmethoden Mischpopulationen zu untersuchen. Oberprieler betrachtete anhand von 24 morphologischen Merkmalen mittels einer Hauptkomponentenanalyse („principal component analysis“) Übergangsformen, die als Hybride zwischen den beteiligten Sippen interpretiert werden konnten (OBERPRIELER 1994). Anschließend prüfte er morphologische, phytochemische und genetische Variationen verschiedener Hybridschwärme (OBERPRIELER; BARTH & SCHWARZ u. a. 2010; OBERPRIELER, HARTL & SCHAUER u. a. 2011). Für die aktuelle Untersuchung der Verfasserin werden Pflanzen historischer Standorte, die anhand von Herbarbelegen ermittelt wurden, erneut aufgesucht. Hierbei sollen die Arten erneut bestimmt werden, um anschließend die historische Artabgrenzung innerhalb der kritischen Artengruppe der heutigen gegenüberzustellen. Neben der „althergebrachten“ morphologischen Artidentifikation werden moderne DNA-Sequenziermethoden auf das Material angewendet. Die dann ermittelten Ergebnisse werden schließlich mit denen vom Beginn des 19. Jahrhunderts verglichen und diskutiert.

## Fazit

Pflanzen zu bestimmen und Arten voneinander abzugrenzen, ist nicht nur in der klassischen Systematik für die Einteilung und Benennung von Bedeutung. Auch die Teildisziplin Ökologie, die sich mit den Beziehungen von Organismen untereinander befasst, benötigt für das aktuelle Biodiversitätsmonitoring, für Umweltverträglichkeitsprüfungen und für die Bewertung von Naturschutzmaßnahmen eine eindeutige Artidentifikation. Die Variabilität innerhalb eines Genpools ist ein wichtiger Bestandteil der biologischen Vielfalt (Biodiversität). Diese erbliche Grundlage ist bei Aspekten wie beispielsweise der Anpassungsfähigkeit ein entscheidender Faktor für kurzfristige und langfristige Züchtungserfolge.

So haben sich zwar die Verwendungsmodalitäten der Herbarbelege im Laufe der Jahrhunderte gewandelt, doch haben sie nichts an ihrer enormen Bedeutung eingebüßt. Im Gegenteil, das Herbarium, das viele getrocknete Belege beherbergt, ist, wie schon Adelbert Chamisso 1827 beschrieben hat, „dem Botaniker sein lebendiges Gedächtnis, es liegt ihm zu jeder Zeit die Natur zur Ansicht zur Vergleichung und zur Untersuchung vor“ (zit. nach MAIL-BRANDT 2002). So wie man sich vor 200 Jahren schwer vorstellen konnte, das Genom einer Zelle von einer Pflanze zu untersuchen, können wir heute nicht ermessen, welche wissenschaftliche Fragestellungen und technischen Untersuchungsmethoden in 200 Jahren üblich und möglich sein werden. Herbarien stellen in der heutigen Forschungsinfrastruktur essentielle Wissensträger dar, deren Bewahrung und Weiterentwicklung künftige Generationen benötigen, um ihre Umwelt zu verstehen.

## Literatur

- AFZELIUS, K., 1924. Embryologische und zytologische Studien in *Senecio* und verwandten Gattungen. In: *Acta Horti Bergiani* 8, 7: 123–219.
- BIENERT, M., 1999. *Adelbert von Chamisso – der große Botaniker*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- BIENERT, M. 2009. *Adelbert von Chamisso als Botaniker*, [http://www.text-der-stadt.de/Chamisso\\_als\\_Botaniker\\_von\\_Michael\\_Bienert.pdf](http://www.text-der-stadt.de/Chamisso_als_Botaniker_von_Michael_Bienert.pdf) (27.11.2018).
- CONERT, H. J.; HAMANN, U.; SCHULTZE-MOTEL, W.; WAGENITZ, G. (Hg.) 21987. *Hegi, Illustrierte Flora von Mitteleuropa*, Bd. VI, Teil 4. Berlin; Hamburg: Verlag Paul Parey.
- FOCKE, W. O. 1889. Roth Albrecht Wilhelm. In: *Deutsche Biographie*, Bd. 29. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz77074.html> (27.11.2018).
- FUCHS, L. 1543. *New Kreüterbuch*. Basel: Palma Ising.
- GENAUST, H., 2017. *Etymologisches Wörterbuch der botanischen Pflanzennamen*. Hamburg: Nikol.
- HERBORG, J., 1987. *Die Variabilität und Sippenabgrenzung in der Senecio nemorensis-Gruppe (Compositae) im europäischen Teilareal*. Berlin; Stuttgart: J. Cramer.
- HOPPE, D. H., 1805. Die Cultur der Alpenpflanzen. In: *Botanisches Taschenbuch*. Regensburg: der Montags Erben, 105–175.
- KOCH, G. [W. D. J.]; ZIZ, J. B. 1814. *Catalogus plantarum quas in ditone florum Palatinatus legerunt*. Moguntia [Mainz]: Selbstverlag.
- KOCH, W. D. J., 1819. Einige Bemerkungen über *Senecio nemorensis* und *S. saracenicus* der Fl. Palatinat und Fl. Badensis. In: *Flora oder Botanische Zeitung* 2: 715–739.
- KOCH, W. D. J., 1834. Über einige Arten der Gattung *Senecio*. In: *FLORA ODER BOTANISCHE ZEITUNG* 17: 609–614.
- KOCH, W. D. J., 1838. Noch einige Bemerkungen über *Senecio Doria* Linn., *saracenicus* Linn. und *nemorensis* Linn., sowie über *S. octoglossus* DeC. In: *Flora oder Botanische Zeitung* 21: 697–711.
- LINNÉ, C. v., 1753. *Species Plantarum* 2. Laurentius Salvius, Holmia [Stockholm].

LINNÉ, C. v., 1763. *Species Plantarum* 2: Laurentius Salvius, Holmiae [Stockholm].

MAIL-BRANDT, M., 2002. *Adelbert von Chamisso – Dichter und Naturforscher*, <https://www.garten-literatur.de/Lese-laube/persoentl/chamisso.html> (26.9.2019).

MERRILL, E. D., 1917. *An interpretation of Rumphius's Herbarium amboinense*. Manila: Bureau of printing.

OBERPRIELER, C., 1994. Die *Senecio nemorensis*-Gruppe (Compositae, Senecioneae) in Bayern. In: *Berichte der Bayerischen Botanischen Gesellschaft* 64: 7–54

OBERPRIELER, C., BARTH, A., SCHWARZ, S.; JÖRG, H. 2010. Morphological and phytochemical variation, genetic structure and phenology in an introgressive hybrid swarm of *Senecio hercynicus* und *S. ovatus*. In: *Plant Systematics and Evolution* 286: 153–166.

OBERPRIELER, C.; HARTL, S.; SCHAUER, K.; MEISTER, J.; HEILMANN, J. 2011. Morphological, phytochemical and genetic variation in mixed stands and a hybrid swarm of *Senecio germanicus* und *S. ovatus*. In: *Plant Systematics and Evolution* 293: 177–191.

ROTH, A. W. 1800. *Kochia*. Eine neue Pflanzengattung beschrieben von Herr. Dr. Roth. In: *Journal für die Botanik* 1: 307 f.

TURLAND, N. J.; WIERSEMA, J. H.; BARRIE, F. R.; GREUTER, W.; HAWKSWORTH, D. L.; HERENDEEN, P. S.; KNAPP, S.; KUSBER, W.-H.; LI, D.-Z.; MARHOLD, K.; MAY, T. W.; MCNEILL, J.; MONRO, A. M.; PRADO, J.; PRICE, M. J.; SMITH, G. F. (Hg.) 2018. *International Code of Nomenclature for algae, fungi, and plants (Shenzhen Code) adopted by the Nineteenth International Botanical Congress Shenzhen, China, July 2017* (Regnum Vegetabile, Bd. 159). Glashütten: Koeltz Botanical Books, <https://doi.org/10.12705/Code.2018> (13.06.2019).

WAGENITZ, G., 2000. Wilhelm Daniel Joseph Koch (1771–1849), ein Altmeister der Floristik. In: *Hoppea. Denkschriften der Regensburgischen Botanischen Gesellschaft* 61 (Bresinsky-Festschrift): 833–852.

WUNSCHMANN, E., 1882. Koch, Wilhelm Daniel Joseph. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 16: 402–405.

## Zur Autorin

Almut Uhl studierte Biologie in Erlangen. Seit 2011 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im ‚Herbarium Erlangense‘ an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seit 2016 promoviert sie an der Justus-Liebig-Universität in Gießen zum Thema „Untersuchungen zum Herbarium des Botanikers W. D. J. Koch“.

