

Susanne Friedrich, Jana Mangold, Susanne Rau (Hg.)
Wandlungen des Sammelns

Susanne Friedrich (Dr. phil.) ist Privatdozentin am Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie arbeitet bevorzugt mit kultur-, medien- und wissenshistorischen Ansätzen und forscht zur Geschichte der europäischen Expansion und des Alten Reiches.

Jana Mangold (Dr. phil.) ist Projektkoordinatorin des Kooperationsprojekts »Kulturtechniken des Sammelns (Erfurt–Gotha)« an der Universität Erfurt. Sie ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft. Ihre Forschungsgebiete sind Formen des Archivs, Geschichte der Medientheorie, Geschichte und Theorie der Rhetorik sowie Medienwissenschaft und DDR-Geschichte.

Susanne Rau (Prof. Dr.) ist Professorin für Geschichte und Kulturen der Räume in der Neuzeit an der Universität Erfurt und dort Programmbeauftragte für den Masterstudiengang »Sammlungsbezogene Wissens- und Kulturgeschichte«. Sie forscht zur Stadt-, Religions- und Kartographiegeschichte in Europa und Süd-asien. Für ihre wegweisenden Arbeiten zur historischen Raumforschung erhielt sie 2023 den Thüringer Forschungspreis für Grundlagenforschung.

Susanne Friedrich, Jana Mangold, Susanne Rau (Hg.)

Wandlungen des Sammelns

Praktiken, Wissen, Anordnungen – Ein Reader

Unter Mitarbeit von Constanze Schaller

[transcript]

Gefördert aus Mitteln der Stiftung Mercator, der Universität Erfurt und der Wissenschaftsförderung Erfurt.

Open-Access-Ausgabe gefördert aus Open-Access-Mitteln der Universität Erfurt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Susanne Friedrich, Jana Mangold, Susanne Rau (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Jean-François Millet: Die Ährenleserinnen/Des Glaneuses (1857) © Musée d'Orsay, Paris; Foto: public domain

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3960-5

PDF-ISBN 978-3-8394-3960-9

<https://doi.org/10.14361/9783839439609>

Buchreihen-ISSN: 2702-8968

Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Wandlungen des Sammelns. Einleitung	11
<i>Susanne Friedrich, Jana Mangold, Susanne Rau</i>	
1. Kulturtechnik: aufsammeln, ansammeln, sortieren	21
1.0 Einleitung	23
<i>Susanne Friedrich</i>	
1.1 Sammeln in der Frühen Neuzeit	27
1.1.1 Gottfried Wilhelm Leibniz: Amüsante Gedanken [1675]	27
1.1.2 Wolfgang Struck: In den Polterkammern des Wissens. Sammeln in der Frühen Neuzeit	31
1.2 Praktiken des Aufsammelns	41
1.2.1 Bruno Latour: Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest [1993]	41
1.2.2 Julia Carina Böttcher: Alles Bemerkenswerte sammeln. Auf Forschungsreise in der Frühen Neuzeit	45
1.3 Geschichten sammeln	55
1.3.1 Ann Blair: Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700 [2003]	55
1.3.2 Susanne Rau: Geschichten sammeln. Exzerpte – Florilegien – Kollektaneen	60
2. Sammlung und Raum: lokalisieren, transportieren, zentralisieren	73
2.0 Einleitung	75
<i>Susanne Rau</i>	
2.1 Zur Ökonomie des Sammelns	79
2.1.1 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch [1999]	79
2.1.2 Jan Marco Sawilla: Von Samen, Wurzeln, Blütenblättern. Zur Ökonomie des Sammelns im kolonialen Nordamerika des 18. Jahrhunderts	83

2.2	Gewalt der Versetzung	95
2.2.1	Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften [Lettres à Miranda, 1796]	95
2.2.2	Michael Cuntz: Kunstwerke als <i>immovable mobilizers</i> und die Gewalt des Museums. Verschiebungen und Übertragungen in Quatremère de Quincys <i>Lettres à Miranda</i>	101
2.3	Sammlungen in Bewegung	111
2.3.1	Felix Driver/Mark Nesbitt/Caroline Cornish: Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections [2021]	111
2.3.2	Mareike Vennen: Re-Mobilisierungen. Sammlungen, Objekte und Wissen in Bewegung	116
3.	Objekte und Bedeutung: einordnen, bewerten, transformieren	127
3.0	Einleitung <i>Susanne Friedrich</i>	129
3.1	Entstehung von Wissensobjekten	135
3.1.1	Paula Findlen: Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy [1994]	135
3.1.2	Anja Laukötter: Der Weg zum Wissensobjekt. Strategien und Praktiken des ›possessing culture‹ im kolonialen Völkerkundemuseum	140
3.2	Karten als Sammelstücke	149
3.2.1	Edmé François Jomard: Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung geographischer Karten und über die verschiedenen Zweige der Geographie [1831]	149
3.2.2	Iris Schröder: Karten sammeln, Karten lesen. Für eine Verschränkung von Sammlungsforschung und Kartographiegeschichte	156
3.3	Zeichnungen sammeln als Forschung	167
3.3.1	Paula Findlen: Anatomical Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections [2006]	167
3.3.2	Dominic Olariu: Der <i>Kodex Kentmanus</i> . Sammlungen von Zeichnungen als Pflanzenforschung um 1550	174

4.	Wissensordnungen: ordnen, klassifizieren, katalogisieren	185
4.0	Einleitung	187
	<i>Constanze Schaller</i>	
4.1	Sammlungen in der Sammlung	191
4.1.1	Jürgen Weber: Sammlungsspezifische Erschließung [2009]	191
4.1.2	Kathrin Paasch: »Verborgene Sammlungen« erschließen. Die Gothaer fürstlichen Handbibliotheken	194
4.2	Ordnungsbewegungen in der Sammlung	205
4.2.1	Michael Fehr: Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien [2010]	205
4.2.2	Kristin Victor: Hin oder/und her. Ordnungsbewegungen in einer botanischen Sammlung	210
4.3	Architekturen ordnen	219
4.3.1	Matthias Noell: Denkmalsammlungen, Denkmalarchive [2016]	219
4.3.2	Christoph Eggersgluß: Infrastruktur/Inventur. Sammeln und arrangieren von Kleinarchitekturen und Straßenmöbeln in der Zeitschrift <i>Architectural Review</i> (1955/1956)	224
5.	Materialität: aufbewahren, erhalten, aufstellen	235
5.0	Einleitung	237
	<i>Jana Mangold</i>	
5.1	Moderne Kunst erhalten	243
5.1.1	Boris Groys: Die Restaurierung des Zerfalls [1996]	243
5.1.2	Carolin Bohlmann: Kollaboration als künstlerisches und konservatorisches Konzept in Dokumentation und Sammlung	247
5.2	Schränke einräumen	259
5.2.1	Anke te Heesen: Vom Einräumen der Erkenntnis [2007]	259
5.2.2	Fabian Winter: Die einräumende Ida. Dehmels Blankeneser Archivschrank (1912/2021)	266
5.3	Alltagsobjekte sammeln	277
5.3.1	Michael Thompson: Mülltheorie [1979]	277
5.3.2	Andreas Ludwig: Objekte »aus Plaste«. Museale Perspektiven auf die materielle Kultur	282

6.	Sammlung und Zeit: beginnen, verstetigen, auflösen	293
6.0	Einleitung	295
	<i>Susanne Rau</i>	
6.1	Das digitalisierte Museum	299
6.1.1	Gottfried Korff: Speicher und/oder Generator [2000]	299
6.1.2	Sandra Neugärtner: Aktivierungen des Archivs und der Ausstellung. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im digitalen Museum	303
6.2	Sammeln als bürgerlicher Habitus	313
6.2.1	Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch [1999]	313
6.2.2	Sabine Schmolinsky: Sammeln als Habitus und Praktik. Felix Platter der Ältere (1536–1614), Stadtarzt in Basel	317
6.3	Kapitalsorten des Sammelns	325
6.3.1	Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: Bereicherung. Eine Kritik der Ware [2017]	325
6.3.2	Patrick Rössler: Sammeln im Markt. Schnäppchen als Manie und die Grenzen des Wachstums: Die Sammlung im Spannungsfeld von Geld- und Aufmerksamkeitsökonomie	329
7.	Publikum: anschauen, lernen, forschen, ein- und ausschließen	343
7.0	Einleitung	345
	<i>Jana Mangold</i>	
7.1	Besichtigungspraktiken	351
7.1.1	Flavio Häner: Dinge sammeln, Wissen schaffen [2017]	351
7.1.2	Anke Tietz: Sammlungsnutzung. Besichtigungspraktiken aus der Perspektive eines reisenden Akteurs der (Geo)Wissenschaften um 1800	358
7.2	Un-/geöffnete Sammlungen	369
7.2.1	Carsten Kretschmann: Räume öffnen sich [2006]	369
7.2.2	Anja Sattelmacher: Öffnen ausgeschlossen. Wem nutzten mathematische Modellsammlungen?	377
7.3	Sammeln und Citizen Science	389
7.3.1	Nora Sternfeld: Im post-repräsentativen Museum [2017]	389
7.3.2	Christiane Kuller: »Meine Oma, ihr Kino und ich« – Erfahrungsgeschichtliche Beiträge als Herausforderung. Ein Citizen Science-Projekt im Kontext der Sammlung von DDR-Kinomaterialien	394

8.	Anhang	405
8.1	Abbildungsverzeichnis	405
8.2	Referenztextverzeichnis	408
8.3	Bibliographie	409

Wandlungen des Sammelns. Einleitung

Susanne Friedrich, Jana Mangold, Susanne Rau

Die Kulturtechnik des Sammelns kennt viele Ausprägungen. Manche sammeln, um glückliche Funde zu machen, so wie die Protagonist:innen in Agnès Vardas (1928–2019) Film *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (F, 2000). Die Filmemacherin verfolgt darin mit ihrer Kamera selbst die ungezielt suchende Bewegung der ›Ährenleser:innen‹ (*les glaneurs*). Sammelten diese einst auf den abgemähten Feldern die Ähren ein, begegnen sie Varda heute zwischen den halb geleerten Kartons am Ende eines Markttages, an den Sperrmüllsammelpunkten oder an den Kartoffelhaufen, die nach der automatisierten Selektion der Kartoffelernte wieder auf die Felder geschüttet werden. So führt Vardas Film einen Überfluss inmitten des Übriggebliebenen und eine umherschweifende Lust am allerorten Verfüg- und damit Sammelbaren vor.

Die Überfülle des Sammelbaren thematisiert auch einer der ältesten Traktate über das Sammeln, Samuel Quicchebergs (1529–1567) *Inscriptiones* von 1565. Er überwältigt seine Leser:innen mit einer geradezu endlosen Aufzählung von Sammelnswertem. Auch hier wird ausgewählt, doch ist dieses Sammeln weniger vom Zufall des Angebots als vielmehr von einer ideal gedachten Ordnung der Sammlung geleitet. Quiccheberg führt noch nicht einmal die zu sammelnden Objekte selbst an, sondern Gruppen von Objekten, die in fünf Klassen zu je zehn bis elf Überschriften (den ›Inscriptiones‹) geordnet werden. Seine ideale Sammlung scheint in enzyklopädischer Manier die gesamte damalige Welt abzubilden und sie nach Kriterien ordnen zu wollen.¹ Die meisten der Kriterien, nach denen geordnet werden sollte, erscheinen uns heute jedoch ziemlich fremd. Sie sind wie die Sammlung selbst Ausdruck einer höchst elitären Form des Sammelns, deren angestrebte Universalität überdies für die einzelnen Sammler:innen unmöglich zu realisieren ist.²

1 Quiccheberg, Samuel: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias* [...], München 1565; zum Traktat: Roth, Harriet: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« Lateinisch – Deutsch*, Berlin 2000; Brakensiek, Stephan: »Samuel Quiccheberg: Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der ›Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi‹ (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820«, in: *metaphorik* 14 (2008), S. 231–252; vgl. zuletzt Raspotnig, Jana/Maget Dominicé, Antoinette: »Espaces et systèmes des ›Inscriptiones‹ de Samuel Quiccheberg, point d’ancrage du musée du XX^e siècle?«, in: *Études germaniques* 78/2 (2023), S. 163–178.

2 Quiccheberg: *Inscriptiones*, fol. D1v, merkt dazu selbst an, dass niemandes »Lebensdauer ausreiche, alles zu sammeln, was im weiteren Sinne unter diese Einteilungen gefasst werden kann«.

Vardas Film und Quicchebergs Traktat bilden so etwas wie die beiden extremen Enden ab, zwischen denen das Sammeln stattfindet. Sammeln ist stets eng mit der Auslese aus einer Fülle verbunden, die glückliche Zufälle ebenso zulässt wie sie zur Jagd nach dem besonderen oder dem ›passenden‹ Objekt zwingt. Zugleich aber wird nicht zuletzt durch das Befremden, das Quicchebergs Ordnungs- und Auswahlkriterien heute hervorruft, deutlich, dass die Kriterien, nach denen ausgewählt und geordnet wird, und die Vorstellungen davon, was eine Sammlung enthalten kann, zwar den Vorlieben oder Notwendigkeiten der Sammler:innen oder der Sammlungen unterworfen, aber eben auch historisch wandelbar sind – und genau mit diesen vielfältigen Wandlungen des Sammelns und dem theoretischen wie praktischen Umgang damit befasst sich dieses Buch.

Allerdings setzen auch die Theorien und Erkenntnisse über das Sammeln, das Nachdenken über historische und rezentere Formen des Sammelns und Ausstellens Interessierte eben jenem Problem aus, das in gewisser Weise die Grundlage jedes Sammelns ist: die unübersichtliche Fülle.³ Ebenso wie die vielen kleinen und großen Sammlungen im öffentlichen, privaten, institutionellen oder auch gegeninstitutionellen Rahmen von Fülle – einer manifesten, einer angenommenen, einer zu erreichenden oder einer hinter sich gelassenen – geprägt sind, ist das Nachdenken über das Sammeln, das Lesen und Einordnen von Forschungsliteratur mit ihr konfrontiert. Anscheinend geht das fortgesetzte Sammeln,⁴ die Unabgeschlossenheit der meisten Sammlungen⁵ mit der Unabschließbarkeit der Auseinandersetzung mit dem Sammeln in Geschichte und Gegenwart einher. Gesammelt wird schon immer⁶ und in den unterschiedlichsten Zusammenhängen: ob nun, um den Lebensunterhalt zu sichern,⁷ zu Schmuck- und Repräsentationszwecken, weil die Sammlung einen Erkenntniswert verspricht, für Vermittlungszwecke, um lieb gewonnene oder für wichtig erachtete Dinge aufzubewahren, zur Wertsteigerung oder vollkommen zweckfrei, einfach ›weil es geht‹.⁸ Dinge und selbst Daten oder Ideen lassen sich nämlich unterscheiden, transportieren und sortieren, etwa nach Schönheit, Gleichheit, Ungewöhnlichkeit, Nützlichkeit, Provenienz oder weiteren Kriterien (wie etwa alphabetischer oder chronologischer Art u. Ä.) und seien sie noch so kurios. Aufgrund der Fülle des Sammelbaren (und das gilt selbst dann, wenn nach ›Raritäten‹ gefahndet wird) lässt sich der Überblick auf dem Feld, im Museum, im Depot, in den Archiven und Bibliotheken, aber auch in der Forschungsliteratur zum Sammeln und zu den unterschiedlichsten Sammlungen in verschiedenen Zeiten leicht verlieren.

3 Zur »Logik des Und« s. Elminger, Dorothee: »Das Problem des Jägers / (Magic) Pocket Theory of Fiction«, in: Sarah Shin/Mathias Zeiske (Hg.), *Carrier Bag Fiction*, Leipzig 2021, S. 75–81.

4 Vgl. u.a. Münsterberger, Werner: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin 1995; Blom, Philipp: *Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*, Frankfurt a.M. 2004.

5 Vgl. Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge*, Frankfurt a.M. 2001 [1968], S. 118f.

6 Vgl. etwa Higbie, Carolyn: *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World: Object Lessons*, Oxford 2017; sowie Lee, Richard B./Daly, Richard (Hg.): *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge 1999.

7 Unnachahmlich beschrieben durch Le Guin, Ursula K.: »Carrier Bag Theory of Fiction«, in: dies., *Dreams Must Explain Themselves and Other Essays: 1972–2004*, London 2018, S. 163–168.

8 Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2000 (= Referenztext in diesem Band, S. 79–82, 313–316).

Dieser Reader begegnet der Fülle der Sammlungen, der Fülle dessen, was Sammeln meinen kann, sowie der Fülle der Überlegungen dazu, indem er gezielt Schlaglichter auf die bestehende einschlägige und auch weniger einschlägige Literatur wirft. Der Band versammelt daher Auszüge aus teils alten, teils aktuellen, in großen Teilen aber kanonisch gewordenen Auseinandersetzungen mit Fragen des Sammelns. Sie fungieren als Referenztexte, die den Leser:innen einen Einblick in die Bandbreite der Sammlungsforschung geben sollen. Die ihnen jeweils beigegebenen knappen Aufsätze sind von Autor:innen aus ganz unterschiedlichen mit dem Sammeln befassten Disziplinen für diesen Reader entworfen worden. Sie stellen gewissermaßen Anwendungsfälle für die Referenztexte und die in ihnen vorgelegten Themen oder Thesen dar und zeigen an konkreten Beispielen die Möglichkeiten der Arbeit mit ihnen auf. Die Referenztexte dienen so zum einen als Ausgangspunkt für die Überlegungen zu vorgefundenen Materialien oder Konstellationen rund um das Sammeln, zum anderen als zu kommentierende Vorlage, schließlich auch als methodischer Zugang oder als historische Folie. In der Form von Vorlage und Anwendung bieten die versammelten Textauszüge und die Beiträge der Autor:innen insbesondere für Leser:innen, die sich erstmals dem breiten Feld der Sammlungsforschung nähern, Orientierung zu dessen Schwerpunkten und Arbeitsweisen. Für alle, die bereits in diesem Feld arbeiten, liefert der Reader aktuelle Forschungsergebnisse und macht das Angebot, das bereits Vertraute aus neuer Perspektive zu betrachten. Hierzu soll auch die thematische Gliederung einladen, die jeweils drei Aufsätze in für die konkrete Praxis des Sammelns relevante Themenfelder bündelt.

Anhand jedes dieser Themenfelder lassen sich die Wandlungen des Sammelns wie der Sammlungen nachvollziehen. Kaum eine Sammlung behält nämlich über längere Zeiträume die gleichen Objekte bei, dient der gleichen Intention, verfügt über eine stets gültige Ordnung oder erzählt immer die gleiche Geschichte.⁹ Darüber hinaus entstehen und entwickeln Sammlungen sich oft ungeplant, denn sie steuern nur höchst selten zielstrebig auf eine von Anfang an klar umrissene Fassung zu. Nicht nur die Sammlung, auch das Sammeln wandelt sich folglich beständig. Das Verb »wandeln« erfasst in seiner Mehrdeutigkeit den »Gang«¹⁰ des Sammelns und der Sammlungen. Sie »gehen« meist »gemessenen Schrittes« voran.¹¹ Über längere Zeit und sich verändernde Besitz- und Verwaltungsverhältnisse hinweg sammeln sich mehr oder weniger passende Elemente an. Mit dem Ansammeln aber »verändern«¹² sich die Sammlungen; ihre Bedeutungen, ihre Aussagekraft lassen sich »hin und her wenden«,¹³ je nach Nutzung, je nach Perspektive auf das Versammelte oder je nach Bearbeitungsstand oder Präsentation des Gesammelten. Die »Wandlungen des Sammelns« stehen hier also für

9 Vgl. u.a. Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Wien 1908; Pomian, Krzysztof: *Le Musée, une histoire mondiale*, 3 Bände, Paris 2020–2022; Martinz-Turek, Charlotte/Sommer, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009; Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010.

10 Lemma »Wandlung, Wandelung«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*, Band 27: *W-Wegzwiesel*, München 1991 [1922], Sp. 1721–1732, hier Sp. 1721.

11 Lemma »wandeln«, in: *Duden. Großes Wörterbuch der deutschen Sprache*, Band 10: *Vide-Zz*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1999, S. 4420, hier Sp. 2.

12 Ebd., Sp. 1.

13 Lemma »Wandlung, Wandelung«, Sp. 1721.

eine gemäßigte Geschwindigkeit, eine generelle Offenheit für Veränderung und darüber hinaus für eine Aufmerksamkeit für das Gewordensein einer jeden Sammlung wie auch des Sammelns an sich. Sie beschreiben ebenso die produktive Uneindeutigkeit der Fülle des Gesammelten wie die mitunter radikalen Umnutzungen und Umdeutungen ganzer Sammlungen.

Das Wissen um die Offenheit und Beweglichkeit von Sammlungen, der Objekte, ihrer Konstellationen und der sie begleitenden Texte eröffnet auch – was die Forschung der letzten Jahre eindrucksvoll vor Augen führte – Einblicke in Gewaltgeschichten von Sammlungen, die allzu oft in asymmetrischen politischen wie epistemischen Machtbeziehungen entstehen. Dies beginnt mit dem Einsammeln, Abtransportieren und Zentralisieren am anderen Ort¹⁴ und setzt sich fort in der epistemischen Gewalt der Perspektivierung, Hierarchisierung und Kategorisierung¹⁵ des Gesammelten bis hin zum Ausschluss von Personengruppen aus den Diskursen und Institutionen des Sammelns.¹⁶ Diese Geschichten sind daher fester Bestandteil fast aller Anwendungsfälle in diesem Reader. Sie verweisen auf eine zentrale Ambivalenz des Sammelns, das einerseits Überliefertes bewahrt, Erkenntnisse erweitert, Serien oder Vergleiche ermöglicht, Geschichte(n) her- und darstellt und dabei Bedeutung generiert, und das andererseits in diesem Ansinnen Kontexte zerstört, Objekte vereinzelt oder fragmentiert, Lücken in Überlieferung oder Habitat reißt, welche wiederum zu Entfremdungen in kulturellen Selbstverständigungsprozessen führen.¹⁷

Um diese Wandlungen des Sammelns und die ihnen stets inhärenten Spannungen zwischen unübersichtlicher Fülle und geordnetem Überblick, zwischen Zerstörungspotenzial und Produktivität erfassen zu können, bedient sich der Reader des Konzepts der Kulturtechniken. Die kulturtechnische Erforschung des Sammelns hat sich im Kontext verschiedener sammlungsbezogener Initiativen an der Universität Erfurt, auf deren Zusammenarbeit dieser Band zurückgeht,¹⁸ als besonders fruchtbar erwiesen. Dieser Ansatz richtet den Blick nicht ausschließlich auf stabilisierte, institutionalisierte Sammlungen, sondern hält ihn offen für die ihnen vorausgehenden und aus ihnen erwachsenden Operationen des Sammelns, die grundlegend sind für diverse kul-

14 Vgl. Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021; Aly, Götz: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten*, Frankfurt a.M. 2021.

15 Vgl. De Sousa Santos, Boaventura: *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, London 2014; Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin/Boston 2020.

16 Vgl. Bennett, Tony: »Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens«, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, S. 47–73, hier S. 47f.; Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018.

17 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

18 Ausgehend von den vielfältigen Sammlungen, die die Universität Erfurt beherbergt, und in Reaktion auf den Appell des Wissenschaftsrats (2011, <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.html> [letzter Zugriff: 27.02.2024]), widmen sich mehrere Einrichtungen und Forscher:innen ihrer Nutzung und Erschließung sowie der sammlungskritischen Reflexion über das Sammeln: Masterstudiengang Sammlungsbezogene Wissens- und Kulturgeschichte (seit 2014); Forschungskolleg Transkulturelle Studien / Sammlung Perthes (seit 2021); Forschungsgruppe »Kulturtechniken des Sammelns« (2021–2023); Forschungsnetzwerk »Kulturtechniken des Sammelns« (seit 2024).

turelle Gegebenheiten. Für die kulturwissenschaftliche Forschung vor allem von der Medienwissenschaft aufgenommen¹⁹ und in konzeptueller wie methodischer Hinsicht weiterentwickelt,²⁰ ermöglicht der Ansatz die Auseinandersetzung mit Prozessen und Praktiken verschiedener kultureller Manifestationen, die weder als Erfindungen²¹ oder als rein menschliche Leistungen noch als abgeschlossene, stabile Objektzusammenhänge wahrgenommen werden. Stattdessen ist die Annahme leitend, dass sich »Kultur« in der Verschränkung von materieller und symbolischer Dimension, menschlichen und nichtmenschlichen Faktoren, technischen und epistemologischen Parametern ausbildet. Hierdurch rücken ideengeschichtliche Intentionen oder bewusste Leistungen in den Hintergrund, während die Eigenlogiken des per se heterogen zusammengesetzten materiell-symbolischen Gefüges, das eine Kultur ausmacht, in den Vordergrund treten und in ihren Verkettungen beschrieben werden können. Für die kulturtechnische Ausrichtung ist daher zentral, zunächst ganz konkrete Praktiken und Operationen zu beobachten, deren Ablagerungen in den kulturellen Gefügen oder auch in Aufzeichnungen zu untersuchen und dabei noch nicht festzulegen, wer wann diesbezüglich erste Ideen oder Ziele hatte bzw. welche Theorien oder Philosophien hier wirkten. Dieses Vorgehen schließt ein, die Praktiken und Operationen als den Konzepten und Begriffen vorausgehend zu betrachten.²² Das heißt nicht, dass Konzepte, Begriffe oder Theorien für die Wandlungen des Sammlungswesens keine Rolle gespielt hätten. Vielmehr muss für eine differenzierte Analyse dieser Vorgänge sowohl von den Selbsterklärungen einer Kultur als auch von der Idee eines allein durch sein Denken wirkmächtigen Individuums abgerückt werden. Will man kulturelle Zusammenhänge verstehen, gilt es, den Akteur:innen sowie den nichtmenschlichen Aktanten zu folgen. An diesem Punkt verdankt sich die medienwissenschaftliche Kulturtechnikforschung in großen Teilen ethnologischen Methoden der Kulturforschung sowie Ansätzen der Material Culture Studies und der Science and Technology Studies.²³ Ent-

19 Der aus der Landwirtschaft kommende Begriff, der die Anwendung ingenieurwissenschaftlicher Verfahren im Agrarbereich und in der Urbarmachung von Boden bezeichnete, fand im kulturwissenschaftlich ausgerichteten Bereich der Medienwissenschaft ein neues Anwendungs- und Forschungsfeld, vgl. Böhme, Hartmut u.a.: *Kulturwissenschaft, was sie kann, was sie will*, Reinbek 2002.

20 Vgl. Iurascu, Ilinca/Parikka, Jussi/Winthrop-Young, Geoffrey (Hg.): *Cultural Techniques. Special Issue of Theory, Culture & Society*, Los Angeles u.a. 2013; Siegert, Bernhard (2015): *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York 2015.

21 Vgl. den Ansatz der anonymen Geschichte bei Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994 [1948].

22 Vgl. Macho, Thomas: »Zeit und Zahl. Kalender- und Zeitrechnung als Kulturtechniken«, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 179–192.

23 Vgl. u.a. Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1980 [1964/65]; Haudricourt, André-Georges: *La Technologie science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris 1987; Latour, Bruno: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge 1987; ders.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007; Ingold, Tim: *Eine kurze Geschichte der Linien*, Berlin 2021; Hoskins, Janet: »Agency, Biography and Objects« und Eglash, Ron: »Technology as Material Culture«, in: Chris Tilley u.a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London u.a. 2013, S. 74–84 und 329–340; Norman, Donald: *The Design of Everyday Things*, New York 2013; Law, John/Hassard, John (Hg.): *Actor Network Theory and After. Sociological Review and Blackwell*, Oxford 1999.

scheidend ist aber, dass Handeln und Wissen, das Materielle und das Symbolische aus den einzelnen Operationen heraus bestimmt werden.

Für das Feld des Sammelns und der Sammlungen bedeutet dies, dass die Sammlungen selbst als mehr oder weniger stabile Objektgebilde²⁴ nicht als Start- und Endpunkt der Untersuchungen gelten.²⁵ Vielmehr sind sie als momenthafte Stillstellungen prozessualer Vorgänge zu begreifen, die es zu beschreiben gilt. Dementsprechend beleuchten die hier vorgelegten Beiträge alle Phasen im Prozess des Sammelns, auch wenn dieses noch gar keine Sammlung im engeren Sinne hervorgebracht hat, oder wenn eine solche schon wieder verändert, re-institutionalisiert oder in alle Winde zerstreut worden ist. So werden Analysen jenseits der Rekonstruktion von Sammlungsgeschichten und -intentionen möglich und es treten neue Protagonist:innen des Sammlungsgeschehens in den Vordergrund.²⁶

Durch die breitere Auffassung des Sammelns wird vor allem auch dessen ›kultur-bildende Wirkung deutlich. Die Kulturtechnikforschung hat von Beginn an, durchaus auch in der Tradition einer Neuen Kritik,²⁷ an der Unterscheidung zwischen einer irgendwie legitimierten ›Hochkultur‹ und einer vermeintlich nicht des wissenschaftlichen Blicks würdigen, im weitesten Sinne ›populären‹ Kultur gerüttelt.²⁸ Das Sammeln von Barbiepuppen gibt ebenso wie das Sammeln von Gipsabgüssen griechischer Statuen Auskunft über Operationen des Sammelns und daraus erwachsende Wissensbestände und Ordnungskategorien, die Kultur ausmachen. Unerlässlich ist dabei, dass diese Operationen Unterscheidungen vornehmen, die den Artikulationsraum ›Kultur‹ eröffnen. Objekte, Orte und Zeitlichkeiten werden im Zusammentragen unterschieden. Zunächst wird noch ganz basal das, was sich forttragen lässt, von dem unterschieden, was sich nicht forttragen lässt. Der Ort, an dem das Fortgetragene zusammengetragen wird, unterscheidet sich vom Gelände, in dem die einzelnen Dinge verstreut herumlagen.²⁹ An der Sammelstelle werden, abgelöst von den Kontexten, aus denen etwas entnommen wurde, weitere Unterscheidungen eingeführt, die sich auf alle möglichen Merkmale materieller oder immaterieller Art beziehen können. Größen und Passformen fürs Verstauen oder Aufreihen spielen eine Rolle; Herkünfte können ins Spiel kommen und folgenschwere Unterscheidungen wie ›fremd‹ und ›eigen‹ oder gar ›wild‹ und ›zivilisiert‹ können auf das Gesammelte angewandt werden. Was stabil ist oder sich haltbar machen lässt, wird unterschieden vom zu Verbrauchenden oder

24 Hierzu würden auch die Sammlungen an immateriellem Kulturerbe zählen, vgl. UNESCO/Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): *Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes*, 2020, https://www.unesco.de/sites/default/files/2020-11/UNESCO-Uebereinkommen_zur_erhaltung_des_immateriellen_Kulturerbe_2020.pdf (letzter Zugriff: 22.12.2023).

25 Vgl. Macho, Thomas: »Sammeln in chronologischer Perspektive«, in: Horst Bredekamp/Jochen Brüning/Cornelia Weber (Hg.), *Theater der Natur und Kunst – Theatrum Naturae et Artis. Wunderkammern des Wissens. Essays*, Kat. Ausst., Berlin 2000, S. 63–74.

26 Vgl. z.B. Vennen, Mareike: »Vom Fortschreiten der Tendaguru-Fundstücke (um 1909/10)«, in: Merten Lagatz/Bénédicte Savoy/Philippa Sissis (Hg.), *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021, S. 74–77.

27 Vgl. Williams, Raymond: *Culture and Society. From Coleridge to Orwell*, London 1993 [1958].

28 Vgl. Wilde, Denise: *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*, Bielefeld 2015, S. 167–169.

29 Vgl. Sommer, Manfred: »Sammeln«, in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stuttgart 2014, S. 109–117, hier S. 110f.

sich Transformierenden. In all diesen Unterscheidungen sind grundlegende, aber nicht zwingend reflektierte Auffassungen von Welt, von Raum und Zeit enthalten. Somit umschließen die am Material gesetzten Unterscheidungen symbolische Entscheidungen, die keineswegs immer rein funktional oder ›objektiv‹ sind. Und sie sind historisch und kulturell veränderlich.

Mit einem solchen kulturtechnischen und zugleich historischen Zugriff unterscheidet sich der Ansatz des Bandes von der klassischen Sammlungsforschung. Sein Aufbau folgt einer thematisch-analytischen Herangehensweise an das Sammeln. Mit den sieben Kapiteln werden sieben Aspekte des hochkomplexen Prozesses herausgehoben, die zur genaueren Betrachtung auffordern und die innerhalb der Kapitel in ihren historischen Verflechtungen und Entwicklungen reflektiert werden. Zumindest theoretisch kann der gesamte Prozess auch zirkulär verstanden werden, ohne eindeutigen Anfang und eindeutiges Ende. Mittels dreier Verben, die jedem Aspekt beigeordnet sind, werden die Schwerpunktsetzungen weiter ausdifferenziert.³⁰ Auch hierfür ist der kulturtechnische Ansatz leitend gewesen, der als ein Denken vom Verb aus beschrieben werden kann.³¹ Mit jenem Blick auf das Handeln mit und am Material werden die Operationen und Verfahren sichtbar, die nicht nur das Empirische oder den Einzelfall erschließen lassen, sondern, laut der Rechtswissenschaftlerin und Kulturtechnikforscherin Cornelia Vismann, die zugrundeliegenden handlungsleitenden Regeln erst nachvollziehbar machen: »Eine Handlung folgt einem vorgängigen Schema [...]. Auch scheinbar einmalige und erstmalige Akte laufen nicht planlos ab. [...] Von der Handlung auf das Skript derselben schließen, vom konkreten Vollzug auf die Vollzugsregeln – das kennzeichnet das Vorgehen der Kulturtechnikforschung.«³²

Dementsprechend nähert sich der Reader zunächst den Kulturtechniken des Aufsammelns, Ansammelns und Sortierens (Kapitel 1). Mit ihnen sind Operationen benannt, die unterschiedliche Sammelformen und schließlich Sammlungen hervorbringen. Insbesondere in Bezug auf die Sammlung als wissens- und wissenschaftsbezogene Konfiguration rücken in kulturtechnischer Hinsicht immer weitere Bearbeitungsprozesse in den Blick, unter denen das Sortieren eine prominente Stellung einnimmt. Im Sortieren können die implizit verfolgten Unterschiede, die Kulturtechniken immer schon setzen, zur intentional verfolgten Sammlungsstrategie werden.

Diese basalen Operationen des Sammelns werden im Sammelprozess von einer Auseinandersetzung mit dem Raum des Sammelns und der Sammlung flankiert (Kapitel 2), die abseits von Überlegungen zur Provenienz, jedoch nicht immer von den Akteur:innen selbst explizit auf die Sammeltätigkeit bezogen wird. Die Praktiken des Lokalisierens, die Komplexität unterschiedlicher Transportprozesse sowie die Zentralisierung von Gesammeltem an einem Ort sind jedoch die Voraussetzungen für Wissen, Identifizierungen oder Repräsentationen, die den Raum geographisch und schließlich auch kulturpolitisch konstituieren.

Über die Objekte und deren mit dem Sammeln verknüpften Bedeutungswandel (Kapitel 3) tritt der Band gewissermaßen in das Konstrukt der Sammlung selbst ein.

30 Eine Ausnahme bildet das siebte und letzte Kapitel, das durch fünf Verben näher bestimmt ist. Die entsprechende Begründung findet sich in der Einleitung zu diesem Kapitel.

31 Vgl. Vismann, Cornelia: »Kulturtechniken und Souveränität«, in: *Zeitschrift für Medienphilosophie und Kulturtechnikforschung* 1 (2010), S. 171–181.

32 Ebd., S. 175.

Hier zeigt sich die aneignende und transformierende Macht des Sammelns über das Gesammelte in semantischer und epistemologischer Hinsicht. Objekte werden im Prozess des Sammelns und insbesondere in Sammlungen fortwährend bewertet und in Kategorien eingeordnet. Sie durchlaufen dabei Veränderungen unterschiedlichster Art.

Doch nicht nur die Artefakte in den Sammlungen unterliegen Bedeutungsveränderungen, sondern auch die mit ihnen in den Depots, Museen, Bibliotheken oder Archiven verbundenen Wissensordnungen wandeln sich (Kapitel 4). So wie sie das Wissen einer bestimmten Zeit prägen, so sind sie auch abhängig von eben diesem. Das Zuordnen bleibt daher eine fortwährende Praxis in den Sammlungen. Das Klassifizieren materialisiert sich wiederum in Katalogen, die letztlich den historischen Stand der jeweiligen institutionell vorgeschriebenen, grundlegenden Operation des Versammelns abbilden. Das Ordnungsgefüge täuscht dabei über die stets gegebenen blinden Flecken von Epistemologien und Kategorisierungspraktiken hinweg.