Kontakt

**Dipl.-Biol. Almut Uhl**

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
Department Biologie, Lehrstuhl für Molekulare Pflanzen-  
physiologie, Herbarium Erlangense  
Staudtstraße 5, 91080 Erlangen  
[almut.uhl\[at\]fau.de](mailto:almut.uhl[at]fau.de)





# Der Hindukusch im deutschen Blick. Die fotografischen Objekte der Stuttgarter Badakhshan-Expedition (1962/63)

MARINA HEYINK

---

## Abstract

*Die Wahrnehmung Afghanistans hat sich in Deutschland in den vergangenen Jahrzehnten stark verändert. Bis in die späten 1970er Jahre war das Land am Hindukusch ein bevorzugtes Feld deutscher Forschungsunternehmen. Eines der großen Projekte der westdeutschen Nachkriegsethnologie in Afghanistan war die Stuttgarter Badakhshan-Expedition (1962/63). Zu ihren Ergebnissen zählten auch 15.000 Fotografien. Ein Teil dieses fotografischen Bestands ist heute im Stuttgarter Linden-Museum erhalten; als historische Quelle sind die Bilder jedoch gänzlich aus dem wissenschaftlichen Blickfeld geraten. In meinem Dissertationsprojekt bemühe ich mich um die Rekonstruktion von westdeutschen Perspektiven der Nachkriegszeit auf die historische Region am Hindukusch. Die erhaltenen Fotografien der Stuttgarter Badakhshan-Expedition dabei nicht als zweidimensionale Abbildungen, sondern als dreidimensionale Objekte in ihren Nutzungs- und Bedeutungskontexten zu untersuchen, ist die zentrale methodische Überlegung der Arbeit. Der vorliegende Beitrag folgt einem Motiv – der Porträtaufnahme eines Mannes – von seiner Entstehung bis in die Gegenwart. Am Beispiel von vier Objektgeschichten wird nach Nutzen und Notwendigkeit einer Thematisierung des Objektstatus von Fotografien gefragt; veranschaulicht werden dabei die methodischen und epistemischen Möglichkeiten, welche die Arbeit mit historischen fotografischen Objekten heute bietet.*

## Der Hindukusch im deutschen Blick – Einführung

Der Hindukusch ist in Deutschland zum Sinnbild für eine umstrittene deutsche Außen-, Sicherheits- und Asylpolitik nach 2001 geworden. Mit jedem Jahr, in dem der Bundeswehreinsatz in Afghanistan verlängert wird, steigt auch die Zahl der Medienberichte über den gewaltsamen Konflikt im unruhigen Land am Hindukusch. Nachrichtenbilder zeigen Anschläge in Kabul, Bundeswehrsoldat\_innen in Mazar-e Sharif und Bundesminister\_innen auf Truppenbesuch. Nicht zu sehen ist hingegen, dass sich „Deutsche im Hindukusch“ (SCHEIBE 1937) einst ein ganz anderes Bild von der Region machten.

Die Geschichte jenes anderen Afghanistanbilds ist eng mit der Geschichte deutscher Asien-Expeditionen<sup>1</sup> verbunden. Es waren Forscher und Alpinisten, Geograph\_innen und Völkerkundler\_innen, die ihre Reiseindrücke schreibend, zeichnend, fotografierend und filmend festhielten, um sie in der Heimat zu präsentieren. Auf diese Weise gelangten zwischen dem frühen 19. Jahrhundert und 1980 ausführliche Reiseberichte und Feldnotizen, aber auch unzählige

(tatsächlich heute oft ungezählte) visuelle Quellen – Zeichnungen, Malereien, Kartierungen, Fotografien und Filmaufnahmen – aus dem asiatischen Hochgebirge in den deutschsprachigen Raum. Ähnlich den Nachrichtenbildern, die uns heute erreichen, richteten sich jene Expeditionsbilder nicht ausschließlich an die jeweiligen Wissenschaftsdisziplinen, sondern auch an eine interessierte Öffentlichkeit. Untersucht und diskutiert, archiviert, publiziert und ausgestellt, vermittelten die visuellen Repräsentationen Wissen über das „Ende der Welt“ (PILLEWIZER 1961, 20). Gleichzeitig spiegelten die Abbildungen deutsche Binnendiskurse wider; die Bilder aus der Fremde waren immer auch Gegenstand politischer Projekte und Projektionen. Im ideologischen Windschatten wilhelminischer Welt- und Kolonialpolitik avancierten Himalaya, Pamir und Hindukusch zu deutschen Sehnsuchtsorten (TORMA 2011, 46). Auf Fotografien vom Nanga Parbat, dem „Schicksalsberg der Deutschen“, stilisierten die Nationalsozialisten ihre Bergsteiger zu Volkshelden (MIERAU 2006, 193 ff.). Nach 1945 distanzierte man sich von der nationalsozialistischen Wissenschafts-Agenda, das Interesse an Afghanistan blieb jedoch bestehen. Fortan setzten bundesdeutsche Verlage die „Legende Afghanistan“ (FLINKER, KLIMBURG & KESSEL 1959) mittels seitenstarker Bildbände in Szene. In den 1980er Jahren verschlechterten sich die politisch-wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Afghanistan und der Bundesrepublik. Das wissenschaftliche und öffentliche Interesse der Deutschen an Afghanistan

---

1 Für eine kritische Definition des historischen Expeditionsbegriffs vgl. MIERAU 2006, 17 f.; für eine postkoloniale Analyse deutscher Expeditionsnarrative vgl. TORMA 2011, 13–15.



Abb. 1: Tanz in Sharan, gefilmt von Hermann Schlenker. Foto: Peter Snoy (1962/63) © Linden-Museum

schwand, und die Abbilder jener „wildromantischen Hochgebirgslandschaften“ (SCHEIBE 1936, 173) verloren an Aktualität. Schließlich gerieten die Afghanistanbilder in Vergessenheit. Heute liegen die fotografischen Objekte (Negative, Diapositive, Abzüge) bundesdeutscher Afghanistanforschung größtenteils unerschlossen und der Öffentlichkeit unzugänglich in deutschsprachigen Archiven und Bibliotheken sowie in privater Hand. Der Zugang zum historischen Material ist sprichwörtlich verlorengegangen.

Im historischen Rückblick wird sichtbar, in welchem spannungsreichem und spannendem Verhältnis Weltbilder und Abbilder der Welt – deutsche Afghanistanbilder und deutsche Bilder aus Afghanistan – zueinander stehen. Die Untersuchung einer ebensolchen Wechselbeziehung zwischen immateriellen und materiellen Bildern ist daher das Thema des folgenden Beitrags.

Am konkreten Beispiel einer Fotografie, der Porträtaufnahme eines Mannes, aufgenommen 1962 in Afghanistan, kann nachvollzogen werden, wie sich deutsche Wahrnehmungen des Hindukusch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend veränderten. Dazu muss das Bild aus den Beständen des Linden-Museums, dem Staatlichen Museum für Völkerkunde in Stuttgart, zunächst in seinem Entstehungskontext, der Stuttgarter Badakhshan-Expedition (1962/63), vorgestellt und der Begriff des fotografischen Objekts näher definiert werden. Die darauffolgenden Abschnitte gehen der Verwendungs- und Deutungsgeschichte des Motivs auf den Grund. Wir folgen dem Motiv entlang ausgewählter Objektgeschichten über den Zeitraum von 1962 bis in die Gegenwart, um auf diese Weise die Historie

des fotografischen SBE-Bestands im Linden-Museum und jene des bundesdeutschen Afghanistanbilds zu rekonstruieren. Die Objektgeschichten veranschaulichen, weshalb eine Thematisierung des Objektstatus von Fotografien auch über die Museums- und Objektwissenschaften hinaus von Bedeutung ist. Dieses Argument wird im letzten Abschnitt aufgegriffen und dabei herausgearbeitet, welche methodischen und epistemischen Möglichkeiten der Umgang mit fotografischen Objekten heute bietet.

### **Die fotografischen Objekte der Stuttgarter Badakhshan-Expedition (1962/63)**

Die Stuttgarter Badakhshan-Expedition (SBE) gilt bis heute als die größte und aufwändigste Forschungsreise in der Geschichte des Linden-Museums Stuttgart (KRÄMER 2013, 101). Das Ziel der Unternehmung in den Jahren 1962 und 1963 war die Untersuchung der Lebensverhältnisse, der Sprachen und der Kulturen in der afghanischen Provinz Badakhshan. Leiter der SBE war Dr. Friedrich Kussmaul (1920–2009), damals Kustos im Linden-Museum, dem Stuttgarter Museum für Völkerkunde. Fachliche Unterstützung fand Friedrich Kussmaul im Mainzer Ethnologen Dr. Peter Snoy (1928–2012), der als Schüler von Adolf Friedrich bereits die Deutsche Hindukusch-Expedition (1955/56) begleitet hatte. Badakhshan sollte entlang der Reiseroute fotografisch und filmisch dokumentiert werden. Für dieses Vorhaben konnte der Fotograf und Dokumentarfilmer Hermann Schlenker (geb. 1932) angeworben werden (Abb. 1).



Abb. 2: Afghanische Expeditionsmitarbeiter beladen die Tiere. Foto: Hermann Schlenker (1962) © Linden-Museum



Abb. 3: Afghanische und deutsche Expeditionsteilnehmer mit Angestellten des Gästehauses in Jurm. Foto: unbekannter Fotograf (1962) © Linden-Museum

Im Herbst 1963, nach ihrer Rückkehr aus Afghanistan, berichteten die drei deutschen SBE-Teilnehmer auf einer Pressekonzferenz von den umfangreichen Ergebnissen der Expedition. Sie hatten linguistische und völkerkundliche Daten erhoben, Objekte für insgesamt drei Sammlungen erworben und darüber hinaus 15.000 Fotografien aufgenommen (KRÄMER 2013, 116).

Nur ein Teil dieses Originalbestands ist heute noch auffindbar. Neben Schwarz-Weiß-Negativen sind im Linden-Museum auch etwa 1.500 Farbdias erhalten. Ein Teil des Farbdiasbestands zeigt zeittypische und typisierende Inhalte von völkerkundlichem und geographischem Interesse: materielle Kultur und Landschaft, Siedlungsweisen und Architektur, Kultisches und Religiöses. Andere Ab-

bildungen brechen mit diesen tradierten Motiven. In der fotografischen Dokumentation des Expeditions- und Reisealltags wird der afghanische Expeditionsbeitrag, ohne den eine logistische Großunternehmung wie die SBE nicht möglich gewesen wäre, deutlich sichtbar<sup>2</sup> (Abb. 2 und 3). Die

2 Die Sichtbarmachung des wissenschaftlichen Beitrags nicht-europäischer Expeditionsteilnehmer\_innen war bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wenig verbreitete Praxis. Vor allem koloniale Expeditionsfotografien zeigen selten die Arbeit lokaler Mitarbeiter\_innen. Auch wurden Expeditionsteilnehmer\_innen nachträglich aus Fotografien hinausretuschiert, um die (überwiegend männlichen) europäischen Reisenden als ‚weiße Helden‘, ‚Einzelkämpfer‘ und ‚Entdecker‘ in einer einsamen und unzugänglichen Fremde zu inszenieren (DRIVER 2012, 423 f.).



Abb. 4: Porträt des Anwar aus Joybar. Foto: Friedrich Kussmaul (1962/63) © Linden-Museum

Pluralität des Gesamtbestands erfordert eine differenzierte Betrachtung seiner Geschichte. Die Untersuchung der SBE-Fotografien wird daher als Herausforderung verstanden, die vielschichtigen Bedeutungsinhalte der einzelnen Fotografien im historischen Gesamtkontext zu rekonstruieren und wissenschaftshistorisch neu zu interpretieren. Erschwert wird das Vorhaben durch den Umstand, dass das erhaltene Bildmaterial nicht systematisch archiviert oder katalogisiert ist. Es mangelt an ausführlichen bzw. eindeutigen Textquellen.

Die objektwissenschaftliche Herangehensweise ist eine sinnvolle Möglichkeit, die wissenschaftshistorischen Dimensionen der Fotografien zu erschließen. Zentral ist hierfür die These, dass sich die Bildbedeutungen nicht allein durch die Betrachtung des Abgebildeten erschließen. Vielmehr müssen die Bildinhalte in ihren historisch-spezifischen Kontexten untersucht werden. Daraus folgt, dass die Fotografien nicht als zweidimensionale Abbildungen, sondern als dreidimensionale Objekte mit den Eigenschaften der Materialität sowie dem Inhalt und Kontext (SASSOON 2004, 199) begriffen werden. Eine solche objektbezogene Untersuchung soll nun am Beispiel eines SBE-Motivs – der Porträtaufnahme eines Mannes – nachvollzogen werden. Das Porträt wurde ausgewählt, weil es eines der wenigen SBE-Bilder ist, das heutzutage in der Öffentlichkeit betrachtet werden kann.<sup>3</sup>

3 Ein anderes SBE-Motiv lässt sich auf der Internetseite des Weltkulturen-Museums Frankfurt am Main einsehen: [www.weltkulturenmuseum.de/sites/default/files/572\\_59\\_1.jpg](http://www.weltkulturenmuseum.de/sites/default/files/572_59_1.jpg) (3.12.2018)

## Von Nordafghanistan nach Süddeutschland: Das Diapositiv *E II D 1548 a*

Das Motiv, dessen Objektgeschichten nicht unabhängig von den anderen SBE-Fotografien gedacht werden können, wurde im Winter 1962/63 vom Expeditionsleiter Friedrich Kussmaul während der Reise durch das Zardew-Tal auf Farbumkehrfilm aufgenommen (Abb. 4). Über die Aufnahmeumstände, wie beispielsweise über das exakte Aufnahme-datum, lassen sich heute keine genauen Aussagen mehr treffen. Fest steht, dass das Bild, nachdem alle Filme aus Nordostafghanistan nach Süddeutschland überführt worden waren, gemeinsam mit den anderen Aufnahmen gesichtet und katalogisiert wurde. Dies geschah vermutlich zentral im Linden-Museum. Zu den Ergebnissen dieses lang-jährigen Arbeitsprozesses zählte eine Auswahl von rund 1.500 Farbdiaositiven. Auch das Porträt aus dem Zardew-Tal wurde Teil der bis heute erhaltenen fotografischen Sammlung<sup>4</sup> *E II D* der Orient-Abteilung des Linden-Museums. Die Porträtaufnahme wurde gerahmt und der Rahmen mit der Kennzeichnung *E II D 1548 a*<sup>5</sup> beschriftet. Es gibt Hinweise darauf, dass die Kennzeichnung *E II D 1548 a* auch in einer offiziellen Liste vermerkt wurde. Leider lässt sich eine solche Liste, die über die fotografischen Bestände Auskunft geben würde, heute nicht mehr auffinden. Aus jenen Arbeits-jahren erhalten geblieben ist dagegen eine Kartothek. Diese muss im Jahrzehnt zwischen 1963 und 1972 angelegt worden sein und enthält Informationen zu den einzelnen Bildern des Farbdiaositivbestands *E II D*.

In den 1960er und 1970er Jahren illustrierten ausgewählte SBE-Fotografien die wissenschaftlichen Aufsätze von Friedrich Kussmaul und Peter SNOY (KUSSMAUL 1965; SNOY 1965; POLLIG 1972). Dabei wurden auch Farbfotografien aus dem Bestand *E II D* abgedruckt (KUSSMAUL 1965, 48, 64; SNOY 1965, 115–117). Sicher ist auch, dass die Fotografien im Rahmen von öffentlichen und universitären Vorträgen gezeigt wurden. Der Fotograf Hermann Schlenker verkaufte große Teile seiner Fotografien an wissenschaftliche Institutionen und trug auf diese Weise zur deutschlandweiten Verbreitung des Bildmaterials der SBE bei (mündliche Mitteilung von H. Schlenker an die Verfasserin, 28.2.2018). Im Jahr 1972 organisierte Friedrich Kussmaul,

4 Auch wenn die Fotografien im Linden-Museum noch nicht in die Museumsdatenbank Eingang gefunden haben, soll hier im Sinne der ursprünglichen Absicht der Begriff „Sammlung“ verwendet werden.

5 Die Objektbezeichnung *E II D 1548 a* gibt (noch) Rätsel auf: *1548* markiert die individuelle Nummer des Objekts; *a* steht für den Fotografen Friedrich Kussmaul. E könnte für *Expedition*, *D* für *Diapositiv* stehen. Es lässt sich nur vermuten, dass die Bezifferung *II* auf einen weiteren, heute nicht mehr auffindbaren Diapositiv-Bestand verweist. Da es sich bei den Bildern aus dem Bestand *E II D* um Farbdiaositive handelt, ist es denkbar, dass eine Schwarz-Weiß-Fotografie-Sammlung *E I D* angelegt wurde.

mittlerweile Direktor des Linden-Museums, in Zusammenarbeit mit dem örtlichen Institut für Auslandsbeziehungen eine Ausstellung in Stuttgart. Unter dem Titel „Bergvölker im Hindukusch“ wurden SBE-Fotografien gemeinsam mit ausgewählten Fotografien der Deutschen Hindukusch-Expedition (1955/56) in Verbindung mit Sammlungsstücken und Filmmaterial gezeigt. Inwieweit in der Ausstellung auch Reproduktionen der Sammlung *E II D* besichtigt werden konnten, lässt sich heute nicht mit Sicherheit sagen (Bildband zur Ausstellung: POLLIG 1972).

## Abseits der Bildfläche

Die Spur der öffentlichen und wissenschaftlichen Rezeption der SBE-Fotografien verliert sich in den späten 1970er Jahren. Die Umstände, unter denen die Fotografien von der sprichwörtlichen Bildfläche verschwanden, sind zeit- und institutionsgeschichtlicher Natur. 1979 beendete die sowjetische Invasion in Afghanistan die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Land am Hindukusch und der Bundesrepublik abrupt. Das schlug sich auch unmittelbar auf die Arbeit bundesdeutscher Wissenschaftler\_innen in Afghanistan nieder; die politische Lage vor Ort machte ihre Forschung praktisch unmöglich. Ohne die Erhebung neuer Daten, vor allem aber ohne praktischen Nutzen solcher Daten – dieser war vor allem die sogenannte Entwicklungsarbeit gewesen – stand die bundesdeutsche Afghanistanforschung bald vor dem Aus. Wissenschaftliche Interessengebiete verlagerten sich auf die andere Seite des Hindukusch nach Pakistan und Indien. In den nächsten Jahrzehnten sollte Afghanistan beinahe vollständig aus dem Blickfeld der deutschen Wissenschaft und Öffentlichkeit geraten.