Während sich die Wissensordnungen anscheinend auf die eher ideelle Aufstellung von Sammlungen beziehen, setzt der Aspekt der Materialität des Gesammelten (Kapitel 5) dazu einen Kontrapunkt. Mit dem Blick auf die materiellen Bedingungen treten stärker pragmatische, aber auch mediale Bedingungen des Sammelns in den Vordergrund. Stauraum und materiell vorgegebene Unterschiede beeinflussen das Verständnis des Gesammelten in vielfältiger Weise. Erhaltungszustände und Stofflichkeiten haben Auswirkungen auf die Dauer der Aufbewahrung und der Ausstellung von Sammelgut. Schließlich entpuppt sich dieser vermeintlich ›sachliche‹ Aspekt als intrikat verwoben mit philosophischen Fragen nach dem Sein und der Bedeutung der Dinge.

Die gerade auch mit der Materialität verknüpfte Frage nach der Zeit stellt sich im Prozess des (Auf-)Sammelns ebenso, wie für die Bearbeitungsvorgänge in den Sammlungen (Kapitel 6). Sie verbindet im Grunde genommen alle hier versammelten Beiträge, insofern die weiter oben näher bestimmten Wandlungen Ausgangspunkt für die erneute Auseinandersetzung mit dem Sammeln waren. Die Veränderlichkeit von Sammlungen zeigt sich auf der materiellen wie auf der epistemologischen Ebene und hängt zugleich mit dem Wandel der Gesellschaft und mit technischen Veränderungen zusammen. So ließe sich beispielhaft fragen, ob die in den letzten Jahren forcierte Digitalisierung von Sammlungen eigentlich einer (weiteren) Wandlung oder einer Auflösung gleichkommt.

Abschließend weist der Reader aus den Sammlungen gewissermaßen wieder hinaus auf ihr Gegenüber, das Publikum oder die möglichen Publika (Kapitel 7). Wie schauen, lernen oder forschen Personen oder Gruppen in und durch Sammlungen? Sind diesen Tätigkeiten ebenfalls Skripte eingeschrieben, die beispielsweise anders geartete Umgangsweisen unterbinden? Ebenso wie das Sammeln wandelt sich auch das Publikum von Sammlungen. In der europäischen Geschichte ist es jedoch stets ein privilegiertes Publikum, egal ob das Vorrecht durch Stand, Bildung und Vermögen oder durch *class*, *race* und *gender* bestimmt wird. So ist die Kulturtechnik des Sammelns mit Operationen des Ein- und Ausschließens verknüpft, die letztlich die gesellschaftspolitische Relevanz des Sammelns ausmachen.

Der hier idealtypisch skizzierte Prozess des Sammelns wird einem in der Realität des Sammelns beziehungsweise dessen Erforschung eher selten in Gänze begegnen. Analog dazu müssen die folgenden Beiträge auch nicht der Reihe nach gelesen werden; man kann vielmehr eine bestimmte Phase oder einen Aspekt durch die Auswahl einer konkreten Operation herausgreifen und sich von den Betrachtungen durch

ausgewählte Expert:innen inspirieren lassen. Diese haben für die Vorstellung einer Operation oder eines Aspekts des Sammelns wiederum selbst auf einen – von den Herausgeberinnen so benannten – Referenztext zum Sammeln zurückgegriffen und zum jeweils analysierten Aspekt weitere aktuelle Literatur herangezogen. Den Kapiteln vorangestellt sind kurze Einleitungen, die die unabhängig voneinander entstandenen Fallstudien bündeln und in die thematisierten Aspekte einführen. Auf diese Weise sollen die Beiträge des Readers nicht nur zum Lesen, sondern auch zur weiteren Erforschung von Sammlungen und Kulturtechniken des Sammelns animieren: in Vergangenheit wie Gegenwart, in Europa wie in der weiten Welt und in ihren jeweiligen Verflechtungen. Am Ende des Bandes findet sich eine Bibliographie, die über die Leseempfehlungen der einzelnen Beiträge hinausweist.

Ein Band wie dieser lässt sich nicht ohne zahlreiche helfende Hände und Köpfe realisieren. Wir danken daher herzlich allen, die uns zu verschiedenen Zeitpunkten mit Rat und Tat zur Seite standen. Anne Ortner und Viola Baser haben viele wertvolle Vorarbeiten geleistet. Patrick Schaffel, Michaela Scholz und Kristina Bootsmann haben beim Zusammentragen wichtiger Beiträge geholfen. Anika Höppner, Karin Kröger und Kristina Kuhn danken wir für den ergiebigen Austausch zum Thema und viele hilfreiche Hinweise. Kathrin Brinkmann von der Erfurter Universitätsbibliothek hat uns mit der schnellen Erstellung der Referenztextdateien sehr geholfen. Jessica König und Anina Englert haben sorgfältig und auch kurzfristig die Texte in der Druckvorbereitung des Manuskripts bearbeitet. Der Stiftung Mercator sowie der Universität Erfurt danken wir für die Finanzierung des Bandes. Unser Dank gilt außerdem dem transcript-Verlag, der das Entstehen des Buchs über viele Jahre geduldig begleitet hat.

- 1. Kulturtechnik:**
aufsammeln, ansammeln, sortieren

1.0 Einleitung

Susanne Friedrich

Die Kulturtechnik des Sammelns vereint viele einzelne Aktivitäten in sich. Nach Susan Pearce spielen sie im privaten wie öffentlichen Leben eine wichtige Rolle, da sie mitbestimmen, wie sich Menschen zur materiellen Welt verhalten und wie sie diese und sich selbst konstruieren.¹ Das Aufsammeln und das Ansammeln sind solche Praktiken und zwar die, die der Sammlung vorausgehen. Eine Sammlung ist jedoch nicht einfach die durch diese Tätigkeiten akkumulierte Menge an Dingen. Zwar erscheint das Sammeln an sich in anthropologischen, ethnologischen, psychologischen und soziologischen Darstellungen geradezu als anthropologische Konstante und zutiefst menschliche sowie soziale Tätigkeit,² dennoch unterscheidet sich das Sammeln als Kulturtechnik des Wissens vom Aufsammeln von Beeren oder Pilzen. In beiden Fällen wird selektiert und kategorial unterschieden, etwa in essbar und unbekömmlich bzw. in anschlussfähig und nicht anschlussfähig, doch sind die Kriterien, nach denen sortiert wird, und die Zielsetzungen different und auch die dabei angewandten Praktiken sind vor dem Hintergrund einer ausdifferenzierten Gesellschaft und eines komplexen Wissen(schaft)ssystems graduell andere.

Das verdeutlicht besonders ein Blick auf das frühneuzeitliche Sammlungswesen, dem die Beiträge der ersten Sektion gewidmet sind. Es stellt zwar nicht den Beginn allen Sammelns dar, gilt aber als Beginn unserer theoretisierten und systematisierten Sammlungskultur. Die Beiträge legen dabei nicht nur die Anfänge der Reflexion über neuzeitliche Sammlungen und Sammlungstätigkeiten dar und zeigen damit deren lange Tradition bei gleichzeitiger Wandelbarkeit von Sammlungslogiken sowie lei-

1 Pearce, Susan M.: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London/New York 1995, S. 4. Zur Kulturtechnik des Sammelns vgl. auch die Einleitung zu diesem Band, S. 11–19.

2 Vgl. Pearce: *On Collecting*; Grote, Andreas: »Vorrede – Das Objekt als Symbol«, in: ders., *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 11–17; Stagl, Justin: »Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 37–54; Rehberg, Karl-Siegbert: »Schatzhaus. Wissensverkörperung und ›Ewigkeitsort‹. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive«, in: ders./Barbara Marx (Hg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München/Berlin 2006, S. XI–XXXI., hier S. XI; Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2000; Schloz, Thomas: *Die Geste des Sammelns. Eine Fundamentalspekulation. Umgriff, Anthropologie, Etymographie, Entlass*, Stuttgart 2000.

tenden Prinzipien des Sammelns auf,³ sondern machen deutlich, dass Sammeln auf spezifische Bedürfnisse der Zeit antwortet. Es ist überdies eine komplexe Tätigkeit, die in einem soziokulturellen Bezugsrahmen stattfindet, an den sie sich anpasst. Weder die Logiken der Sammlung (Wolfgang Struck), noch die Praktiken, Normen und Gewohnheiten, die das Aufsammeln lenken (Julia Carina Böttcher), noch die sortierte Anordnung von einzelnen Funden zu strukturierten Sammlungen zu sofortigem oder künftigem Gebrauch (Susanne Rau) sind ohne Bezug auf ihre gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte zu verstehen.

Nach Jean Baudrillard zeichnet sich die Sammlung durch eine kulturelle Differenzsetzung der Sammlungsobjekte aus, die von anderen abgegrenzt, nach innen jedoch durch eine Systematik miteinander verbunden werden.⁴ Die operativen Verfahren, bei denen Objekte egal welchen Materials nach historisch gewordenen Prinzipien erst auf- und angesammelt werden und schließlich eine Selektion daraus zu einer Sammlung angeordnet wird, erfolgen zum einen etappenweise, in mehreren hintereinander gestaffelten Prozessen, zum anderen ist ihr Ergebnis eine Sammlung, das heißt »eine geordnete Menge«.⁵ Wann dieser Zustand erreicht ist und ob er dauerhaft ist, hängt zum einen vom jeweiligen Verständnis von Ordnung, zum anderen wie dieses von den historischen Kontexten der einzelnen Sammlung ab.⁶

Es ist die Herstellung von Ordnungsstrukturen, also das Sortieren, das das Sammeln mit dem Wissen verbindet. Darauf hat bereits Julius Schlosser in seinem Standardwerk zur Kunstkammer, die als eine der Keimzellen heutiger Museen gilt, verwiesen. Sammlungen sollen demnach lehrreich wirken und zudem Neugier und Forschung anregen.⁷ Doch auch Teile der Forschung können selbst als methodisch geleitetes Sammeln von Erkenntnissen beschrieben werden. Das Verhältnis von Sammeln und Wissen stellt sich in der neueren Forschung, die den Blick weg von der institutionalisierten Sammlung auf die Kulturtechnik und Praktiken des Sammelns gerichtet hat, als überaus komplex dar. Das Sammeln erscheint dem Wissen vorgängig, ist aber zugleich dessen Resultat.⁸ Die Sammlung indessen produziert die Ordnung eines Wissensbereichs ebenso sehr, wie sie diese repräsentiert.⁹ Vor dem

3 Zu den Anfängen der Museen gibt es viel Literatur, sodass hier lediglich auf einige Klassiker und neuere Darstellungen verwiesen wird: Burckhardt, Jacob: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler*, Basel 1898, hier S. 297–500; Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Wien 1908; Impey, Oliver/MacGregor, Arthur (Hg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985; MacGregor, Arthur: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven/London 2007; Pomian, Krzysztof: *Le Musée, une histoire mondiale*, 3 Bände, Paris 2020–2022.

4 Baudrillard, Jean: »The System of Collecting«, in: John Elsner/Roger Cardinal (Hg.), *The Cultures of Collecting*, Harvard 1994, S. 7–24, hier S. 22.

5 Stagl: »Homo Collector«, S. 37.

6 Vgl. hierzu auch Kap. 6 in diesem Band, S. 293–342.

7 Schlosser: *Kunst- und Wunderkammern*.

8 Heesen, Anke te/Spary, Emma C.: »Sammeln als Wissen«, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 7–21, hier S. 7; Wilde, Denise: *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*, Bielefeld 2015, S. 15f.

9 Vgl. zum Archiv: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: dies., *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 7–26, v.a. S. 14.

Hintergrund akzeptierten Wissens und existierender Sammlungen werden die Entscheidungen über das Aufsammeln und eine erste Ordnung getroffen. Während also, wie Julia Carina Böttcher am Beispiel der Forschungsreise des 18. Jahrhunderts darlegt, beinahe alles die Aufmerksamkeit des Aufsammelnden erregen kann, zeichnet sich die Sammlung selbst, wie Wolfgang Struck betont, durch eine ihr eigene Regel aus, die bestimmt, was sie enthalten kann und was nicht. Auf ihr basieren die Routinen, die zumeist die praktische Arbeit an den Objekten leiten, durch die Sammelnde das integrieren, was anschlussfähig ist und das aussortieren, was dies nicht ist. Da Letzteres nicht immer sofort möglich ist, weil der Kombination von Objekten und Texten ihrerseits eine schöpferische Kraft innewohnt, ist das Sammeln nicht nur kontinuierlich von Ordnungsprozessen begleitet, sondern auch manche kategoriale Entscheidung nicht zu jedem Zeitpunkt die gleiche. Der Beitrag von Susanne Rau macht dies sichtbar, indem er mit den Kollektaneen ein Zwischenprodukt des Sammelns in den Fokus rückt.

Zunächst jedoch gilt es zu klären, was eigentlich gesammelt werden kann. Wolfgang Struck geht als Literaturwissenschaftler bei der Beantwortung dieser Frage von Texten über Sammlungen aus dem 17. Jahrhundert aus. Nach den Überlegungen von Adam Olearius war die von ihm kuratierte Sammlung eine Repräsentation der Welt durch exemplarische Objekte. Ihre Anwesenheit an einem Ort ermöglichte den Vergleich zwischen den Dingen, der auch die Auswahlkriterien leitete. Der Katalog legte diese offen und war selbst wiederum die Repräsentation der Sammlung. Eine solche modellhafte Repräsentation von Welt hat jedoch Grenzen, wie an Gottfried Wilhelm Leibniz' ›Gedankenscherz‹ überaus deutlich wird, der als Referenztext für den Beitrag dient und der entstand, bevor dieser vielseitige Denker als Bibliothekar der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel selbst vom Theoretiker zum Sammlungspraktiker wurde. Trug Leibniz in seiner Liste als ultimativer Form der (theoretischen) Ansammlung alle nur denkbaren Repräsentationen zusammen, verunmöglicht die Eigenlogik des Zusammengetragenen die Repräsentationsziele der Gesamtheit. Dass deren Prinzipien, Begriffe und Logiken selbst wandelbar sind, zeigt schließlich ein Ausblick ins 19. Jahrhundert.

Die Wissenschaftshistorikerin Julia Carina Böttcher zeigt auf, dass die zeitspezifischen Kontexte und der Zweck des jeweiligen Sammelns auch Einfluss auf die Praktiken des Aufsammelns haben. Sie thematisiert unter Bezugnahme auf einen klassischen Text von Bruno Latour und die von ihm geprägten Field Studies, wie die Akteur:innen des 18. Jahrhunderts das Aufsammeln und dessen viele kleine Schritte gestalteten. Durch ihre Praktiken sowie ihre individuelle Aufmerksamkeit machten sie erst das Bemerkenswerte am Objekt aus. Das Sammeln im Feld wurde zwar durch Normen, schriftlich fixierte Kriterien und die durch den Diskurs beeinflusste Reflexionsbereitschaft der Reisenden gelenkt, denen dennoch über die Option, alles Mögliche für bemerkenswert zu befinden, große individuelle Freiheit gegeben war. In den Sammlungen wurden diese Akteur:innen dann aber wieder unsichtbar gemacht, obwohl sie Entscheidungen über die Mitnahme und Einordnung von Objekten bereits im Feld getroffen und damit bestimmt hatten, was überhaupt Teil einer Sammlung werden konnte.

Daraus ergibt sich die Frage, wie aus einer aufgesammelten und angesammelten Menge an Objekten ganz praktisch eine Sammlung wird. Julia Carina Böttcher verweist auf Praktiken der De- und Rekontextualisierung, die in permanenter Reini-

gungsarbeit (B. Latour)¹⁰ nach den jeweiligen zeitgebundenen Kriterien Objekte zueinander in Beziehungen setzen. Mit den Praktiken des Übergangs vom Aufsammeln zur Sammlung als etwas neu zu Erschaffendem befasst sich auch der Beitrag der Historikerin Susanne Rau. Sie widmet sich mit den Kollektaneen einem Sammelwerk von Textausschnitten, die vor allem dem Zweck dienten, aus einer überbordenden Vielzahl von Informationen diejenigen herauszupicken und in eine erste grobe Ordnung einzusortieren, die zur Erreichung des intendierten Zwecks dienlich sein *könnten*. Dem Vorgang des Sammelns folgen weitere Bearbeitungsprozesse wie Hervorhebungen, Korrekturen und Ergänzungen. Kollektaneen fügen sich so einerseits in die gelehrten Lese- und Verarbeitungspraktiken, die mit dem wissenschaftshistorischen Referenztext von Ann Blair als Strategien im Umgang mit einem empfundenen Informationsüberangebot interpretiert werden können. Aus der Perspektive des Sammelns erweisen sie sich darüber hinaus nicht nur als Ansätze, um diesem Problem beizukommen, sondern lassen erkennen, dass das vermeintliche Problem – ein Überangebot an Sammelbarem – als notwendige Voraussetzung für die auf einer regelgeleiteten Auswahl und Anordnung basierende Sammlung zu werten ist.

Aus der systematischen Anordnung der Sammlung ergibt sich dann jedoch die Eigendynamik des Sammelns,¹¹ die die formale Ordnung gerade wegen ihrer konsequenten Befolgung durch schiere Quantität zu sprengen vermag (Rau). Mit Walter Benjamin gesprochen, steht der Sammler so beständig »dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung«.¹² Auf eine weitere Bedrohung der Ordnung verweist Wolfgang Strucks Beitrag: der subkutan permanent tobende Widerstreit zwischen der Sammlung und ihrer Logik einerseits und der Eigenlogik des Objekts andererseits. In Sammlungen werden Gegenstände allein durch die Logik der Sammlung zu Repräsentanten für etwas gemacht. Aus allen möglichen Perspektiven auf das Objekt wird so eine betont, welche jedoch die anderen nicht auslöscht. Diese bieten dann weiterhin Anknüpfungspunkte für Assoziationen ebenso wie für Neuordnungen von Sammlungen, die Ausgliederung von Sammlungsteilen oder die Auflösung, wenn die Betrachter:innen aufhören, den Repräsentationsbehauptungen der Sammler:innen zu folgen. Dies unterstreicht, dass auch das Sammeln – wie jede Kulturtechnik – eine Gruppenleistung ist.

10 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.

11 Darauf verweist Stagl: »Homo collector«, S. 44.

12 Benjamin, Walter: »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band IV/1, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1991, S. 388–396, hier S. 389.

1.1 Sammeln in der Frühen Neuzeit – mit Texten von Gottfried Wilhelm Leibniz und Wolfgang Struck

1.1.1 Gottfried Wilhelm Leibniz: Amüsante Gedanken [1675]

Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Amüsante Gedanken, betreffend eine neue Art von REPRÄSENTATIONEN, September 1675«, ¹ aus dem Französischen von Susanne Friedrich und Susanne Rau.

Frz. Original: Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Drole de Pensée touchant une nouvelle sorte de REPRESENTATIONS«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Briefe*, 4. Reihe: Politische Schriften, Bd. 1, *Verbesserte Online-Ausgabe* hg. von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, <https://leibniz-potsdam.bbaw.de/fileadmin/Webdateien/bilder/IV1text.pdf> (letzter Zugriff: 03.08.2024), S. 562–568, hier: S. 562–565.

/562/

Die Vorführung einer Maschine, mit der man auf dem Wasser laufen kann, die im September 1675 in Paris auf der Seine stattfand, hat mich auf folgenden Gedanken gebracht, der, so amüsant er auch ist, nicht ohne Wirkungen bliebe, wenn er ausgeführt werden würde.

Angenommen, einige angesehene Personen, die sich auf schöne Kuriosa und vor allem auf Maschinen verstehen, sind sich einig, dass sie sie öffentlich vorführen lassen wollen.

Dazu müssten sie über einen Fonds verfügen, um die notwendigen Ausgaben tätigen zu können; was nicht schwierig wäre, wenn zumindest einige dieser Personen in der Lage wären, etwas vorzustrecken. Wie beispielsweise der Marquis de Sourdiac, Herr Baptiste, Herr le Brun, oder vielleicht ein höherer Herr wie Herr de la Feuillade, Herr de Roannez, oder sogar, wenn Sie wollen, Herr von Meclembourg, Herr de Mazarini und einige andere. Es

Die Übersetzung orientiert sich bewusst nah am französischen Original, um Leibniz' assoziativen Stil und die Deutungsoffenheit des Textes zu erhalten.

¹ *Ergänzung am Rand*: eher Akademie der Spiele.

wäre jedoch besser, wenn man auf die hohen Herren und sogar die mächtigen Leute am Hof verzichten könnte, denn es wäre gut, Privatleute zu haben, die in der Lage sind, für die notwendigen Kosten aufzukommen. Denn ein mächtiger Herr würde sich selbst zum Herrn über die Sache machen, wenn er den Erfolg sieht. Läuft die Sache gut, kann man immer Unterstützer am Hof haben.

Abgesehen von den Personen, die die Ausgaben finanzieren, bräuchte man auch solche, die immer wieder neue Erfindungen machen. Da aber eine große Anzahl leicht zu Unordnung führt, glaube ich, dass es am besten wäre, wenn es nur zwei oder drei Partner gäbe, die ein Privileg innehaben, während die anderen für ihren Lohn, unter Bedingungen oder für bestimmte Vorführungen angestellt würden, sei es nur für eine bestimmte Zeit, sei es so lange es den Verantwortlichen gefiele, oder sei es bis man ihnen eine bestimmte Geldsumme, die sie möglicherweise investiert haben, zurückerstattet hat.

Man würde Maler, Bildhauer, Zimmerleute, Uhrmacher und ähnliche Personen engagieren. Nach und nach und mit der Zeit kann man auch Mathematiker, Ingenieure, Architekten, Gaukler, Scharlatane, Musiker, Dichter, Buchhändler, Schriftsetzer, Kupferstecher und andere hinzunehmen.

Die Vorstellungen könnten zum Beispiel *Laternae magicae* sein (damit könnte man beginnen), Flüge, nachgemachte Himmelserscheinungen, alle Arten optischer Wunder, eine Darstellung des Himmels und der Sterne. Kometen. Ein Globus wie jener in Gottorp oder Jena; Feuerwerke, Wasserfontänen, seltsam geformte Schiffe, Alraunen und andere seltene Pflanzen. Ungewöhnliche und seltene Tiere. Cercle Royal [i.e. ein Wachsfigurenkabinett]. Tierfiguren. Königliche Apparatur für künstliche Pferderennen. Preisschießen. Vorstellungen von Kriegshandlungen. Aus Holz gefertigte und auf einer Bühne errichtete Festungsanlagen, offener – (?), etc. Alles nach dem Vorbild des Machers von – (?), den ich gesehen habe. Ein Festungsbaumeister sollte von allem den Gebrauch erklären. Nachgestellter Krieg. Exerzierübungen der Infanterie nach Martinet. Kavallerieübung. Seeschlacht, in klein auf einem Kanal. Außergewöhnliche Konzerte. Seltene Musikinstrumente. Sprachrohre. Jagd. Kronleuchter und unechte Juwelen. Die Aufführung könnte immer auch noch mit einer Geschichte oder Komödie verbunden werden. Theater der Natur und der Kunst. Kämpfen. Schwimmen. Außergewöhnlicher Seiltänzer. Salti. Vorführen, wie ein Kind ein schweres Gewicht mit einem Faden heben kann. Anatomisches Theater. Heilkräutergarten. Labor, [Weiteres] könnte folgen. Denn neben den öffentlichen Darbietungen wird es private geben, wie die kleinen Rechenmaschinen und anderes, Gemälde, Medaillen, Bibliothek. Neue Experimente mit Wasser, Luft und Vakuum. Für die großen Vorführungen eignet sich auch die Vorrichtung von Herrn Guericke mit den 24 Pferden etc., und für die kleinen sein Globus [i.e. die Magdeburger Halbkugeln]. Viele Dinge bei Herrn Dalencé, der Magnet ebenso. Herr Denis oder Herr – würden sie erklären. Man könnte dort sogar bestimmte Raritäten verteilen, wie zum Beispiel blutstillende Flüssigkeit etc.; man könnte dort Transfusion und Infusion vorführen. Ebenso soll den Zuschauern zum Abschied das Wetter des nächsten Tages mitgeteilt werden, ob es regnen wird oder nicht; das mittels eines

/564/

Männchens. Das Kabinett von Pater Kircher. Aus England wird man den Mann kommen lassen, der Feuer schluckt etc., falls er noch lebt. Am Abend würde man den Mond ebenso wie andere Sterne durch ein Teleskop zeigen. Man würde einen Wassertrinker suchen lassen. Man würde Maschinen erproben, die auf einen bestimmten Punkt genau treffen. Darstellungen der Muskeln, Nerven, Knochen, ebenso eine Maschine, die den menschlichen Körper repräsentiert. Insekten von Herrn Schwammerdam, Goedartius, Iungius. Myrmecoleon. Laden der Herren Galinée und Billets. Künste des Herrn Thévenot. Angenehme Dispute und Gespräche. Vorführungen in Dunkelkammern. Bilder, die sich von [einem Standort] auf eine bestimmte Weise sehen lassen, und von einem anderen auf ganz andere Weise. – (?) von einem gewissen Herrn auf der Insel N. D. – (?) Hermen [wörtlich: Termini, eine Art Hermen] wie in Versailles, die einen Kanal säumen. Öffentliche Vergnügungen. Auf geöltes Papier gemalte Grottesken und Lampen darin. Man könnte laufende, von innen leuchtende Figuren haben, um zu sehen, was auf dem Papier ist. Für die Laternae magicae gäbe es nicht nur einfache Dinge, die auf etwas Durchsichtigem gemalt sind, sondern auseinandernehmbare, um außergewöhnliche und groteske Bewegungen zu zeigen, wie sie Menschen nicht zu machen wüssten. Pferdeballett. Ringrennen und ›Kopf des Türken‹. Kunstvolle Maschinen, wie ich sie in Deutschland gesehen habe. Kraft des Brennspiegels. Griechisches Feuer von Callinicus. Neues Schachspiel von Männern auf einem Theater. Wie bei Harsdörffer. Aufzüge auf deutsche Art. Man könnte dort auch andere Arten von Spielen erlernen und in großem Stil aufführen. Eine ganze Komödie unterhaltender Spiele aus allen möglichen Ländern aufführen. Die Leute könnten sie bei sich nachmachen. Im Haus würde man Jeu de paume und andere Spiele spielen können, und – (?) vielleicht erfindet man eine neue Art von nützlichem Spiel. Man könnte hier schließlich Akademien für Leibesübungen und Kollegien für die Jugend einrichten und diese vielleicht mit dem Collège des Quatre-Nations [Kolleg der Vier Nationen] verbinden. Komödien verschiedener Art aus jedem Land. Eine indische Komödie, eine türkische, eine persische etc. Komödien über Berufe, eine für jeden Beruf, in denen die Fertigkeiten, Täuschungen, Witze, Meisterwerke, Gesetze und besondere Vorgehensweisen auf lustige Weise darstellt würden. Anstelle von italienischen Possenreißern wie Scaramouche und anderen würde man französische Narren suchen, die manche ihrer Possen aufführen könnten. Fliegende Feuerdrachen etc. Könnten aus geöltem Papier sein, bemalt. Windmühlen für jeden Wind. Schiffe, die gegen den Wind fahren. Der Segelwagen aus Holland oder eher noch aus China.² Instrumente, die von selbst spielen. Glockenspiele etc. Die Maschine von Hauz, [bestehend aus] einer nachgemachten Kavallerie und Infanterie, die sich bekriegt. Das Experiment, durch Schreien ein Glas zerspringen zu lassen. Petter sollte kommen. Erfindungen des Herrn Weigel. Die gleichmäßigen Schläge von Pendeln zeigen. Die Kugel des Herrn Guericke. Zauberkünste. Kartentricks. Man könnte diese Dinge in die Komödien integrieren und z.B. einen Gaukler spielen lassen. Schließlich kann die Oper in all dies eingebunden werden, und in viele andere Dinge: Posen in den Komödien

2 *Ergänzung am Rand:* Zauberpalast. Zauberinsel. Theater, Statuen aus geöltem Papier, darin eine Flamme, an einem dunklen Ort.

nach italienischer und deutscher Art wären neu. Den Vorhang zuzuziehen wäre nicht schlecht, weil man während der Pause dadurch etwas in der Dunkelheit zeigen könnte; die *Laternae magicae* wären dafür geeignet. Man könnte die fingierten Handlungen von diesen durchsichtigen Marionetten mit Worten oder Gesang darstellen lassen. Man könnte eine Darstellung der antiken Stätten Roms und anderer [Orte] zeigen. Berühmte Persönlichkeiten. Schließlich alle Arten von Dingen.

Der Nutzen einer solchen Unternehmung wäre größer als man es sich gemeinhin vorstellt, sowohl in der Öffentlichkeit als auch im Privaten. In der Öffentlichkeit würde sie den Leuten die Augen öffnen, sie zu Erfindungen anregen, schöne Anblicke bieten und die ganze Welt von unendlich vielen nützlichen oder genialen Neuigkeiten unterrichten. Alle jene, die eine neue Erfindung oder einen genialen Plan hätten, könnten dorthin kommen; hier fänden sie die Gelegenheit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, ihre Erfindung bekannt zu machen, und daraus Gewinn zu ziehen. Es wäre ein allgemeines Adressbüro für alle Erfinder. Man hätte dort bald einen Schauplatz aller nur denkbaren Dinge. Menagerie. Heilkräutergarten, Labor, anatomisches Theater, Raritätenkabinett. Alle Wissbegierigen würden sich dorthin wenden. Dies wäre das Mittel, diese Dinge zu finanzieren. Man könnte die Akademien, Kollegien, Ballspielhäuser und anderes angliedern; Konzerte und Gemäldegalerien. Gesprächsrunden und Vorträge. Der Gewinn des Einzelnen wäre offenbar groß; die optischen Kuriositäten würden kaum etwas kosten und würden einen großen Teil der Erfindungen ausmachen. Alle ehrbaren Leute würden diese Sehenswürdigkeiten gesehen haben wollen, um darüber reden zu können. Auch die Damen von Rang würden gerne dorthin geführt werden, und das mehr als einmal. Man wäre immer dazu ermutigt, die Dinge weiter voranzutreiben, und es wäre gut, wenn diejenigen, die dies tun, sich in anderen großen Städten oder an wichtigen Höfen der Geheimhaltung versichern würden. Wie Rom, Venedig, Wien, Amsterdam, Hamburg; durch Leute, die von ihnen abhängig sind. Mit Privilegien der Könige und Republiken.³ Das würde sogar dazu dienen, überall eine Versammlung der Akademie der Wissenschaften einzurichten, die sich selbst unterhalten würde und die nicht müde würde, schöne Dinge hervorzubringen. Vielleicht würden wissbegierige Fürsten und berühmte Personen zur öffentlichen Zufriedenheit und zum Wachstum der Wissenschaften ihren Teil dazu beitragen. Schließlich wäre alle Welt alarmiert und gleichsam wachgerüttelt, und das Unternehmen könnte so schöne und bedeutende Folgen haben, wie man es sich nur vorstellen kann, und vielleicht würde es eines Tages von der Nachwelt bewundert werden.

3 *Ergänzung am Rand:* Wenn sie über einen Fonds verfügen würden, könnten sie eine Art Bank einrichten, sei es für eine Lebensrente oder anderes wie einen Monte di Pietà, oder Gesellschaften für neue Manufakturen.

1.1.2 Wolfgang Struck: In den Polterkammern des Wissens. Sammeln in der Frühen Neuzeit

Kann man alles sammeln? Die Antwort, die neuere Museums- und Sammlungstheorien auf diese Frage geben, lautet recht einstimmig: nein. Sammlungen sind einer spezifischen *Logik* (Thomas Thiemeyer), einem *leitenden Prinzip* (Krzysztof Pomian) oder einem *Begriff* verpflichtet, »der die Sammeltätigkeit führt und lenkt« (Manfred Sommer).¹ Das heißt, jede Sammlung folgt *ihrer* spezifischen Regel, die bestimmt, was wert ist, gesammelt zu werden und was – im Hinblick auf das Sammlungsprinzip – als wertlos erscheint. Wer Briefmarken sammelt, löst sie von Umschlägen oder Postkarten ab, um sie, ohne störende Anhaftungen, mit anderen Marken in einem Album zu versammeln. Wer dagegen Postkarten sammelt, wird eine solche Praxis möglicherweise als barbarischen Akt empfinden, der dem wertvollen Objekt seine Unversehrtheit raubt. Im Sammeln treffen sich, so Manfred Sommer, die Dinge und ein Begehren der Sammelnden: »zum einen müssen sie [die Dinge] untereinander etwas gemein haben: ihr Aussehen, ihre Gestalt, ihre Funktion, ihre Herkunft, ihre Geschichte – wenigstens irgendein Merkmal, irgendeine Eigenschaft. Zum anderen müssen wir einen Gesichtspunkt mitbringen – eben den Begriff –, der die Gleichheit von Dingen, die einander gleichen, gleichsam zum Klingen bringt.«² Ist keine solche »Gleichheit« erkennbar, dann explodiert die Sammlung, wird zur bloßen Ansammlung, zum Agglomerat, zum Messietum.

Allerdings ist die Antwort auf die Eingangsfrage nicht immer so eindeutig ausgefallen. Als Adam Olearius 1666 einen Katalog des von ihm betreuten Kunst- und Naturalienkabinetts im Gottorfer Schloss der Herzöge von Schleswig-Holstein anlegt, preist er bereits im Titel eine Sammlung, die zwar nicht alles, aber immerhin doch »Allerhand« enthält, »zusammen getragen« aus der ganzen in der europäischen Geographie bekannten Welt – den vier Kontinenten Afrika, Asien, Europa und Amerika –, sowie aus den Reichen der Natur und der Kultur, die seit dem 19. Jahrhundert in der Museumspraxis strikt getrennt werden:

Gottorffische Kunst-Cammer Worinnen Allerhand ungemeine Sachen So theils die Natur theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet. Von diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen: Jetzo beschrieben durch Adam Olearium, Bibliothecarium und Antiquarium auff der Fürst. Residentz Gottorf

»[M]ehr eine Natur= und Rariteten= als eine Kunst=Cammer«,³ widersetzt sich der Ort, an dem dieses »Allerhand« zusammengetragen ist, gängigen Begriffen. Die nicht unpassende Bezeichnung »Wunderkammer« wurde erst im 20. Jahrhundert geläufig. Dazu

1 Thiemeyer, Thomas: *Geschichte im Museum*, Tübingen 2018, S. 7; Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 78; Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 1999, S. 26.

2 Sommer: *Sammeln*, S. 26.

3 Olearius, Adam: *Gottorffische Kunst-Cammer Worinnen Allerhand ungemeine Sachen So theils die Natur theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet. Von diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen: Jetzo beschrieben durch Adam Olearium, Bibliothecarium und Antiquarium auff der Fürst. Residentz Gottorf*, Schleswig 1666, S. 1. Vgl. auch Drees, Jan: »Die Gottorffische Kunst-Kammer. Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen«, in: *Gottorf im Glanz des Barock*, Band 2: Die

kommt, dass viele hier versammelte Objekte – Knochen an den Küsten Schleswig-Holsteins angespülter »Meerwunder« finden sich ebenso wie Gastgeschenke des Safawiden-Hofs oder in Grönland geraubte Kajaks – eher zufällig den Weg nach Gottorf gefunden haben. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Zusammenstellung als beliebig empfunden worden wäre. Gerade in ihrer scheinbar ungeordneten Vielfalt, so fasst Olearius das Prinzip zusammen, nach dem hier gesammelt wird, spiegeln die Objekte die Vielfalt der Welt wider. In Gottorf, wie an vielen anderen Höfen und auch in wohlhabenderen Privathaushalten der Frühen Neuzeit, ist so ein Ort entstanden, »da man ohne Gefahr solche Dinge in Augenschein bekommen kan / die man sonst ausser dem auff weiten Reysen unmöglich alle antreffen wird.«⁴ Aber selbst die wenigen Weitgereisten hatten niemals all das gesehen, was sich in der Kunstkammer fand, und schon gar nicht nebeneinander betrachten können. Die Kunstkammer bietet also nicht nur Ersatz für das Reisen, sie geht zugleich darüber hinaus, indem sie erlaubt, ein Wissen zu produzieren, das aus dem Nebeneinander der Objekte entsteht. Das Staunen, das sich angesichts der Fülle der ungesehenen und ungekannten Dinge, der »vielheit und abwechselunge der frembden und ungemeynen Sachen«,⁵ einstellt, geht direkt über in ein Studium, das Zusammenhänge ebenso erkennt wie Unterschiede; es schafft damit allererst die Grundlage für Klassifikationssysteme, die der späteren Museologie zufolge das Sammeln anleiten sollen.

Allerdings war auch dieser Ort nur wenigen Privilegierten zugänglich. Für diejenigen, denen die Reise nach Gottorf zu mühselig war oder die sich nicht der Gunst einer herzoglichen Einladung erfreuen konnten, ist Olearius' Katalog bestimmt, in dem sie nun am heimischen Schreibtisch »die frembden Sachen mit Figuren abgezeichnet sehen und beschreiben lesen können.«⁶ Die Sammlung repräsentiert die Welt, der Katalog repräsentiert die Sammlung. Aber wiederum ist das nicht einfach eine Kompensation für den Besuch der Sammlung selbst, so wie diese nicht einfach eine Kompensation für das Reisen ist. In seiner Kombination von Texten und Bildern ermöglicht der Katalog ein Zusammenspiel von »sehen« und »lesen«, in dem sich das Sammeln als Kulturtechnik erweist. Wer sammelt, unterscheidet die Dinge der Welt in solche, die eingesammelt und an einen anderen Ort transportiert werden können (und dürfen), wo sie einen materiellen oder symbolischen Wert repräsentieren, und solche, für die das nicht gilt, die wertlos, bedeutungslos oder schlicht nicht einzusammeln sind. Das gilt selbst dann, wenn der Anspruch einer Sammlung so universell ist, wie ihn Olearius für die Kunstkammer formuliert: Das Sammeln etabliert eine symbolische Ordnung, die wiederum das Sehen formatiert. Wenn im Textteil – aus heutiger Perspektive oft überraschende – Kombinationen der Objekte auf den Bildtafeln erläutert werden, dann wird hier nicht nur verdeutlicht, was zu sehen ist, sondern auch wie gesehen werden soll. Dabei stellt sich auch das Lesen selbst als Sammeln dar: Olearius hat aus der Literatur zusammengetragen, was er über die Objekte finden konnte. Erweitert hat er diesen Fundus durch Erfahrungen, die er selbst im Baltikum, Russland und Persien gesammelt hatte. Seine Leser*innen können diese Fundstücke nun selbst lesend einsammeln und ihrem eigenen Wissensfundus hinzufügen – und auf solche Weise belehrt die Welt anders sehen.

Gottorfer Kunstkammer, bearb. u. kom. v. Mogens Bencard/Jørgen Hein/Bente Gundestrup/Jan Drees, Schleswig 1997, S. 11–24.

4 Olearius: *Kunst-Cammer*, »Vorrede«, o.S.

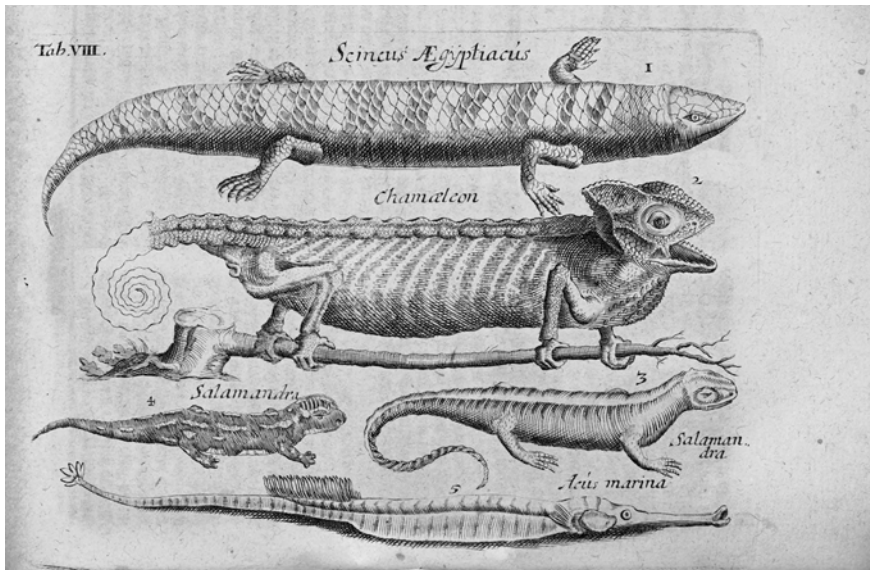
5 Ebd.

6 Ebd. Vgl. auch den Beitrag von Susanne Rau in diesem Band, S. 60–71.

An den Anfang seiner *Vorrede* stellt Olearius eine Umwertung der *Curiositas*, die nun nicht mehr als Sünde erscheint, sondern im Gegenteil als göttlicher Auftrag. Denn Gott habe die Welt geschaffen, damit die Menschen sie studieren. In dieser eigentümlichen Rollenzuschreibung, in der Gott als Lehrer, die Menschen als seine Schüler*innen erscheinen, wird die Welt zum pädagogischen Modell. Richtig erkennbar wird es allerdings erst in Modellen dieses Modells. Denn kein einzelner Mensch kann alle Wunder der Welt dort auffinden, wo sie »natürlicherweise« zu finden sind. So ist es kein Nachteil, die Welt nur in der Sammlung und die Sammlung nur im Katalog erfahren zu können: was an Authentizität verloren geht, wird an Übersicht dazu gewonnen. Was zunächst als Abbild, als Ersatz erscheint, ermöglicht etwas, das das Original nicht zulässt.

Eine der rätselhaftesten Bildtafeln stellt fünf Tierpräparate zusammen, die, wenn man dem Titelpupfer glauben mag, in der Kunstkammer selbst an unterschiedlichen Orten zu finden waren.

Abb. 1: »Die vier Thierlein in dieser Tabula sollen die vier Elemente bedeuten« (Adam Olearius).



»Die vier Thierlein in dieser Tabula solln die vier Elementa bedeuten«, so erläutert Olearius: 1) ein *Scincus Aegyptiacus tenestris & montaney*, eine Echse, die nur auf dürrerem Erdreich soll laufen können, repräsentiert die Erde, 2) ein *Chamaeleon* die Luft, denn es »soll den ganzen Leib voll Lunge« haben, 3) zwei *Salamander* das Feuer, das sie, einer ganzen Reihe legendenhafter Überlieferungen zufolge, lieben sollen, 4) eine *Acul marina*, eine Meernadel, das Wasser.⁷

Auch wenn die übergroße Lunge des Chamäleons in der Literatur der Frühen Neuzeit ein Gemeinplatz, ein *topos*, ist, passt dieses Tier nicht so recht in die Reihe. Erwartbarer wäre ein Vogel, um die Luft zu repräsentieren, so wie auch die anderen Tiere die Elemente repräsentieren, in denen sie – vermeintlich – zu Hause sind. Das überge-

⁷ Vgl. Olearius: *Kunst-Cammer*, S. 9–10 und Tafel VIII.

ordnete Kriterium ist jedoch offenbar größtmögliche Ausdifferenzierung bei zugleich größtmöglicher visueller Ähnlichkeit. So wird die ganze Welt in ihrer Einheit sichtbar, repräsentiert durch die vier Grundelemente Feuer, Wasser, Erde, Luft, die ihrerseits repräsentiert werden durch vier Tierarten und diese wiederum durch fünf einzelne Exemplare. Allerdings würde das ohne die zugehörigen Erläuterungen kaum sinnfällig. Gleich am Anfang seiner Einleitung weist Olearius darauf hin, dass wir die Welt »nicht nur mit leiblichen / sondern auch mit gesunden Vernunft-Augen anschauen und betrachten« müssen, um etwas über diesen »Wunderbau« zu erfahren. Daher repräsentiert der Katalog nicht nur die Sammlung, er erweitert sie zugleich, indem er die Objekte anreichert mit naturkundlichen Erklärungen, Anekdoten, Legenden und den Erfahrungen, die Olearius auf seinen Reisen gemacht hat. In Persien etwa ist er von einem Skorpion gestochen worden, und so kann er angesichts eines präparierten Exemplars von den Schmerzen und Leiden berichten, die der Stich verursacht hat, er kann die unterschiedlichen Behandlungsmethoden persischer und deutscher Ärzte diskutieren und darauf hinweisen, dass die vernarbte Wunde ihm bevorstehende Wetteränderungen verkünde, was er dann mit der astrologischen Bedeutung des Skorpions verbindet. So wird das Buch selbst zu einer neuen Sammlung, die vollständiger ist als die in ihm beschriebene und die stärker die (lesenden und vergleichenden) »Vernunft-Augen« beschäftigt. Auch diese Sammlung widersetzt sich der Trennung von Natur- und Kulturgeschichte. Der Skorpion ist ebenso sehr ein Objekt der Natur wie der verschiedenen Kulturen, der europäischen und der persischen, der naturkundlichen und der astrologischen.

Die Kombinatorik, die verschiedenste Objekte in immer neue Konstellationen bringt, weitet sich auf ganze Sammlungen aus. Denn Olearius' Katalog wie die in ihm beschriebene Raritätenkammer bilden nur einen Teil dessen, was die Schleswiger Herzöge gesammelt haben. Auf Schloss Gottorf gab es noch eine Bibliothek, eine Sammlung mechanischer und astronomischer Instrumente und Apparate, eine Gemäldegalerie, einen Garten, in dem aus allen Weltteilen importierte Pflanzen kultiviert wurden⁸ und in dem sich ein Riesenglobus befand. Diese exzessive Sammlungspraxis war keineswegs ungewöhnlich. An nahezu allen frühneuzeitlichen Höfen und zunehmend auch in wohlhabenden Privathaushalten wurde gesammelt. Das Konzept dahinter ist das einer *Repräsentation*, die zwei verschiedene Dimensionen umfasst: Sammlungen demonstrierten Macht und Reichtum und sie versprachen, im *Kleinen*, an einem *überschaubaren* Ort, ein *Größeres* zu reproduzieren und so ein Modell zu schaffen, das letztlich wirklich alles umfassen konnte.

Der prominenteste Theoretiker dieser Sammlungspraxis war Gottfried Wilhelm Leibniz. Auch wenn er heute vor allem als einer der originellsten Mathematiker seiner Zeit erinnert wird, hat er sich doch zugleich intensiv mit dem Plan eines *theatrum naturae et artis*, eines Theaters der Natur und Kunst, beschäftigt, den er an verschiedenen europäischen Höfen vorgestellt hat. Er beschreibt darin, wie bestehende Sammlungen zusammenzuführen, neu zu ordnen und systematisch auszubauen wären, um als Orte des Studiums und der Wissenschaft zu dienen. Horst Bredekamp, der Leibniz' »Wissenstheater« rekonstruiert hat, sieht dessen »bildungspolitische Herausforde-

8 Einige von ihnen überlebten den Tod des für mehr als ein Jahrhundert letzten Gärtners 1864 und sind noch heute in der Umgebung des Schlosses zu finden. Vgl. Meyer, Margita M.: »Der Gottorfer Fürstengarten in Schleswig«, in: Florian Fiedler/Michael Petzet (Hg.), *Die Gartenkunst des Barock*, München 1997, S. 101–107.

« vor allem in der »Vermittlung von Empirie und Kalkül.«⁹ In ihrem Willen zur Vollständigkeit sind die frühneuzeitlichen Sammlungen mit der Heterogenität ihrer Gegenstände konfrontiert. Gerade damit bilden sie die materielle Grundlage zur Entwicklung immer ausgefeilterer Klassifikations- und Ordnungssysteme. Sie regen, mit Olearius gesprochen, dazu an, die Welt mit »leiblichen« und »Vernunft-Augen« zugleich zu betrachten, das heißt konkrete Objekte und abstrakte Ideen zusammenzuführen. Klassifikationssysteme werden zwar am Schreibtisch entworfen, müssen sich aber in Sammlungen, im Feld und im Labor bewähren.

Leibniz' *Theater der Natur und Kunst* ist eine Sache des Papiers geblieben. Die praktische Realisation der immer ambitionierter werdenden Pläne hätte auch größere barocke Höfe sehr schnell überfordert. Nichts weniger als ein alle Sammlungen an Vollständigkeit wie auch an Heterogenität überbietendes »Theater aller nur denkbaren Dinge« imaginiert Leibniz in einem kurzen, im September 1675 in Paris niedergeschriebenen Text. Allerdings ist das ausdrücklich als Scherz, als *amüsante Gedanke* ausgewiesen: »Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de REPRÉSENTATIONS« (»Amüsante Gedanken, betreffend eine neue Art von REPRÄSENTATIONEN«).¹⁰

Zwar setzt der Text mit ganz konkreten Überlegungen ein, wie ein solcher »Schauplatz aller nur denkbaren Dinge«¹¹ praktisch zu realisieren wäre. Wohlhabende Mäzene wären zu gewinnen, ein Spielcasino, eine Lotterie und schließlich auch der Verkauf neuer, in der Sammlung selbst gemachter Erfindungen könnten zur Finanzierung beitragen. Die Gewerke, die für den Bau und den Betrieb notwendig wären, arbeiteten bereits in der Sammlungs-, Ausstellungs- und Theaterpraxis realer barocker Höfe zusammen – oder manchmal auch gegeneinander:

Man würde Maler, Bildhauer, Zimmerleute, Uhrmacher und ähnliche Personen engagieren. Nach und nach und mit der Zeit kann man auch Mathematiker, Ingenieure, Architekten, Gaukler, Scharlatane, Musiker, Dichter, Buchhändler, Schriftsetzer, Kupferstecher und andere hinzunehmen.¹²

9 Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 12.

10 Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Gesammelte Schriften und Briefe*, Reihe 4, Band 1, Berlin 1983, S. 562–568. Zu Leibniz' »Drôle« vgl. neben Bredekamp: *Die Fenster der Monade* auch Lazardzig, Jan: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007; Roßbach, Nikola: »...und sie bewegt sich doch. Die Maschine des 18. Jahrhunderts als Ausstellungsmodell zwischen Funktionieren und Scheitern«, in: Bettine Menke/Wolfgang Struck (Hg.), *Theatermaschinen/Maschinen-theater. Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln*, Bielefeld 2022, S. 307–331 und den Katalog zur Ausstellung *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kat. Ausst., Bonn 1994.

11 Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Amüsante Gedanken, betreffend eine neue Art von REPRÄSENTATIONEN, September 1675«, übers. v. Susanne Friedrich und Susanne Rau, S. 27–30 in diesem Band, S. 30 (Referenztext); Leibniz: »Drole«, S. 565: »un theatre de toutes les choses imaginable«.

12 Leibniz: »Amüsante Gedanken«, S. 28 in diesem Band; Leibniz: »Drole«, S. 563: »Les personnes qv'on auroit à gage, seroient des peintres, des sculpteurs, des charpentiers, des horlogers, et autres gens semblables. On peut adjouter des mathematiciens, ingenieurs, architectes, bateleurs, charlatans, Musiciens, poëtes, libraires, typographes, graveurs, et autres«.

Etwas irritierend ist schon hier, dass sich zwischen die Handwerker, Wissenschaftler und immerhin noch seriösen Künstler und Kunstgewerbler auch Gaukler und Scharlatane eingeschlichen haben, also die höchst unseriösen Künste des Jahrmarkts. Was haben sie auf Leibniz' (Bildungs-) Theater zu suchen?

Man könnte den Hinweis auf die Künstler*innen der Täuschung als Warnung verstehen. Denn die Irritation, die ihre Nennung auslösen kann, steigert sich zur vollständigen Orientierungslosigkeit, wenn Leibniz beginnt, die Objekte aufzuzählen, die gezeigt werden sollen, und dabei mit der *Laterna Magica* anfängt, einem Apparat, der Dinge erscheinen lässt, die gar nicht dort sind, wo sie zu sein scheinen:

Die Vorstellungen könnten zum Beispiel *Laternae magicae* sein (damit könnte man beginnen), Flüge, nachgemachte Himmelserscheinungen, alle Arten optischer Wunder, eine Darstellung des Himmels und der Sterne. Kometen. Ein Globus wie jener in Gottorp oder Jena; Feuerwerke, Wasserfontänen, seltsam geformte Schiffe, Alraunen und andere seltene Pflanzen. Ungewöhnliche und seltene Tiere. Cercle Royal [...]. Tierfiguren. Königliche Apparatur für künstliche Pferderennen. Preisschießen. Vorstellungen von Kriegshandlungen. Aus Holz gefertigte und auf einer Bühne errichtete Festungsanlagen, offener – (?), etc. [...] Nachgestellter Krieg. Exerzierübungen der Infanterie nach Martinet. Kavallerieübung. Seeschlacht, in klein auf einem Kanal. Außergewöhnliche Konzerte. Seltene Musikinstrumente. Sprachrohre. Jagd. Kronleuchter und unechte Juwelen. Die Aufführung könnte immer auch noch mit einer Geschichte oder Komödie verbunden werden. Theater der Natur und der Kunst. Kämpfen. Schwimmen. Außergewöhnlicher Seiltänzer. Salti. Vorführen, wie ein Kind ein schweres Gewicht mit einem Faden heben kann. Anatomisches Theater.¹³

Das ist nur der Beginn einer Folge von Aufzählungen, die immer heterogener werden, bis sie sich, um eine Formulierung von Michel Foucault aufzugreifen, zu einem »Atlas des Unmöglichen« zusammengeschlossen haben. Unmöglich sind nicht die in Leibniz' Listen enthaltenen einzelnen Dinge. Viele der Maschinen etwa haben tatsächlich existiert. Was sich jedoch der Vorstellung widersetzt, ist ein Ort, »an dem sie nebeneinandertreten könnten«.¹⁴

Oder, anders gesagt, es gibt nur genau einen Ort, an dem das geschehen kann: das Papier, auf dem Leibniz seine »Amüsanten Gedanken« formuliert. In einer Liste von

13 Leibniz: »Amüsante Gedanken«, S. 28 in diesem Band; Leibniz: »Drole«, S. 563: »Les representations seroient par exemple des Lanternes Magiques (on pourroit commencer par là), des vols, des meteoires contrefaits, toutes sortes de merveilles optiques; une representation du ciel et des astres. Cometes. Globe comme de Gottorp ou l'ena; feux d'artifices, jets d'eau, vaisseaux d'estrange forme; Mandragores et autres plantes rares. Animaux extraordinaires et rares. Cercle Royal. Figures d'animaux. Machine Royale de course de chevaux artificiels. Prix pour tirer. Representations des actions de guerre. Fortifications faites, elevees, de bois, sur le theatre, – (?) ouuerte, etc. [...] Guerre contrefaite. Exercice d'infanterie de Martinet. Exercice de cavalerie. Bataille navale, en petit sur un canal. Concerts extraordinaires. Instrumens rares de Musique. Trompettes parlantes. Chasse. Lustres, et pierreries contrefaites. La Representation pourroit tousjours estre meslée de quelque histoire ou comedie. Theatre de la nature et de l'art. Luter. Nager. Danseur de cordes extraordinaires. Saut perilleux. Faire voir, qv'un enfant leve un grand poids avec un fil. Theatre Anatomique.«

14 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974, S. 19.

Listen ist hier, wie in einer Art Brainstorming, zusammengetragen, was in den Sinn kommen kann, wenn nach »alle[n] nur denkbaren Dinge[n]« gefragt wird. Eine Einschränkung ist dabei allerdings doch erkennbar: Bei den *Dingen* handelt es sich, wie im Titel hervorgehoben, um REPRÄSENTATIONEN.

Wenn nun aber tatsächlich Maschinen und theatrale Aufführungen, Gelehrte und Schauspieler, Ingenieure und Scharlatane nebeneinander aufgelistet werden, spreizt sich zugleich der Begriff der Repräsentation noch weiter auf als in Olearius' Kunstkammer-Katalog. Das zeigt sich besonders bei den ausgestellten Maschinen. Viele von ihnen erfüllen nicht einfach eine Funktion (so wie eine Windmühle einen Mühlstein antreibt), sondern sie führen etwas vor. Das kann ihr eigenes Funktionieren sein, das kann aber auch ein anderes, sonst nicht zu beobachtendes Geschehen wie eine Seeschlacht sein. Wie auch immer man sich das vorstellen muss: hier stellen offenbar Maschinen ein Geschehen nach, das selbst maschinenhaft organisiert ist.¹⁵ Was aber repräsentiert eine »Königliche Apparatur für künstliche Pferderennen«? Ein Rennen mit richtigen Pferden, das Geschick der Konstrukteure, die physikalischen Gesetze, auf denen die Konstruktion beruht, den Reichtum dessen, der das hat bauen lassen? Und wie verhält es sich mit dem »Globe comme de Gottorp«? Das Innere des von Adam Olearius für den Gottorfer Hof konstruierten Riesenglobus bot zehn Personen Platz, die dort den Sternenhimmel an sich vorbeiziehen lassen konnten, auf Wunsch in der Originalgeschwindigkeit. Hätten die Besucher*innen von Leibniz' Theater die Muße dazu gehabt? Oder hätten sie eher bestaunt, dass die Ingenieure hier gleichsam einen eigenen, hydraulisch bewegten Planeten geschaffen hatten?¹⁶

Leibniz und Olearius sammeln oder stiften die von ihnen beratenen Fürsten an, zu sammeln, um die ganze Welt in ihren Repräsentationen an einem Ort zu versammeln und so dem übersehenden, vergleichenden, ordnenden Blick zu erschließen. Das *Übersehen* besitzt hier eine doppelte Bedeutung: jede Übersicht verdrängt die Vielfalt, die Komplexität, den Eigensinn des Einzelnen, des *Übersehenen*, in die Unsichtbarkeit. Leibniz' »Amüsante Gedanken« spitzen diese Doppelung zu. In einer Überfülle des Sinnlichen droht sein »Theater aller nur denkbaren Dinge« den einzelnen Dingen wie der mit ihrer Hilfe versammelten Welt den Sinn zu entziehen. Es hetzt die Besucher*innen durch einen Parcours, in dem ihre Aufmerksamkeit in einer Art Flimmern aufgesogen wird, in dem sie letztlich nur »die schiere Unmöglichkeit, das zu denken«¹⁷ erfahren können. Der Plan, alles Vorstellbare zusammenzubringen, subvertiert sich gleichsam selbst, indem er einen Raum erzeugt, der nicht nur nicht zu sehen, sondern auch nicht »imaginable« ist.

Die eigentliche Pointe der »Amüsanten Gedanken« liegt jedoch nicht in dem, was sie zu imaginieren vorgeben, sondern in der Art, in der sie das tun. Das gilt jedenfalls,

15 Zur Schlachtaufstellung im Seekrieg vgl. Siegert, Bernhard: »Kastell, Linie, Schwarm. Medien des Seekriegs zwischen Repräsentation und Rauschen«, in: Hannah Baader/Gerhard Wolf (Hg.), *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich 2010, S. 413–434.

16 Olearius, Adam: *Kurtzer Begriff Einer Holsteinischen Chronic*, 2. Auflage, s.l. 1674, S. 136–137. Vgl. Lühning, Felix: *Gottorf im Glanz des Barock*, Band 6: *Der Gottorfer Globus und das Globushaus im »Newen Werck«*. Dokumentation und Rekonstruktion eines frühbarocken Welttheaters, Schleswig 1997; Schlee, Ernst: *Der Gottorfer Globus Herzog Friedrichs III.*, Heide 1991; sowie Lühning, Felix: *Gottorfer Globus*, <http://www.gottorferglobus.de/index.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

17 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 17.

wenn man der von mir vorgeschlagenen Analogie zum Brainstorming folgen mag. Dessen Sturm findet ja nicht, wie die Metapher suggeriert, im Gehirn statt, sondern auf einer Schreibfläche, auf der kein Endergebnis, sondern ein Prozess notiert wird. Dessen vorläufiges Ergebnis sind Listen.¹⁸

Die Liste ist eine der wirkungsmächtigsten Kulturtechniken des Sammelns. Auch wenn keine Liste alles umfassen kann, gibt es doch nichts, das nicht Teil einer Liste werden kann, in der die Praktiken des Auswählens, Einsammelns, Zusammenfügens, Sortierens, Klassifizierens, Ordnen gleichsam in ihrer einfachsten Form statthaben. Aber eben diese scheinbare Einfachheit macht Listen zu einem eigensinnigen Instrument. Um zu funktionieren, muss die Verzeichnung der Objekte auf wenige, klar definierte und standardisierte Eigenschaften reduziert bleiben. In Olearius' Liste der vier Elemente ist das Chamäleon das Tier, das eine besonders große Lunge besitzt und in seiner langgestreckten Form einer Echse, einem Salamander und einer Meernadel ähnlich sieht, sonst nichts. Seine immerhin bemerkenswerte Eigenschaft, die Hautfarbe der Umgebung oder dem eigenen Erregungszustand anpassen zu können, hat es, genau wie die Lunge, als Präparat verloren, als das es in die Sammlung eingegangen ist. Die Liste, als Versammlung von Zeichen auf einer Fläche, ist die letzte Konsequenz der Einsicht, dass Sammlungen immer aus Repräsentationen bestehen. Jedes Objekt, das Teil einer Sammlung wird, gibt einen Teil dessen ab, was es einmal war, um nun eine neue Funktion als Sammlungsobjekt zu erfüllen. Sei es, dass es, wie viele ethnographische und naturkundliche Sammlungsstücke, zum Repräsentanten eines Milieus wird, dessen Teil es einst gewesen ist, in dem es eingesammelt und dem es entrissen worden ist; sei es, dass es nun Geschmack, Reichtum und Macht seines Sammlers, seiner Sammlerin repräsentiert: Die Ordnung der Sammlung schreibt ihm eine neue Funktion zu, in der es nicht nur sich, sondern auch die Sammlung zu zeigen hat.

Aber das ist nur die eine Seite. Zugleich behauptet jedes Objekt einen Teil seiner Autonomie, begehrt auf gegen die Ordnung, der es sich fügen soll. In Olearius' *Kunst-Kammer* äußert sich dieses Aufbegehren in theologisch-philosophischen Reflexionen ebenso wie in Anekdoten, Legenden, Rätseln, Gedichten, die die Objekte anreichern und ihnen wiederum ein Eigenleben verleihen.

In Leibniz' Listen akkumuliert sich dieses Aufbegehren. Zwar belässt er es, anders als Olearius, meistens dabei, die Objekte zu benennen, aber schon durch ihre schiere Fülle wird das Versprechen der Übersichtlichkeit zur Illusion. Darüber hinaus dürften selbst unter Leibniz' Zeitgenossen wenige gewesen sein, die allen Assoziationen seines Brainstorming folgen konnten. Gerade die Rätselhaftigkeit vieler Objekte stimuliert eine Neugierde, die die Liste selbst niemals befriedigen kann. Das Eigenleben, das jedes Objekt *potenziell* führt, treibt die Liste ins Chaos. Im Kampf dagegen haben sich die Kulturtechniken des Sammelns zu bewähren. Sie sind gespannt zwischen, um noch einmal die genannten sammlungskonstitutiven Determinanten aufzurufen, dem *leitenden Prinzip* und den einzelnen Objekten, *Begriff* und Dingen, *Logik* und Chaos.

Nicht wenigen Sammlungen ist diese Spannung schon in ihrer Genese eingeschrieben. Eine Sammlungsidee entwickelt sich oft erst, wenn schon eine gewisse Zahl von Objekten versammelt ist. In Gottorf etwa bildete der Ankauf einer Sammlung den Grundstock der Wunderkammer, der dann durch die Interessen verschie-

18 Zur konstitutiven Schriftlichkeit von Listen vgl. Goody, Jack: »What's in a List?«, in: ders., *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge u.a. 1977, S. 74–111.

dener Hofangehöriger und durch Zufälle – Geschenke etwa oder kuriose Naturalienfunde – erweitert wurde. Und viele der vermeintlich wissenschaftlichen Prinzipien verpflichteten Sammlungen späterer Jahrhunderte sind die Folge von Krieg, Gewalt, Unterdrückung, in denen eine Vielzahl von Objekten überhaupt erst »verfügbar« geworden ist. Aber auch eine friedlichere Genese ist oft von kontingenten, aus keiner Sammlungslogik herleitbaren Ereignissen bestimmt, zu denen nicht zuletzt das Entsammlen zählt, der Verlust von Objekten, die zerfallen, verlorengegangen, geraubt oder einfach aussortiert worden sind.

Sammlungen sind aber nicht nur im Fluss, weil Objekte dazukommen oder verschwinden. Ebenso sehr wandeln sich Prinzipien, Begriffe und Logiken. Genau das vermag ein Blick auf die frühneuzeitlichen Sammlungen zu zeigen, gerade weil ihr Sammlungsprinzip fremd geworden ist. Als der dänische Kulturhistoriker Jens Jacob Asmussen Worsaae 1845 Deutschland bereiste, stellte er dem Erbe der Wunderkammern ein denkbar schlechtes Zeugnis aus. Die »antiquarischen« Sammlungen seien »ohne Ordnung und wissenschaftliche Konsequenz aufgestellt« und hätten »überhaupt noch zu sehr das Aussehen von bloßen Polterkammern zur Aufbewahrung von allerlei Curiositäten und Gerümpel behalten.«¹⁹ In den folgenden Jahrzehnten wurden auch die Sammlungen, die Worsaaes noch besichtigen konnte, größtenteils aufgelöst und ihre Objekte auf die sich ausdifferenzierenden Museen verteilt. Erst am Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Wunderkammern wiederentdeckt, nun als eine zwar vergangene, aber relevante Epoche der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte. So schreibt der Kunsthistoriker Julius von Schlosser:

Denn diese spielende, dilettierende Neugier hat die wissenschaftliche Neugier, den Forschungstrieb mächtig angeregt und gefördert, und jene alten kuriosen Sammlungen sind ein Lehrwert, ein schwerlich gering zu achtender Faktor im geistigen Leben Europas gewesen.²⁰

Schlosser weist dem, was er sehr schön als »spielende, dilettierende Neugier« bezeichnet, eine wichtige Funktion in einer Geschichte vom Fortschritt der Wissenschaften zu: als eine noch defiziente Vorstufe modernen, seriösen Wissens. Hat man jedoch keine historische Teleologie im Blick, sondern eine zeitgenössische Epistemologie des Sammelns, dann bekommt die »spielende, dilettierende Neugier« ein anderes Gesicht. Wie in einem Brainstorming entstehen neue Forschungsansätze und manchmal auch ganze Wissenschaften aus der oft überraschenden Zusammenschau von Dingen, die nicht zusammenzugehören scheinen. Die frühneuzeitlichen Sammlungen geben ein Modell vor, nach dem Wissen des Sammelns zu denken ist: als ein Wissen, das nicht schon »da« ist, um gesammelt zu werden, sondern das im Prozess des Sammelns und in der Reflexion über das Gesammelte allererst entsteht.

Das gilt um so mehr in einer Zeit, in der nicht nur die etablierten Grenzen zwischen Kultur und Natur sich aufzulösen beginnen, sondern auch, im Hinblick auf die Digitalisierung von Sammlungen, die Spannung von Authentizität und Repräsentation, von Dingen und Zeichen eine neue Dimension bekommt. Dabei könnte der

19 Worsaae, Jens Jacob Asmussen: *Die nationale Alterthumskunde in Deutschland*, Kopenhagen 1846, S. 12–14.

20 Schlosser, Julius von: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908, S. 102.

Sammlungstheoretiker Leibniz wieder näher an den Mathematiker heranrücken, als der er heute vor allem erinnert wird. Mit dessen Namen verbinden sich vor allem zwei Entdeckungen: die des Infinitesimalen, das heißt, der Möglichkeit, mit dem unendlich Kleinen zu *rechnen*, und die des Dualen, das heißt, eines Zahlensystems, das es erlaubt, in genau zwei Elementen, der Eins und der Null, die ganze Welt zu repräsentieren, zu operationalisieren – oder neue, virtuelle Welten entstehen zu lassen.²¹ Die Chancen und die Grenzen eines solchen, auf radikaler Abstraktion bestehenden Sammelns hat Leibniz in seinem *Gedankenscherz* vor Augen geführt.

Auswahlbibliographie

- Benjamin, Walter: »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln« [1931], in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band VI/1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972, S. 388–396.
- Bredenkamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): *Theater der Natur und Kunst – Theatrum Naturae et Artis. Wunderkammern des Wissens. Essays*, Kat. Ausst., Berlin 2000.
- Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.
- Dünne, Jörg/Fehrer, Kathrin/Kuhn, Kristina/Struck, Wolfgang (Hg.): *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives*, Berlin 2020, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110647044>.
- LeGuin, Ursula: »The Carrier Bag Theory of Fiction« [1986], in: dies., *Dreams Must Explain Themselves and Other Essays 1972–2004*, London 2018, S. 162–167.
- Neumann, Birgit (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2015.
- Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*, Würzburg 2017.
- Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kat. Ausst., hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Bonn 1994.

21 Zur digitalen Sammlung vgl. den Beitrag von Sandra Neugärtner in diesem Band, S. 303–311.

1.2 Praktiken des Aufsammelns – mit Texten von Bruno Latour und Julia Carina Böttcher

1.2.1 Bruno Latour: Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest [1993]

Latour, Bruno: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: ders., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 24–79, hier S. 32, 34, 39, 61, 63–64. [Aus urheberrechtlichen Gründen dürfen Text und Bilder nur in der Print-Fassung dieser Publikation abgedruckt werden. Den vollständigen Text finden Sie unter: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/53-PANDORA-TOPOFIL-pdf.pdf> (letzter Zugriff: 01.10.2024).]

**Dieser Text ist aus urheberrechtlichen
Gründen nur in der Print-Fassung
dieser Publikation enthalten.**

**Dieser Text ist aus urheberrechtlichen
Gründen nur in der Print-Fassung
dieser Publikation enthalten.**

**Dieser Text ist aus urheberrechtlichen
Gründen nur in der Print-Fassung
dieser Publikation enthalten.**

**Dieser Text ist aus urheberrechtlichen
Gründen nur in der Print-Fassung
dieser Publikation enthalten.**

1.2.2 Julia Carina Böttcher: Alles Bemerkenswerte sammeln. Auf Forschungsreise in der Frühen Neuzeit

»[T]here is no fast-forward button for unreeling the practice of science«¹, konstatierte Bruno Latour. In seiner »photo-philosophical montage«² schildert er »the many steps between our arrival at the site and the eventual publication«³ und bietet eine Reflexion darüber, was sich über Wissenschaft, ihre Verfahren des Erkenntnisgewinns und ihren Wirklichkeitsbezug herausfinden lässt, wenn man ihre Akteure bei ihrer Tätigkeit im Feld studiert. Die Arbeit im Feld, in diesem Fall eine bodenkundliche Expedition im Amazonasgebiet im Jahr 1991, bildet dabei paradigmatisch den Gegensatz zur besonders kontrollierbaren Forschungsumgebung des Laboratoriums. Bei ihrem Erscheinen bedeutete die Studie im Kontext der damaligen Forschung zur Generierung und Beschaffenheit von wissenschaftlichem Wissen, die sich auf Experiment und Labor konzentriert hatte, einen Perspektivenwechsel. Der Fokus auf das Feld ist seither gängig geworden, die sogenannten *Field Studies* setzen sich mit den Eigenheiten dieser Forschungssituation auseinander.⁴

Latours Text lieferte Anstoß und Beispiel, sich methodisch auf konkrete Tätigkeiten des Erkenntnisgewinns zu konzentrieren und auf Praktiken zu achten, die nach Abschluss einer Expedition, in der wissenschaftlichen Publikation nicht mehr erkennbar oder explizit erwähnt sind. Für sammlungsbezogene Geschichtsschreibungen lässt sich dies auf die frühneuzeitliche Forschungsreise übertragen – zwar nicht als direkter Blick über die Schulter der Reisenden, so doch als Versuch einer Annäherung: Wie lassen sich Praktiken des Aufsammlens untersuchen? Wie und wo kamen historische Akteure an Objekte für Sammlungen?

Reisen waren in der Frühen Neuzeit wichtige Gelegenheiten für das Sammeln von Naturalien und Artefakten, und diese Bedeutung wuchs noch mit Aufkommen von Reisen mit explizit wissenschaftlichem Charakter im 18. Jahrhundert. Die besondere Situation der Reise stand zudem besonders ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Zentrum methodischer Diskussion, wenn es darum ging, wie gesichertes Wissen über die Welt gewonnen werden könne. Apodemiken, Reiseanleitungen und -instruktionen geben die zeitgenössischen normativen Vorgaben und Idealvorstellungen wieder, Reiseberichte präsentieren das Handeln unterwegs und seine Ergebnisse für die Daheimgebliebenen.⁵

1 Latour, Bruno: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: ders., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 24–79, hier S. 32.

2 Ebd., S. 24.

3 Ebd., S. 32.

4 Für einen Überblick zu aktuellen Fragen siehe den Fokus *Fields* der Zeitschrift *Isis* 113/1 (März 2022), besonders Brintzer, Cameron/Benson, Etienne: »Introduction: What Is a Field? Transformations in Fields, Fieldwork, and Field Sciences since the Mid-Twentieth Century«, in: *Isis* 113/1 (2022), S. 108–113; vgl. außerdem Ekerholm, Helena/Grandin, Karl/Nordlund, Christer/Schell, Patience A. (Hg.): *Understanding Field Science Institutions*, Sagamore Beach 2017; Nielsen, Kristian H./Harbsmeier, Michael/Ries, Christopher Jacob (Hg.): *Studying Scientists and Scholars in the Field. Studies in the History of Fieldwork and Expeditions*, Aarhus 2012; Kohler, Robert E.: »Place and Practice in Field Biology«, in: *History of Science* 40 (2002), S. 189–210.

5 Zur Methodisierung des Reisens siehe Stagl, Justin: *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1500–1800*, Wien 2002; Stagl, Justin: *Apodemiken. Eine räsonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Li-*

Die Fallstudie nutzt das Aufeinandertreffen frühneuzeitlicher Reiselust und -theorie, um am Beispiel der Forschungsreise Praktiken des Sammelns zu beleuchten. Sammeln, das eine Materialgrundlage für Erkenntnisgewinn lieferte, war neben anderen Praktiken wie Notieren, Zeichnen oder Sortieren Teil einer empirischen, das heißt auf disziplinierte Erfahrung zielenden Naturforschung. Anhand von Reiseanleitungen, -tagebüchern und -berichten wird das scheinbar selbsterklärende ‚Aufsammeln‘ auf dreifache Weise historisch genauer gefasst, wobei sich die Sammelsituation als methodisch reflektierter und zugerichteter Ort erweist.