Vor diesem zeithistorischen Hintergrund wirkten sich aber auch institutionsgeschichtliche Prozesse innerhalb der Bundesrepublik auf die Nutzungs- und Deutungsgeschichte der SBE-Fotografien aus. Bereits zu Beginn der 1970er Jahre hatten sich die Ethnologen Peter Snoy und Friedrich Kussmaul anderen Aufgaben zugewandt. Friedrich Kussmaul war 1971 Direktor des Linden-Museums geworden, Peter Snoy war Professor Karl Jettmar bei dessen Wechsel nach Heidelberg gefolgt. Es ist deshalb anzunehmen, dass die wissenschaftliche Aufbereitung der SBE-Fotografien nicht so intensiv betrieben werden konnte, wie es ursprünglich vorgesehen war. Hinzu kam in den 1980er Jahren, dass im Linden-Museum mit dem Aufbau einer digitalen Datenbank begonnen wurde. Allerdings führten die geringen finanziellen Investitionen in den Informationstransfer dazu, dass nur Einträge der klassischen Inventarbücher übernommen, die Listen der großen Fotobestände des Museums hingegen nicht erfasst wurden. Damit wurde der SBE-Bestand *E II D* ‚unsichtbar‘. Im Verlauf der Jahre und durch Personalwechsel geriet die Existenz der SBE-Fotografien weitgehend in Vergessenheit.

## Die Wiederentdeckung

Die Wiederentdeckung des SBE-Bestands im Linden-Museum verdankt sich dem ehemaligen Expeditionsteilnehmer Dr. Peter Snoy. Im Jahr 2009 nahm er Kontakt zur neuen Orient-Referentin des Linden-Museums auf und unterstützte sie in den folgenden Jahren bei der Aufarbeitung der SBE- und DHE-Sammlungen im Linden-Museum. Persönliche Erinnerungen und Feldnotizen sowie – posthum – Tagebücher, Aufzeichnungen sowie weitere Fotografien erlaubten nun die Kontextualisierung der Sammlung *E II D*. Wieder aufgefunden wurde auch die in den 1960er Jahren angelegte Kartothek. Die einzelnen Karteikarten enthalten kurze, maschinenschriftliche Bildbeschreibungen zu den einzelnen Motiven der ehemaligen fotografischen Sammlung. Zudem sind die Karteikarten mit Schlagworten versehen, welche die Bilder verschiedenen ethnologischen Kategorien zuordnen. Diapositiv *E II D 1548 a* wurde demnach der Kategorie „Porträt“ zugeteilt. Die Bilder der Kategorie „Porträt“ zeigen (vorwiegend männliche) Gesichter, frontal und bildfüllend aufgenommen. Gesichtszüge sowie die Ohren sind deutlich zu erkennen und können deshalb auch vermessen werden. Dem visuellen Eindruck nach handelt es sich bei den Aufnahmen sicherlich um anthropologische Typenbilder.<sup>6</sup> Die Beschreibungen dieser anthropometrischen Vergleichsaufnahmen nennen daher phänotypische Eigenschaften der Fotografierten, beispielsweise weist die Bildbeschreibung zu Diapositiv *E II D 1552 a* auf die „türkischen Züge“ des Abgebildeten hin (KRÄMER 2013, 117). Die Beschreibung zu Diapositiv *E II D 1548 a* weicht von einer solchen standardisierten Typisierung ab und weist den Dargestellten stattdessen mit Namen und Herkunftsort als „Anwar aus Joybar“ aus. Ferner heißt es in der Bildbeschreibung, er sei „einer der saubersten und begabtesten Männer, die wir im Tal kennenlernten. Er war etwa 40 Jahre alt und hatte zwei erwachsene Töchter (eine verheiratete) und zwei heranwachsende Mädchen.“

2010 beschloss man im Linden-Museum, sechs Porträts als Schaufensterbilder an der Außenfassade des Museums anzubringen. Hierfür wurde auch das Porträt des Anwar aus Joybar ausgewählt. Die Überlegung, dass dem Museum Name und Herkunftsort des Fotografierten bekannt sind, hat bei der Auswahl des Bilds ebenso eine Rolle gespielt wie der Gedanke, dass der Aufnahmekontext SBE unmittelbar die

6 Die Fotografie war im ausgehenden 19. Jahrhundert ein Instrument der Anthropologie zur Bestimmung von ‚Menschentypen‘ oder ‚Menschenrassen‘ geworden. Auf anthropometrischen Fotografien wurden die Vorder- und Seitenansichten von Körpern und/oder Gesichtern abgebildet. Durch standardisierte Aufnahmeverfahren sollten die Fotografien nicht nur die präzise Vermessung, sondern auch den Vergleich von Körpern oder körperlichen Merkmalen ermöglichen. Die dabei entstandenen Bilder zeigen Menschen nicht als Individuen, sondern als Repräsentanten eines Volks, eines Stammes oder einer Ethnie.



Abb. 5: Beleuchtete Schaufensterbilder an der Fassade des Linden-Museums Stuttgart. Foto: Dominik Drasow (2018) © Linden-Museum

Geschichte des eigenen Hauses berührt. Diapositiv *E II D 1548 a* wurde zunächst digitalisiert. Anschließend wurde das Motiv im Thermosublimationsverfahren auf Stoff gedruckt und an der Außenfassade des Museums befestigt; nachts wird das Bild von hinten beleuchtet (Abb. 5). 55 Jahre nach der Stuttgarter Badakhshan-Expedition zeigt das Linden-Museum der Öffentlichkeit nun ein Porträt jener Zeit. Ein sichtbarer Bezug zum Ursprungskontext SBE wird für die Besucher\_innen des Linden-Museums und für die Passant\_innen der Stuttgarter Innenstadt nicht hergestellt. In gleicher Weise, wie sich die Materialität und der zeit-räumliche Kontext des Bildes gewandelt haben, haben sich für die Betrachtenden auch seine Deutungsmöglichkeiten verändert.

## 50 Jahre nach der SBE

Als Peter Snoy im Jahr 2012 verstarb, wurde ein Teil seines wissenschaftlichen Nachlasses an das Linden-Museum übergeben. Im Nachlass fanden sich zusätzliche Fotomaterialien, Sichtlisten, Feldnotizen, Briefwechsel und Tagebücher. Die Dokumente eröffnen historisch einmalige Einblicke in ein aufschlussreiches Kapitel westdeutscher Wissenschafts- und Expeditionsgeschichte nach 1945. Zusammen mit den Tagebüchern von Dr. Friedrich Kussmaul und den Erinnerungen des Fotografen Hermann Schlenker (SCHLENKER 2013) steht der historiographischen Untersuchung der SBE seit 2012 erstmals ein umfassender Quellenbestand zur Verfügung. Maßgeblich auf die Unterlagen aus dem Nachlass

Peter Snoys stützt sich die erste und bislang einzige Veröffentlichung zur SBE seit ihrer Wiederentdeckung. In der „Tribus“, dem Jahrbuch des Linden-Museums, verfasste die Orient-Referentin Annette Krämer 2013 eine Würdigung des „besonderen Vorhabens“ (KRÄMER 2013, 101). Der Beitrag zu Reiseverlauf und Ergebnissen der SBE zeigt auch das Porträt des Anwar aus Joybar (KRÄMER 2013, 117). Im Sinne einer reflexiven Ethnologie nimmt der Artikel eine kritische Haltung gegenüber der anthropologischen Typisierung von Menschen ein. Umso deutlicher hebt die Autorin hervor, dass es sich bei dem Motiv – in der Interpretation der oben zitierten Bildbeschreibung – nicht um ein anthropologisches Typenbild, sondern um eine individualisierte Darstellung des Fotografierten handelt. Auf diese Weise macht der Aufsatz darauf aufmerksam, dass die formal-visuelle Inszenierung des Porträts als Widerspruch zur Aussage der Bildbeschreibung gelesen werden kann. Als reproduzierbarer Druck und im Kontext des SBE-Berichts gewinnt das Motiv eine neue wissenschaftliche Deutung.

## Die fotografischen Objekte der SBE und das deutsche Afghanistanbild heute

Der vorliegende Beitrag ist der Entwicklung des deutschen Afghanistanbilds entlang ausgewählter Objektgeschichten von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart gefolgt: vom Umkehrfilm zum gerahmten Diapositiv, über das Digitalisat bis zu den verschiedenartigen Drucken. Die einzelnen Objektgeschichten verdeutlichen, dass sich die Eigenschaften

der Bilder – ihre Materialität, ihre Kontexte und ihre Inhalte – stets in Abhängigkeit zueinander verändern. Bei der Betrachtung einer Fotografie als zweidimensionales Abbild bleiben die vielschichtigen Bedeutungsinhalte eines Bildes meist verborgen. Rekonstruiert man hingegen die Geschichten eines Umkehrfilms, eines gerahmten Diapositivs, eines Digitalisats, eines Banners als Schaufensterbild und eines Publikationsdrucks als jeweils eigenständige Objekte, lassen sich die unterschiedlichen Bedeutungsinhalte nebeneinander nachvollziehen. Oder andersherum: Wer Fotografien als Objekte wahrnimmt, dem zeigen sich auch die zeitlichen und räumlichen Dimensionen, in der sie zueinander stehen und aufeinander verweisen. Die Deutungsmöglichkeiten eines Motivs als Typenbild, als individuelles Porträt, als Ausdruck einer fachdisziplinären Afghanistanforschung und eines vergessenen Kapitels deutscher Wissenschaftsgeschichte stehen nun als historisch kontingente Kontinuitäten nebeneinander. Ein scheinbar vergessenes Afghanistanbild kann auf diese Weise als großformatiges Banner an der Fassade des Linden-Museums, welches seit einigen Jahren das Straßenschild der Stuttgarter Innenstadt prägt, wieder sichtbar werden und nun eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Darstellungs- und Repräsentationsweisen des ‚kulturell Anderen‘ in der (deutsch-)deutschen Nachkriegswissenschaft und ihrer Einzeldisziplinen anregen. Hierin liegen die methodischen und epistemischen Möglichkeiten, welche die Arbeit mit fotografischen Objekten der historisch-geographischen Forschung eröffnet: Mit Bezug auf die Materialität eines Bildes können wir heute jene Kontexte rekonstruieren und ansprechen, in denen geistige Bilder zur Bedeutung gebracht wurden und werden. So können die historischen Afghanistanbilder – die Zeichnungen, Malereien, Kartierungen, Fotografien und Filmaufnahmen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – einen interessanten Gegenentwurf zum „einsatzfokussierten Afghanistanbild“ (FUCHS 2014, 45) unserer Tage darstellen. Ein solches Projekt würde wiederum auch die Fotografien der Stuttgarter Badakhshan-Expedition in einen neuen Kontext rücken.