1. Die sammelnde Person

Latour hält zur von ihm geschilderten Expedition fest, »not assisting at the birth of a science *ex nihilo*«⁶ zu sein. So war auch das Sammeln auf frühneuzeitlichen Forschungsreisen eng in die zeitgenössische Diskussion um das richtige, nutz- und erkenntnisbringende Reisen eingebunden. Reiseanleitungen boten präzise Anweisungen und versuchten, die Wahrnehmung der sammelnden Person zu schulen. Das Sammeln selbst und die sammelnde Person waren konzeptualisiert, bevor auch nur ein Schritt vor die Tür getan war.

Abgesehen davon, dass man von Charakter und körperlicher Verfassung her für die Reise geeignet sein und über fachliche Erfahrung und eine integre Persönlichkeit verfügen sollte, sind besonders die Vorstellungen über die geistige Verfasstheit oder, man könnte sagen, erkenntnisfördernde Einstellung der sammelnden Person interessant, die in einem Wort gipfelten: *Aufmerksamkeit*. Der häufige Gebrauch dieses Schlagworts lässt den Versuch erkennen, den reisenden Beobachter über den Raum hinweg in seiner Tätigkeit als Wahrnehmender und Sammelnder klar zu greifen. Damit verband sich die übergreifende Idee einer Arbeitshaltung, mit der Reisende ihre Forschung betrieben. *Aufmerksamkeit* galt als eine unverzichtbare Qualität des Beobachters und schloss ganz konkrete emotionale, moralische und sinnliche Aspekte ein. Da der Wahrnehmung des Beobachters also automatisch bestimmte Kriterien beigegeben wurden, stiftete sie für dessen Erkenntnisse und sein über die Distanz nicht kontrollierbares Vorgehen unterwegs einen gewissen vergleichbaren, räumlich übertragbaren Rang.⁷

Anhand von Reiseberichten und -instruktionen lässt sich der Arbeitsmodus *Aufmerksamkeit* näher beschreiben. Zunächst gehörten Leidenschaft, Begeisterung und Neugier dazu, wobei persönliches und fachliches Interesse als nicht getrennt voneinander vorstellbar skizziert wurden: Der französische Botaniker Joseph Pitton de Tournefort spricht in seinem Reisebericht zu seiner Reise in die Levante 1700–1702 von seiner Begeisterung für das Pflanzensammeln und -untersuchen als seiner »passion dominante«⁸ und nennt die Gelegenheit, die Fahrt zu unternehmen, die Befriedigung

teratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, Paderborn u.a. 1983; vgl. Böttcher, Julia Carina: *Beobachtung als Lebensart. Praktiken der Wissensproduktion bei Forschungsreisen im 18. Jahrhundert* (= Wissenschaftskulturen, Reihe I: Wissenschaftsgeschichte, Band 2), Stuttgart 2020, S. 12–14, 18–34.

6 Latour: »Circulating Reference«, S. 32.

7 Vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 115–126.

8 Tournefort, Joseph Pitton de: *Relation d'un voyage du Levant*, 2 Bände, Paris 1717, hier Band 1, S. 17.

einer Leidenschaft, die er schon immer gehegt habe.⁹ Neugier habe ihn vorangetrieben; so weckte etwa der Besuch einer der Kykladen-Inseln das Bedürfnis, gleich auch noch die nächste zu sehen.¹⁰

Hinzu kamen Konzentration und Fokus auf den Gegenstand des Interesses, die sich mit Anforderungen hinsichtlich Sorgfalt, Gewissenhaftigkeit, Rechtschaffenheit, Entschlossenheit und Maßhalten verbanden, die zu den einer jeden Idealperson unterstellten Tugenden gehörten. Und schließlich assoziierte man mit dem aufmerksamen Reisenden eine fortwährend kritische Haltung und Reflexionsbereitschaft, im damaligen Sprachgebrauch etwa mit *Beobachtungsgeist* umrissen, wodurch Sinneswahrnehmungen, Forschungsinteressen und Nutzenorientierung mittels einer versierten Urteilsfähigkeit zueinander in Relation gesetzt wurden.¹¹

Neben dieser für das Wahrnehmen unterwegs und somit für das Sammeln besonders günstigen und zugleich weltweit gut vorstellbaren Arbeitshaltung war der Aspekt der Zusammenarbeit wichtig. Dass ein Einzelner mit dem Sammeln sämtlicher Gegenstände von Interesse überfordert wäre, thematisieren die Reiseanleitungen und gehen häufig von mehreren Beteiligten aus. Dritte erscheinen dabei als Erweiterung der Sinne und körperlichen Fähigkeiten des Reisenden oder allgemein seiner Arbeitskapazitäten: So betonte etwa John Woodward in seinen *Brief Instructions for Making Observations in all Parts of the World* (1696), das Naturaliensammeln oder -präparieren könne von Helfern oder Dienern in ihren freien Stunden übernommen werden.¹²

Eine sammelnde Person konnte also schon aus der theoretischen Perspektive im Prinzip jede*r werden; Reiseberichte und -tagebücher dokumentieren dies auch für die Praxis. Beim Halt der französischen Expedition unter Joseph Bruny D'Entrecasteaux auf Teneriffa etwa gingen zwei Gruppen von *Naturalistes* gemeinsam mit Dienerschaft auf Exkursion auf den Pico del Teide; das Journal eines Dieners belegt, dass

9 Ebd., Band 1, S. 2: »Je fus ravi de trouver cette nouvelle occasion de satisfaire la forte passion que j'ai toujours eüe, pour aller dans les Pays étrangers étudier la nature & les hommes avec plus de certitude qu'on ne sait dans les livres.«

10 Ebd., Band 1, S. 179. Zum Wandel des emotionalen Kontextes der Neugier in der Frühen Neuzeit vgl. Daston, Lorraine: »Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit« (Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1998), in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, aus dem Englischen von Gerhard Herrgott, Christa Krüger und Susanne Scharnowski, 3. Auflage, Frankfurt a.M. 2014, S. 77–97; Daston, Lorraine: »Neuigkeit, Neugierde, Erneuerung«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Ideale Akademie. Vergangene Zukunft oder konkrete Utopie?*, Berlin 2002, S. 17–29.

11 Von *Beobachtungsgeist* sprechen beispielsweise Reichard, Heinrich August Ottokar: *Handbuch für Reisende aus allen Ständen. Nebst zwey Postkarten, zur großen Reise durch Europa, von Frankreich nach England; und einer Karte von der Schweiz und den Gletschern von Faucigny*, Leipzig 1784, S. 8 und [Posselt, Franz]: *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisender aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrter oder Künstler insbesondere*, 2 Bände, Leipzig 1795, hier Band 2, S. 6, 276.

12 Woodward, John: *Brief Instructions for Making Observations in All Parts of the World. As Also for Collecting, Preserving, and Sending over Natural Things*, London 1696, S. 15f.: »in regard the Observations to be made both at Sea and Land are very many, and the Plants, Minerals, and Animals, to be collected, are also very numerous, 'tis not expected that any one single Person will have leisure to attend so many things [...] And here are many of these things, especially the gathering and preserving of Insects, Shells, Plants, Minerals, &c. maybe done by the Hands of Servants; and that too at their spare and leisure times.« Vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 343–349.

er nicht nur beim Naturaliensammeln beteiligt war, sondern sogar noch weiter zum Gipfel aufstieg, um Gesteinsproben zu sammeln, als die Forschungsreisenden nicht mehr weiter konnten.¹³ Solche Beispiele zeigen nicht nur die praktischen Grenzen der Rahmung des Forschungs- und Sammelvorgangs durch die ideale Aufmerksamkeitsvorstellung, sondern werfen hinsichtlich des Gesammelten die (auch bei Latour thematisierte) Frage auf, ab welchem Moment ein Stein, eine Pflanze, ein Tier zum wissenschaftlichen, mit einer Referenz versehenen Gegenstand, einer Probe, wurde.

2. Finden und Aneignen

Eindrücklich schildert Latour, dass die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die er begleitet, wissen, wonach sie suchen und was sie sammeln. Wussten auch frühneuzeitliche Forschungsreisende, was gesammelt werden sollte? Zunächst waren dies Gegenstände entsprechend dem Erkenntnisinteresse der Unternehmung, darüber hinaus jedoch lautete die Antwort ganz pauschal: Alles *Bemerkenswerte*. Mit diesem Schlüsselbegriff (frz. *le remarquable*, engl. *the remarkable*) bezeichneten sowohl normative Texte (Reiseanleitungen und Fragenkataloge) als auch Reiseberichte dasjenige, was einer Beobachtung, Erwähnung, Beschreibung und Untersuchung lohnte. Reisende verfügten insofern für die Begegnung mit nicht antizipierbarem Unbekanntem über eine große inhaltliche Freiheit. Da potenziell jeder Gegenstand *merkwürdig* sein konnte, bescherte dies dem Sammeln unterwegs nicht nur Flexibilität, sondern auch eine Findergarantie: Das Problem, überhaupt nichts zu finden, konnte niemals auftreten. Die kognitiven Leidenschaften des (gelehrten) Staunens und Freuens halfen, einen Gegenstand als *bemerkenswert* zu erkennen. Dabei kam es nicht darauf an, ob das Objekt erstmals überhaupt gefunden wurde, sondern welchen Aufmerksamkeitswert es für die sammelnde Person besaß.¹⁴ Auch musste es nicht unbedingt das Einzigartige sein; gleichermaßen nützlich konnte der Blick auf Gewöhnliches und Vertrautes sein, das nicht zu verachten sei, wie Woodward in seinen *Brief Instructions* betonte: »In the Choice of these Things, neglect not any, tho' the most ordinary and trivial; the Commonest Peble or Flint, Cockle or Oyster-shell, Grass, Moss, Fern, or Thistle, will be as useful, and as proper to be gathered and sent, as any the rarest production of the Country.«¹⁵

Zum Aufsuchen aussichtsreicher Fundorte kamen in der Praxis eine Reihe von Strategien zum Einsatz – oft Heran- oder Vorgehensweisen im Wortsinne –, um möglichst zuverlässig auf Gegenstände von Interesse zu stoßen. Vom simplen Umhergehen, dem Vorrücken entlang einer gewählten Richtung oder einem Bachlauf folgend über das Ausschauhhalten nach erfahrungsgemäß ertragreicher Umgebung und dem wiederholten Aufsuchen bereits besuchter Fundorte bis hin zu einer nach bestimm-

13 Archives Nationales, Paris, MMAR/5]]/6-1: *Journal anonime*, S. 5v-6v, 8r-9r.; Labillardière, Jacques-Julien Houtou de: *Relation du voyage à la recherche de La Pérouse*, 2 Bände, 1 Tafelband, Paris 1799, hier Band 1, S. 9–27. Vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 343–346.

14 Böttcher: *Beobachtung*, S. 182–189. Die positive Wertung des Wunderns und Erstaunens scheint sich bei Reisenden länger als im Kontext ortsfester Gelehrsamkeit gehalten zu haben, für die sich, wie Lorraine Daston gezeigt hat, ab dem frühen 18. Jahrhundert ein allmähliches Auseinandertreten von Staunen und wissenschaftlicher Tätigkeit verfolgen lässt, wobei Wundern und Erstaunen ungebildet gaffenden Laien zugeschrieben wurden. Siehe dazu Daston: *Leidenschaften*.

15 Woodward: *Instructions*, S. 10.

ten Kriterien priorisierenden oder auf bestimmte Naturalien fokussierten Vorgehensweise reichte ein weites Spektrum der Recherchestrategien, wobei umfangreiches Vorwissen nicht nur in Reiseanleitungen, sondern auch in -berichten als Gewähr für Funderfolge dargestellt wurde. Das dokumentarische Material zu frühneuzeitlichen Reisen lässt allerdings nur einen mittelbaren Zugriff auf solche Praktiken zu, da die Tricks und typischen Verhaltensweisen zum Aufspüren von Forschungsgegenständen zu einem großen Teil auf nichtschriftlichem oder gar nichtsprachlichem Wege erlernt, vermittelt und ausgeübt wurden.¹⁶

Sammeln bezeichnete denn auch eine ganze Reihe von Tätigkeiten. Zunächst ging es in allererster Linie darum, der Objekte überhaupt habhaft zu werden, sie rasch, solange der Aufenthalt an einem Ort es erlaubte, und nicht allzu wählerisch an sich zu bringen, um sie zu einem späteren Zeitpunkt und in Ruhe sorgfältig zu sichten. Naturforscher zogen wie Materialmagneten durchs Feld: Bemerkenswertes zu sammeln, bedeutete – soweit es sich mitnehmen ließ – in der Regel, es aufzuklauben, zusammenzutragen, abzupflücken, auszugraben, abzuspalten, abzusägen, aufzuheben und in eine Art von provisorischem Sammelbehälter zu verfrachten (Tasche, Sack, Dose, Kiste, Schachtel, Flasche, etc.). Neben dem Sammeln von Pflanzen oder Steinen gehörte auch die Jagd dazu, es war selbstverständlich, dass bemerkenswerte Tiere, um sie eingehender erforschen zu können, gesammelt, das heißt getötet werden mussten. Auch das Erheben nicht-gegenständlicher Sammlungsgüter wie Messdaten, Erlebnisse und Eindrücke, Sinneswahrnehmungen, Ergebnisse von Begegnungen und Befragungen sind mit unter *Sammeln* zu fassen.¹⁷

Diese Fülle an Aktivitäten verdeutlicht einerseits den logistischen Aufwand von Forschungsreisen und den situativ raschen Wechsel von Tätigkeiten beim Sammeln, der auch körperlich verschiedene Anforderungen bedeutete. Andererseits weitet sie erneut den Blick für die Zahl der möglicherweise beteiligten Akteure, die historiographisch als sog. *unsichtbare Hände* leicht übersehen werden könnten.¹⁸ Reiseberichte lassen dabei erkennen, dass das Sammeln nicht selten als dynamischer Vorgang erlebt wurde, in dem es nicht so einfach war, den Überblick zu behalten, was und wieviel gesammelt wurde. Tournefort etwa berichtet von Kindern, die ihm halfen, die Tierwelt der griechischen Inseln zu erforschen, ihm aber in ihrer Sammelbegeisterung viel mehr kleine Echsen brachten als er benötigte.¹⁹ Mitunter war auch viel Pragmatismus im Spiel, etwa, wenn das Erhandeln von Lebensmitteln gleichzeitig neue Forschungs-

16 Böttcher: *Beobachtung*, S. 189–195.

17 Ebd., S. 200f.

18 Siehe zu Möglichkeiten, unsichtbare Akteure in historischen Forschungssituationen sichtbar zu machen, Hentschel, Klaus: *Unsichtbare Hände. Zur Rolle von Laborassistenten, Mechanikern, Zeichnern u.a. Amanuenses in der physikalischen Forschungs- und Entwicklungszusammenarbeit*, Diepholz u.a. 2008, darin bes. Hentschel, Klaus: »Wie kann Wissenschafts- und Technikgeschichte die vielen »unsichtbaren Hände« der Forschungspraxis sichtbar machen?«, S. 11–24, und Shapin, Steven: »Unsichtbare Labortechniker«, S. 26–44. Zu den vielen am Sammeln beteiligten Personen bei der ersten und zweiten Cook-Expedition vgl. Mariss, Anne: »A World of New Things«. *Praktiken der Naturgeschichte bei Johann Reinhold Forster* (= Campus Historische Studien, Band 72), Frankfurt a.M. 2015, S. 133–207.

19 Tournefort: *Relation*, Band 1, S. 313f.: »nous y vîmes quelques vipères & des crocodiles de terre; ce sont de beaux lézards de neuf ou dix pouces de long, toutafait semblables aux crocodiles ordinaires; [...] les enfans qui les prenoient à Mycone dans les trous des murailles, nous en apportoint plus que nous n'en souhaitions.«

gegenstände einbrachte oder gefangener Fisch erst auf den Speiseplan kam, nachdem ein Naturforscher den Fang gesichtet hatte, wie Georg Forster von der zweiten Cook-Expedition berichtet.²⁰

Anhand von Spezialinstruktionen, die sich mit der Konservierung und Transportvorbereitung von Naturalien befassen, lassen sich Kriterien für die Auswahl, Beschaffenheit und Zahl der Gegenstände rekonstruieren, die mitgenommen werden sollten. Mit Nachdruck wiesen die Autoren darauf hin, dass mitgebrachte Tiere und Pflanzen vollständig sein sollten und als Belege für eine Spezies oder Varietät wann immer möglich mehrere Exemplare mitzubringen seien.²¹

Wenn Latour über die Botanikerin Edileusa Setta-Silva, die Pflanzenproben nimmt, schreibt, die repräsentativen Spezimen erkenne sie so gut wie »the members of her own family«²², mutet die Szene zur frühneuzeitlichen Forschungsreise durchaus parallel an; mochte die Sammelsituation auch unvorhersehbar sein, war das Vorgehen beim Sammeln doch nicht willkürlich und insofern auch die zu findenden Objekte vertraut.

3. De- und Neukontextualisierung

Die gesammelten Objekte wurden einer Neukontextualisierung zugeführt. Was wie ein schlichter Übergang oder eine Ortsverlagerung von A nach B aussehen mag, lässt sich mit Blick auf Latours Montage als Prozess wissenschaftlicher Bearbeitung differenzierter betrachten.

Latour zeigt das Sammeln von Spezimen botanisch bereits beforschter, klassifizierter Arten, motiviert durch die Fragestellung der Expedition, ob an einer bestimmten Stelle Savanne vorrücke oder Urwald. Auch für frühneuzeitliche Forschungsreisende war die Begegnung mit der unbekannten Umgebung schon vorab inhaltlich und methodisch gerahmt: In Instruktionen und Fragenkatalogen wurden ihnen zum Teil hunderte von Themen vorgelegt, zu denen ein Sachverhalt vor Ort zu prüfen war.²³ Für Gesammeltes bestanden insofern von vornherein Kontexte und Wissensstrukturen, in die es einzubringen war. Nützlichkeit oder Neuigkeitswert waren dabei Aspekte, die sich im Terrain oftmals nicht in aller Schnelle ermitteln ließen, wenngleich sie den erfahrenen, vorbereiteten Reisenden bereits beim ersten Kontakt mit den Objekten beschäftigten und schon beim wahrnehmenden Durchstreifen einer Landschaft das Vorgefundene mit dem Bekannten abgeglichen wurde.

Die im Feld aufgesammelten Gegenstände wurden ihres Auffindungskontextes enthoben und mobilisiert: Sie wurden zusammen mit anderen transportiert, bearbei-

20 Forster, George: *A Voyage Round the World*, 2 Bände, London 1777, hier Band 2, S. 310 (8. September 1774); vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 205.

21 Siehe z.B. Du Hamel du Monceau, Henri-Louis: *Avis pour le transport par mer des arbres, des plantes vivaces, des semences, et de diverses autres curiosités d'histoire naturelle*, o.O. 1752, S. 47, 49; Woodward: *Instructions*, S. 10–11.

22 Latour: »Circulating Reference«, S. 32.

23 Vgl. zur Vorstrukturierung durch Fragen: Böttcher: *Beobachtung*, S. 54–92; zu Fragen Carey, Daniel: »Inquiries, Heads, Directions. Orienting Early Modern Travel«, in: Judy A. Hayden (Hg.), *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*, Farnham/Surrey u.a. 2012, S. 25–51; Bucher, Gudrun: »Von Beschreibung der Sitten und Gebräuche der Völker«. *Die Instruktionen Gerhard Friedrich Müllers und ihre Bedeutung für die Geschichte der Ethnologie und der Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 71.

tet, untersucht, geordnet usw. Latour beschreibt die weitere Bearbeitung der Objekte, die zum Zwecke des Erkenntnisgewinns geschieht, als einen Vorgang ständiger »movements«²⁴, im Zuge derer er »a change of state so radical«, wie eine »transsubstantiation«²⁵, beobachtet.

Latours Schilderung der Erhebung und Untersuchung von Bodenproben ist für die Frage, wie frühneuzeitliche Forschungsreisende mit den gesammelten Objekten weiter umgingen, ein wichtiger Fingerzeig darauf, dass auch sie dabei etablierten, zweckbestimmten Bahnen folgten: Der neue Zusammenhang, in den das Gesammelte gestellt wurde, war nicht willkürlich gewählt, sondern durch Normen und Gepflogenheiten strukturiert, die sich nach dem Sammelzweck richteten. Bei Forschungsreisen ging es in erster Linie darum, Evidenz zu sichern, das heißt Belege für die Erträge der Beobachtungstätigkeit unterwegs festzuhalten, um so die Sachverhalte, zu denen der Reisende sich in einem Erfahrungserlebnis der Evidenz befand, zu konservieren und transportabel zu machen. Die dafür unter Hinzuziehen des Gesammelten hergestellten Texte, Objekte oder Abbildungen sollten der unterwegs gemachten Evidenzerfahrung an anderem Ort und Zeitpunkt erneut Präsenz verleihen, sodass mit ihrer Hilfe sogar Dritte eine solche nacherleben konnten. Die zu diesem Zweck angewendeten Techniken zur (Um-)Gestaltung und Neukontextualisierung unterwegs gewonnener Erkenntnisse bzw. gesammelter Objekte waren im Rahmen eines Kanons von Praktiken im 18. Jahrhundert bereits stark standardisiert.²⁶

Von der simplen räumlichen Neukontextualisierung eines Gegenstands, der mit anderen ähnlicher Beschaffenheit zusammen in eine Kiste verpackt wurde, bis hin zur mehrere Arbeitsschritte und Hände durchlaufenden, umformenden Repräsentation etwa einer ausgerissenen Pflanze, von der eine nur andeutungsweise kolorierte Skizze sowie ein lateinischer Beschreibungstext von der Reise mitgebracht wurden, erfolgten bei all diesen Verfahren bereits unterwegs wesentliche Entscheidungen über die Ordnung von Wissensbeständen, die die Bedingungen für spätere Weiterbearbeitung bestimmten.²⁷ Darüber hinaus stellte die Anwendung dieser Verfahren einen kreativ-schöpferischen Bereich dar, in dem Wissenschaftler gefragt waren, für ihr Gesammeltes die treffendste, verständlichste, praktischste, schonendste, beständigste, verwendbarste Form der Evidenzsicherung zu wählen. Latour zeigt, dass, wenn es etwa um das Festhalten von Sinneseindrücken geht, durchaus mehrere Personen mit ihren Erfahrungen beteiligt sind (und alle Sinne eingesetzt werden!), und weist auf den Moment des Wandels hin, der eintritt, wenn die Notiz im Reisejournal erfolgt – analoge Szenen lassen sich auch schon für frühneuzeitliche Forschungsreisen annehmen, und Reiseinstruktionen verlangen ausdrücklich, mittels aller Sinne Eindrücke von den Phänomenen zu sammeln.²⁸

Die Arbeitssituation, in der diese Tätigkeiten erledigt wurden, ist auch für historische Forschungsreisen als eine stabile vorzustellen: Zeichnen, Beschreiben und Kon-

24 Latour: »Circulating Reference«, S. 60.

25 Ebd., S. 63–64.

26 Vgl. zum Erfahrungserlebnis Evidenz in historischer Analyse Neumann, Birgit: »Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2015, S. 9–36; Böttcher: *Beobachtung*, S. 238–268.

27 Vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 268–287.

28 Latour: »Circulating Reference«, S. 61–64; vgl. Böttcher: *Beobachtung*, S. 178–180.

servieren verlangten zum Mindesten einen wettergeschützten Ort und eine Unterlage zum Schreiben. Die Auswertung – der Moment, wo das Aufsammeln in eine zweckgerichtete Bearbeitung und Eingliederung mündete und Aufgesammeltes zum Forschungs- und Sammlungsgegenstand wurde – erfolgte also in einem gesicherten Umfeld. Die Situation, in der aus Erfahrungen Wissensbestände wurden, unterschied sich möglichst wenig von derjenigen stationärer Wissenschaft und war für Daheimgebliebene dementsprechend gut nachzuvollziehen.²⁹

4. Historizität von Sammelpraktiken

Latours Studie zur bodenkundlichen Expedition bietet Übertragungsmöglichkeiten für einen gezielten praxeologischen Zugriff; das Sammeln bei frühneuzeitlichen Forschungsreisen lässt sich so konkreter fassen, sowohl was die Akteure und ihre Handlungen im Feld als auch die Auswahl und Bearbeitung der Objekte anbelangt. Da den Akteuren nicht direkt auf ihre Expeditionen gefolgt werden kann, ist eine andere Materialbasis erforderlich, mit der in historiographischer Rekonstruktion auf das Sammeln zugegriffen wird. Sich dabei allein auf die publizierten Reiseberichte und heute noch in naturhistorischen oder ethnologischen Sammlungen vorhandenen Objekte und Dokumentationen zu verlassen, griffe zu kurz; wie der Blick in normative Texte wie Reiseanleitungen und -instruktionen zeigt, würden die zeitgenössischen Vorstellungen zur Aufmerksamkeit der sammelnden Person(en) und die Verfahren des Auffindens und Auswählens der Objekte unterschlagen. Die Quellenauswahl für die ‚Beobachtung‘ historischer Akteure bei ihren Praktiken muss also versuchen, das Phänomen auf mehreren Ebenen zu erfassen. Wenn möglich, sollte sie auf die Tätigkeit unterwegs in Norm und Praxis ebenso zielen wie auf Transferebene auf die Vermittlung der Sammeltätigkeit bzw. der gesammelten Objekte in neue Kontexte.

Die Konzentration auf die Situation einer Forschungsreise in Echtzeit schärft nicht nur den Blick für die »many steps«³⁰, die mit dem Sammeln verbunden waren, sondern ermöglicht es auch, diese in ihrer Funktionalität für den Vorgang des Erkenntnisgewinns zu analysieren. Die hier vorgestellten Facetten von ‚Aufsammeln‘ machen die essentielle Bedeutung von Normierung, Zweckgerichtetheit sowie dem Bemühen um Nachvollziehbarkeit deutlich.

Der Vergleich mit der bei Latour geschilderten Sammelsituation im Jahr 1991 hat allerdings Grenzen. Jeweils epochenspezifisch zu beantworten sind Fragen zur Untersuchung von Sammelpraktiken wie die folgenden: Wie wirken sich Prozesse der Disziplinenbildung aus? In welchem Verhältnis stehen Situationsbedingtheit und Standardisierungsbemühungen? Inwiefern werden die Praktiken beispielsweise durch moralische Erwartungen, die Objekte selbst, gesetzliche Regelungen, Pragmatismus, finanzielle oder personelle Möglichkeiten geprägt? Welche Erhebungs-, Dokumentations- und Transportverfahren stehen zur Verfügung? Ganz allgemein: Zu welchem Zweck wird wann von wem was wie gesammelt?

29 Böttcher: *Beobachtung*, S. 331–334, siehe zum stets gleich eingerichteten Arbeitsumfeld, dem *Museum* des Daniel Gottlieb Messerschmidt auf seiner Sibirienreise: Heesen, Anke te: »Boxes in Nature«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 31 (2000), S. 381–402.

30 Latour: »Circulating Reference«, S. 32..

Auswahlbibliographie

- Böttcher, Julia Carina: *Beobachtung als Lebensart. Praktiken der Wissensproduktion bei Forschungsreisen im 18. Jahrhundert* (= Wissenschaftskulturen, Reihe I: Wissenschaftsgeschichte, Band 2), Stuttgart 2020.
- Brinitzer, Cameron/Benson, Etienne: »Introduction: What Is a Field? Transformations in Fields, Fieldwork, and Field Sciences since the Mid-Twentieth Century«, in: *Isis* 113 (2022), S. 108–113.
- Carey, Daniel: »Inquiries, Heads, Directions. Orienting Early Modern Travel«, in: Judy A. Hayden (Hg.), *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*, Farnham/Surrey u.a. 2012, S. 25–51.
- Ekerholm, Helena/Grandin, Karl/Nordlund, Christer/Schell, Patience A. (Hg.): *Understanding Field Science Institutions*, Sagamore Beach 2017.
- Kohler, Robert E.: »Place and Practice in Field Biology«, in: *History of Science* 40 (2002), S. 189–210.
- Mariss, Anne: »A World of New Things«. *Praktiken der Naturgeschichte bei Johann Reinhold Forster* (= Campus Historische Studien, Band 72), Frankfurt a.M. 2015.
- Nielsen, Kristian H./Harbsmeier, Michael/Ries, Christopher Jacob (Hg.): *Studying Scientists and Scholars in the Field. Studies in the History of Fieldwork and Expeditions*, Aarhus 2012.

1.3 Geschichten sammeln – mit Texten von Ann Blair und Susanne Rau

1.3.1 Ann Blair: Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700 [2003]

Blair, Ann: »Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 64/1 (2003), S. 11–28, hier S. 11–13, 17–18, 23.

/11/

The »multitude of books« was a subject of wonder and anxiety for authors who reflected on the scholarly condition in the sixteenth through the eighteenth centuries. In the preface to his massive project of cataloguing all known books in the *Bibliotheca universalis* (1545) Conrad Gesner complained of that »confusing and harmful abundance of books,« a problem which he called on kings and princes and the learned to solve.¹ By 1685 the situation seemed absolutely dire to Adrien Baillet, who warned:

We have reason to fear that the multitude of books which grows every day in a prodigious fashion will make the following centuries fall into a state as barbarous as that of the centuries that followed the fall of the Roman Empire. Unless we try to prevent this danger by separating those books which we must throw out or leave in oblivion from those which one should save and within the latter between what is useful and what is not.²

In this way Baillet claimed to have warded off barbarity itself with his collection of judgments on the learned in his nine-volume (and still only half-completed) *Jugemens des sçavans*.

1 I am grateful for helpful comments from Mordechai Feingold, Anthony Grafton, Brian Ogilvie, William Sherman, Nancy Siraisi, and Helmut Zedelmaier. Gesner, Conrad: *Bibliotheca universalis*, Zurich 1545, sig. *3v.

2 Baillet, Adrien: *Jugemens des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris 1685, I, avertissement au lecteur, sig. avij verso; see Waquet, Françoise: »Pour une éthique de la réception: ›Les Jugemens des livres en général d'Adrien Baillet‹ (1685)«, in: *XVIIe siècle* 159 (1988), pp. 157–174.

/12/

The perception of an overabundance of books fueled the production of many more books, often especially large ones, designed to remedy the problem – from new genres like the universal bibliography and the book review to new (or not-so-new) contributions to well-established genres, including the florilegium, the dictionary, and the encyclopedic compilation. Along with the alphabetical index these latter genres originated in the thirteenth century in response to similar pressures of overload, which were elegantly articulated for example in Vincent of Beauvais's preface to his four-volume *Speculum maius* (1255):

Since the multitude of books, the shortness of time and the slipperiness of memory do not allow all things which are written to be equally retained in the mind, I decided to reduce in one volume in a compendium and in summary order some flowers selected according to my talents from all the authors I was able to read.³

The premise of this study is that the experience of overabundance not only fostered the diffusion and development of various aids to learning or »reference genres«⁴ but also affected the way scholars worked, from reading and taking notes to composing books of their own. What I propose here is a preliminary survey of some of the methods of reading and note-taking deployed by early modern scholars under the pressures of too many books and too few resources, notably of time, memory or money.

Many of the methods for managing an abundance of texts have remained identifiable in one form or another from antiquity to the present day: they typically involve selecting, sorting, and storing, carried out in various combinations and with various motives and technologies. Similarly, many of the practical expedients I will mention here, from selective reading to the use of abbreviations or of notes taken by someone else, are neither new nor unique to the period in which I have chosen to study them. As we learn more, thanks to a growing wave of recent literature, about »reading for action« (as opposed to spiritual contemplation or leisure and entertainment), we will be able to assess more fully the existence of both long continuities and variations in time and

/13/

place in the transmission of methods of scholarly study and their associated shortcuts, from antiquity to the early modern period and beyond.⁵

3 Beauvais, Vincent of: *Bibliotheca mundi*, Douai 1624, I: *Speculum naturale*, Prologue, p. 1. See Lusignan, Serge: *Préface au Speculum maius de Vincent de Beauvais*, Montreal 1979.

4 Although it dates from the nineteenth century, »reference book« is a convenient shorthand for describing a category of book that was recognized in the early modern period, and which is more evocative today than early modern equivalents such as »repertoire.« See Weijers, Olga: »Dictionnaires et autres répertoires«, in: Weijers (ed.), *Méthodes et instruments du travail intellectuel au moyen âge. Etudes sur le vocabulaire*, Turnhout 1990, pp. 197–208, and Naudé, Gabriel: *Advis pour dresser une bibliothèque*, repr., Leipzig 1963 [1627], p. 51.

5 See Jardine, Lisa/Grafton, Anthony: »Studied for Action: How Gabriel Harvey Read his Livy«, in: *Past and Present* 129 (1990), pp. 30–78; Sherman, William H.: John Dee: *The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, Mass. 1995; and Sharpe, Kevin: *Reading Revolutions: The Politics of Reading in Early Modern England*, New Haven, Conn. 2000.

My purpose is not to revisit claims for a reading revolution, or even a reading evolution.⁶ Indeed the »before« picture of any claim for changing reading practices in the early modern period would have to be complicated by the existence from the thirteenth century already not only of indexes and reference genres but also of features of textual lay-out that facilitated consultation: running heads at the tops of the pages of scholastic manuscripts, subdivisions of the text, into books, chapters, questions, distinctions, objections, often numbered and generally highlighted in some way on the page (e.g., through rubrication or the use of special initials).⁷ Rather than assuming that medieval reading consisted mainly of carefully »ruminating« a few memorized religious texts, it is safer (I propose) to assume that in most periods proficient readers have deployed a range of different kinds of reading in different circumstances. By the eighteenth century we have a well-studied case in point with Samuel Johnson who, in addition to reporting that he »read like a Turk by tearing the heart out of a book,« when lying sleepless in bed, also used distinct terms to refer to at least four different ways of reading: »hard study« (which included taking notes), »perusal« (punctual consultation), »curious reading« (engrossed in a novel) and »mere reading« (browsing, as in journals).⁸ [...]

/17/

[...] The best evidence I have found of the desire of early modern readers to engage in consultation reading is the considerable attention they devoted to the indexing of books, whether by compiling their own indexes or by correcting and completing the indexes supplied by printers.⁹ One of the main functions of marginal annotations made in early modern books was to flag the topics treated in the text, to be able to find one's way back to a particular passage. The most

6 See Engelsing, Rolf: »Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit«, in: *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Göttingen 1978, pp. 112–154; Wittmann, Reinhard: »Was There a Reading Revolution at the End of the Eighteenth Century?«, in: Guglielmo Cavallo/Roger Chartier (ed.), *A History of Reading in the West*, Amherst, Mass. 1999, pp. 284–312.

7 See Rouse, Mary/Rouse, Richard: *Authentic Witnesses: Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre Dame 1991, esp. chapters 6–7; Carruthers, Mary: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; and, more generally, Hamesse, Jacqueline: »The Scholastic Model of Reading«, in: Cavallo/Chartier (ed.), *History of Reading*, pp. 103–119.

8 These categories are developed in DeMaria Jr., Robert: *Samuel Johnson and the Life of Reading*, Baltimore 1997. »Reading like a Turk« is reported in Hill, G. B. (ed.): *Boswell's Life of Johnson*, 6 vols., Oxford 1934, IV, p. 409; see Yeo, Richard: *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge 2001, p. 90.

9 See my [Blair, Ann:] »Annotating and Indexing Natural Philosophy«, in: Marina Frasca-Spada/Nick Jardine (ed.), *Books and the Sciences in History*, Cambridge 2000, pp. 69–89; Vanautgaerden, Alexandre: *Circuler et Naviguer ou les index à l'époque humaniste, Nugae humanisticae sub insigno Erasmi*, Brussels 2001; Leonardi, Claudio/Morelli, Marcello/Santi, Francesco: *Fabula in tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*, Spoleto 1995; and Zedelmaier, Helmut: »Facilitas inveniendi. Zur Pragmatik alphabetischer Register«, in: Theo Stammen/Wolfgang E. J. Weber (ed.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie*, Berlin 2004, pp. 191–203.

/18/

interesting topics might then be gathered by page number in the fly-leaf.¹⁰ Of course a manuscript index could only serve to guide the reader back to a passage he had already read, but indexes supplied by the printer were especially precious for finding new information, as Gesner notes in recommending the practice and giving advice on how to index a book efficiently.¹¹ Readers might even expend considerable effort improving on the indexes provided in print. Thus one reader of the 1508 edition of Erasmus's *Adages* was evidently frustrated with the miscellaneous arrangement of the commonplace headings under which the adages were sorted in the »second index« provided in print. In this case »index« designated a finding device but one which was not alphabetically but miscellaneously arranged: the reader would scan a simple list of 257 headings to locate the one of interest and then turn to the list reproduced in the same order complete with the references to the text to find a relevant adage. But this reader wanted to locate a commonplace heading and corresponding adage more efficiently, and to do so drew up in manuscript an alphabetical index to the printed »second index« by numbering each commonplace heading in the order of its appearance in that jumbled list, then alphabetizing the headings and providing for each its order number as a finding device in the printed »second index.«¹² Later editions of the *Adages* supplied in print an equivalent, though more cumbersome, finding aid to the jumbled »second index.«¹³ [...]

/23/

[...] Jeremias Drexel on the contrary noted the incompleteness and errors of reference books, which typically omitted page and chapter numbers, mutilated passages and names, and relied only on a few authors, and he complained of their great expense – 70 florins, he exclaimed, for the exceptionally large *Magnum theatrum vitae* of 1631, not to mention binding costs – for little return.¹⁴ »In these volumes you least find what you most are looking for ... You will drink much more sweetly and much more safely from the source itself, even if you drink less.«¹⁵ At the same time Drexel also assumed that

10 See the reproductions from my [Blair, Ann.] *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton 1997, pp. 196–197; and, more generally, Sherman, William: »What Did Renaissance Readers Write in Their Books?«, in: Jennifer Andersen/Elizabeth Sauer (ed.), *Books and Readers in Early Modern England*, Cambridge 2002, pp. 119–137.

11 Gesner, Conrad: *Pandectae*, Zurich 1548, titulus xiii, part 2, f. 19v. »Mihi profecto in vita tam brevi et tanta studiorum varietate versantibus necessarij videntur librorum indices, non minus quam in trivio Mercurius, sive ut reminiscatur quae quis legerit, sive ut nova primum inveniatur.«

12 See the copy of Erasmus: *Adagiorum chiliades tres*, Venice 1508, in Houghton Library, *fNC5.Er153.A2.1508. See Blair, Ann: »Corrections manuscrites et listes d'errata à la Renaissance«, in: Jean Dupèbe/Franco Ciaccone (ed.), *Esculapes et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève 2008, pp. 269–286.

13 In the Basel edition of 1515, the original jumbled »second index« is supplied with column numbers to which an alphabetized list of the commonplace headings refer.

14 Drexel, Jeremias, S.J.: *Aurifodina artium et scientiarum omnium; excerptendi sollertia, omnibus litterarum amantibus monstrata*, Antwerp 1638, pp. 139–140.

15 Drexel: *Aurifodina artium*, p. 139; »Longe suavius, longeque tutius ex ipso fonte bibes, tametsi parcius bibas. In illis voluminibus id plerumque minime invenies, quod maxime quaeris.« Drexel is repeating a complaint he had also used against indexes (see p. 73).

his reader would have a few such volumes handy, as he challenged him to find in them the headings that Drexel had in his own notebooks.¹⁶ Indeed from its earliest years the Collegio Romano, model for all Jesuit colleges, was instructed to stock a range of such works, including dictionaries, florilegia and works of encyclopedic erudition like Rhodiginus's *Lectiones antiquae*, alongside classroom texts and ecclesiastical and secular historians, so that students could work from them on building their collections of excerpts during periods of private study.¹⁷ These printed aids spared their users the labor and time of selecting noteworthy passages in various sources and of assigning appropriate headings, but their use involved copying out the passage into a manuscript, whether a personal notebook or, as in the example Naudé described, lecture notes or a composition which might be one step closer to potential publication. [...]

16 »Abi modo et scrutare tuos illos codices ...« Drexel, *Aurifodina artium*, p. 140.

17 Nelles, Paul: »Lectio, Repetitio, Memoria. Monks, Books and Jesuit Note-Taking 1548–65«, conference paper delivered at »The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773«, 5–9 June 2002, citing Lukács, L. (ed.): *Monumenta Paedagogica Societatis Jesu*, 7 vols., Rome 1965–, II, 76, pp. 557–558.

1.3.2 Susanne Rau: Geschichten sammeln. Exzerpte – Florilegien – Kollektaneen

Dass Schreiben, insbesondere das Schreiben von Geschichte, etwas mit Sammeln zu tun hat, möchte einem nicht sofort einleuchten. Wenn man sich jedoch überlegt, dass das Verfassen neuer Sachtexte zunächst immer das Recherchieren, Zusammenstellen eigener Erfahrungen oder das Lesen anderer thematisch einschlägiger Texte sowie das Anfertigen von Notizen voraussetzt, erscheint dies durchaus plausibel. Die Digital Natives benötigen dazu heute weder Notizbücher noch Karteikarten, dafür arbeiten sie mit Literaturverwaltungsprogrammen oder elektronischen Notebooks, um das Wissen zu sammeln und für den Schreibprozess zu organisieren. Diese Vorstufen zu einem geschlossenen Werk wurden früher bisweilen als Kollektaneen bezeichnet – abgeleitet aus der lateinischen Nominalbildung »durch Sammlung zusammengebracht«. Teilweise wurden solche Sammlungen von Loci communes, Exempeln oder Geschichten auch publiziert oder einer Bibliothek zum weiteren Gebrauch übergeben. Den Geschichten-Kollektaneen kam dabei eine doppelte Bedeutung als Sammlung zu, weil es sich einerseits um eine Sammlung von Ereignissen zu einem bestimmten Themengebiet handelte und weil andererseits Geschichte oder Geschichtsschreibung grundsätzlich auf dem Verständnis beruhte, dass es sich dabei um eine Art Erfahrungsspeicher handelte, aus dem man sich je nach Bedarf und aktuellem Kontext bedienen könne.¹

Was also unter »Kollektaneen« verstanden wurde und wie sich Kollektaneen von Exzerptsammlungen oder Florilegien abgrenzen ließen, soll im folgenden Beitrag gezeigt und diskutiert werden. Es geht dabei nicht zuletzt um eine nähere Bestimmung eines weiteren Zwischenschrittes im Prozess der Entstehung eines stärker geschlossenen Textes, sei er mündlich oder schriftlich bzw. gedruckt. Dieser Zwischenschritt wurde bisweilen materialisiert und hat in manchen Fällen auch Eingang in Archive oder Handschriftensammlungen gefunden, wo sie von uns in Augenschein genommen werden können. Während Kollektaneen grundsätzlich themenoffen sind, gibt es auffällig viele, die »Geschichten«, also eine Sammlung erzählter Ereignisse, oder Quellenabschriften als Belege für eine noch zu schreibende Geschichte enthalten.

Die Vorstellung, dass dem Schreiben von Geschichte Praktiken des Aufsammelns, Ansammelns und Ordnen vorausgehen, bevor es zu einem geschlossenen Text kommt, zeigt sich deutlich in einem Vorwort des Jesuitenpaters Claude François Ménestrier (1631–1705) zu einer kurzen Stadtgeschichte Lyons, die er selbst als Stadtlob bezeichnete: »Es ist keine Geschichte, die ich schreibe: Für dieses Vorhaben bräuchte ich mehr Zeit, als man mir gibt, um die Erinnerungen zusammenzufügen, die ich bis jetzt eher aus Neugierde als aus ernsthaftem Interesse gesammelt habe. Es ist nur ein Bild von Lyon, das ich der Öffentlichkeit geben will.«² Abgesehen von dem unverkennbaren Bescheidenheitstopos findet sich hier auch der verbreitete Gedanke, dass eine Ges-

1 Grundlegend ist dafür eine Aussage Ciceros, die bis weit ins 18. Jahrhundert rezipiert und inhaltlich geteilt wurde: »Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?« (Cicero: *De Oratore*, II, 36).

2 Ménestrier, Claude François: *Éloge historique de la ville de Lyon*, Lyon 1669, [préface, S. 1]: »Ce n'est pas une Histoire que j'écris: il faudroit pour cette entreprise plus de temps que l'on ne m'en donne pour assembler des memoires que j'ay recueillis iusqu'icy, plutôt par curiosité, que par une étude affectée. Ce n'est qu'un Tableau de Lyon, que ie veux donner au public.«

chichte erst auf Basis einer gewissen Menge »zusammengetragener Erinnerungen« – gemeint sind hier im Wesentlichen Quellenbelege – geschrieben werden könne.

Diese Auffassung von Geschichte, die bis ins 18. Jahrhundert (was den akademischen) und bis ins 19. Jahrhundert (was den nicht-akademischen Bereich betrifft) verbreitet war, und deren Materialisierung in tragbaren Sammelwerken bilden die Grundlage dafür, Geschichte(n) und Sammeln zusammenzudenken. Jenseits des historischen Bedeutungswandels von Kollektaneen, die sich mindestens bis ins 3./4. Jahrhundert zurückverfolgen lassen,³ finden sich im Lauf der Jahrhunderte unterschiedliche Verwendungskontexte und Formate. Es handelt sich also um einen eher offenen Gattungsbegriff, wenn man überhaupt von Gattung sprechen möchte und nicht vielmehr von einem Beschreibungsbegriff für eine Vielfalt verschiedenartiger handschriftlicher oder gedruckter Sammelwerke, deren kleinste Gemeinsamkeit darin besteht, dass hier Texte gesammelt wurden.⁴ Quellenkritisch ist dabei immer mitzubedenken, dass »Kollektaneen« nicht immer der Originaltitel war, den ein Autor oder eine Kompilatorin (zum Abschreiben wurden durchaus auch Frauen eingesetzt!) wählte, sondern dass es sich um einen später – in Archiven, Bibliotheken, Sammlungen – hinzugefügten Titel handelt, also um einen Beschreibungstitel für eine Sammelhandschrift. Ferner kann es Überschneidungen mit Exempelsammlungen oder Florilegien (wörtlich: »Blütenlese«, sinngemäß: Sammlung von Sentenzen, Sprichwörtern, Zitaten) geben.⁵ Als Abgrenzungskriterium von Kollektaneen wird hier die fehlende Ausrichtung auf einen bestimmten Zweck vorgeschlagen, weil Exempel- oder andere (Muster-)Sammlungen in der Regel eher als Reservoir zu betrachten sind, aus dem einzelne Beispielgeschichten oder Zitate für Reden oder Texte entnommen werden können. Das heißt andererseits nicht – wie die historische Realität gleich zeigen wird –, dass Kollektaneen immer in ihrer Gesamtheit des Angesammelten auf einen einzigen Zweck ausgerichtet sind. Es werden sich also immer auch Überschneidungen mit anderen Arten von Kompilationen finden. Umso wichtiger ist es, sekundäre Kriterien zur näheren Charakterisierung eines Kollektaneenwerks anzuwenden, die sich aus der Beobachtung des überlieferten Materials gewinnen lassen. Der Vorschlag lautet, die jeweilige Spezifik des Ansammelns und des Ordners sowie den Zweck und die Speichermedien anzugeben.

1. Texte sammeln und ordnen als Weg aus der Informationsflut?

In einem vielzitierten Artikel setzt sich die Harvard-Professorin Ann Blair mit den Lesepraktiken von Gelehrten vor allem der Frühen Neuzeit auseinander, die sie als Strategien des Umgangs mit einer Informationsüberflutung interpretiert.⁶ Klagen

3 Mayer, Heike: »Kollektaneen«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4, Tübingen 1998, Sp. 1126. Angeführt werden hier die Kollektaneen des Gaius Julius Solinus.

4 Vgl. hierzu die kurze, ebenfalls unspezifische Definition im Zedler unter dem Stichwort »collectanea«: »allerhand zusammen geschriebene oder getragene Sachen, oder ein zusammen gelesen Buch«. Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Band 6, Halle/Leipzig 1733, Sp. 689.

5 Definitionsversuche sind an anderer Stelle zu finden. Vgl. dazu die Lemmata »Exempelsammlungen«, »Exemplum«, »Exzerpt« und »Florilegium« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3, Tübingen 1996.

6 Vgl. Blair, Ann: »Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 64/1 (2003), S. 11–28 (Referenztext).

über zu viele Schriften oder Bücher gab es schon in der Antike und im Mittelalter – ebenso wie heute. Doch habe der Buchdruck die Wahrnehmung einer Überflutung am Beginn der Neuzeit nicht nur auf eine neue Ebene gebracht,⁷ sondern zugleich auch neue Umgangsweisen generiert, also auch das Lesen, Notizenmachen und das Verfassen neuer Bücher verändert und neue Genres hervorgebracht. Die Lesepraktiken, die teils auch in Anleitungen erläutert wurden, zielten zum einen auf effektives und schnelles Lesen, zum anderen auf die Speicherung und Ordnung des Gelesenen. Sie reichen von Markierungen im Text und Randnotizen über Praktiken des Kommentierens, Kompilierens und Indizierens (das heißt dem Erstellen eigener Indices oder der Ergänzung schon vorhandener Indices in Büchern) bis zur *Cut-and-Paste-Technik*, die damals tatsächlich mit der Schere durchgeführt wurde. Etwas weiter vom Text weg spielten Notizbücher oder Zettel eine Rolle, die sich nach Stichworten ordnen ließen, um so später auch durchsucht werden zu können.⁸ Ganze Traktate wurden über den Nutzen und die Techniken des Exzerpierens geschrieben.⁹ Diese empfahlen in vielen Fällen das zweckgerichtete oder selektive Lesen und Notizenmachen, vor allem aber die Ordnung dieser Notizen oder Traktate. Dies konnte soweit gehen, dass Assistent:innen zum Abschreiben oder Exzerpieren angestellt wurden. Drucker entdeckten diesen Bedarf und boten gedruckte Hilfsmittel zum Kauf an, die genau diese Art von Lesenotizen enthielten, die man selbst hätte machen können. Es handelte sich um sogenannte *commonplace books* oder Florilegien.¹⁰

Neben diesen nennt Blair auch noch Wörterbücher und Enzyklopädien als neue verbreitete Genres, die als Antwort auf den Umgang mit der zunehmenden Wissensflut entstanden sind.¹¹ Ein von Blair nicht genannter Texttypus sind die Kollektaneen, die jedoch gerade den Aspekt des lesenden Sammelns und des sammelnden Schreibens betonen.¹² Da sie das Sammeln im Namen tragen, soll im Folgenden – unter Heranziehung einiger unterschiedlicher Beispiele – danach gefragt werden, was, wie und wozu hier eigentlich gesammelt wurde.

7 Ebenso argumentiert Zedelmaier, Helmut: »Excerpting/Commonplacing«, in: Ann Blair/Paul Duguid/Anja-Silvia Going/Anthony Grafton (Hg.), *Information. A Historical Companion*, Princeton/Oxford 2021, S. 443.

8 Zu Geschichte dieser Papierobjekte und Ausschnittsammlungen vgl. Heesen, Anke te: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a.M. 2006, S. 25–45.

9 Z.B. Placcius, Vincent: *De arte excerptendi, vom Gelahrten Buchhalten liber singularis. Quo genera et praecepta excerptendi*, Stockholm 1689. Frühneuzeitliche Autoren verwiesen dabei oft auf antike Vorläufer, z.B. auf die Empfehlungen Plinius d. J.; vgl. Zedelmaier: »Excerpting«, S. 441.

10 Blair: »Reading Strategies«, S. 21; vgl. dazu auch Allan, David: *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge 2010.

11 Blair: »Reading Strategies«, S. 12.

12 Ein ähnliches Verständnis von Lesen als aktivem Sammeln oder Aneignen von fremdem Wissen sowie Schreiben als produktivem Lesen findet sich auch in moderneren Literaturtheorien, bspw. bei Julia Kristeva: »Lesen« weist also auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive Aneignung des anderen hin. »Schreiben« wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes »Lesen«: Schreiben-Lesen [écriture-lecture].« Kristeva, Julia: »Zur Semiotik der Paragramme«, in: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972, S. 163–200, hier S. 171.

2. Kollektaneen als Geschichtssammlungen

Ein frühes und bereits untersuchtes Beispiel sind die Kollektaneen des Humanisten Christoph Scheurl. Sie waren die Vorstufe des Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstandenen *Großen Tucherbuchs*, ein reich bebildertes und in die Geschichte der Stadt eingeschriebenes Familienbuch einer (reichen) Patrizierfamilie.¹³ Auf Register und Vorrede folgen ein Stammbaum und die Biographien aller wichtigen Tucher, ihr Besitz, ihre Stiftungen und andere Leistungen, ihre Stellung im Rat und ihre persönlichen Eigenschaften. Das *Tucherbuch* erfuhr mehrere Überarbeitungen und Ergänzungen durch andere Schreiber, stellte immer stärker die Weitergabe des familiären Erbes ins Zentrum, blieb aber dennoch der von Scheurl angelegten Grundstruktur und den von ihm gesammelten Quellen zur Stadtgeschichte und Informationen zur Familie weitgehend treu.

Nicht immer aber steht »Kollektaneen« auf der Sammlung selbst, die manchmal gar keinen Titel hatte, sondern erst später im Archiv oder in der Bibliothek (wo das Konvolut nun seinerseits in eine neue Sammlung eingeordnet wurde) so benannt wurde.¹⁴ Bei den sogenannten Kollektaneen zu einer Geschichte von Burgund, Frankreich und England ist in der Originalhandschrift statt dessen »Table de se que ce [!] contient dans ce volume« zu lesen,¹⁵ was nichts anderes als eine Übersicht über die in dem Band enthaltenen Quellenabschriften bedeutet. Bei den Mitte des 18. Jahrhunderts in Luzern entstandenen und später im Kloster Salem bewahrten Historischen Kollektaneen zur Stadt und zum Kanton Luzern ist dagegen auf dem inneren Titelblatt klar zu lesen: »Collectanea der statt undt landschafft Lucern«.¹⁶ Bereits im Aufbau ist erkennbar, dass es sich nicht nur um eine Sammlung von Quellen oder Exzerpten handelt, sondern um eine strukturierte Vorlage für eine Geschichte der Stadt Luzern und ihres Territoriums seit ihren Anfängen in römischen Zeiten. Der erste Band skizziert die Geschichte bis in die Gegenwart des Schreibers, während der zweite Band sich thematisch einigen Kriegen und Rebellionen widmet, bis zum Zweiten Villmerger Krieg und dem Frieden von Aarau von 1712. Der Schreiber ist anonym, dafür sind seine Vorlagen erkennbar: Viele Passagen stammen von den Texten des Stadtschreibers Renward Cysat (1545–1614), u.a. seinen chronikalischen Aufzeichnungen.¹⁷ Für die jüngere

13 Hier die Version von 1590 aus dem Stadtarchiv Nürnberg: <https://www.bavarikon.de/object/bav:TKS-PAT-00000BAV80012136> (letzter Zugriff: 03.08.2022).

14 Vgl. etwa das unter dem Titel »Historische Kollektaneen« geführte Buch über die Könige von Ungarn des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern, die in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart (Cod. Don. 704) bewahrt werden: https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=18628&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (letzter Zugriff: 04.08.2022).

15 Kollektaneen zur Geschichte von Burgund, Frankreich und England (Badische Landesbibliothek, Cod. Günterstal 12), <https://digital.blb-karlsruhe.de/id/6400428> (letzter Zugriff: 04.08.2022). Grammatisch korrekt müsste es heißen: »Table de ce qui est contenu dans ce volume« oder allenfalls »Table de ce qui se contient dans ce volume«.

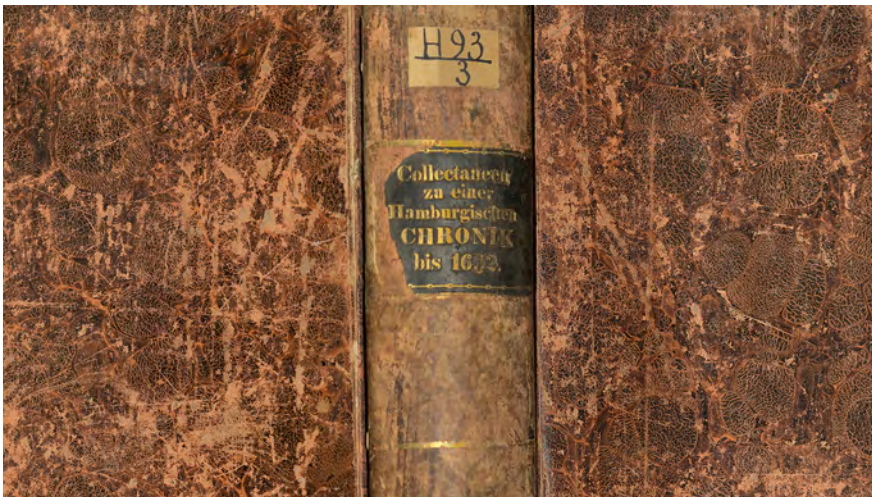
16 Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. VII, 27, Band 1, hier fol. 1r (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salVII27_1/0005/image,info), Band 2, hier fol. 1r (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salVII27_2/0005/image,info).

17 Zu dem Apotheker, Notar und (von 1575 bis 1614) Stadtschreiber Cysat vgl. Frei, Walter: *Der Luzerner Stadtschreiber Renward Cysat, 1545–1614*, Luzern 1963; Schmid, Regula: *Geschichte im Dienst der Stadt. Amtliche Historie und Politik im Spätmittelalter*, Zürich 2009. Auch er hatte »Collectanea« (22 Bände) zu

Zeit muss es freilich andere Vorlagen gegeben haben. Ein Blick in die Bände mit leicht zu lesender Kurrentschrift lässt einen auch die Arbeitsweisen des sammelnden Schreibers erkennen, der an verschiedenen Stellen Unterstreichungen zur Hervorhebung eines Sachverhalts vorgenommen, aber auch Verbesserungen und Korrekturen hinterlassen hat. Einige weitere Korrekturen und Ergänzungen stammen von einer zweiten Hand. Es lassen sich also mindestens drei verschiedene Bearbeitungsstadien erkennen: die Ansammlung des in eine bestimmte Ordnung gebrachten historischen Materials (1), die Hervorhebungen (2), die Korrekturen und Ergänzungen (3). Diese Stadien lassen zugleich die Prozessualität historischen Arbeitens erkennen.

Vergleichbare Sammlungen finden sich in vielen Bibliotheken; so auch in der Commerzbibliothek Hamburg, die 1735 von Mitgliedern der Commerzdeputation gegründet wurde und von Anfang an öffentlich zugänglich war.¹⁸ Von den dort aufbewahrten zahlreichen gebundenen und ungebundenen Kollektaneen zur Hamburgischen Geschichte ist der Folioband, der auf dem Buchrücken den Titel »Collectaneen zu einer hamburgischen Chronik bis 1602« trägt (vgl. Abb. 1), besonders interessant.¹⁹

Abb. 1: Buchrücken der »Collectaneen zu einer hamburgischen Chronik bis 1602«.



Bindung und Titelgebung mögen nicht von der Person stammen, die um etwa 1730 die Geschichten für eine später noch zu schreibende Chronik der Stadt gesammelt und in dem Buch verschriftlicht hat, sondern von einem Bibliothekar. Der Einband aber stammt eindeutig aus dem 18. Jahrhundert. Jede einzelne Seite ist dreispaltig angelegt. Die Spalten wurden mit Bleistift gezogen, wobei die mittlere etwas breiter ist als

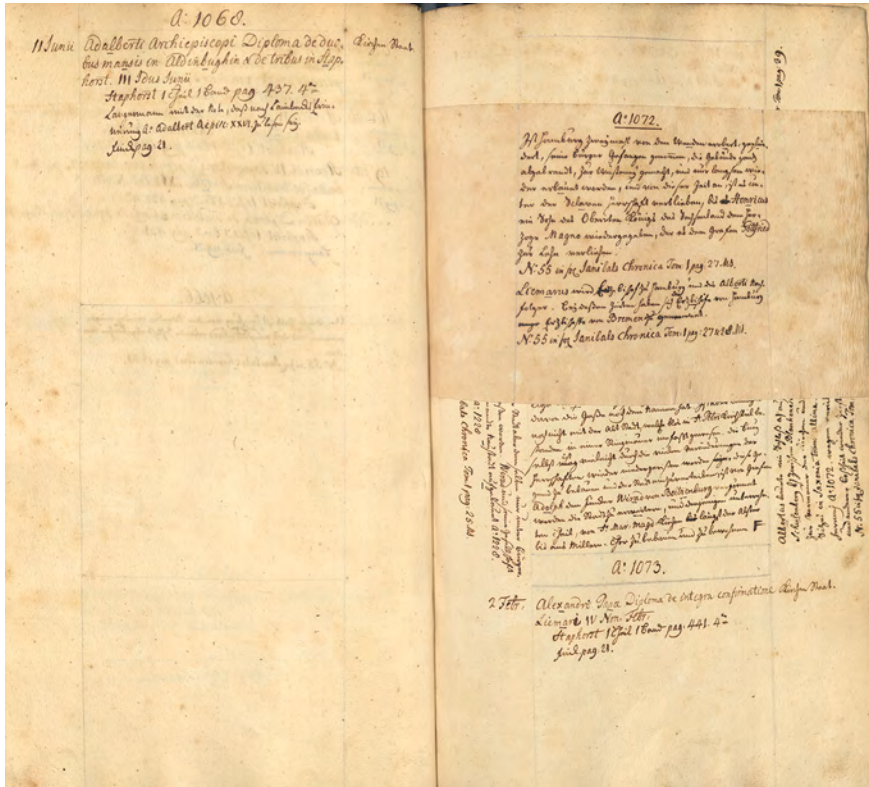
einer Luzerner und Schweizer Chronik angelegt. Die Chronik selbst kam zwar nicht zustande, doch die Kollektaneen wurden von Joseph Schmidt zwischen 1961 und 1977 ediert.

18 Rau, Susanne: *Geschichte und Konfession. Städtische Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung in Bremen, Breslau, Hamburg und Köln*, Hamburg/München 2002, S. 63 (zur Bibliothek), S. 549–551 (Quellenanhang). – Die historischen Bestände dieser Bibliothek werden seit 2008 von der Stiftung Hanseatisches Wirtschaftsarchiv verwaltet.

19 Stiftung Hanseatisches Wirtschaftsarchiv (SHWA), S/629.

die beiden äußeren. Am Beginn des Bandes sind einer Seite noch zwei Jahre zugeteilt, später, wenn mehr Informationen zur Verfügung stehen, ist es ein Jahr. Wenn die eine Seite pro Jahr nicht ausreichte, wurden einzelne Blätter in kleinerem Format eingefügt (vgl. Abb. 2 u. 3) oder gleich mehrere Seiten für die Ereignisse eines Jahres reserviert, wobei die jeweilige Folgeseite die Überschrift »Contin. de a. [Jahr]« erhielt(en).

Abb. 2: Doppelseite der »Collectaneen« für die Jahre 1068–1073.

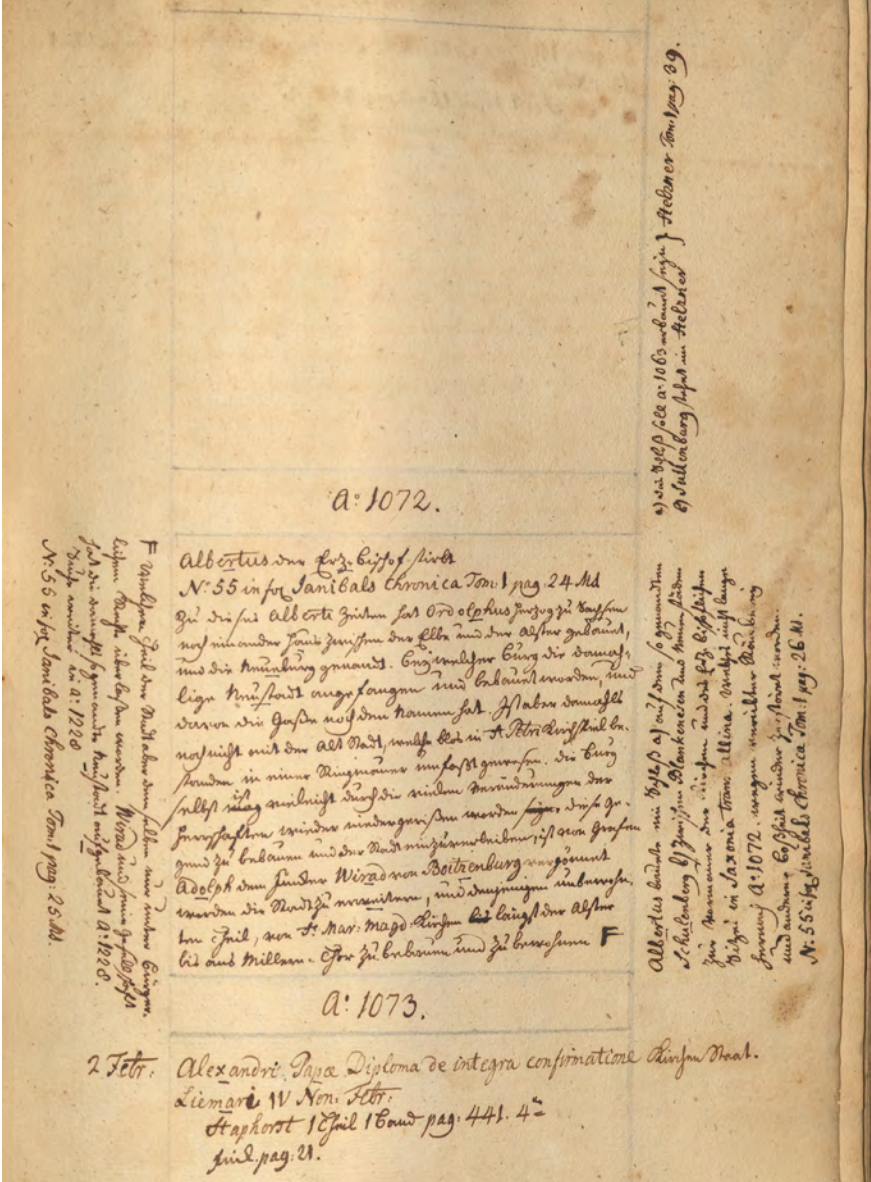


Als zum Jahr 1562 so viele Geschichten anfielen, dass sie keinen Platz mehr auf der Seite fanden, hat der Schreiber kurzerhand einen Rand von circa zwei Zentimetern eingeklappt und darauf die Ergänzungen notiert. Damit beschnitt er den für die Eintragungen zum folgenden Jahr verfügbaren Platz, denn dieses Ansammlungssystem war von sich aus nicht besonders flexibel. Der Schreiber wusste sich aber offenbar zu helfen.

Die dreigliedrige Struktur war eine geeignete Methode, um den gesammelten Ereignissen eine temporale und zugleich thematische Ordnung zu geben. Beim Beginn im Jahr 788 war die linke Spalte noch für die Quellenangabe reserviert, bald schon aber war es die Spalte für die Datumsangabe, auch die Angabe »ohne Tag« tauchte hier auf. Mittig wurden skizzenhaft die Ereignisse in deutscher oder lateinischer Sprache notiert. Die rechte Spalte war für ein Stichwort zu den Gegenständen reserviert, aus welchem sich später auch ein Sachregister hätte generieren lassen: Hamburgs Erbauung, Hamburgs Zerstörung, Kirchenstaat, Danica, Vergleich, Ordnung, Statutum,

Commercium, Münze, Ländereyen, Elbstrom, Strandrecht, Brauwesen, Recessus, Zoll, Ämter,²⁰ Hansenstädte, Schiffahrt, Reformation, Gerichte, Leichengedichte, Contagion,²¹ Bauhof u.a.²²

Abb. 3: Einzelseite der »Collectaneen« für die Jahre 1072–1073.



20 Meint: die Hamburger Zünfte.
21 Meint: Pest.
22 Alle Begriffe in der Schreibweise der Handschrift.

Der sehr häufig auftauchende Begriff des Kirchenstaats, selbst für die mittelalterlichen Jahrhunderte, verrät den Fokus dieser Kollektaneen, die schon in der Selektion der gesammelten Geschichten nicht wertfrei waren, sondern einen protestantischen Schreiber erkennen lassen.²³ Hervorhebungen anderer Art fanden durch Unterstreichungen einzelner Wörter mit rotbraunem Buntstift in der mittleren Spalte statt. Reichte dort der Platz für die Quellenangaben nicht aus, wichen der Schreiber erneut auf die linke Spalte aus. Bei allen Ordnungsversuchen der für mehr als 800 Jahre gesammelten Ereignissen gab es also immer wieder Inkonsistenzen, die ausgerechnet die standardisierte Einteilung der Seite provozierte, die jedoch das Abweichen von dieser Ordnung auch ermöglichte. Der Ordnungsversuch wird hier also immer wieder durch sporadisch größeren Platzbedarf durchkreuzt. Im Grunde setzte sich der Schreiber hier über die räumlichen Beschränkungen seines selbstgewählten Ordnungsinstruments hinweg. Doch anders als etwa bei einem Karteikasten oder Schrank blieben die Abweichungen in den auf Papier geschriebenen Kollektaneen deutlich sichtbar und bis heute nachvollziehbar. Hier ließe sich eine Analogie zur Kriminalitätsgeschichte ziehen, die davon ausgeht, dass abweichendes Verhalten ein Konstrukt ist, das auch dazu da ist, die soziale Ordnung aufrechtzuerhalten. Dadurch, dass die Haupt-Anordnung der Seiten grundsätzlich stabil blieb, konnte tendenziell auch die Einheitlichkeit und die Integrität der Sammlung sicherer gewahrt bleiben und durfte Abweichungen – zur Bestätigung der Normseite – zulassen. Was schließlich mit diesen »Collectaneen« geschah, ob sie tatsächlich in eine Hamburger Chronik einfließen, ist bislang nicht bekannt. Da ein Teil der Hamburgensien der ehemaligen Commerzbibliothek aus den Nachlässen von Professoren der akademischen Einrichtungen der Stadt stammt, könnte man an Michael Richey (1678–1761) als Autor, Abschreiber oder Auftraggeber denken,²⁴ der nicht nur Mitglied der frühaufklärerischen Patriotischen Gesellschaft, sondern seit 1717 auch Professor am Akademischen Gymnasium war.

Obwohl die Autorschaft so mancher Kollektaneen unbekannt ist, lassen viele von ihnen tiefe Einblicke in die Arbeitsweisen, Arbeitsschritte und Kontexte zu. Dies trifft etwa auf die Sammlung des *self-made* Historikers Samuel Benjamin Klose (1730–1798) zu, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Quellensammler und Historiker Schlesiens hervorgetan hat. Er hat zudem als Lehrer, Bibliothekar (der Kirchenbibliothek von St. Bernhardin) und Stadtarchivar in Breslau gearbeitet.²⁵ Dadurch hatte er Zugang zu vielen Büchern und Akten, aus denen er unzählige Abschriften anfertigte. Nach seinem Tod hat der spätere Rektor des St. Elisabeth-Gymnasiums ein Verzeichnis der Handschriften angefertigt, welches damals 1.080 Positionen umfasste. Wohl eher durch einen Zufall – nämlich den geschlossenen Ankauf dieser

23 Vgl. etwa folgenden Eintrag: »a. 994 haben die pfaffen weiber zu nehmen angefangen, N. 55 in fol. Janibals chronica tom 1 pag 22 ms« (SHWA, S/629).

24 Die Provenienzforschung zum historischen Safebestand der Stiftung Hanseatisches Wirtschaftsarchiv ist noch nicht abgeschlossen. Nur für das Kollektaneenwerk mit der Signatur S/660 weist der Katalog Michael Richey als Autor oder ehemaligen Besitzer aus, Jürgen Poorter als denjenigen, der es abgeschrieben hat. Weiterhin ist bekannt, dass viele Hamburgensien aus dem Safebestand aus der Sammlung des Georg Behrmann stammen, dessen Bibliothek am 14. Oktober 1793 von einem Auktionator am Gänsemarkt zum Verkauf angeboten wurde.

25 Döring, Dieter-Linhard: »Samuel Benjamin Klose (1730–1798)«, in: Josef Joachim Menzel (Hg.), *Schlesische Lebensbilder*, Band IV, Sigmaringen 1990, S. 101–110.