## Danksagung

Besonders herzlich möchte ich mich bei Dr. Annette Krämer vom Linden-Museum Stuttgart bedanken, die mein Promotionsvorhaben mit ihrer Expertise auf unersetzliche Weise unterstützt und auch dem vorliegenden Beitrag mit Rat und Bild zur Seite stand.

## Literatur

- DRIVER, F. 2012. Hidden histories made visible? Reflections on a geographical exhibition. *Transactions of the Institute of British Geographers* 38, 3: 420–435.
- FLINKER, K.; KLIMBURG, M.; KESSEL, J. 1959. *Legende Afghanistan*. Köln: DuMont.
- FUCHS, M. 2014. Afghanistan in Deutschland. In: DAXNER, M. (Hg.). *Deutschland in Afghanistan*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, 39–53.
- KRÄMER, A. 2013. Ins unbekannte Afghanistan – 50 Jahre Stuttgarter Badakhshan-Expedition 1962/63. *Tribus. Jahrbuch des Linden-Museums Stuttgart* 62: 101–147.
- KUSSMAUL, F. 1965. Badaxšan und seine Tağiken. *Tribus. Veröffentlichungen des Linden-Museums* 14: 11–99.
- MIERAU, P. 2006. *Nationalsozialistische Expeditionspolitik: Deutsche Asien-Expeditionen 1933–1945*. München: Utz.
- PILLEWIZER, W. 1961. *Zwischen Wüste und Gletschereis. Deutsche Forscher im Karakorum*. Gotha: Haack.
- POLLIG, H. (Hg.) 1972. *Bergvölker im Hindukusch. Eine Dokumentation des Institutes für Auslandsbeziehungen und des Linden-Museums*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.
- SASSOON, J. 2004. Photographic materiality in the age of digital reproduction. In: EDWARDS, E.; HART, J. (Hg.). *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*. London; New York: Routledge, 196–213.
- SCHEIBE, A. 1936. Entomologische Sammelergebnisse der Deutschen Hindukusch-Expedition 1935 der Deutschen Forschungsgemeinschaft. *Arbeiten über morphologische und taxonomische Entomologie aus Berlin-Dahlem* 3, 3: 173–213.
- SCHEIBE, A. (Hg.) 1937. Deutsche im Hindukusch. *Bericht der Deutschen Hindukusch-Expedition 1935 der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Mit 120 Abbildungen und 12 Karten*. Berlin: Siegmund.
- SCHLENKER, H. 2013. *Meine Erlebnisse als Kameramann: Erinnerungen und Tagebuchblätter*. o. O.: Selbstverlag.
- SNOY, P. 1965. Nuristan und Munğan. *Tribus, Veröffentlichungen des Linden-Museums* 14: 101–148.

TORMA, F. 2011. *Turkestan-Expeditionen. Zur Kulturgeschichte deutscher Forschungsreisen nach Mittelasien (1890–1930)*. Bielefeld: Transcript.

## **Zur Autorin**

Marina Heyink studierte Sozial- und Kulturanthropologie, Geschichtswissenschaften, Geographie sowie Soziologie in Berlin und Neu-Delhi. Zurzeit promoviert sie am Fachbereich Geowissenschaften der Freien Universität Berlin zum Thema deutscher Expeditionsgeschichte und transregionaler Wissenschaftsgeschichte im Hindukusch-Karakorum.

Kontakt

**Marina Heyink M.Sc.**

Freie Universität Berlin

Institut für Geographische Wissenschaften

Malteserstraße 74–100, 12249 Berlin

marina.heyink[at]fu-berlin.de

# Der Objektcharakter der Fotografie. Praktiken zur Autonomie des fotografischen Bildes am Beispiel des Schweizer Fotografen Balthasar Burkhard

KRISTIN FUNCKE

---

## Abstract

*Im Werk des Schweizer Fotografen Balthasar Burkhard (1944–2010) erscheint die Fotografie gleichermaßen als Bild und als Objekt. Es sind diverse formale Praktiken, die den Fotografien einen starken Objektcharakter verleihen. Erst in einer Gesamtschau des Werkes wird deutlich, welches Verständnis Burkhard von der Fotografie hat, das insbesondere an Materialien und Techniken orientiert ist. Weil das bildgebende Verfahren der Fotografie zudem nicht ausschließlich an eine Technik oder ein Material (also zum Beispiel einen Bildträger) gebunden ist, kann ein solches Verständnis zu einer heterogenen Erscheinungsweise des fotografischen Bildes führen. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte der Fotografie und ihrer diversen bildgebenden Verfahren veranschaulicht, wie ursprünglich Burkhard's Verständnis der Fotografie ist und insbesondere welche Diskurse, die im Lauf der Zeit die Rezeptionsgeschichte der Fotografie prägten, in einem solchen Verständnis von Fotografie verankert sind. Ein daran anschließender Fokus auf das Material ist in der Lage zu zeigen, wie die Wahl des Materials einer Anreicherung des Kontextes der Fotografie und ihrer Bedeutung dienen kann. Es ist gerade das Material, das den Objektcharakter einer Fotografie zum verstärkten Vorschein bringt. Und es ist schließlich die Darstellung von Fotografie als Objekt und damit als Werk, worin ein Autonomiebestreben des fotografischen Bildes als Kunstwerk erblickt werden kann. Impulse für ein solches Autonomiebestreben sind sowohl in Burkhard's Werdegang vom Dokumentaristen hin zum freischaffenden Fotografen zu finden als auch in den Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre, in denen sich die Fotografie unabhängig von anderen Künsten und unabhängig von einer Werbeindustrie ihren Weg in die Öffentlichkeit bahnte.*

*Der vorliegende Beitrag stellt einen Ausschnitt aus dem Promotionsvorhaben der Verfasserin dar.*

## Balthasar Burkhard: Leinwand, Büttten, Eisenrahmen

Das gesamte Werk des Schweizer Fotografen Balthasar Burkhard ist von einer sehr heterogenen Erscheinungsweise des fotografischen Bildes geprägt.

Burkhard's Werdegang als Fotograf beginnt 1963 mit einer Lehre in Bern bei Kurt Blum (1922–2005), einem schon zu Lebzeiten sehr anerkannten Schweizer Fotografen. Von diesem übernimmt er 1965 die Stelle als Chronist der Berner Kunsthalle, die damals von dem charismatischen Kurator Harald Szeemann (1933–2005) geleitet wurde. Burkhard dokumentierte sämtliche Kunstereignisse, die an der Kunsthalle und überhaupt in Verbindung mit Harald Szeemann stattfanden. In den 1980er Jahren gelangte Burkhard mit eigenen künstlerischen Fotoarbeiten zu größerer Bekanntheit, erst in der Schweiz, dann in Frankreich. 2017 eröffnete im Folkwang-Museum Essen die erste große Retrospektive zu Burkhard's Werk in Deutschland.

Die heterogene Erscheinungsweise des fotografischen Bildes bei Burkhard orientiert sich an der Varianz folgender

Referenzpunkte: Bildgröße, Bildformen, Druckverfahren, Bildträger, Schwarzweiß- oder Farbfotografie, Sujets und Genre sowie die Art der Präsentation. Die Varianz ist durchaus keine beliebige, sondern eine klar gewählte. In einem groben Streifzug durch das Werk sollen einige dieser formalen Aspekte kurz vorgestellt werden: Das Großformat ist durchgängig präsent, die größte Arbeit, „Der Körper I“ aus dem Jahr 1983, war 13 Meter lang und zwei Meter hoch. Die kleinsten Arbeiten wiederum stellen Polaroidbilder dar. Primär waren Polaroids für Burkhard jedoch eher Arbeitsinstrumente, Zwischenschritte hin zum bereits imaginierten Werk. Als Kabinettstücke von sehr handlicher Größe (etwa 32 × 25 cm) lassen sich späte Arbeiten aus dem Jahr 2009 bezeichnen – farbige Heliogravüren auf Bütttenpapier. Unter dem Titel „Nature Morte“ wurden 2010 neun der farbigen Heliogravüren auf Büttten zu einem Konvolut in einer Mappe zusammengefasst und mit Begleittexten, die im gleichen

Format ebenfalls auf Bütten gedruckt wurden, in der Edizioni Periferia herausgegeben.<sup>1</sup>

Die hochwertige, aufwändige Erscheinung des Konvoluts steht im Einklang mit dem Aufwand, der beim Verfahren der Heliogravüre erforderlich ist. Die Heliogravüre ist ein sogenanntes Edeldruckverfahren. Eine Metallplatte wird mit einer lichtsensiblen Gelatineschicht versehen, auf die wiederum das Bild projiziert wird. Es folgt ein Säurebad, wobei die durch Licht verhärteten Stellen der Gelatine die Metallplatte vor der Säure schützen. Wie auch bei einer Radierung wird die Metallplatte mit der Farbe eingerieben und poliert, um zu gewährleisten, dass auch nur in den Vertiefungen Farbe eindringt, und schließlich auf Büttenpapier gedruckt. Die Stellen, an denen durch die Säure starke Vertiefungen entstanden sind, führen zu jenen dunklen, farbig saturierten Stellen. Das Resultat ist auch von der Bildqualität her ein Kabinettstück – feinste Farbabstufungen entstehen. Durch das Eindringen von Farbe in die Tiefe des starken Büttenpapiers entstehen samtige, dichte, tiefe Farbtöne. Im Kontrast zur relativen Glätte eines Fotopapiers erscheint hier vordergründig die raue Oberfläche des Büttenpapiers. Steht am Ende des Œuvres der eher ungewöhnliche Bildträger des Büttenpapiers, so befindet sich auch am Anfang eine Besonderheit. Die ersten künstlerischen Arbeiten nach der Dokumentarfotografie sind fotografische Abzüge auf Leinwänden. Falten schlagend und mit Metallklammern an den Ecken befestigt, wurden sie an Wände gehängt oder direkt auf den Boden gelegt. Wie das Großformat, so ist aber auch der Schwarzweiß-Abzug auf Barytpapier jene Ausführung, die sich bei Burkhard am häufigsten findet.

Fast alle großformatigen Arbeiten sind mit schweren Eisenrahmen versehen. Ebenfalls häufig vorhanden ist die unterteilte Rahmung einer einzigen Fotografie in verschiedene Abschnitte, so dass sich ein Polyptychon ergibt. Eine weitere Form des Polyptychons bei Burkhard entsteht, indem verschiedene Ansichten des Motivs zusammengestellt werden. Teilweise werden innerhalb einer solchen Zusammensetzung Schwarzweiß-Fotografien noch von einer monochromen Farbtabelle ergänzt. Seine Sujets orientiert Burkhard an den klassischen Genres der Malerei: Aktdarstellungen, Stadtansichten, Landschaften, Stillleben, Porträts.

In einer Gesamtschau des Werks von Balthasar Burkhard wird deutlich, wie sich durch das Werk hindurch ein Verständnis von Fotografie spiegelt, das die Fotografie an ihren Materialien und Techniken misst. Mit einem solchen Verständnis geht eine Pluralität von Erscheinungsformen ein-

her. Wie ursprünglich dieses Verständnis von Fotografie ist und wie es die Geschichte der Fotografie einschließt, soll ein Blick auf die Anfänge der Fotografie und die sie begleitenden Diskurse ein wenig mehr vor Augen führen. Insbesondere soll klar werden, dass Fotografie nicht als Phänomen unter der Begrifflichkeit „Fotografie“ entstand, sondern vielmehr als eine stark ausdifferenzierte Vielzahl bildgebender Verfahren. Die benannten Diskurse, die im Folgenden am Anfang stehen, können zur Erklärung beitragen, wie ein Werk wie das von Balthasar Burkhard und das darin enthaltene Verständnis von Fotografie entstehen konnte.

## Polyphonie von Anfang an: Fotografie als ...

Die Geschichte der Fotografie ist begleitet von verschiedenen Diskursen. Ein vehement geführter Diskurs ist der von der Fotografie als Kunst oder jener, in welchem ihr der Status als Kunst abgesprochen wird. Es ist eine Debatte, die sich von Anfang an abzeichnet, also mit der Erfindung fotografischer Verfahren und ihrer Verbreitung eingeleitet wird. Sie fand in diversen Reden und Schriften ihren Ausdruck und erlebte ihre Hochzeit im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Eine der bekanntesten Schriften ist „Der Salon“ (1859) von Charles Baudelaire. Dort spricht er der Fotografie ausschließlich eine der Wissenschaft dienende Rolle zu, so wie sie der Bewahrung vergänglicher Kulturschätze für die Archive dienen sollte (BAUDELAIRE 1859). Mit dem Aufkommen diverser ästhetischer Ausdrucksformen in der Fotografie tritt dieser Diskurs zu unterschiedlichen Zeiten im Medium selbst auf. Das vielleicht bekannteste Beispiel hierfür sind die Piktoralisten, die sich Ende des 19. Jahrhunderts formierten. Der Piktoralismus ist eine klare Positionierung der Fotografie als Kunst. Der über das Medium selbst geführte Diskurs um den Status der Fotografie als Kunst erlebte in den 1960er Jahren einen Durchbruch. Rückblickend wird von dieser Zeit als einem zweiten Anfang, einem Neubeginn der Fotografie gesprochen (GOCKEL & DANUSER 2014).

Ein weiterer und sehr viel jüngerer Diskurs ist jener, der die Frage stellt, ob Fotografien als Bilder oder als Objekte zu betrachten seien. Mit diesem Diskurs tritt die Betrachtung der Materialität einer Fotografie in den Vordergrund. Der Diskurs als eine wissenschaftlich geführte Debatte beginnt mit dem, was als *material turn* bezeichnet wird, und findet starke Argumente in den kulturanthropologischen Schriften von Elizabeth Edwards, die die Dinghaftigkeit der Fotografie durch ihre Materialität beschrieben hat (EDWARDS & HART 2004).

Beide Diskurse treffen auch im Werk des Schweizer Fotografen Balthasar Burkhard aufeinander oder lassen sich dort miteinander verbinden. Die Ansätze beider Diskurse tauchen wiederum in den Anfängen der Fotografie um das Jahr 1839 auf. Mit der folgenden, schwerpunktleitenden und damit stark verkürzten Beschreibung der Anfänge der

1 Die Edizioni Periferia, herausgegeben von den Luzerner Galeristen Flurina und Gianni Paravicini-Tönz, veröffentlicht in bibliophiler Manier Kunst- und Künstlerbücher, darunter auch Spezialausgaben mit Originalen wie die Mappe mit Heliogravüren von Balthasar Burkhard. „Nature Morte“ entstand noch in Absprache mit Balthasar Burkhard, es wurde allerdings erst nach dem Tod Burkhard's vollendet. Das Galeristenpaar signierte stellvertretend für den Künstler die 37 Exemplare der Auflage.

Fotografie soll diese in ihrer starken Heterogenität dargestellt werden. Es kann von Anfang an präzise von Fotografie nur dann gesprochen werden, wenn von ihr in Form von „Fotografie als“ gesprochen wird – also etwa Fotografie als Instrument der Wissenschaft, als Daguerreotypie, als Stereotypie, als Glasnegativ, als Dokument, als Kunst, als Bild und als Objekt.

Der von diversen Personen beschrittene Weg der Fotografie in die Öffentlichkeit wird von vielen Stimmen begleitet. Steffen Siegel schreibt im Vorwort seiner Edition historischer Texte, die zur Zeit der Entstehung der Fotografie erschienen, von der „Polyphonie eines Diskurses“, der die Fotografie begleitet hat, „der sich durch ein Neben-, Durch-, Mit-, aber auch Gegeneinander von Stimmen auszeichnet, die sich aus sehr unterschiedlichen Gründen für die selbe Sache interessierten“ (SIEGEL 2014, 14). Angesichts dieser Polyphonie des Anfangs lässt sich die erhebliche Heterogenität der Fotografie erkennen und verstehen.

1839 hielt der französische Wissenschaftler François Arago, zugleich Mitglied der Nationalversammlung, vor der französischen Akademie der Wissenschaften in Paris eine Rede und stellte dort das neue Verfahren der Daguerreotypie vor. Es war benannt nach und von Louis Daguerre, dem Erfinder dieses fotografischen Verfahrens, ein gebildeter Kunstmaler, der zu einem gewissen Ruhm durch den Bau seines Dioramas in Paris gelangte.<sup>2,3</sup> Dieser Moment der Akademiegeschichte gilt seither als die Geburtsstunde der Fotografie, auch wenn ihr Jahre und unterschiedliche Entwicklungsstränge vorausgingen. Dieser 19. August 1839 ist der Tag, an dem der französische Staat durch den Erwerb der Rechte an dem Verfahren der Daguerreotypie die Fotografie der Öffentlichkeit übergab und das Wissen darüber zum Gemeingut machte.<sup>4</sup> Die Erfindung eines fotografischen Verfahrens war durch die Berichterstattung von Zeitungen und Journalen vorab in aller Munde, aber das konkrete Vorgehen noch immer ein Geheimnis. Die Öffentlichkeit wusste und war voller euphorischer Spannung, dass ihr an diesem Tag durch den Staat eine sensationelle Erfindung übergeben werden würde. François Arago sprach von einem Verfah-

ren, das „Bilder“ hervorbringt und für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen von Bedeutung sei. Den Erfinder Louis Daguerre führte er nicht etwa als begnadeten Amateurchemiker ein, nicht als Quasi-Wissenschaftler, sondern als „Künstler“. An der Sitzung der Akademie der Wissenschaften nahmen auch Mitglieder der Akademie der schönen Künste teil. Die Strategie, die Arago mit dem Protegieren der Daguerreotypie und ihrer Übergabe durch den Staat an das Volk verfolgte, war nicht zuletzt politischer Natur: Der Staat stellte sich so als Förderer des Fortschritts und der Wissenschaft dar.