Sammlung durch den Trebnitzer Gymnasiallehrer Johann Wilhelm Oelsner und deren Versteigerung, als sie nicht mehr gebraucht wurde – gelangte die Handschriftensammlung 1859 an das damalige Stadtarchiv Breslau; Anfang des 20. Jahrhunderts wurde ein Teil des Bestandes an die Stadtbibliothek ausgesondert.²⁶ Die Entstehung und Struktur dieser immens großen Sammlung von Abschriften, Notizen und Materialien zu einzelnen Themen, Ereignissen und wichtigen Personen der Geschichte Breslaus und Schlesiens ist inzwischen gut aufgearbeitet. Sie lässt aber immer noch Raum für detailliertere Untersuchungen zur Arbeitsweise eines Stadthistorikers im 18. Jahrhundert, v.a. zu dessen Sammlungspraktiken, sowohl was die Seite des Aufsammelns (also Lesens und Abschreibens) als auch was das Ordnen und Vorbereiten geplanter Geschichtswerke betrifft. Da Klose auf manchen Blättern auch Tagesdaten hinterließ, lässt sich sogar die Abfolge seiner verschiedenen Schreibmodi und -umfänge rekonstruieren.²⁷ Sein Abschreibetempo muss phasenweise von schier unglaublicher Geschwindigkeit gewesen sein. Ein Großteil der Abschriften aus den Akten und Stadtbüchern Breslaus hat Klose für seine mehrere Tausend Druckseiten umfassende und dennoch unvollendet gebliebene Geschichte der Stadt Breslau angefertigt.²⁸ Diese sind in mehrere thematische Gruppen wie Zölle, Handel, Buchhandel, Preise, Steuern, Einnahmen und Ausgaben der Stadt, Zünfte, Währungsordnungen, Reformation, Sitten und Bräuche der Stadtbewohner, Geschlechtskrankheiten, Seuchen, Magier, Kleidermoden, Kriminalität etc. eingeteilt und dokumentieren seine Bemühungen, die aus verschiedenen Quellen gewonnenen Informationen gleich thematisch so zu sortieren, dass sie sich später für das Verfassen eines bestimmten Kapitels eignen. Die in diesem Nachlass ebenfalls erhaltenen Entwürfe für die unveröffentlicht gebliebenen Folgebände belegen den Zusammenhang der thematisch geordneten Sammlungen mit den geplanten Kapiteln.²⁹

Während bei Geschichts- oder Familienbüchern das Sammeln und Tradieren von Geschichten an die Nachwelt oder die Nachfahren im Vordergrund standen, wurden Kollektaneen in anderen Kontexten auch mit weniger Anspruch geführt: die Sammlung von Sprichwörtern, Zitaten oder Gedanken (vgl. Lichtenbergs *Sudelbücher*³⁰), das Sammeln von Rezepten zur Herstellung von Gerichten oder Heilmitteln, die Anfertigung von Listen (für Preise, Steuern, Wechselkurse etc.). Alle diese Sammlungen konnten zeitgenössische oder spätere sammelnde Menschen oder Forscher:innen »Kollektaneen« nennen, wenn sie darunter einfach nur »zusammen geschriebene oder getragene Sachen« verstanden, wie es im *Zedler* hieß.³¹ Andererseits haben Forscher wie Carl Linnaeus die Kulturtechniken des Lesens (in der Natur), Sammelns und Ordners genutzt, um ihre Beobachtungen zu notieren. Linnaeus hat auf dieser Basis sein Klassifikationssystem der Natur entwickelt, die zunächst in der Natur verstreuten,

26 Harc, Lucyna: »Der wissenschaftliche Nachlaß von Samuel Benjamin Klose«, in: Klaus Garber (Hg.), *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Band 2, Tübingen 2005, S. 747–775.

27 Harc: »Nachlaß«, S. 757.

28 Klose, Samuel Benjamin: *Von Breslau. Dokumentierte Geschichte und Beschreibung. In Briefen*, 3 Bände, Breslau 1781–1783.

29 Bibliotheka Uniwersytecka we Wrocławiu Akc. 1967 KN 17: Katalog zu den Handschriften Klose.

30 Mayer, Heike: *Lichtenbergs Rhetorik. Beitrag zu einer Geschichte rhetorischer Kollektaneen im 18. Jahrhundert*, München 1999.

31 Siehe Fußnote 4.

dann gesammelten Daten zu Pflanzen, Tieren und Mineralien also letztlich in eine sehr klare Ordnung gebracht.³² Die von ihm selbst angelegten Manuskripte hießen bspw. »Fundamenta Botanica«, waren jedoch das Resultat einer Praxis des Sammelns (in der Natur und aus anderen Werken) und bildeten die Basis für spätere Publikationen.

Der Großteil der historischen Kollektaneen blieb wohl ungedruckt und ließ sich lange Zeit nur in Archiven, Handschriftensammlungen von Bibliotheken oder privaten Nachlässen finden. Seit einigen Jahren aber werden auch sie zunehmend digitalisiert, mit einer URN versehen und digital veröffentlicht. So sind sie über die Bibliothekskataloge recherchierbar und lassen sich damit auch einfacher im Hinblick auf Sammlungs- und Ordnungspraktiken untersuchen.

3. Kollektaneen: ein Vorschlag zur weiteren Unterscheidung

Kollektaneen, also das »durch Sammlung Zusammengebrachte«, waren nie eine fest umrissene Gattung und sollten es auch durch diesen Beitrag nicht werden. Vielmehr sensibilisiert die Betrachtung unterschiedlicher Beispiele dafür, das je Spezifische einer solchen Sammlung am historischen Material, das heißt, in den Zeugnissen für die verschiedenen Sammlungspraktiken – aus unterschiedlichen Zeiten, unterschiedlichen Disziplinen, mit unterschiedlichen Absichten verbunden – herauszulesen. Die angewandten Praktiken des Ansammelns und Anordnens und die dazu verwendeten Medien lassen dann auch Rückschlüsse auf Prozesse zu, wie das Geschehene, Beobachtete, Gelesene verarbeitet und tradiert wird – oder auch nicht, weil es stattdessen dem Vergessen anheimfallen soll. Um diesem »je Spezifischen« etwas näher zu kommen, möchte ich deshalb einige weitere Unterscheidungsmodi für Kollektaneen – seien es historische oder andere – vorschlagen und jedem Aspekt eine Frage begeben:

1. Der Moment des Aufsammelns: Findet es kumulativ oder selektiv statt? Wird wahllos/alles zu einem Thema gesammelt oder findet bereits hier eine Auswahl statt? Letzteres setzt i.d.R. voraus zu wissen, was insgesamt verfügbar ist.
2. Die Ordnung des Gesammelten: Eine Sammlung ohne jegliche Ordnung ist ein unwahrscheinlicher Fall bzw. würde wohl diesen Namen nicht verdienen. Welche Ordnungs-/Anordnungskriterien des Gesammelten lassen sich also erkennen?
3. Der Zweck des Gesammelten: Wird mit den Kollektaneen ein bestimmtes Ziel außerhalb der Sammlung selbst verfolgt, handelt es sich also um eine Vorstufe für etwas narrativ Geschlossenes? Oder werden sie ohne ein weiteres Ziel angesammelt, bleibt es also beim Sammelsurium oder der geordneten Sammlung?
4. Das Speichermedium des Gesammelten: Wird es auf losen Blättern (oder anderem Beschreibmaterial wie Ton oder Rinde), auf Karteikarten, in Büchern, Rollen oder digitalen Speichermedien aufbewahrt? Dies beschränkt Kollektaneen weitgehend auf Textsammlungen, was aber auch flache Objekte wie eingeklebte Flugblätter,

32 Müller-Wille, Staffan/Charmantier, Isabelle: »Natural History and Information Overload: The Case of Linnaeus«, in: *Studies in History and Philosophy of Science, Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 43/1 (2012), S. 4–15. Die Linnean Collections (Manuskripte und Mustersammlungen) finden sich bei der Linnean Society London, <https://www.linnean.org/research-collections/linnaean-collections> (letzter Zugriff: 03.12.2022).

Spielkarten oder getrocknete Pflanzen u.a. einschließt. In einem weiteren Schritt kann dann danach gefragt werden, in welchen Regalen, Schachteln, Schränken, Räumen, Häusern oder Clouds die Kollektaneen aufbewahrt werden. Die Kollektaneen können so Teil anderer Sammlungen oder wenigstens anderer Räume werden – vom Prinzip her wie bei einer russischen Matrjoschka, also ineinander schachtelbaren bunten Holzpuppen, die nach außen immer größer werden. Durch diese Integration wie auch stets mögliche Migration in andere Sammlungen verändert sich nicht nur die Einordnung in andere Kollektaneen, sondern potentiell auch deren Verwendungszweck.

Wie der Beitrag zu zeigen versuchte, gehört das Anlegen von Kollektaneen durchaus auch zu den Strategien, mit einer Fülle von Informationen umzugehen (Blair), sie in einer bestimmten Weise einzuhegen. Es ist jedoch nicht nur eine Lese-, sondern zugleich eine Ordnungs- und Schreibpraxis. Teilweise wird dabei das Ziel verfolgt, eine größere Erzählung bzw. eine fiktionale oder nicht-fiktionale Geschichte zu schreiben – auch wenn es nicht wenige Beispiele gibt, in denen dieses Ziel bewusst aufgegeben oder aus anderen Gründen nicht mehr erreicht wurde. Insbesondere die überlieferten handschriftlichen Kollektaneen stellen eine noch viel zu wenig beachtete Quelle zur Analyse von Arbeitsprozessen von Geschichts-, aber auch anderen Schreiber:innen dar. Erst durch ihre sammlungstheoretische Analyse wird deutlich, welche Bedeutung eine bestimmte, stets kontext-, material- und informationsabhängige Praxis des Sammelns für das Verfassen von Erzählungen hat.

Auswahlbibliographie

- Allan, David: *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge 2010, DOI: 10.1017/CBO9780511760518.
- Gädeke, Nora: »Im Vorfeld des Spanischen Erbfolgekrieges: Leibniz bringt seine historischen Kollektaneen zum Einsatz«, in: Thomas Wallnig/Thomas Stockinger/Ines Peper/Patrick Fiska (Hg.), *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, Berlin/Boston 2012, S. 485–511.
- Harc, Lucyna: »Der wissenschaftliche Nachlaß von Samuel Benjamin Klose«, in: Klaus Garber (Hg.), *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Band 2, Tübingen 2005, S. 747–775.
- Heß, Gilbert: »Enzyklopädien und Florilegien im 16. und 17. Jahrhundert. *Doctrina*, *Eruditio* und *Sapientia* in verschiedenen Thesaurierungsformen«, in: Theo Stammen/Wolfgang E. J. Weber (Hg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung*, Berlin 2004, S. 39–57.
- Jaumann, Herbert: »Was ist ein Polyhistor? Gehversuche auf einem verlassenen Terrain«, in: *Studia Leibnitiana* XXII/1 (1990), S. 76–89.
- Mayer, Heike: »Kollektaneen«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4, Tübingen 1998, Sp. 1125–1130.

Rau, Susanne: *Geschichte und Konfession. Städtische Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung in Bremen, Breslau, Hamburg und Köln*, Hamburg/München 2002.

Rau, Susanne: »Nach dem Schreiben. Abschreiben und Umschreiben von Geschichte in der Frühen Neuzeit«, in: Sonja Georgi u.a. (Hg.), *Geschichtstransformationen. Medien, Verfahren und Funktionalisierungen historischer Rezeption*, Bielefeld 2015, S. 53–67.

Sawilla, Jan Marco/Stockinger, Thomas/Wallnig, Thomas: »Sammeln und Ordnen«, in: Susanne Rau/Birgit Studt (Hg.), *Geschichte schreiben. Ein Quellen- und Studienhandbuch zur Historiografie (ca. 1350–1750)*, Berlin 2010, S. 204–206.

Zedelmaier, Helmut: »Excerpting/Commonplacing«, in: Ann Blair/Paul Duguid/Anja-Silvia Going/Anthony Grafton (Hg.), *Information. A Historical Companion*, Princeton/Oxford 2021, S. 441–448.

2. Sammlung und Raum: lokalisieren, transportieren, zentralisieren

2.0 Einleitung

Susanne Rau

Alle, die sammeln, wissen es: Die aufgesammelten und geordneten Objekte benötigen ›Raum‹, das heißt zunächst vor allem Platz. Nicht jede Sammlung beansprucht viel davon, aber manches Zimmer, manches Regal, manche Schachtel erweisen sich als zu klein, um noch mehr Objekte beherbergen zu können. Auch Ordnungen benötigen Platz, vor allem wenn die Ordnungskategorien räumlich angeordnet sind und beispielsweise jeweils ein Regalbrett erhalten. Den Methoden der Platzgewinnung – das Einziehen eines weiteren Regalbretts, das Aufstellen in zwei Reihen – sind Grenzen gesetzt. Und diese Grenze setzt sowohl das Volumen der Objekte als auch das ihrer Aufbewahrungsbehälter. Wächst die Sammlung weiter, wird man unweigerlich nach anderen Lösungen suchen müssen: ausbauen, ausweichen, entsammeln oder gänzlich aufhören zu sammeln.¹

Die Dreidimensionalität von Sammlungsgut und Sammlungsraum, die insbesondere in ihren Wechselwirkungen zum Tragen kommt,² ist jedoch nur einer der Aspekte, die die Kulturtechnik des Sammelns mit dem Raum verbinden. Ein anderer, aber mindestens ebenso wichtiger Aspekt ist, dass Sammlungen geographische Räume strukturieren und diese wiederum Sammlungen strukturieren – und dies sogar in mehrfacher Hinsicht. Vor dem Aufsammeln muss das zu Sammelnde zunächst in der Welt lokalisiert, also aufgefunden werden. Angaben zum Fundort und zur Fundumgebung bilden im Anschluss häufig nicht nur Anhaltspunkte für die weitere Sortierung des Gesammelten, sondern auch für seine Konservierung. Schon im Moment des Aufsammelns stellt sich zudem die Frage, wo die Sammlung ihren Ort bekommen soll, der ihr entspricht und wo sie – je nachdem – vor einem potenziellen Publikum verborgen oder exponiert werden kann. Objekte wie Teile einer Sammlung müssen zu temporären oder auch endgültigen Lagerorten transportiert werden. Sie werden also durch den Raum, manchmal über Ozeane und Kontinente bewegt. Durch solche Bewegungen werden Objekte, die zu einer Sammlung zusammengefügt werden sollen, zugleich zentralisiert.³ An ihrem Aufstellungsort vermitteln sie Betrachter:innen dann wiederum Vorstellungen über den Ort, von dem sie stammen, und das ganz unabhängig davon, ob ihre geographische Zuordnung oder die Assoziationen, die sie her-

1 Vgl. Griesser-Stermscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*, Wien/Köln/Weimar 2013. Vgl. auch den Beitrag von Fabian Winter in diesem Band, S. 266–275.

2 Vgl. dazu Kap. 4 und 5 in diesem Band, S. 185–234 und S. 235–292.

3 Vgl. dazu das Kap. 3 in diesem Band, S. 127–183.

vorruft, ›korrekt‹ sind.⁴ Sammlungen beeinflussen so auch das geographische Wissen von Sammler- wie Betrachter:innen. Zugleich verändert die Präsenz einer prestigereichen Sammlung auch die Wahrnehmung des sie beherbergenden Ortes. Rom, Paris oder London verdanken ihre Stellung als kulturelle Zentren nicht zuletzt den dort angesiedelten Sammlungen. Aus einer postkolonialen Perspektive werden solche Zentralisierungen daher auch kritisiert, weil sie die Ursprungsorte der Objekte quasi zur Peripherie degradieren. Gleichartiges wird zusammengeführt, um zentrifugalen Tendenzen entgegenzuwirken.

Solche Lokalisierungs- und Verräumlichungsprozesse werden in diesem Kapitel analysiert und zugleich die Veränderungen erfasst, die die Objekte und ihre Zuschreibungen erfahren, wenn sie durch den geographischen Raum transportiert werden. Dies schließt in gewisser Weise an hier nicht eigens thematisierte Forschungsansätze an, die wie Objektbiographie und Sammlungsitinerarien die Mobilität der Dinge in den Blick nehmen.⁵ Der Fokus dieses Kapitels liegt demgegenüber auf den in der Überschrift thematisierten Verben des Lokalisierens, Transportierens und Zentralisierens sowie auf der Verbindung dieser Prozesse. Die hier vorliegenden Beiträge thematisieren dabei nicht nur konkrete (historische) Szenarien des Zusammentragens und Herholens zu Sammlungszwecken, sondern unterstreichen in grundsätzlicher Weise, dass Raum für kulturwissenschaftliche Sammlungsstudien eine ganz zentrale Kategorie darstellt, weil Raum in den verschiedenen dargestellten Weisen unser Verständnis von Sammlungen prägt oder auch durchkreuzt. Ansätze in dieser Richtung lassen sich seit einigen Jahren in Forschungen zu Wissensräumen finden,⁶ bei denen es sich in der konkreten Historisierung oft auch um Sammlungsräume wie Archive, Bibliotheken, Schlösser oder Wunder-

4 Im Zuge des *cultural turns* in der Geographie geht es auch dieser Disziplin schon längst nicht mehr um geographisch exakte Lokalisierung oder die Vermessung der Erde. Vielmehr werden geographische Imaginationen oder Vorstellungen untersucht: Gregory, Derek: *Geographical Imaginations*, Cambridge 1996; Lévy, Jacques: *Le tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris 1999; Cosgrove, Dennis: *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore/London 2001; Rau, Susanne: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt a.M. 2017, S. 70–80; Agnew, John A./Livingstone, David N. (Hg.): *The Sage Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles/London 2011. Dieses geographische Handbuch enthält bezeichnenderweise auch einen Artikel über Museen.

5 Kopytoff, Igor: »The Cultural Biography of Things«, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–91; Safier, Neil: »Global Knowledge on the Move. Itineraries, Amerindian Narratives, and Deep Histories of Science«, in: *Isis* 101 (2010), S. 133–145; Siebenhüner, Kim: *Die Spur der Juwelen. Materielle Kultur und transkontinentale Verbindungen zwischen Indien und Europa in der Frühen Neuzeit*, Köln/Wien 2018, v.a. S. 20–25; Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (Hg.): *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London/New York 2016.

6 Rau: *Räume*, S. 175, 177f. (mit weiterführender Literatur, online unter: https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00040160/Bibliographie_Raeume.pdf [letzter Zugriff: 26.02.2024]). Mit dem Konzept des Wissensraums werden die komplexen Beziehungen von Raum und Wissen beleuchtet, wie sie sich in der räumlichen Strukturiertheit von Orten, an denen sich Wissen konstituiert, zeigen. Dazu zählen Orte der Wissensproduktion und -weitergabe, aber auch Orte, an denen ein bestimmtes Wissen praktiziert bzw. angewendet wird (Gerichtssäle, Kliniken, Werkstätten, inzwischen auch Fabriken und Gärten), schließlich auch Medien, die räumliches Wissen organisieren (Karten, Atlanten, Tabellen). – Vgl. dazu aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive: Füssel, Marian: »Orte und Räume«, in: ders., *Wissen. Konzepte – Praktiken – Prozesse*, Frankfurt a.M. 2021, S. 37–76.

kammern handelt.⁷ Der hier auf Prozesse und Operationen gelegte Fokus lädt jedoch entschieden dazu ein, über eine auf Lokalisierung reduzierte Perspektive der Verräumlichung und institutionalisierte Sammlungen hinauszugehen.

In seinem Beitrag *Von Samen, Wurzeln, Blütenblättern* beschäftigt sich Jan Marco Sawilla mit dem Sammeln von Samen, Setzlingen und anderen Sammlungsgütern aus der Flora und Fauna des kolonialen Nordamerikas. Da an diesen Gütern sowohl Adlige (für ihre Privatgärten) als auch auf Naturkunde spezialisierte Gelehrte und Händler in ganz Europa interessiert waren, spielen in dieser Sammlungskonstellation vor allem Kommunikation und Transport über die Distanz eine Rolle. Um diese komplexen Prozesse genauer zu analysieren, greift der Autor auf den Begriff der »Herhol-Schleife« Manfred Sommers zurück, den dieser in seinem philosophischen Essay über das Sammeln eingeführt hat.⁸ Sommer löste darin nicht nur die hierarchische Typologie der Sammler:innen auf, weil er Briefmarken- wie Pilzsammler:innen gleichrangig neben Münz- oder Kunstsammler:innen stellte, sondern lenkte den Blick auch auf die pragmatischen Operationen – die Kulturtechniken eben. Sie alle verbindet, dass sie das Zerstreute an einem Ort zusammentragen. Das Modell der »Herhol-Schleife« kann nun dabei helfen, das komplexe Zusammenwirken von zentripetalen und zentrifugalen Kräften in einem Sammlungszusammenhang besser zu verstehen, da es im Grunde einem ökonomischen Modell von Interesse bzw. Bedürfnis und dessen Befriedigung entspricht. Insbesondere in dem gewählten Beispiel des transatlantischen Sammlungsgüterverkehrs wird deutlich, wie die Bewegungen von Menschen und Dingen über weite Distanzen gesteuert werden können und dass die Wege des Suchens nicht vorgegeben sind, sondern sich oft erst beim Suchen und Sammeln ergeben; außerdem zeigt sich, dass die Frage der Transportbehälter gerade bei Pflanzen eine essentiell wichtige ist. Sawillas Analyse zeigt aber auch die Grenzen des Modells der »Herhol-Schleife« auf, das offenbar für idealtypische Bedingungen des Zusammenwirkens von Sammlungs-Zentrum und Peripherie des Einsammelns geprägt ist. Im historischen Sammlungsalltag treten dagegen häufig Störungen im Hinblick auf die Zugänglichkeit zu den Objekten, der Logistik und des Erwerbs auf.

Einen anderen Fokus erhält das Sammeln, wenn die Güter geraubt werden. Diese Art der Sammlungspraxis tritt seit Jahrhunderten im Kontext von Diebstahl, Enteignungen, Kriegen, Eroberungen und Kolonialherrschaft in Erscheinung. Über diese sogenannte Beutekunst wird seit einigen Jahren nicht nur viel diskutiert, sondern sie wird im Rahmen kulturpolitischer Maßnahmen, die vielen noch immer zu zögerlich erscheinen, an ihre ursprünglichen Besitzer:innen zurückgegeben. Über die Entzie-

7 Brogiato, Heinz Peter: »Gotha als Wissens-Raum«, in: Sebastian Lentz/Ferjan Ormeling (Hg.), *Die Verräumlichung des Welt-Bildes. Petermanns Geographische Mitteilungen zwischen »explorativer Geographie« und der »Vermessenheit« europäischer Raumphantasien*, Stuttgart 2008, S. 15–29; Jacob, Christian (Hg.): *Lieux de savoir*, Band 1: *Espaces et communautés*, Band 2: *Les mains de l'intellect*, Paris 2007/2011; Collet, Dominik: »Inklusion durch Exklusion. Die Kunstkammer als Wissensraum kolonialer Topographien«, in: Dorit Müller/Sebastian Scholz (Hg.), *Raum, Wissen, Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*, Bielefeld 2012, S. 157–179; Heinecke, Berthold/Rößler, Hole/Schock, Flemming (Hg.): *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum*, Berlin 2013; Schneider, Ulrich Johannes: »Die Bibliothek als Wissensraum«, in: Jürgen Mittelstraß/Ulrich Rüdiger (Hg.), *Die Zukunft der Wissensspeicher. Forschen, Sammeln und Vermitteln im 21. Jahrhundert*, Konstanz 2016, S. 147–159; Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016.

8 Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002, S. 203–208.

hung und Aneignung von Kulturgütern (ohne Einverständnis ihrer Schöpfer:innen oder Eigentümer:innen) wird jedoch schon viel länger reflektiert. Dies zeigt der Text über *Kunstwerke als ›immovable mobilizers‹*, in welchem Michael Cuntz an die Überlegungen und Warnungen des Architekten und Archäologen Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) erinnert.⁹ In seinem sowohl sammlungstheoretisch wie kulturpolitisch relevanten Text *Lettres à Miranda* (1796) hat sich Quatremère schon während der Französischen Revolution kritisch gegenüber der Zentralisierung aller Kunstwerke in Paris als der (vermeintlichen) Kulturmetropole ausgesprochen – und dies aufgrund eines weniger humanitären als kulturtheoretischen Arguments: Obgleich es sich meist um bewegliche Objekte handelt, die transportiert werden könnten, soll sich das Publikum besser zu ihnen bewegen. Denn nur im Kontext ihrer Entstehung und ersten Aufstellung können die Kunstwerke voll wirken und verstanden werden. Quatremères Denkschrift, der weitere Texte folgten, bietet also nicht nur ein frühes Zeugnis gegen Kunstraub, sondern auch gegen Museen als Kunst- und Kulturobjekte zentralisierende und exponierende Institutionen.

Dass es einen möglichen dritten Weg zu der bei Quatremère eröffneten Alternative von am Entstehungsort belassenen Objekten und ihrer Verschiebung ins und Zentralisierung im Museum geben könnte, zeigt der Beitrag von Mareike Vennen, die *Sammlungen, Objekte und Wissen in Bewegung* diskutiert. Um ihren Appell, Museen weniger als Akkumulations-, denn als Zirkulationszentren zu begreifen, zu unterstreichen, bezieht sie sich auf die Einleitung des neueren Sammelbands *Mobile Museums*.¹⁰ Wer den Fokus stärker auf Bewegung und Zirkulation richtet, kann sich einerseits besser auf die Wege konzentrieren, auf denen die Objekte einst ins Museum gelangten. Dies streift auch die Provenienzforschung, doch geht es bei der Zirkulation eher um die teils langen und gefährlichen Wege, unter Umständen auch Umwege, und Transportmittel. Andererseits kann mit dem Begriff der Zirkulation auch ins Museum oder ins Depot hineingeschaut werden, was Vennen anhand eines zu gewisser Berühmtheit gelangten männlichen Gorillas aufzeigt. Das aus Afrika stammende Tier befand sich ab 1928 im Zoologischen Garten Berlin. Nach seinem Tod und verschiedenen Operationen des Präparierens und Zerteilens gelangten verschiedene haltbar gemachte Teile des vordem lebendigen Wesens durch Umzüge oder Neuordnung der Sammlungen an verschiedene andere Stellen der Stadt Berlin und in unterschiedliche Sammlungen, um dort unterschiedliche und neue Funktionen zu übernehmen. Die nachvollzogenen Bewegungen zeigen deutlich, dass Objekte einer Sammlung keineswegs immer am selben Ort verbleiben, sondern mehrfach bewegt und teils aufgeteilt bzw. aufgespalten werden zur weiteren Verteilung. Die Zirkulation offenbart sich als offener und sozusagen unendlicher Prozess von Gesammeltem.

Alle drei Texte verweisen somit auf räumliche Dimensionen des Sammelns, die stärker die Bewegung als den Stillstand in den Fokus rücken: vom Lokalisieren über das Transportieren bis zum Zentralisieren oder Deponieren, das oft kein endgültiges ist. Und so finden sich auch frühe Infragestellungen einer zentralisierenden Sammlungspraxis, die im Kontext postkolonialer Kritik an Sammlungen eine neue Aktualität gewinnen.

9 Vgl. zuletzt: Ruprecht, Louis A.: *Classics at the Dawn of the Museum Era. The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849)*, Basingstoke 2014.

10 Driver, Felix/Nesbitt, Mark/Cornish, Caroline: »Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections«, in: dies. (Hg.), *Mobile Museums. Collections in Circulation*, London 2021, S. 1–20.

2.1 Zur Ökonomie des Sammelns – mit Texten von Manfred Sommer und Jan Marco Sawilla

2.1.1 Manfred Sommer: Sammelns. Ein philosophischer Versuch [1999]

Sommer, Manfred: *Sammelns. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002 [1999], S. 203–208.

/203/

[...]

Wer sammeln will, muß sich zerstreuen können

Damit komme ich zur *collectio*, jetzt aber nicht als fertiges Resultat aufgefaßt, nicht als »Werk« sondern als ein Prozeß, genauer: als eine Aktivität, die erst zu jenem Resultat führt, als eine Tätigkeit, der das Werk seine Entstehung verdankt. Diese Handlung des Sammelns gliedert sich, wie wir gleich sehen werden, in zahlreiche Einzelhandlungen des Herholens. Und deshalb schließt das *colligere* eine zentrifugale Bewegungsphase ein: für *uns* zumeist und normalerweise, für *mich* aber immer und notwendigerweise. Betrachten wir zuerst, wie wir uns gemeinsam daran machen, etwas zusammenzuholen.

Wir sind hier. Viele Dinge, von uns entfernt und um uns her verstreut, wollen wir sammeln. Was also tun wir? Typischerweise und musterförmig gehn [!] wir nun auseinander. Wir schwärmen aus, um zu den Dingen zu gelangen. Das aber bedeutet: Wenn wir sammeln wollen, müssen wir uns zerstreuen können. Durch unsere Bewegung werden wir so, wie die Dinge schon sind: auseinander, verteilt, versprengt. Wir verhalten uns mimetisch; wir passen unseren eigenen Zustand dem dispersen Zustand derer an, die zu sammeln wir uns vorgenommen haben.

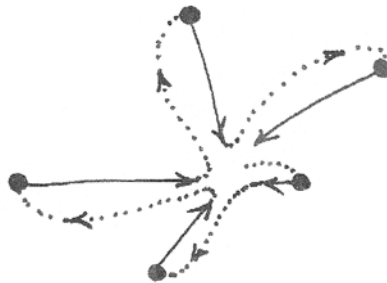
Und doch passen wir uns *ihnen* bloß an, um sie dann *uns*

/204/

anzupassen. Wir lassen uns auf ihren Zustand ein, um sie in den zu überführen, aus welchem wir selbst gekommen sind. Unsere Zerstreung ist intermediär. Wir kommen den Dingen nur entgegen, gehen nur auf sie zu, um sie dazu bewegen zu können, so zu werden, wie wir waren und wieder sein wollen: beieinander. Zuerst zerstreuen wir uns, weil sie zerstreut sind; dann aber werden sie gesammelt, weil *wir* – sie tragend – uns sammeln.

Und wie sieht es aus, wenn *ich alleine* sammle? – Ich bin hier. Viele Dinge, von mir entfernt und um mich her verstreut, will ich sammeln. Was also tue ich? Ich kann ja nicht ausschwärmen, kann mich nicht zerteilen und verteilen, mich zerreißen, um so zu den Dingen zu gelangen. Und dennoch gilt auch für mich: Nur weil ich mich zerstreuen kann, bin ich auch fähig zu sammeln. Es ist nämlich ein und derselbe Grundriß, der unserem gemeinsamen und meinem einsamen Sammeln seine Bewegungsform gibt. Ob *ich* etwas sammle oder ob *wir* etwas sammeln: immer bedarf es zahlreicher Bewegungen des Hingehens zu verschiedenen Orten und des Herbringens zu einem. Immer also geht es radial weg von hier und dorthin, und dann, nach einer Kehre, von dort wieder hierher zurück.

*Schema [1] Alleine sammeln:
mehrmals etwas herholen*



Allerdings muß ich, was im Wir-Verband die anderen tun, wenn ich alleine bin, alles selber tun. Ich tue dasselbe wie das, was ich, wenn wir sammeln, als einer unter vielen tue; jetzt aber tue ich es mehrmals nacheinander. Meine Zerstreuung besteht darin, daß ich heute dahin gehe, morgen dorthin und übermorgen wieder woandershin. Ich muß immer wieder hingehen, immer wieder kehrtmachen, immer wieder herbringen. Sammeln ist für mich eine *Serie* von Handlungen des Herholens. Gemeinsam *können* wir es *zugleich*, allein hingegen *muß* ich es *nacheinander*. Wenn *wir* sammeln, muß ich mir – wie jeder andere sich – während des Herholens auch vorstellen können, was die ande-

/205/

ren, all die anderen, tun, die mit mir sammeln; gelegentlich sehe ich es, meistens aber kann ich es mir bloß denken. Wenn *ich* sammle, muß ich fähig sein, bei jedem Gang wenigstens vage noch zu wissen, welche Gänge ich schon gegangen bin, und mir zumindest unbestimmt schon vorzustellen, welche ich noch gehen werde. Das Bewußtsein dessen, was ich gerade tue, muß sich verknüpfen können mit der Erinnerung an bereits erledigtes Herholen und der Antizipation von noch geplantem, damit mein Sammeln auch wirklich *ein* Sammeln ist und mir nicht in eine unverbundene Mannigfaltigkeit isolierter Einzelakte, etwas herzuholen, auseinanderfällt.

Wer sammelt – egal ob gemeinsam mit anderen oder für sich allein –, der hat somit nicht bloß einen Begriff dessen, *was* er sammelt, sondern auch dessen, *daß* er sammelt: Er weiß, was er tut, und welches das Schema ist, durch das dieser Begriff anschauliche Gestalt gewinnt und in dem das Zusammentragen sich vollzieht.

Wie sich also die Sammlung aus vielen Gegenständen zusammenfügt, so das Sammeln aus vielen Akten, sie herzuholen. Doch während es dort das räumliche Beisammensein der Dinge ist, das durch seine Form der Sammlung Einheit verleiht und sie zu einem Ganzen macht, ist die Einheit der Sammelhandlung eine Bewußtseinsleistung: Nur dann, wenn der einzelne Akt des Herholens begleitet werden kann von dem Bewußtsein, nur einer zu sein in einer zusammengehörigen Vielheit von seinesgleichen, nur dann vermag eben diese Vielheit sich zu dem einen Ganzen der Handlung, die wir Sammeln nennen, zusammenzuschließen.

Die Herhol-Schleife

Ob nun diese Gesamthandlung zusammengehalten wird von einem intersubjektiven Wir-Bewußtsein oder einem temporalen Ich-Bewußtsein: immer baut sie sich auf aus der Vielzahl sei's unserer simultanen, sei's meiner sukzessiven Teilhandlungen: aus mehrfachem Herholen. Als Grundbaustein *aller* Sammeltätigkeit erweist sich somit die »Herhol-Schleife«. Diese ist eine Handlung, die ihrerseits ihre sukzessiven Phasen hat; sie beginnt damit, daß ich von *hier* weggehe, sie hat ihren Wendepunkt *dort*,

/206/

wo ich suche, finde und mitnehme, und sie endet, indem ich mich mit dem Gefundenen *wieder hier* einfinde. – Im Englischen haben wir die glückliche Fügung, daß dasselbe Wort, welches die Gesamthandlung bezeichnet – nämlich *collecting* –, sich auch auf ihren elementaren Bestandteil beziehen kann und dann soviel bedeutet wie: holen, abholen, herholen.

Üblicherweise ist es ja ein Vorwurf: daß die Schlange sich in den Schwanz beißt, daß jemand sich im Kreise gedreht hat, daß wir wieder da sind, wo wir angefangen hatten. Deshalb ist es wichtig, daß beim Holen beides zusammen zutrifft: Identität des Ausgangspunktes mit dem Endpunkt *und* Verschiedenheit des Zustandes, in welchem dieser Ort sich vorher und nachher befindet. Wenn ich wieder hier bin, hat sich vor allem eins geändert: es ist jetzt etwas da, das vorher nicht da war. Denn ich habe es mitgebracht. Dies ist auch die einfache Quintessenz dessen, was sich als Ziel des Holens ergibt.

Notwendiges Nacheinander

Wie unterschiedlich verteilt sich nun die Bewegung auf mich und auf meine *colligenda*! Selbst wenn ich mir keine Pause gönnte und ununterbrochen auf Trab wäre: fast alle diese Dinge wären fast immer in Ruhe (es sei denn, sie bewegten sich aus Gründen, die mit meinem Sammeln nichts zu tun haben). Während ich ständig unterwegs bin, bewegt sich von den Dingen gerade mal eines, und auch das nur deshalb, weil, und nur zu der Zeit, während der ich es trage, um es hierherzubringen. In dieser Phase meines Tuns sind wir zusammen – ich und es – gleichzeitig und mit gleicher Geschwindigkeit auf demselben Weg. Also: *eins* bewegt sich, wenn ich zurückkehre, aber *keins*, während ich hingehe.

Für die dynamische Ausfüllung des Schemas zusammenführender Wege bedeutet das: Wenn ich als einzelner sammle, bewegt sich zu ein und derselben Zeit höchstens eines. Die vielen Bewegungen auf den vielen Wegen hierher finden in Intervallen statt: stets nacheinander, überdies voneinander getrennt durch intermittierende Phasen,

in denen alles ruht – außer mir, der ich hingehe. Wäre diese besondere Variante des Zueinanderkom-

/207/

mens nicht schon in der allgemeinen Prozeßform des Sammelns mit vorgesehen, so könnte keiner alleine sammeln. Nur wir gemeinsam könnten es, indem wir von hier ausschwärmen, um dann gleichzeitig die *colligenda* hierher zu holen: jeder von uns eines und wir somit vieles. Nicht immer ist es so, aber beim Sammeln zum Glück doch: was viele zugleich können, schafft auch einer allein, eben nacheinander.

Auch mehreres zugleich

Natürlich ist diese Darstellung idealtypisch: sie abstrahiert, stilisiert, simplifiziert. Aber auch, daß das so ist, gehört zu dem Wissen, das mein Können begleitet und lenkt. Da ist einmal der Singular. Als ob ich immer nur exakt *ein* Stück mitbringen könnte oder gar dürfte! Mir, dem Büchersammler, ist schon klar, daß ich aus dem Berner Antiquariat, in welchem ich gerade herumstöbere, getrost mehr als ein Buch kaufen darf. Ob ich ein einzelnes Exemplar erwerbe, eine Kiste voll abtransportiere oder gar den ganzen Laden leerkaufe: solange ich ähnliches auch in Zug und Chur, in Luzern und Lausanne tue, sammle ich auch. Sammeln dagegen ist es nicht, wenn ich mir in einem einmaligen Kauf- und Kraftakt den Berner Antiquariatsbestand nach Zürich hole und den Rest meines Lebens mit genau diesen Büchern zubringe. Zwar bilden auch sie eine Sammlung. Aber ich bin bloß ihr Besitzer, nicht ihr *collector*; sie ist mein Eigentum, nicht mein Werk.