Das Verfahren Daguerres verbreitete sich rasant. Die Patentschrift wurde sofort in mehrere Sprachen übersetzt und die Fotografie damit populär. Durch seine öffentliche Verbreitung wurde es hinsichtlich seiner Anwendung schnell verbessert. Parallel zur Erfindung Daguerres und von dieser vollkommen unabhängig entwickelte auch der Brite Henry Fox Talbot ein Verfahren. Überrascht von Nachrichten aus Paris, in denen von der Daguerreotypie die Rede war, versuchte er noch rechtzeitig, sich in England einen wirtschaftlichen Erfolg mit seinem Verfahren zu sichern, was der Weiterentwicklung und Verbreitung dieser technischen Errungenschaften zugute kam und einen Wettstreit der Entwicklungen und Innovationen auslöste. Zunächst ließ sich Talbot sein Verfahren als „Talbotypie“ patentieren. Aufbauend auf seiner jahrelangen Erfahrung und dank der hinzugewonnenen Kenntnisse über die Daguerreotypie entdeckte er ein weiteres fotografisches Abbildungsverfahren und nannte es die „Kalotypie“, was sich zusammensetzt aus dem altgriechischen *καλός* für „schön“ und *τύπος* für „Bild“. Im Gegensatz zum Unikatcharakter der Daguerreotypie war dies ein Negativ-Positiv-Verfahren, was die Vervielfältigung einer Aufnahme ermöglichte. Diese Entdeckung bildete die Grundlage der fotografischen Praxis bis zur späteren Erfindung der digitalen Fotografie. Zwar war die Kalotypie hinsichtlich ihrer Bildqualität nicht so hochwertig wie eine Daguerreotypie, aber sie kam durch ihren Vervielfältigungscharakter dem entstandenen starken Bedürfnis nach Bildern entgegen.

Sämtliche Entwicklungsschritte brachten neue Erscheinungsformen und auch weitere Verwendungsweisen mit sich. Die Pluralität der Erscheinungsformen der Fotografie ging von Anfang an mit einer Pluralität ihrer Gebrauchsweisen und ihrer Bestimmungszwecke einher. Die Strategie François Aragos, die Einführung und Übergabe der Fotografie an das Volk mit einer auf Euphorie zielenden ‚Kommunikationsstrategie‘ zu verbinden, schürte den Wunsch im Publikum, an einer solchen Innovation teilzuhaben, und führte damit bald zu ihrer Kommerzialisierung. Die Industrialisierung trug ihren Teil dazu bei, indem sie günstige Herstellungskosten ermöglichte, und durch die weit verbreiteten Porträtstudios gelangten die Fotografien rasch in den privaten Bereich. Die sogenannten *cartes-de-visite*, kleinformatige, handliche Visitenkarten mit Porträtfotografie – später kamen zu diesem Format passende Fotoalben hinzu –, zeugen

2 Die Erfindung der Fotografie, wie sie als Daguerreotypie vorgestellt wird, geht maßgeblich auf die Experimente von Nicéphore Niépce zurück. Dieser stand in engem Austausch mit Daguerre, welcher nach Niépces Tod das Verfahren weiterentwickelte und schließlich als „Daguerreotypie“ veröffentlichte (vgl. SIEGEL 2014, 45–102).

3 Das Protokoll der Akademie der Wissenschaften sah vor, dass nur Mitglieder vor dieser sprechen konnten. Als ständiger Sekretär der Akademie vertrat damit Arago Louis Daguerre und seine Erfindung (vgl. FRIZOT 1998, 22–31).

4 Daguerre und der Sohn von Nicéphore Niépce, Isidor Niépce, erhielten eine monatliche Rente für ihre Erfindung, womit der französische Staat die Rechte an dem Verfahren besaß, um es der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen (vgl. SIEGEL 2014, 33–41).

von der Selbstverständlichkeit, wie präsent die Fotografie im privaten Bereich der Menschen wurde. Noch früher wurde sie allerdings in wissenschaftlichen Kontexten eingesetzt. Anfang der 1840er Jahre waren es noch wohlhabende Privatgelehrte, die die schwere Fotoausrüstung mit auf ihre Reisen nahmen. Mit den technischen Verbesserungen in den 1850er Jahren nahmen auch die archäologischen Expeditionen in ferne Länder rasant zu, um die dortigen Kulturschätze fotografisch zu dokumentieren. Mit der Erfindung der Stereoskopie und der Wiedergabe des Eindrucks einer Räumlichkeit war die Fotografie in so gut wie allen wissenschaftlichen Bereichen beheimatet, bis zum Operationstisch in der medizinisch-ärztlichen Forschung und Praxis.

Dass die Fotografie, sobald sie etwas praktikabel war, ausgiebig für wissenschaftliche Zwecke genutzt wurde, verwundert wenig, wenn die Rahmenbedingungen ihrer Einführung betrachtet werden: von Arago, einem Physiker und Astronomen, protegiert, in der Akademie der Wissenschaften erstmals vorgestellt und von dort aus in die breite Öffentlichkeit getragen sowie von Daguerre immer mit Bildbeispielen vorgestellt, die innovative Aspekte der Stadt Paris zeigten.

Die Fotografie wurde parallel zu allen rationalen Nutzungsarten und Anwendungsbereichen auch immer als künstlerische Ausdrucksform genutzt. Es waren neben den wohlhabenden Privatgelehrten, Wissenschaftlern und an finanziellem Gewinn orientierten Geschäftsleuten immer auch Künstler, die sich die fotografischen Verfahren von Beginn an aneigneten. Die Fotografie wurde unter dem Aspekt der Kunst recht bald nach ihrer offiziellen Einführung dem Bereich der grafischen Künste zugeordnet und damit eher ein handwerklicher als ein schöpferischer Gehalt hervorgehoben.

Die Erfindung, ihre Weiterentwicklung und das Produkt der Fotografie selbst hingen stets unmittelbar mit dem Materiellen und den Kenntnissen über das Material zusammen. Es war keine geistige, immaterielle Erfindung, sondern eine voluminöse und schwergewichtige – wenn allein die anfänglich notwendige Ausrüstung mit ihren verschiedenen Apparaturen und Chemikalien betrachtet wird.

## Kontexte: Fotografie in ...

Je nach dem Zusammenhang, in dem Fotografie präsentiert wird, ändert sich die Perspektive auf sie, und sie erhält andere inhaltliche, emotionale, ästhetische Gewichtungen. Ein und dieselbe Aufnahme, präsentiert einmal in einem privaten Fotoalbum, an einer Museumswand oder in einer Modezeitschrift, bedeutet jedes Mal etwas anderes. Kontextanalyse ist für die Kunstgeschichte und auch für die Fotografieforschung seit Jahrzehnten eine etablierte methodische Praxis. Für die kunsthistorische Kontextanalyse gilt es, das häufig seinem Ursprungsort entrissene und in den isolierten Raum eines Museums versetzte Werk

wieder mit seinen ursprünglichen sozialen, räumlichen oder religiösen Verflechtungen in Erinnerung zu bringen (RUCHATZ 2012, 21). Es wird deshalb aber auch davon ausgegangen, dass es einen spezifischen ursprünglichen Kontext eines Werkes gab, aus dem heraus oder für den es geschaffen wurde. Die Fotografie hingegen lässt sich als kontextoffeneres Medium bezeichnen. Mehr noch teilen manche Fototheoretiker die Ansicht, die Fotografie sei viel stärker von einem jeweiligen Kontext abhängig oder lasse sich sogar nur durch „kontextuell dargebotene Zusatzinformationen“ deuten (RUCHATZ 2012, 22). Der Medienwissenschaftler Jens Ruchatz schlägt deswegen eine Systematisierung fotografischer Kontexte vor: zum einen nach den Kontexten der Aufnahme und zum anderen nach jenen der Präsentation (RUCHATZ 2012, 22). Bei der Untersuchung einer Fotografie lässt sich dann fragen, wo und mit welchem Kontext zu beginnen ist. Der Kontext der Aufnahme geht chronologisch dem Kontext der Präsentation voraus. Doch gibt der Kontext der Präsentation laut Ruchatz vor, wie ein fotografisches Bild betrachtet werden soll und inwieweit der Aufnahme-kontext überhaupt bedeutungsrelevant wird. Der Präsentationskontext bedeutet zwar eine gewisse Rahmung der Rezeption, aber er reicht nicht aus, um eine Bedeutung zu fixieren (RUCHATZ 2012, 23). Gerade weil die Fotografie reproduzierbar ist und in diversen Präsentationskontexten gleichzeitig erscheinen kann, bedarf es weiterer Informationen und weiterer Kontexte, um die Deutung nicht beliebig werden zu lassen. In diesem Moment der Analyse erhält das Material Gewicht: das Material als anreichernder Kontext. Für eine fotohistorische Analyse ist das Material einer Fotografie, ihre chemischen und drucktechnischen Verfahren, die zur Herstellung eingesetzt wurden, eine Grundlage, um ihr weitere Informationen zu entnehmen. Die derart gewonnenen Informationen aufgrund des verwendeten Materials können eine mögliche Datierung der Aufnahme sein oder eine geographische Gegend, in der etwa das speziell verwendete Material hergestellt wurde. Kenntnisse über Material und technisch-chemische Verfahren dienen als Wegweiser zur historischen Verortung einer Fotografie.