Sich etwas bringen lassen

Simplifikation auch in der Beschränkung aufs Primitive. Natürlich muß ich nicht immer alles selber machen. Ich hole nicht, sondern lasse kommen; ich gehe nicht hin, sondern rufe an und lasse mir schicken; ich bestelle per Postkarte, Fax oder *e-mail*, und ein Kurier, Bote oder Engel bringt das Gewünschte. Und oft tragen die beauftragten Bringer wiederum nicht selbst, sondern lassen tragen: Wozu gibt es Flug- und Fahrzeuge, Draht und Maulesel, Fracht- und Wüstenschiffe? – Doch all diese For-

/208/

men, das Herholen zu delegieren, gehen mir nur deshalb so leicht von der Hand, weil ich weiß, wofür sie Ersatz und Entlastung bedeuten; weil mir die elementare Handlung vertraut ist, die nun andere für mich übernehmen. Indem ich es bin, der sie dazu bringt, das zu tun, was sie tun, vermag ich – mittels ihrer – auch dann sammelnd tätig zu sein, wenn ich mich dabei nicht von der Stelle rühre. [...]

2.1.2 Jan Marco Sawilla: Von Samen, Wurzeln, Blütenblättern. Zur Ökonomie des Sammelns im kolonialen Nordamerika des 18. Jahrhunderts

1. Von Gärten und transatlantischen Güterflüssen – Pflanzen kommen zusammen

Am 27. Januar 1786 bat der damalige amerikanische Gesandte am französischen Hof Thomas Jefferson (1743–1826) John Bartram Jr. (1743–1812) aus Pennsylvania um die Zusendung einer Reihe von »plants and seeds« für Adrienne-Catherine de Noailles, Comtesse de Tessé (1741–1814).¹ Die Comtesse war mit dem Aufbau eines Landschaftsgartens auf dem Anwesen des 1764 neu errichteten Château de Chaville, einige Kilometer östlich von Versailles, befasst.² Neben Blumen meldete die beigelegte Liste vor allem Bedarf an diversen Strauch- und Baumgewächsen an, etwa an der breitblättrigen Lorbeerrose (*Kalmia latifolia*) oder der Echten Sumpfyzyresse (*Cupressus disticha*/ *Taxodium distichum*). Der Klarheit halber hielt Jefferson fest:

I have stated the Linnaean name to every one except those which are mentioned otherwise. I will pray you to send me these plants and seeds, packed in that careful manner with which you are so perfect acquainted. [F]or the time of the year proper to send them, I leave it to yourself, only hoping it will be as soon as the proper season will admit.³

Die hier beschriebenen Prozesse sind komplex. Sie setzen Routinen bei der Identifikation von Pflanzen des nordamerikanischen Kontinents voraus. Sie lassen auf der einen Seite – bei der Comtesse – ein Interesse an exklusiven Pflanzen erkennen,⁴ denen auf der anderen Seite Personen gegenüberstanden, die darum wussten, wie es zu befriedigen war. Im Übrigen war allen Beteiligten klar, dass Listen und gartenbauliche Projekte wenig nützten, wenn es nicht gelang, die in Aussicht gestellten Objekte auch herbeizuschaffen. Knapp ein Jahr zuvor war eine an die Comtesse adressierte Sendung noch in Dunkerque gestrandet.⁵

1 Jefferson an J. Bartram Jr. Paris, 27. Jan. 1786, in: Thomas Hallock/Nancy E. Hoffmann (Hg.): *William Bartram. The Search for Nature's Design. Selected Art, Letters, and Unpublished Writings*, Athens 2010, S. 129–132, hier S. 130. Vgl. Chinard, Gilbert: *Trois amitiés françaises de Jefferson d'après sa correspondance inédite avec Madame de Bréhan, Madame de Tessé et Madame de Corny*, Paris 1927, S. 65–73.

2 Vgl. Hyde, Elizabeth: »Of Monarchical Climates and Republican Soil. French Plants and American Gardens in the Revolutionary Era«, in: Raffaella Fabiani Giannetto (Hg.), *Foreign Trends in American Gardens. A History of Exchange, Adaption, and Reception*, Charlottesville 2016, S. 88–109, hier S. 97, 101f.

3 Jefferson an J. Bartram Jr., Paris, 27. Jan. 1786, in: Hallock/Hoffmann (Hg.): *Bartram*, S. 130. Vgl. dazu Fry, Joel T.: »Index of Historical Plant Names. Appearing in ›William Bartram, The Search for Nature's Design‹«, in: ebd., S. 553–596, hier S. 564, 574.

4 Vgl. Lauterbach, Iris: »Der europäische Landschaftsgarten, ca. 1710–1800«, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz (IEG) (Hg.), *Europäische Geschichte Online (EGO)* vom 29.11.2012, <http://www.ieg-ego.eu/lauterbach-2012-de> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Klemun, Marianne: »Der Botanische Garten«, in: ebd. vom 22.06.2015, <http://www.ieg-ego.eu/klemun-2015-de> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

5 Vgl. Jefferson an Madame de Tessé. Paris, 25. April 1785, in: Chinard, *Amitiés*, S. 82f.

Manfred Sommer hat in seinem *Philosophischen Versuch* von 1999 den Versuch genommen, derlei Bewegungen von Dingen und Menschen, die für die Geschichte des Sammlungswesens konstitutiv sind, mit dem griffigen Modell der »Herhol-Schleife« zu fassen. Sommers Ansatz fügt sich in die seit den 1990er Jahren einsetzenden Bestrebungen, die Ressentiments zu überwinden, die die ältere Ideen- und Wissenschaftsgeschichte davon abgehalten hatten, sich mit »Einrichtungen und Verfahren von hervorragend praktischem Charakter« auseinanderzusetzen.⁶ Solche »praktischen« Operationen – und das Sammeln insbesondere – schienen aus dieser Perspektive kaum etwas zu dem beigetragen zu haben, was den Menschen als Kulturwesen vorangebracht hatte.⁷ Dass sich diese Sichtweise schon längst geändert hat, belegen zahlreiche Monographien und Sammelbände, die die praxeologische und performative Dimension gelehrten oder wissenschaftlichen Tuns akzentuieren. Kategorien wie »Konkurrieren«, »Katalogisieren« oder »Bewirtschaften« sind aus den aktuellen Debatten kaum mehr weg zu denken.⁸ Aber welche Phänomene genau bekommt man in den Blick, wenn man sich damit beschäftigt, auf welchen Wegen Samen oder Setzlinge im kolonialen Nordamerika des 18. Jahrhunderts aufgeklaubt und in den transatlantischen Güterverkehr eingespeist wurden? Welche unterschiedlichen Gruppen von Sammler:innen lassen sich beobachten, wenn man die in der Literatur inzwischen etablierte Unterscheidung zwischen kolonialer »Peripherie« und kontinentaleuropäischem »Zentrum« mit berücksichtigt?⁹

Fragen wie diese werden im Folgenden zu diskutieren sein. Konzeptuell steht dabei das Modell der »Herhol-Schleife« im Mittelpunkt, das nach Sommer als ein »Grundbaustein aller Sammeltätigkeit« zu betrachten ist.¹⁰ Dabei wird es im Folgenden weniger darum gehen, die Validität des Modells mithilfe historischer Daten lediglich zu bestätigen. Vielmehr soll es als ein heuristisches Hilfsmittel begriffen werden, das beitragen kann, das Nachdenken über komplexe Sammlungsprozesse zu verfeinern. Inhaltlich konzentriert sich der Beitrag auf die als *Bartram's Garden* bekannte Anlage. Diesen Garten hatte John Bartram (1699–1777), der Vater des oben genannten John Bartram Jr., ab 1729 in Kingessing am westlichen Ufer des Schuylkill River auf dem Gebiet des heutigen Philadelphia anzulegen begonnen.¹¹ Seine botanischen Aktivitä-

6 Croce, Benedetto: *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*, Tübingen 1915, S. 126f., 131f., Zitat S. 126. Vgl. Sawilla, Jan Marco: »Vom Ding zum Denkmal. Überlegungen zur Entfaltung des frühneuzeitlichen Antiquarianismus«, in: Thomas Wallnig/Thomas Stockinger/Ines Pepper u.a. (Hg.), *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, München 2012, S. 405–446, hier S. 417f.

7 Vgl. Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 1999, S. 7f. (Referenztext); ausführlicher auch ders.: »Sammeln«, in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn, Stuttgart/Weimar 2014, S. 109–117, hier S. 109f.

8 Vgl. exemplarisch: Güttler, Nils/Heumann, Ina (Hg.): *Sammlungsökonomien*, Berlin 2016.

9 Latour, Bruno: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge 1987, S. 215–257; vgl. Spary, Emma C.: »Botanical Networks Revisited«, in: Regina Dauser u.a. (Hg.), *Wissen im Netz. Botanik und Pflanzentransfer in europäischen Korrespondenznetzen des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 47–64, hier S. 48–50, 52–55; Sargent, Matthew: »Recentring Centers of Calculation. Reconfiguring Knowledge Networks within Global Empires of Trade«, in: Paula Findlen (Hg.), *Empires of Knowledge. Scientific Networks in the Early Modern World*, London/New York 2019, S. 298–316.

10 Sommer: *Sammeln*, S. 205.

11 Fry, Joel T.: »John Bartram and His Garden. Would John Bartram Recognize His Garden Today?«, in: Nancy E. Hoffmann/John C. Van Horne (Hg.), *America's Curious Botanist. A Tercentennial Reappraisal of*

ten gelten seit 1734 als gesichert. Spätestens in diesem Jahr setzte sein Austausch mit dem Londoner Botaniker und Tuchwarenhändler Peter Collinson (1694–1768) ein. Collinson, der wie Bartram Quäker und Mitglied der *Royal Society* in London war, hatte wahrscheinlich auf Vermittlung des Sekretärs der 1731 gegründeten *Library Company* von Philadelphia Joseph Breintnall und des Arztes Samuel Chew Kontakt mit Bartram aufgenommen.¹² Collinsons Ziel war offenbar, einen Kooperationspartner für den Import nordamerikanischer Pflanzen zu gewinnen.¹³ *Bartram's Garden* entwickelte sich seither nicht nur zu einem florierenden Familienunternehmen.¹⁴ Vielmehr wurde er vor allem durch die Vermittlung Collinsons zu einem der wichtigsten Zentren, was den transkontinentalen Handel mit nordamerikanischen Pflanzen und den Aufbau botanischer Kenntnisse anbelangte.¹⁵ Wie aber genau hat man sich diese Prozesse vorzustellen? Welche Rolle spielte das Sammeln in diesem Rahmen?

2. Von da noch dort – Kursieren am Susquehanna River

In einem Schreiben an Collinson vom Juni des Jahres 1738 berichtete Bartram von einer Erkundungsfahrt, die er Ende Mai entlang des Susquehanna River unternommen hatte. Hier sei er auf »verschiedene bemerkenswerte Pflanzen« gestoßen, ohne dass er zu deren Lokalisierung genaue Angaben machte. Er vermerkte nur, dass er auf einem hügeligen Areal unweit des Susquehanna eine große Zahl Paupaubäume und Sumagewächse von »erstaunlichen Ausmaßen« gesichtet hatte.¹⁶ Wichtiger dürfte für Collinson allerdings gewesen sein, dass Bartram davon berichtete, Ginseng (*gin sang*) ausfindig gemacht zu haben.¹⁷ Die amerikanische Variante des Ginseng, von der man seit den 1730er Jahren glaubte, dass man damit im Asienhandel große Gewinne erzie-

John Bartram 1699–1777, Philadelphia 2004, S. 155–183, hier S. 157–159; Fry, Joel T.: »America's ›Ancient Garden‹. The Bartram Botanic Garden, 1728–1850«, in: Amy R. W. Meyers (Hg.), *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia, 1740–1840*, New Haven/London 2011, S. 60–95, hier S. 62–66.

- 12 Collinson an J. Bartram. London, 24. Jan. 1734, in: Peter Collinson (F.R.S.), »Forget not Mee & My Garden ...« *Selected Letters, 1725–1768*, hg. v. Alan W. Armstrong, Philadelphia 2002, S. 11–15. Vgl. die editorischen Kommentare ebd., S. 15. Zu Collinson: Armstrong, Alan W.: »Introduction«, in: ebd., S. xxi–xxviii.
- 13 Bell, Whitfield J.: *Patriot-Improvers. Biographical Sketches of Members of the American Philosophical Society*, Band 1: 1743–1768, Philadelphia 1997, S. 48–62.
- 14 Zur Rolle der Frauen: Smith, Merrill D.: »The Bartram Women. Farm Wives, Artists, Botanists, and Entrepreneurs«, in: *Bartram Broadside* (Winter 2001), S. 1–11.
- 15 Easterby-Smith, Sarah: *Cultivating Commerce. Cultures of Botany in Britain and France, 1760–1815*, Cambridge/New York/Port Melbourne 2018.
- 16 Bartram an Collinson. Philadelphia, 13. Juni 1738 (?), in: *John Bartram: The Correspondence, 1734–1777*, hg. v. Edmund Berkeley/Dorothy Smith Berkeley, Gainesville/Tallahassee/Tampa u.a. 1992, S. 91–93, hier S. 91f., Zitate: »several curious plants«, »prodigious sizes«.
- 17 Ebd., S. 91. Vgl. Appleby, John H.: »Ginseng and the Royal Society«, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 37/2 (1983), S. 121–145, hier S. 132; Barnes, Linda L.: *Needles, Herbs, Gods, and Ghosts. China, Healing, and the West to 1848*, Cambridge/London 2005, S. 174; Neri, Janice L.: »Cultivating Interiors. Philadelphia, China, and the Natural World«, in: Meyers (Hg.), *Nature*, S. 180–209, hier S. 197f., 208 Anm. 56.

len konnte, war bis dahin nur in den Territorien Neu-Frankreichs gefunden worden.¹⁸ Benjamin Franklin (1706–1790) berichtete am 27. Juli 1738 in der *Pennsylvania Gazette* euphorisch von Bartrams Fund.¹⁹ Dieser intensivierte die Suche einige Monate später auf einer schon länger geplanten Exkursion, die ihn zwischen dem 25. September und 26. Oktober dieses Jahres zu den Blue Ridge Mountains und von dort durch das Shenandoah Valley zurück nach Maryland und Pennsylvania führen sollte.²⁰ Die Suche nach der Ginsengpflanze hatte dabei die letzten Tage dieser Exkursion für sich beansprucht.²¹ Am Ende hatte Bartram allerdings nur vier Exemplare unweit des Susquehanna ausfindig machen können. Er führte dies darauf zurück, dass die Pflanze zu dieser Jahreszeit bereits verblüht oder von Laub bedeckt gewesen sein dürfte.²²

Das Zusammenspiel aus »zentripetalen« und »zentrifugale[n] Bewegungsphasen«, das für die »Herhol-Schleife« konstitutiv ist,²³ lässt sich anhand dieser Fahrten nachverfolgen. Beide Fahrten begannen und endeten in Kingessing. In der Regel brachte Bartram dann »viele interessante Samen«²⁴ oder »bemerkenswerte und nützliche Pflanzen und Wurzeln«²⁵ mit zurück. Moderne Illustrationen von Bartrams Routen²⁶ erinnern stark an die von Sommer schematisierten Bewegungen des »Hingehens« und »Herbringens«²⁷ (vgl. Abb. 1). Ein wichtiger Unterschied betrifft allerdings die Art und Weise, wie bei Sommer der Zielpunkt der Sammlungstätigkeit dargestellt ist.

In Sommers Schema stellt sich der Weg als eine zielgerichtete Strecke dar, die von Punkt A nach Punkt B und von dort wieder nach A führt.²⁸ Die Schleifen würden durch weitere Strecken von A nach C oder D entstehen. Solche Wendepunkte (B, C, D ...), die durch die Position des Sammlungsobjekts definiert gewesen wären, gab es allerdings auf Bartrams Exkursionen nicht. Das hat zum einen mit der Beschaffenheit der Sammlungsgüter zu tun. Wo es darum ging, Samen oder Setzlinge – und im übrigen auch Insektenlarven oder Schlangen- und Schildkröteneier – zusammenzutragen,²⁹ stellte sich mehr oder minder die gesamte Umwelt als mögliches Sammlungsgebiet dar. Folglich sind Bartrams Wege als Konstituenten der Sammlungsbewegung selbst

18 Parsons, Christopher M.: »The Natural History of Colonial Science. Joseph-François Lafitau's Discovery of Ginseng and Its Afterlives«, in: *William and Mary Quarterly*, 3rd ser., 73 (2016), S. 37–72, hier S. 64–66.

19 Franklin, Benjamin: *The Papers*, Band 2: *January 1, 1735, through December 31, 1744*, hg. v. Leonard W. Labaree, New Haven 1961, S. 214. Vgl. Appleby: *Ginseng*, S. 132; Barnes: *Needles*, S. 174; Neri: *Interiors*, S. 197.

20 Bartram an Collinson. Philadelphia, 10. Dez. 1738, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 104f., hier S. 104. Bartram schickte Collinson ein *Journal of a Trip to Maryland and Virginia*, ebd., S. 101–104. Zur Route Hoffman/Van Horne (Hg.): *Botanist*, S. xxii, Map III.

21 Bartram: »Journal of a Trip«, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 103.

22 Bartram an Paul Dudley (?). o.O., o.D., in: ebd., S. 105–107, hier S. 106.

23 Sommer: *Sammeln*, S. 198, 203.

24 Bartram an Collinson. Philadelphia, 10. Dez. 1738, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 104: »many curious seeds«.

25 Bartram an William Byrd II. Philadelphia, o.D., in: ebd., S. 98f., hier S. 99: »remarkable & vertuous plants & roots«.

26 Vgl. Hoffman/Van Horne (Hg.): *Botanist*, S. xix–xxvii, Map I–V.

27 Sommer: *Sammeln*, S. 204.

28 Vgl. ebd., S. 272, 282, 284.

29 Bartram an Collinson. Philadelphia, o.D. (Spätsommer 1738), in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 94–96, hier S. 95.

zu reflektieren – und nicht als einfache Marsch- oder Transportrouten. Da zum anderen nicht unbedingt klar war, was man auf welchen Wegen finden würde, kann den Wegen zudem ein explorativer Charakter zugeschrieben werden. Diese Beobachtung lässt sich vertiefen.

3. Auf der Suche nach den Dingen – Vom Finden und Herausfinden

Auf den beiden Fahrten des Jahres 1738 suchte Bartram gezielt nach einer Reihe von Objekten. Samen und Setzlinge und einige in Rum eingelegte Früchte der Paupaubäume etwa hatte Collinson im März 1737 im Namen von Robert James, Baron Petre (1713–1742) erbeten.³⁰ Im Januar 1738 ergänzte er, dass Mark Catesby (1683–1749), der einige Jahre zuvor im Auftrag der *Royal Society* die Flora und Fauna South Carolinas und Jamaikas untersucht hatte, an einer genauen Beschreibung der Farben sowie an gepressten Blüten und Blättern interessiert sei.³¹ Baron Petre zählte nicht zuletzt aufgrund des Landschaftsgartens, den er seit 1733 auf seinen Liegenschaften um Thordon Hall anlegen ließ,³² zu den Hauptabnehmern der Samen.³³ Unter diesen befanden sich neben weiteren Adeligen wie Charles Lennox, Duke of Richmond (1701–1750),³⁴ auch naturkundliche Gelehrte wie Hans Sloane (1660–1753), Johann Jacob Dillenius (1684–1747) und Carl von Linné (1707–1778).³⁵

Als Adressat verschiedener Interessenlagen bewegte sich Bartram zwar explorativ, aber auch gerichtet auf mögliche Sammlungsobjekte zu. Angesichts des Reichtums Nordamerikas an in Europa noch unbekannten Pflanzen richtete Bartram seine Aufmerksamkeit jedoch gerade auch auf das noch nicht Bestimmte. Seine Geldgeber vertrauten hier auf Bartrams Findigkeit. Im Oktober 1740 erhielt Collinson unter anderem

30 Collinson an Bartram. London, 14. März 1737, in: ebd., S. 41–43, hier S. 41f. Diese Bitte wiederholte er mehrfach. Vgl. Collinson an Bartram. London, 12. Aug. 1737, in: ebd., S. 58–61, hier S. 59; Collinson an Bartram. London, 8. Sept. 1737, in: ebd., S. 64; Collinson an Bartram. London, 2. Mai 1738, in: ebd., S. 90f., hier S. 90.

31 Collinson an Bartram. London, 27. Jan. 1738, in: ebd., S. 80f., hier S. 81. Vgl. Laird, Mark/Bridgman, Karen: »American Roots. Techniques of Plant Transportation and Cultivation in the Early Atlantic World«, in: Pamela H. Smith/Amy R. W. Meyers/Harold J. Cook (Hg.), *Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*, Ann Arbor 2014, S. 164–193, hier S. 169. Zu Catesby: Nelson, E. Charles: »The truly honest, ingenious, and modest Mr Mark Catesby, F.R.S.« Documenting His Life (1682/83–1749)«, in: ders./David J. Elliott (Hg.), *The Curious Mister Catesby. A »truly ingenious« Naturalist Explores New Worlds*, Athens/London 2015, S. 1–20.

32 Clutton, George/MacKay, Colin: »Old Thordon Hall, Essex. A History and Reconstruction of Its Park and Garden«, in: *Garden History Society. Occasional Paper 2* (1970), S. 27–39, hier S. 28f., 34f.; Laird, Mark: *The Flowering of the Landscape Garden. English Pleasure Grounds. 1720–1800*, Philadelphia 1999, S. 54–59.

33 Edmondson, John: »John Bartram's Legacy in Eighteenth-Century Botanical Art. The Knowsley Ehrets«, in: Hoffmann/Van Horne (Hg.), *Botanist*, S. 139–154, hier S. 148–150; O'Neill, Jean/McLean, Elizabeth P.: *Peter Collinson and the Eighteenth-Century Natural History Exchange*, Philadelphia, Penn. 2008, S. 66, 148–150; Fry: *Ancient Garden*, S. 64.

34 Edmondson: *Legacy*, S. 144f.; Fry: *Ancient Garden*, S. 64. Der Duke of Richmond zählte seit 1736 zu Bartrams und Collinsons Subskribenten. Vgl. O'Neill/McLean: *Collinson*, S. 71–75. Zu dessen Landschaftsgarten: Laird, Mark: *A Natural History of English Gardening. 1650–1800*, New Haven/London 2015, S. 231–233, 238–242.

35 Edmondson: *Legacy*, S. 143, 145–147; O'Neill/McLean: *Collinson*, S. 21–28, 51f., 106f., 111; Fry: *Ancient Garden*, S. 70.

vom Lord Petre und dem Duke of Richmond die Summe 31 Pfund und 10 Shilling.³⁶ Das dürfte das Entgelt für die gerade nicht in allen Posten vorbestimmten Lieferungen gewesen sein, die Bartram nach seiner Exkursion 1738 nach London geschickt hatte.³⁷

Vieles von dem, das auf diesen Wegen nach Europa gelangte, war noch nicht identifiziert. Collinson hatte daher schon Anfang 1734 vorgeschlagen, dass Bartram von ihm nicht bekannten Pflanzen wahlweise Samen oder getrocknete Blätter und Blüten in jeweils zwei Exemplaren schicken und diese sowohl mit einer Bezeichnung der Fundstelle als auch mit einer Nummer versehen sollte. Er würde sich dann bei »unseren kenntnisreichsten Botanikern« um eine Identifikation bemühen.³⁸ Einer davon war Dillenius. Er ließ Bartram im Mai 1737 eine Liste mit 208 nummerierten Posten zukommen, in der er das zuvor an ihn Gesandte grob bestimmt hatte.³⁹ Auf dieser Liste tauchen teils relativ unspezifische Posten auf wie: »77—a Very pretty Grass«. Andere verband er dagegen mit der Bitte um weiteres Material, weil sie ihm der genaueren Untersuchung bedurften: »26—a new Aster or Starr flower not yett Described – Send Seed & specimen for Oxford«.⁴⁰

4. Wohin des Wegs? Vom Lake Ontario bis East-Florida

Die Arbeit an universal gedachten Nomenklaturen und Klassifikationssystemen, die sich zu dieser Zeit intensivierte, wird zu den kolonialen Territorialisierungsvorgängen gezählt.⁴¹ Man könnte meinen, dass in dem Umfang, in dem dieser Prozess voranschritt, sich der explorative Charakter der Exkursionen nach und nach verlor. Dies ist aber nicht der Fall. Zum einen blieben die Wege dort, wo man die letzten Siedlungen hinter sich gelassen hatte, unwägbar und oft gefährlich.⁴² Zum anderen erhielten die Bartrams mit wachsender Reputation immer wieder die Möglichkeit, sich Expeditionen anzuschließen, die sie nicht mehr selbst hatten organisieren müssen. Aus Sicht der »Herhol-Schleife« bestimmte in diesen Fällen die Sammlungsintention zwar nicht den Weg – denn dieser wurde von anderen Interessen dominiert. Allerdings brachten sie eine Ausweitung der Aktionsradien mit sich, indem sie die Bartrams in Territorien führten, in die sie alleine kaum gelangt wären. Dies galt für jene diplomatische Expedition, der sich John im Juli 1743 anschließen konnte und die ihn über das Tulpen-

36 Collinson an Bartram. London, 20. Okt. 1740, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 144–146, hier S. 146.

37 Fry: *Ancient Garden*, S. 64.

38 Collinson an Bartram. London, 24. Jan. 1734, in: Armstrong (Hg.): *Garden*, S. 11: »Our Most knowing Botanists«.

39 Collinson an Bartram. London, 20. Mai 1737, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 48–57, hier S. 50–57.

40 Ebd., S. 51f. Nachdem William Bartram die Geschäfte übernommen hatte und Collinson gestorben war, kümmerte sich vor allem der in London lebende Botaniker Daniel Carl Solander (1736–1782) um die Identifikation der Pflanzen. Die Rolle Collinsons übernahm John Fothergill (1712–1780). Vgl. Harper, Francis: »Introduction«, in: William Bartram, »Travels in Georgia and Florida, 1773–74«, hg. v. dems., in: *Transactions of the American Philosophical Society*, n.s. 33/2 (1943), S. 123–133, hier S. 129f.

41 Schiebinger, Londa: *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*, Cambridge/London 2007, S. 1–12.

42 Bell: *Patriot-Improvers*, S. 54; Laird/Bridgman: *Roots*, S. 168.

hocken Valley und die Gegend um den nördlichen Zweig des Susquehanna River bis zu Fort Oswego am südöstlichen Ufer des Lake Ontario führte.⁴³ Aus seinem 1751 in London gedruckten Reisebericht lässt sich ersehen, dass sich Bartram dabei nicht nur um die Flora gekümmert hatte, sondern auch um geologische Gegebenheiten, Bodenqualitäten und die von der indigenen Bevölkerung kultivierten Agrarflächen.⁴⁴

Seine letzte größere Fahrt führte John zusammen mit seinem anderen Sohn William Bartram (1739–1823) zwischen Juli 1765 und April 1766 in die südlichen Kolonien.⁴⁵ Zielpunkt war Florida, das nach dem Siebenjährigen Krieg an das Vereinigte Königreich gefallen war. Für die materielle Ausstattung der Expedition, die von Jacksonville den Lauf des St. Johns River so weit als möglich Richtung Süden erkunden sollte, hatte der Gouverneur von East-Florida James Grant (1720–1806) gesorgt.⁴⁶ Die Empfehlungsschreiben stammten – wie üblich – von Collinson. Dieser konnte sich nun auch darauf berufen, dass Bartram seit Anfang 1765 mit einem königlichen Stipendium ausgestattet war und sich darum kümmern sollte, botanische Güter für die königlichen Gärten nach London zu schicken. Fortan war Bartram mit dem Titel eines *King's Botanist* unterwegs.⁴⁷ Eine Version des von ihm angefertigten Reisetagebuchs scheint ohne Bartrams Wissen an das *Board of Trade* in London gelangt zu sein.⁴⁸ Das hatte zur Folge, dass sich Bartrams Aufzeichnungen unter den Händen des Augenarztes William Stork, der sich als Vermittler für britische Investitionen in East-Florida ins Spiel bringen wollte,⁴⁹ zu einer Art Werbeschrift entwickelten. In seinen Anmerkungen suchte Stork die von Bartram aufgelisteten Gewächse mit ihren botanischen Namen zu benennen. Vor allem aber wies er hier auf deren Gebrauchs- und Handelswert hin.⁵⁰ Die wechselseitig

43 Slaughter, Thomas P.: *The Natures of John and William Bartram*, New York 1996, S. 70–73; Goetzmann, William H.: »John Bartram's Journey to Onondaga in Context«, in: Hoffmann/Van Horne (Hg.), *Botanist*, S. 97–105. Vgl. zur Route Map V, in: ebd., S. xxvif.

44 Sawilla, Jan Marco: »Primitivismus und Geschichte. Die Native Americans Nordamerikas, die Mounds und die Archäologie (ca. 1750–1850)«, in: Mirjam Hähnle/Julian Zimmermann (Hg.), *Objektzeiten. Die Relationierung historischer Zeiten durch Relikte (6.–20. Jahrhundert)*, Baden-Baden 2023, S. 221–257, hier S. 221–223.

45 Zur Route Bartram, John: »Diary of a Journey through the Carolinas, Georgia, and Florida. From July 1, 1765, to April 10, 1766«, hg. v. Francis Harper, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, n.s. 33/1 (1942), S. 1–120, hier Map 1 und Map 2, nach S. 120; Hoffmann/Van Horne (Hg.): *Botanist*, S. xxivf., Map IV.

46 Hetrick, Lawrence: »The Origins, Goals, and Outcomes of John Bartram's Journey on the St. John's River, 1765–1766«, in: Hoffmann/Van Horne (Hg.), *Botanist*, S. 127–136; Schafer, Daniel L.: *William Bartram and the Ghost Plantations of British East Florida*, Gainesville 2010, S. 9–13, 18f.; Olwell, Robert: »Incidental Imperialist. John Bartram's Florida Travels, 1765–1766«, in: Joseph P. Ward (Hg.), *European Empires in the American South. Colonial and Environmental Encounters*, Jackson 2017, S. 188–217, hier S. 197, 201f.

47 Collinson an Bartram. London, 9. April 1765, in: Berkeley/Berkeley (Hg.): *Correspondence*, S. 644; John Bartram an William Bartram. Philadelphia, 7. Juni 1765, in: ebd., S. 651f.

48 Slaughter: *Natures*, S. 77; Hetrick: *Origins*, S. 129f.; Schafer: *William Bartram*, S. 26 mit Anm. 27; Olwell: *Imperialist*, S. 206.

49 Vgl. Mowat, Charles L.: »The First Campaign of Publicity for Florida«, in: *Mississippi Valley Historical Review* 30 (1943), S. 359–376, hier S. 365–368; Rogers, George C. (Jr.): »The East Florida Society of London, 1766–1767«, in: *Florida Historical Quarterly* 54 (1976), S. 479–496, hier S. 481–483; Schafer: *William Bartram*, S. 27f., 52, 89f., 93; Olwell: *Imperialist*, S. 206f.

50 Bspw. ging Stork davon aus, dass sich das Holz des von Bartram am 21. Dezember gesichteten *purple berried Bay* oder *red Bay* bald zu einem »beneficial article of trade« entwickeln würde. Vgl. Bartram,

ge Bedingtheit zwischen Sammlungstätigkeit, dem Aufbau naturkundlichen Wissens und dem an unterschiedlichen Stellen zu beobachtenden Versuch, die Kolonien in ökonomische Wertschöpfungsprozesse einzubinden, tritt hier besonders deutlich hervor.

5. Zwischen Schiff und Satteltasche – Zur Mobilität der Dinge

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Sammlungs- und Handelsprojekt der Bartrams längst professionalisiert. Im Jahr 1754 war im *Gentleman's Magazine* eine 100 Species umfassende *List of Seeds of Forest Trees and flowering Shrubs* erschienen, die, wie es dort hieß, John und William Bartram »in Pennsylvania, den Jerseys und New York« zusammengetragen und nach Großbritannien exportiert hatten.⁵¹ Das war ein Verkaufskatalog der von *Bartram's Garden* zu beziehenden Pflanzen. Vergleichbare und zusehends umfangreicher werdende Kataloge erschienen seit Beginn des 19. Jahrhunderts als eigenständige Broschüren.⁵²

Auch die von Collinson und John Bartram entwickelten Transporttechniken erlangten einen bemerkenswerten Ruf, wie das eingangs zitierte Schreiben Jeffersons zeigt. Grundsätzlich war die Frage, wie Samen oder Setzlinge über größere Wegstrecken transportiert werden konnten, aber für alle naturkundlich Interessierten von Relevanz. John Woodward (1665–1728) widmete dieser Frage 1696 seine *Brief Instructions for Making Observations*.⁵³ Eine erste selbständige Abhandlung legte 1770 der Leinenhändler, Zoologe und Botaniker John Ellis (um 1710–1776) vor.⁵⁴ Die meisten der hier verhandelten Probleme traten allerdings erst in der Praxis zutage: Waren die Samen auf den Exkursionen besser in Satteltaschen oder Körben zu transportieren? Was war zu unternehmen, wenn es zu regnen begann? Wie war bei Atlantikquerungen zu verhindern, dass Papiertüten oder Inventare in der Seeluft verrotteten oder Samen von Schädlingen gefressen wurden? Transportierten sich Wasser- und Sumpfpflanzen aus Florida besser in Moos, Schlamm oder in mit Wasser gefüllten Flaschen nach Übersee? Die Briefwechsel zwischen Collinson und Bartram waren voll von diesen Fragen.⁵⁵ Das lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass die Wege der Dinge und die Wege der Menschen in diesen großräumigen und arbeitsteilig angelegten Sammlungszusammenhängen nur teilweise zur Deckung kamen. Was folgt daraus für die »Herhol-Schleife«?

John: »A Journal, Kept by John Bartram of Philadelphia, Botanist to His Majesty for the Floridas [...], in: [William Stork:] *An Account of East-Florida, with a Journal, Kept by John Bartram of Philadelphia [...]*, London [1767], eigenständig paginiert, S. 1–70, hier S. 3 mit Anm. e. Die Identifikation dieser Pflanze als *Laurus borbonia* hatte Stork mit Linnés *Species plantarum* vorgenommen.

51 »A List of Seeds of Forest Trees and flowering Shrubs gathered in Pensylvania, the Jerseys and New York, by John and William Bartram, and sent over the last Year to their Correspondents, being the largest Collection that has ever before been imported into this Kingdom«, in: *The Gentleman's Magazine, and Historical Chronicle* 23 (Feb. 1754), S. 65. Vgl. Fry: *Bartram*, S. 180f.

52 Fry: *Bartram*, S. 181, verzeichnet zwischen 1807 und 1836 sechs entsprechende Broschüren.

53 [Woodward, John:] *Brief Instructions for Making Observations in All Parts of the World: As also for Collecting, Preserving, and Sending over Natural Things [...]*, London 1696, S. 12f. Vgl. Findlen, Paula/Toledano, Anna: »The Materials of Natural History«, in: Helene Anne Curry/Nicholas Jardine/James Andrew Secord u.a. (Hg.), *Worlds of Natural History*, Cambridge/New York/Melbourne u.a. 2018, S. 151–169, hier S. 160.

54 Ellis, John: *Directions for Bringing Over Seeds and Plants, from the East-Indies and Other Distant Countries [...]*, London 1770. Vgl. Laird/Bridgman: *Roots*, S. 172–175, 177, 179–181.

55 Vgl. ebd., S. 166–172, 175f., 180.

6. Zum Schluss – Das Ende der »Herhol-Schleife«

Die »Herhol-Schleife« erinnert daran, dass das Sammeln an Zeit und Raum gebunden ist. Als heuristisches Hilfsmittel kann sie zum Ausgangspunkt werden, um sich über die Besonderheiten von Wegstrecken und die Charakteristika der Suchbewegung Gedanken zu machen. Dies leistet dieses Modell vor allem dort, wo sich Wegstrecken und Bewegungen um ein Zentrum herum organisieren und die Sammlung von einem überschaubaren Personenkreis getragen wird. Das war in *Bartram's Garden* der Fall. Eine historische Untersuchung hat allerdings auch nach den materiellen und logistischen Ermöglichungsbedingungen von Mobilität zu fragen. Hier scheint das Modell der »Herhol-Schleife« an seine Grenzen zu stoßen. Der Figur des Sammlers oder der Sammlerin scheint nämlich weit weniger Autonomie zu besitzen als dieses Modell nahelegt. Vielleicht ist das Modell auch zu solipsistisch angelegt. In den hier diskutierten Fällen jedenfalls waren nicht alle Orte für alle Personen zugänglich und die Wege, sofern sie überhaupt vorhanden waren, nicht immer frei wählbar. Die Mittel, die den Bartrams zur Verfügung standen, waren ebenfalls limitiert. Umgekehrt ist zu beobachten, dass dort, wo diese Mittel von außen ins Spiel gebracht wurden, die Sammlungsbewegung in neue Gebiete ausgreifen konnte.