Ein gezielter Einsatz eines Materials der Fotografie, wie der gewählte Bildträger (Fotopapier, Bütten oder Leinwand), kann noch viel mehr sein – und zwar im Fall einer Kontextverschiebung so etwas wie ein Garant einer mehr oder minder gleichbleibenden Bedeutung. Das Material ist identitätsstiftend und reichert die Bedeutung an. Die prinzipielle Reproduzierbarkeit einer Fotografie, wenn sie auf Grundlage eines Negativs oder digitalen Bilddatei entstand, erschwert es, von Originalen oder Unikaten zu sprechen. Das Polaroidbild stellt hier eine Ausnahme dar. Die jeweilige Art, wie eine fotografische Aufnahme getätigt wird, hängt immer mit einer Entscheidung für oder gegen eine spezifische Materialisierung zusammen. Das Material spielt für die Bedeutung einer Fotografie durchaus eine semantische Rolle.

Elizabeth Edwards hat aus der Perspektive einer visuellen Anthropologie die Betrachtungsweise der Fotografie als zweidimensionales Bild hin zum mehrdimensionalen Objekt mittels der Bekräftigung des Materials der Fotografie betont (EDWARDS & HART 2004). Nicht eine grundsätzlich schon unmögliche Trennung von Material und Bildinhalt ist dabei das Ziel, sondern die Beantwortung der Frage, wie die materielle Substanz, die Verwirklichung des fotografischen Bildes mittels spezifischer Materialien zu einer semantischen Erweiterung des Bildes beiträgt. Damit werden Fotografien überhaupt erst verständlich als „gemachte“ Dinge oder eben physische Objekte, die in Zeit und Raum existieren (EDWARDS & HART 2004, 2).

## Autonomie des fotografischen Bildes

Für ein Verständnis des Werkes von Balthasar Burkhard ließen sich die oben skizzierten Ansätze folgendermaßen integrieren: Großformat, Eisenrahmen, Leinwand, Bütteln – alles verhilft dem fotografischen Bild zu raumgreifender Plastizität. Es ist das, was als Objektcharakter des fotografischen Bildes bei Burkhard bezeichnet werden kann. Das fotografische Bild erlebt durch den Objektcharakter eine Erweiterung seiner Dimension, von der Fläche zu strukturierter, raumgreifender Oberfläche. Es sind dies Praktiken, die dem fotografischen Bild bei Balthasar Burkhard zu künstlerischer Autonomie verhelfen sollen. Von einer gänzlichen Auflösung des Bildes ist hier nicht zu sprechen, eher von einer Anreicherung und Aufwertung. Das dem Bild angeeignete Objekthafte verstärkt seine Singularität. Es führt weg vom Gedanken einer massenhaften Vervielfältigung, um letztendlich wieder dahin zu gelangen, was einer der Leittexte der Fotografie bereits 1963 beschrieben hat. Die Rede ist von Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Burkhard versucht, dem fotografischen Bild mit fotografischen Mitteln und durch die Anlehnung an Sujets und Genre der Malerei das zu verleihen, was nach seinem Verständnis ein Kunstwerk ausmacht. Die Suche nach Autonomie liegt sowohl in dem historischen Kontext begründet, in den Burkhard eingebettet war, als auch in der ökonomischen Notwendigkeit, sich als Fotograf zu erfinden und den bekannten Kontext einer vertrauten Kunstszene nicht verlassen zu müssen.

Wenn es die Suche nach der Autonomie des fotografischen Bildes gibt oder auch nur die Frage danach gestellt werden kann, dann ist vorausgesetzt, dass die Fotografie sich zu der damaligen Zeit in einem anderen Bestimmungsfüge befunden haben muss, und zwar in einem jenseits des autonomen Bildes. Im 19. Jahrhundert ist hier beispielgebend Baudelaires energische Schrift „Der Salon“ von 1859 zu nennen, in der er die Fotografie gezähmt sehen möchte: „Sie [die Fotografie] muss [...] zu ihrer wahren Bestimmung zurückgeführt werden, der, eine Dienerin der Wissenschaft und Künste zu sein, eine sehr bescheidene Dienerin jedoch,

wie die Druckkunst und die Stenographie, welche die Literatur weder geschaffen noch ersetzt haben. [...] Sie rette vor dem Untergang die von Einsturz bedrohten Ruinen, die Bücher, die Stiche und die Manuskripte, an denen der Zahn der Zeit nagt, die kostbaren Dinge, deren Gestalt zu schwinden droht und die es danach verlangt, einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses zu erhalten“ (BAUDELAIRE 2010 [1859], 122).

Bleibt man bei dieser binären Zuordnung von autonomer Kunst und Dienerin und sucht sie im Werk Burkhard, dann lässt sich festhalten, dass jener Zustand der dienenden Rolle der Fotografie bei Burkhard in der Zeit zu sehen ist, in der er als Dokumentarist der Berner Kunsthalle unter Leitung von Harald Szeemann arbeitete. Es sind die dynamischen, progressiven Jahre zwischen der Mitte der 1960er und der Mitte der 1970er Jahre. Burkhard bewegt sich im absoluten Zentrum der Berner Kunstszene, die damals stark international geprägt war und von welcher starke Impulse ausgingen, die sich noch Jahrzehnte später in der Kunst fortsetzten. So ließ Szeemann zum Beispiel bereits 1968 durch Christo die Berner Kunsthalle verhüllen, 1969 eröffnete die Ausstellung „When Attitudes Become Form“, die bereits einen Paradigmenwechsel in der Kunst propagierte, was schließlich 1972 in die berühmte „documenta 5“ mündete, die geprägt war von Konzeptkunst, Happenings und der Auflösung eines festgelegten Kunstbegriffes zwischen „high“ und „low“. Burkhard dokumentierte alle diese Momente, bewegte sich unter den Künstlern nicht nur wie einer von ihnen, sondern *als* einer von ihnen, als Mitdiskutant und Mitdenkender. Aber Werke schuf er in dem Sinne nicht. Die Fotografie war zu jener Zeit Begleiterin der Kunst: Durch sie war es möglich, den ephemeren Kunstströmungen wie Happenings, Performances und Landart Dauer und Betrachtung durch das Bild zu verleihen, mit den Worten Baudelaires: „zu dienen“. Im privaten Gebrauch der Bevölkerung sowie in der Werbewirtschaft war die Fotografie fest etabliert, aber als autonome Kunst begann sie sich gerade erst zu etablieren und mittels entstehender Galerien explizit für Fotografie in die Öffentlichkeit zu gelangen. Als sich Anfang der 1970er Jahre die Berner Kunstszene auflöste, war Burkhard vor die Notwendigkeit gestellt, einen eigenen Weg zu beschreiten. Er wählte den des freischaffenden Fotografen als Künstler. Somit ist bei Burkhard sein Werdegang als autonomer Künstler mit dem Entstehen der Fotografie als autonomer Kunst direkt verbunden.

## Literatur

BAUDELAIRE, C. 2010. Der Salon (1859). In: STIEGLER, B. (Hg.). *Texte zur Fotografie*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 120–127.

EDWARDS, E.; HART, J. (Hg.) 2004. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of images*. London; New York: Routledge.

FRIZOT, M. (Hg.) 1998 (frz. Erstausgabe 1994). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann.

GOCKEL, B.; DANUSER, H. (Hg.) 2014. *Neuerfindung der Fotografie. Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analyse*. Berlin; Boston: De Gruyter.

RUCHATZ, J. 2012. Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes. *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 124: 19–28.

SIEGEL, S. (Hg.) 2014. *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*. Paderborn: Wilhelm Fink.

## Zur Autorin

Kristin Funcke studierte Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Sie promoviert über das Thema „Balthasar Burkhard und die Dimensionen der Fotografie. Über die Präsenz des Fotografischen ausgehend von der Materialität bis zum Motiv des Bildes“ bei Prof. Dr. Ernst Seidl. Seit 2016 ist sie als Programmdirektorin für das Hochbegabtenförderprogramm am Hector-Institut für Empirische Bildungsforschung verantwortlich.

Kontakt

**Kristin Funcke M.A.**

Eberhard Karls Universität Tübingen  
Hector-Institut für Empirische Bildungsforschung  
Walter-Simon-Straße 12, 72072 Tübingen  
kristin.funcke[at]uni-tuebingen.de



In den letzten Jahren ist ein verstärktes Interesse an objektbasierter Forschung vor allem in den Sozial- und Kulturwissenschaften zu beobachten. Auch die neuere Wissenschaftsgeschichte interessierte sich besonders für die materiellen Kulturen der Wissenschaft und lenkte die Aufmerksamkeit auf universitäre Sammlungen, deren Objekte Aufschluss geben über (historische) wissenschaftliche Arbeitspraktiken und die materiellen Bedingungen wissenschaftlicher Erkenntnisprozesse.

Dieser Band vereint 13 Beiträge von Nachwuchswissenschaftler\_innen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Kulturanthropologie, Archäologie und Restaurierungswissenschaften sowie Ethnologie und Wissenschaftsgeschichte, die sich diesem Feld mit je unterschiedlichen Fragestellungen und Analysemethoden nähern. Eine Reflexion über forschungsleitende methodische Aspekte und theoretische Herangehensweise objektbasierter Forschung bildet einen gemeinsamen Referenzpunkt der Beiträge.