Das macht deutlich, dass das Projekt der Bartrams nur als Teil eines übergeordneten Sammlungszusammenhangs, eines *Sammlungswesens*, gedacht werden kann. Vereinfacht gesagt erkennt man dessen Existenz daran, dass diejenigen, die im großen Stil sammeln – wie Lord Petre –, an den praktischen Dimensionen des Sammlungsprozesses kaum mehr selbst beteiligt sind. Anders als von Sommer angenommen, ändert sich mit dem Einsatz ausgreifender Verkehrsmittel also nicht nur der »Maßstab« des Sammelns,⁵⁶ sondern auch dessen Qualität. Im Übrigen wäre es auch zu ungenau, wollte man die von *Bartram's Garden* ausgehenden »Schleifen« einfach mit jenen übergeordneten »Schleifen« verknüpfen, die von England aus initiiert wurden, um Landschaftsgärten oder botanische Sammlungen zu bestücken. Denn damit würde, in Anlehnung an Bruno Latour, das Gefälle verdeckt werden, das zwischen kolonialer »Peripherie« und europäischem »Zentrum« bestand.⁵⁷ Über die gartenbauliche Kompetenz der Bartrams äußerten sich viele ihrer europäischen Besucher:innen kritisch.⁵⁸ Selbst die Kooperation zwischen John Bartram und Collinson verlief nicht ohne Spannungen. Bücher, die Bartram erbeten hatte, wollte Collinson ihm aus Kostengründen nicht besorgen. Paternalistische Empfehlungen zu Bartrams Kleidung und Auftreten überlagerten sich mit dem Rat, sich nicht über naturkundliche Fragen den Kopf zu zerbrechen, sondern sich auf praktische Operationen zu konzentrieren.⁵⁹ Für Collinson stellte sich *Bartram's Garden* also weniger als eine eigenwertige Sammlung dar. Vielmehr handelte es sich für ihn um ein Depot, das der Rollenteilung zwischen »met-

56 Sommer: *Sammeln*, S. 209.

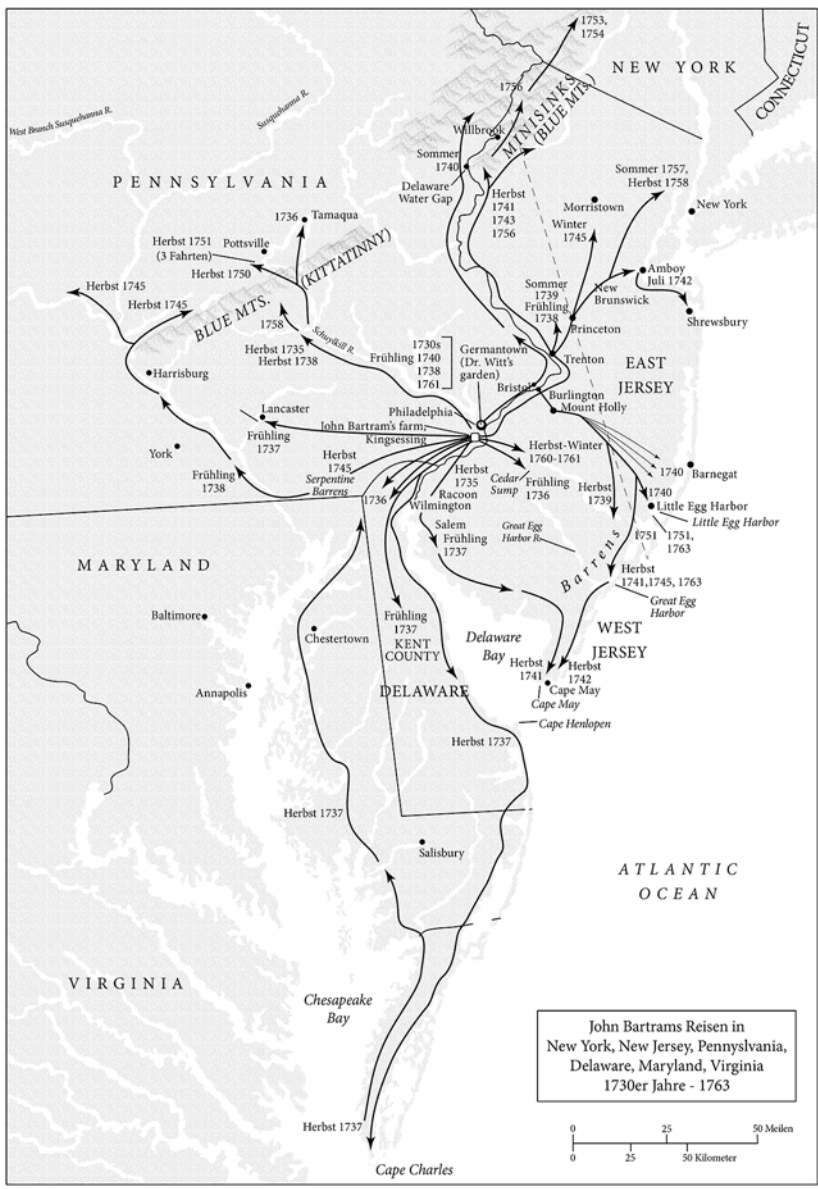
57 Vgl. dazu Anm. 9.

58 Der Sekretär der französischen Gesandtschaft in Philadelphia, der Marquis François de Barbé-Marbois (1745–1837), der *Bartram's Garden* 1779 besucht hatte, zeigte sich sogar entsetzt: Barbé-Marbois, François de: »Journal«, in: ders., *Our Revolutionary Forefathers. The Letters during His Residence in the United States as Secretary of the French Legation. 1779–1785*, hg. v. Eugene Parker Chase, Freeport, NY 1929, S. 131f.

59 Olwell: *Imperialist*, S. 194–197.

ropolitan philosopher and [...] colonial assistant« entsprach.⁶⁰ Ein in sich stimmiges Netz gelehrter »Kollaboration«⁶¹ war auf diese Weise nicht zu knüpfen.

Abb. 1



60 Ebd., S. 195; vgl. auch Parrish, Susan Scott: *American Curiosity. Cultures of Natural History in the Colonial British Atlantic World*, Chapel Hill 2006, S. 128–135.

61 In Anlehnung an Dietz, Bettina: *Das System der Natur. Die kollaborative Wissenskultur der Botanik im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2017.

Auswahlbibliographie

- Brockway, Lucile H.: *Science and Colonial Expansion. The Role of the British Royal Botanic Gardens*, New York/London 1979.
- Chambers, David Wade/Gillespie, Richard: »Locality in the History of Science. Colonial Science, Technoscience, and Indigenous Knowledge«, in: *Osiris* 15 (2000), S. 221–240.
- Delbourgo, James: *Collecting the World. Hans Sloane and the Origins of the British Museum*, Cambridge, Mass. 2017.
- Fabian, Ann: *The Skull Collectors. Race, Science, and America's Unburied Dead*, Chicago, Ill./London 2010.
- Förschler, Silke/Mariss, Anne (Hg.): *Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2017.
- Hyde, Elizabeth: *Cultivated Power. Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia, Penn. 2005.
- Parsons, Christopher M.: *A Not-So-New-World. Empire and Environment in French Colonial America*, Philadelphia, Penn. 2018.
- Rattner Gelbart, Nina: »Botany in the Field and in the Garden. Jeanne Barret (1740–1807) and Madeleine Françoise Basseporte (1701–1780)«, in: dies., *Minerva's French Sisters. Women of Science in Enlightenment France*, New Haven, Conn./London 2021, S. 107–157.
- Savage, Rachel: »The Herbal Tradition and Its Influence on Women's Role in Garden-Making, 1600–1900«, in: *Garden History* 46 (2018), S. 57–73.
- Schiebinger, Londa/Swan, Claudia (Hg.): *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*, Philadelphia, Penn. 2005.

2.2 Gewalt der Versetzung – mit Texten von Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy und Michael Cuntz

2.2.1 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften [Lettres à Miranda, 1796]

Quatremère[!] de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften (1796), Stendal 1998, S. 8–37, hier S. 8–9, 13–16, 37–38. [Wiederabdruck ohne Fußnoten.]

Frz. Original: A[ntoine Chrysostôme]. Q[uatremère de Quincy].: *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.* [Lettres à Miranda], Paris: Desenne/Quatremère An IV – 1796.

/8/

In Briefen.

[von Quatremère de Quincy]

Erster Brief.

Sie fragen mich, [lieber]. Fr[eund]., welchen Einfluß die Versetzung der Monumente Italiens und die Zerstreuung seiner Schulen und Museen, auf Künste und Wissenschaften haben könnte? Sie fühlen wohl selbst, daß diese Frage von einem sehr allgemeinen Interesse ist, und daß sie nicht anders aufgelöst werden kann, als wenn man sie aus allgemeinen Gesichtspuncten beantwortet. Man muß hier alle Partheylichkeit, alle National-Vorurtheile bey Seite stellen, und sich nicht durch PrivatRücksichten beschränken lassen. Auf diese Art glaube ich Ihrer Forderung Genüge leisten zu können.

In der That machen die Künste und Wissenschaften seit langer Zeit in Europa eine Republick aus, deren Mitglieder durch die Liebe zum Schönen, und zur Wahrheit, und durch die Untersuchung derselben gleichsam wie durch einen gesellschaftlichen Vertrag mit einander verbunden, weit weniger sich von ihrem Vaterlande zu isoliren, als vielmehr das Interesse desselben mit dem Interesse der übrigen Länder unter dem so schönen Gesichtspuncte einer allgemeinen Brüderschaft zu vereinigen suchen. Diese glückliche Gesinnung kann selbst nicht durch die blutigen Uneinigkeiten erstickt wer-

den, welche die Nationen verleiten, sich unter einander zu zerfleischen. Fluch über den eben so unsinnigen, als grausamen Mann, der den Funken des heiligen Feuers der Humanität und Philanthropie ersticken wollte, den die Cultur der Künste und Wissenschaften noch in dem Herzen einiger Menschen er hält. Die Verbreitung der Aufklärung hat Europa den großen Dienst geleistet, daß es hier keine Nation mehr giebt, die von einer andern den erniedrigenden Namen einer barbarischen Nation erhalten könnte. Zwischen allen diesen Ländern findet Gemeinschaft des Unterrichts und der Kenntnisse, Gleichheit des Geschmacks, der Wissenschaften und des Fleisses statt. Man kann mit Wahrheit sagen, daß man unter

/9/

ihnen weniger Verschiedenheit bemerkt, als zuweilen zwischen den Provinzen eines einzigen Staats. Der Grund davon ist der, daß, durch eine glückliche Revolution die Künste und Wissenschaften ganz Europa angehören, und nicht mehr das ausschließliche Eigenthum einer Nation sind. Auf die Erhaltung, Begünstigung und Vermehrung dieser Gemeinschaft müssen alle Gedanken, alle Bemühungen der vernünftigen Politik und Philosophie abzuwecken.

Ich kann also Ihre Frage nicht wohl anders beantworten, als wenn ich von jenem falschen, partheyischen Interesse, abstrahire, durch welches Unwissende und Schlechtdenkende sich leiten lassen. Als Glied dieser allgemeinen Republick der Künste und Wissenschaften, nicht als Landsmann dieser oder jener Nation, werde ich das Interesse untersuchen, das alle Partheyen zu der Erhaltung des Ganzen verbindet. Und welches Interesse? das Interesse der Civilisation, der Vervollkommnung der Mittel zum Glück und zum Vergnügen, der Beförderung und Fortschritte der Wissenschaft und der Vernunft, kurz, der Verbesserung des Menschengeschlechts. Alles, was dazu beytragen kann, gehört allen Völkern. Keiner hat das Recht, sich es zuzueignen, oder willkührlich darüber zu verfügen. Die Nation, die sich eine Art von Recht oder ein ausschließliches Privilegium über die Belehrung und die Mittel dazu anmassen wollte, würde für diese Verletzung des gemeinschaftlichen Eigenthums gar bald durch Barbarey und Unwissenheit bestraft werden. In der Unwissenheit liegt ein sehr thätiger Ansteckungskeim. Alle Nationen berühren sich einander so, daß man in keiner eine Wirkung hervorbringen kann, die nicht sogleich auf die andere zurückwirken sollte.

Wenn also eine für die Mittel der Belehrung gefährliche Ortsveränderung, wenn die Zerstückelung der Schulen der Kunst und des Geschmacks, der Muster des Schönen und der wissenschaftlichen Instrumente, wenn eine Trennung der Gegenstände, die Europa zum Unterrichte dienen, wenn die Entfernung der Modelle des Alterthums von ihrem vaterländischen Boden, und der daraus folgende Verlust aller Parallelen, die sie erklären und ihnen den Werth geben, wenn die Zerstreuung der wissenschaftlichen Gegenstände und Zerrüttung der Sammlungen, wodurch alle Mittel zum Unterrichte zerstreut und vereinzelt werden, die Folge für Europa hat, daß ihm nur noch unvollkommene Hilfsquellen zu einem unvollständigen und zerstückelten Unterrichte übrig bleiben: muß dann nicht dieses Unglück für die Wissenschaft und Kunst auch auf deren unüberlegte Urheber [!] zurückfallen?

Ich denke Ihnen weiter unten zu beweisen, daß aus einer solchen unüberlegten Handelsweise alle Folgen der Unwissenheit und Barbarey entstehen können, und hoffe, daß ziemlich specielle Thatfachen und Entwicklungen, die Sie wohl nicht erwar-

ten, diese Behauptung auf den höchsten Grad der Evidenz bringen werden. Wenn sie mir die bloße Möglichkeit des nachtheiligen Einflusses zugeben, den eine Versetzung der Muster und übrigen Gegenstände der Belehrung, welche die Natur, nach ihrem allmächtigen Willen, nach Italien und besonders nach Rom verlegt hat, auf den allgemeinen Unterricht Europens haben könne, so werden Sie mir auch zugestehen, daß die Nation, die sich dadurch an Europa versündigte, daß sie dazu beytrug, es unwissend zu machen, auch zuerst selbst durch die auf sie zurückfallende Unwissenheit Europens würde bestraft werden. [...]

/11/

Zweyter Brief.

/13/

Wird diese Ausgrabung der Alterthümer in Rom mit dem nämlichen Eifer fortgesetzt, und wird dieser Eifer von den Nationen, die Colonien von Alterthümern besitzen, nachgeahmt, so werden die Künste höchstwahrscheinlich eine neue Gestalt gewinnen. Dieser große immer wachsende Brennpunct der antiquarischen Einsichten, muß ein unsern Vorfahren unbekanntes Licht verbreiten. Nichts geschieht, meiner Meinung nach, zweymal auf dieselbe Art. Die alten und neuen Ursachen, welche das Aufblühen der Künste bewirkten, können vielleicht nie wieder hervorkommen; statt deren werden andere sich entwickeln. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich vorher verkündige, daß unter allen Revolutions- oder Regenerations-Ursachen, die auf die Künste Einfluß haben können, die allgemeine Wiederauferweckung dieses täglich anwachsenden Statuen-Volks, dieser Antiken-Welt am fähigsten sey, ganz neue Wirkungen hervorzubringen. Diese Welt, die weder Leonhard da Vinci, noch Michael [!] Angelo, noch Raphael sahen, oder die sie nur in der Wiege sahen, muß auf das Studium der Künste und das Genie Europens einen ausserordentlichen Einfluß äussern. Sicher wird der Geschmack am Schönen, Einfachen und Wahren, eine neue Methode bey der Nachahmung der Natur. Die Verbesserung einer Menge von Künsten, die mit diesen großen Ideen von Vollkommenheit zusammenhängt, wird bald als die merkbare und unmittelbare Folge dieser imponirenden Masse von

/14/

Unterricht und Beyspielen sich zeigen, die Rom in diesem Jahrhunderte vervielfältigt, und zur Belehrung Europens gesammelt hat.

[...] Die Geschichte des menschlichen Geistes und seiner Entdeckungen, seiner Irrthümer, seiner Vorurtheile und der Quellen, aus denen er alle seine Kenntnisse schöpfte; die Erklärung der alten Gewohnheiten, religiöse [!] Dogmen, der Gesetze und gesellschaftlichen Einrichtungen; die Methoden, die Geschichte zu verbessern, zu berichtigen, zu erklären, das Nichtzusammenstimmende zu vereinbaren, die Lücken auszufüllen, die Dunkelheiten aufzuhellen, finden in den Denkmählern der Künste des Altherthums mehr Hülfquellen noch, als die nachahmenden Künste. So sind die Philosophie, die Geschichte, die Sprachwissenschaft, das Verstehen der Dichter, die Chronologie, die wissenschaftliche Astronomie, die Critick lauter einzelne Theile des

Ganzen, das man die Republick der Künste nannte, und denen die Integrität desselben nicht gleichgültig seyn kann. [...] Der Wissenschaft muß also eben so, wie der Kunst, daran gelegen seyn, daß die Quelle dieser Wiederhervorbringung der Schätze des Alterthums durch nichts getrübt, verstopft oder ausgetrocknet werde.

Ich will dießmal noch nicht von allen andern Nachtheilen sprechen, die eine Einführung oder bloße Versetzung dieser Reichthümer der Wissenschaft und Kunst verursachen würde. Ich behalte mir dieß auf andere Briefe vor, so wie die Ausführung der Idee, auf welche Art zwischen allen Theilen des gelehrten Europas und der Hauptstadt der Künste ein Handelsverkehr, durch den man sich gegenseitig bereicherte, errichtet werden könnte, und mit welchen Mitteln, ohne das gemeinschaftliche Depositum anzutasten, eine thätigere Circulation der Schätze des Alterthums bewirkt werden sollte.

Aber warum fördern nicht, ehe dieser Handel eröffnet [!] wird, diejenigen Nationen, die einige Goldadern dieser reichen und schätzbaren Mine besitzen, diese Schätze zu Tage? Warum werden nicht die fruchtbaren Ufer von Bajä, Cumä und Posidonium aufgedrungen und durchsucht?

[...] Warum fördert Frankreich nicht die Ruinen der Provence zu Tage? Warum forscht man nicht, nach den in dem vergangenen Jahrhunderte gemachten Entdeckungen, mehrere Statuen, und unter andern der schönen Venus in der Gallerie von Versailles, die zu Arles gefunden wurde, von neuem nach den gelehrten Ueberresten

/15/

zu Vienne, Arles, Orange, Nismes, Autun und an so vielen andern Orten? Warum wird das schöne Amphitheater zu Nismes nicht wieder hergestellt, um darin alle Reichthümer des Alterthums aus dieser römischen Colonie aufzubewahren? Warum errichtet man dort nicht ein Museum der Alterthümer, das mit den italiänischen Mustern correspondirt. [...]

Dritter Brief.

[...] Sie wissen nur zu wohl, mein Freund! daß Zerstreuen und Zerstören einerley ist; und werden also nicht verlangen, daß ich beweisen soll, daß Zerstückelung der wahren Keim der Zerstörung sey; Sie sind zu wohl unterrichtet, als daß Sie zweifeln sollten, daß die Zerstörung der Elemente und Materialien einer Wissenschaft das wahre Mittel sey, die Wissenschaft zu zerstören und zu tödten. Dieß vorausgesetzt muß die Zerstückelung des Museums zu Rom der Tod aller Kenntnisse seyn, deren Grundlage ihre unzertrennliche Verbindung ist. Was sind die Alterthümer in Rom anders, als ein großes Buch, dessen Blätter die Zeit zerstört oder zerstreut hat, und dessen leere Stellen und Lücken durch die neuen Entdeckungen täglich mehr ausgefüllt werden? Würde nicht die Macht, die einige der interessantesten Denkmale sich aussuchte, um sie wegzuführen und sich zuzueignen, gerade so handeln, wie ein Unwissender, der aus einem Buche die Blätter ausreissen wollte, auf denen sich Vignetten befänden? [...]

/16/

[...] Andere Orte, wo Museen sich befinden, sind oft genug von der Art der Wissenschaft, zu denen sie gehören, unabhängig; dem Museum zu Rom wurde seine Stelle

von der Ordnung der Natur selbst angewiesen, die es an keinen andern Ort stellen wollte; das Land selbst macht einen Theil des Museums aus. Man kann alle andern öffentliche Niederlagen wissenschaftlicher Gegenstände ganz wegbringen, die Niederlage der Alterthümer zu Rom könnte nur zum Theil von da weggebracht werden; dem Ganzen nach ist sie nicht wegzubringen. Es ist ein Coloß, dem man einige Glieder abreißen kann, um Fragmente davon mitzunehmen; dessen Masse aber, wie die Masse des großen Sphynx von Memphis mit dem Boden zusammenhängt. Irgend eine theilweise Versetzung ist nichts anders, als eine für deren Urheber eben so schimpfliche, als unnütze Verstümmelung.

Das wirkliche Museum zu Rom, von dem ich hier spreche, besteht zwar aus Statuen, Colossen, Tempeln, Obeliskten, Triumph-Säulen, Bäder [!], Circi, Amphitheatern, Triumphbogen, Gräbern, Stuccaturarbeiten, Fresco-Mahlereyen, Basreliefs, Inschriften, Fragmenten von Zierrathen, Baumaterialien, Meublen, Hausgeräthe [!] u.s.w. Aber es gehören dazu auch die Orte, Gegenden, Berge, Steinbrüche, alte Wege, die Lagen der verschiedenen zerstörten Städte, die geographischen Vergleichen, die Verhältnisse aller Gegenstände unter einander, die Erinnerungen, Local-Traditionen, die noch bestehenden Gebräuche, die Parallelen und Vergleichen, die nur im Lande selbst gemacht werden können. [...]

/34/

Siebenter Brief.

/37/

[...] In der Tat, was auch immer die Franzosen aus Italien heraustragen mögen, niemals würde es ausreichen, um die Reise dorthin seinen Studenten als zwecklos erscheinen zu lassen. Sie werden immer genötigt sein, ihr Geld auszugeben, um dort an Ort und Stelle selbst das zu betrachten, was wegzunehmen keiner Macht der Welt gelänge. Andererseits aber bleibt es recht zweifelhaft, ob die Schüler anderer Länder ihr Interesse stets zwischen Paris und Rom teilen könnten. Entweder werden sie weiterhin die bessere Schule besuchen, und das wird immer Italien sein, ungeachtet der diesem Lande zugefügten Schäden, oder, was am wahrscheinlichsten ist, wenn die großartigen Vorbilder sie nicht mehr in dieses Land locken und das kostspielige Pariser Leben sie von diesem neuen Zentrum fernhält, werden sie zu Hause bleiben und dem zu teuren und zugleich weniger fruchtbaren Unterricht entsagen.

Der Kunstunterricht, nun zu teuer geworden, würde sich also außer Reichweite einer größeren Studentenzahl Europas befinden; zu lang hinausgezogen, wird er auch schwieriger und weniger nützlich. Die Interessenten an diesem Studium werden von Tag zu Tag weniger, was letztendlich auch eine Verminderung der Kunstliebhaber und -schützer bewirkt. Geschmack, Kenntniss und Talent verringern sich und lassen daher die Quellen des genialen Kunstschaffens versiegen. Die Trägheit des Geistes und Geschmackssinnes führt zur Gleichgültigkeit im Hinblick auf solche Werke, die Geist und Schönheitssinn herausfordern. Und ist man einmal dahin gelangt, so begehrt man bei anderen nicht, was man im eigenen Lande verschmäh. Sollte diese Erscheinung sich im übrigen Europa auswirken, so frage ich die spekulierenden Ökonomepolitiker, für wen werden dann wohl Eure Künstler arbeiten, Künstler, die sich vom Auslandshan-

del all dieser Eures Kunstschaaffens trächtigen Produkte ernährten? Wozu würde euch denn ein ausschließliches Handelsprivileg dienen, wenn es keinen Absatz gibt und die Produkte keine Abnehmer fänden? [...]

/38/

Ein und derselbe Trieb führt heutzutage ganz Europa zur Pflege der Künste; dieser Impuls erfüllt sich in direktem Verhältnis zur zentralen Macht, die von Italien und Rom ausstrahlt; vermindert man diese, so schwächt man jene.

Rom ist von Natur aus dazu bestimmt, dem hochwertigen Kunstunterricht als Zentrum zu dienen, aber durch ihre politische Existenz hat sich diese Stadt außer dem als der günstigste Ort erwiesen, Europas Zentralschule zu werden. »Es ist die universellste Stadt der Welt«, sagt Montaigne, »wo Seltsamkeit und Verschiedenartigkeit am wenigsten merklich sind; denn ihre natürliche Wesensart besteht aus den hier zusammenkommenden Ausländern; jeder fühlt sich da zu Hause.« Stets in Frieden mit Europa, bietet sie einen sicheren Zufluchtsort für das Studium, selbst inmitten der von Unruhen bewegten Nationen. Dank ihrer unkriegerischen Gesinnung vor den Überfällen aller anderen Mächte geschützt, ist sie das unantastbare Sammelbecken der Kunstschatze und Wissenschaften. Wenn aber erst einmal das Beispiel gegeben worden ist, sich an dem allgemeinen Gesamtgut der Kunst vergreifen zu können und es dazu käme, daß infolge dieses Vorbilds Italien von all den nahe oder fern gelegenen Mächten im Falle von Kriegsereignissen oder politischen Revolutionen beherrscht würde, wenn die Reichtümer der Kunst und Wissenschaften nichts anderes mehr wären als eine Beute, derer sich der erstbeste Eroberer bemächtigen könnte, wenn das Kulturerbe aller sich unter jedwedem verteilt sähe, wenn all das, was die Kriegsgesetze und die Siegerrechte im zivilisierten Europa bis auf den heutigen Tag berücksichtigt haben, wenn die Kulturmonumente und die der öffentlichen Bildung geweihten Objekte die Triumphzügen [!] all jener sich als Besieger Roms fühlenden Armeen zieren sollten, wenn die mit dem Besitz jener Objekte verknüpften kaufmännischen Ideen und daraus sich entwickelnden Begierde [!] all die sich künftig bekämpfenden Nationen dazu übergingen, sich gegenseitig zu berauben und Bücher, Manuskripte, Gemälde und Statuen zu entreißen, was für eine Gefahr – so frage ich Sie – würden doch die Folgen eines solchen Handelns für die Kunst und Wissenschaft mit sich bringen? Man stelle sich vor, wie die überall zerstreuten und verkannten Meisterwerke der Kunst infolge all dieser Erschütterungen verstümmelt, geschädigt, der Sorglosigkeit und Vergessenheit bald ausgeliefert, in fremder Erde dem Verderb verfallen würden! Wie alle literarischen Kenntnisse, die die Gesamtheit jener zusammengestellten Werke uns versprochen, im Keime erstickt würden! Wie dieser Wirkungskreis für die wissenschaftliche Welt verlorengehe! Wie damit die Liebe zur Kunst vergehen würde, das Gefühl des Schönen sowie das den Geschmackssinn begünstigende Schaffensprinzip, wie die Fackel der Geschichte, der früheren Forschungen und der Philosophie erlöschen würde, wie Europa in die Nacht des schlechten Geschmacks sinken und die Barbarei über sie wiederum den Schleier des Irrtums und der Unwissenheit ausbreiten würde! [...]

2.2.2 Michael Cuntz: Kunstwerke als *immovable mobilizers* und die Gewalt des Museums. Verschiebungen und Übertragungen in *Quatremère de Quincy's Lettres à Miranda*

Der vor allem als Kunsttheoretiker und -historiker berühmte, aber im Verlauf seines langen Lebens unter anderem auch als Politiker, Architekt und Archäologe tätige Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) ist für die Sammlungsforschung und die Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe gleich in zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen hat er mit der Veröffentlichung seiner allgemein nach ihrem Adressaten,¹ dem Kreolen Francisco de Miranda, als *Lettres à Miranda* bezeichneten Briefe Ende Juli 1796, im An IV des Revolutionskalenders, als einer der ersten gegen das, was aus heutiger Sicht als systematische Beutekunstpolitik der Französischen Revolution zu bezeichnen ist, seine Stimme erhoben.² Angesichts der bereits totalitär-patriotischen Stimmung in Frankreich war dies mit einem hohen persönlichen Risiko verbunden. Zum anderen gilt er in der Forschung auch als Begründer einer Position der Museumsfeindlichkeit, der etwa auch Paul Valéry mit seinem Text »Le problème des musées« (1923) zuzuordnen ist. Diese übt nicht nur an spezifischen Formen von Museumsbau oder Ausstellungspraxis und -politik Kritik, sondern verwirft die Institution des Museums radikal.³

Einen solchen in den *Lettres* bereits klar angelegten Standpunkt wird Quatremère de Quincy⁴ später in seinen *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815) weiterentwickeln.⁵ Denn Ablehnung des Kunstraubs und Ablehnung des Museums sind für Quatremère konzeptuell so untrennbar miteinander verbunden, wie es die Entstehung des modernen Museums historisch mit der Praxis des systematischen Kunstraubs war. Ist mit dem Begriff der *destination* im Titel seiner Publikation von 1815 die Bestimmung der Kunstwerke im Sinne ihres Daseinszweckes gemeint, ist dies doch nicht von der semantischen Dimension von *destination* als Bestimmungsort abzutrennen, der einerseits die Alternative Museum oder ursprünglicher Produktions- und

1 Zur Rekonstruktion dieser Korrespondenz und den genauen Umständen der Zirkulation und Veröffentlichung der Briefe wie auch der Datierung vgl. Pommier, Édouard: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991, S. 414–418, sowie ders.: »Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke«, in: Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), Stendal 1998, S. 41–99, hier S. 43–48.

2 Zur deutschen Diskussion des französischen Kunstraubs vgl. Savoy, Bénédicte: »Die Gallier in Rom«. Deutsche Stellungnahmen zum französischen Kunstraub in Italien, 1796–1801«, in: Thomas Höpel (Hg.), *Deutschlandbilder – Frankreichbilder 1700–1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, Leipzig 2001, S. 153–171. Die *Lettres* 1 bis 6 wurden prompt ins Deutsche übersetzt und erschienen noch im Herbst des gleichen Jahres in zwei Lieferungen in der Jenaer Zeitschrift *Minerva*. Gegen Quatremères Kritik muss konzediert werden, dass die Aufstellung in Museen häufig erstmals eine Betrachtung von Kunstwerken in günstigen Lichtverhältnissen und ausreichender Nähe erlaubte. Auch die Reinigung verrußter und vergilbter Bilder durch französische Restauratoren wurde wegweisend.

3 Savoy, Bénédicte: *Objets du désir, désir d'objets*, Paris 2017, S. 61.

4 Im Folgenden als »Quatremère« abgekürzt wiedergegeben.

5 Vgl. Haskell, Francis: »Les musées et leurs ennemis«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 49 (1983), S. 103–106; Poulot, Dominique: »Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui«, in: *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 48/6 (1993), S. 1601–1613; Labrusse, Rémi: »Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs«, in: *Romantisme* 173/3 (2016), S. 68–78.

Rezeptionskontext, andererseits die Alternative Paris oder Rom meint. Auch die Zeitlichkeit von Kunst und somit die Möglichkeit einer Kunstgeschichte bleibt damit für Quatremère unmittelbar abhängig von ihrer konkreten Räumlichkeit und Geographie.

Der eigentliche Titel seiner Briefe, *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.*, lässt keinen Zweifel daran, dass Quatremère jeglicher Versetzung oder jeglichem *displacement* italienischer – und vor allem römischer – Kunst eindeutig ablehnend gegenübersteht. Gleichwohl muss er in seiner Argumentation mit Paradoxien operieren, die Phänomene der Übertragung, der Translation, der Übersetzung, Verschiebung und Zerstreuung betreffen. In ihrem Zentrum stehen Fragen der Herstellung von politischen wie künstlerischen Kontinuitäten durch Nachahmung. Sein Plädoyer gegen die Versetzung und *translatio* und für eine zumindest partielle Unterbrechung ihrer Dynamiken kommt aber nicht umhin, seinerseits mit Verschiebungen und Übertragungen zu operieren oder diese zu reflektieren. Und dies gilt gleichermaßen für eine aktuelle Auseinandersetzung mit Quatremères Position. Für diesen sind Kunstwerke, obwohl sie bewegliche Objekte sind und damit transportiert werden können, *immovable mobilizers*, zu denen sich Kunstliebhaber, Kunsthistoriker und Künstler bewegen müssen, weil sie nur in ihrem Kontext und im Milieu ihrer Produktion verstanden werden und produktiv sein können. Dies bedeutet eine radikale Infragestellung einer Kunstpolitik, die auf der zentralisierenden (Ver)Sammlung von Kunstwerken in Museen der Metropole⁶ basiert und die laut Quatremère den Kontext zerstört.

1. Der zeitgenössische Kontext der *Lettres*: Die Kunstpolitik der Französischen Revolution

Die *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*, wie der Text im Schmutztitel variierend benannt wird, entstehen als unmittelbare Reaktion auf die Einnahme von Mailand und der Fürstentümer Modena und Bologna zu Beginn von Napoleons Italienfeldzug. Während Quatremère schreibt, wird dort gerade umgesetzt, was dem Kirchenstaat und vor allem Rom droht: die vom Directoire beschlossene planvolle Ausplünderung der herausragendsten Kunstschatze mit dem Ziel der Verbringung nach Paris. Projekt ist das Ganze also im doppelten Sinne: noch nicht *Fait accompli*, sondern *in the making*, aber eben auch keinesfalls unkontrollierbare Begleiterscheinung von Kriegsgeschehen, sondern an zentraler Stelle beschlossenes, geplantes und ideologisch legitimatedes Handeln⁷ eines etablierten Netzwerks aus Militär und Kommissären vor Ort, die systematisch und minutiös italienische Kirchen, Bibliotheken, Kunstsammlungen inspizieren und inventarisieren. Weiterhin ist es ein Unternehmen von Museumsleuten, Bibliothekaren und Wissenschaftlern in Paris, die regelrechte Bestelllisten anfertigen. Alle sind miteinander verbunden durch eine für die Zeit bemerkenswerte Logistik, die den weitgehend unbeschädigten Transport der requirierten

6 Dieser Begriff findet sich bei Quatremère selbst nicht. Ich verwende ihn hier, weil sich im Anspruch der Revolutionäre, Paris sei die Hauptstadt der Menschheit, bereits eine Logik kolonialer Raubkunstpolitiken herausbildet. Die *métropole* bezeichnet in der französischen Kolonialzeit Frankreich im Verhältnis zu den Kolonien.

7 Vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 397–403.

Objekte über oft unwegsames Terrain nach Paris organisiert.⁸ Für Quatremère ging es also darum, diesem Tun Einhalt zu gebieten und die aus seiner Sicht mit Abstand größte drohende Katastrophe zu verhindern: die Plünderung Roms, die in den Jahren 1797 und 1798 in mehreren Etappen, zunächst durch die in Waffenstillstandsverträgen diktierte Abpressung von hochwertigen Kunstwerken,⁹ dann nach der Besetzung Roms durch die Franzosen Anfang 1798 im direkten ungehinderten Zugriff erfolgte.¹⁰

Der Kunstraub der Französischen Republik auf besetztem Gebiet hatte nicht in Italien begonnen. Bereits in den Österreichischen Niederlanden – also vor allem dem heutigen Belgien – hatte sich Ähnliches vollzogen, allerdings in weitaus ungeordneter Weise. Dies bedeutete einerseits, dass Kunstwerke dort weniger systematisch erfasst und requiriert wurden, andererseits aber auch, dass die Zerstörungen weit größer waren – teils durch Achtlosigkeit und Vandalismus, teils aus ökonomischen und militärischen Interessen. Wertvolle Materialien wie Kirchenschätze aus Gold wurden ebenso eingeschmolzen wie Bronzefiguren, aus denen Kanonen hergestellt wurden.¹¹

Diese Vorgehensweise war keineswegs üblich, sondern stellte für neuzeitliche Verhältnisse einen Tabubruch dar. Wie Paul Wescher darlegt, galt seit der Renaissance eine Art stillschweigende Übereinkunft, bei Eroberungen gegnerischer Territorien auf den Raub von Kunstwerken zu verzichten.¹² Dass sich die Französische Republik ohne Skrupel über diesen Codex hinwegsetzte, liegt im Selbstverständnis der Revolutionäre begründet: Diese betrachten sich eben nicht als eine weitere Konfliktpartei, sondern als Befreier der gesamten Menschheit aus den jahrhundertealten Fesseln des Despotismus von Kirche und Monarchie. Mit dem Universalitätsanspruch der Menschenrechte geht auch das Selbstverständnis einher, Heimat und Vaterland aller freien Menschen zu sein. Die Verbringung von Kunstschatzen nach Paris ist demnach nicht deren Verschleppung oder Versetzung von ihrem angestammten Ort, sondern ihrerseits Befreiung dieser Objekte.¹³ Paris gilt als Metropole, in der für die gesamte befreite Menschheit die Zeugnisse von Kunst und Wissenschaft legitimerweise zentral versammelt werden sollen. Paris ist nicht eine weitere Hauptstadt, sondern Ausnahmeort: Die Revolutionäre schreiben ihm einen gewissermaßen *extraterritorialen* Status zu. Und die Institution, die diese Extraterritorialität exemplarisch verkörpert und verwirklicht, war das Museum.¹⁴

8 Vgl. Reinhardt, Channelle: »Mouvoir et émouvoir: émotions et transfert des objets d'Italie en France (1796–1798)«, in: Pascal Bastien/Benjamin Deruelle/Lyse Roy (Hg.), *Émotions en bataille XVIe–XVIIIe siècle. Sentiments, sensibilités et communautés d'émotion de la première modernité*, Paris 2021, S. 331–345.

9 Vgl. Reinhardt: »Mouvoir«, S. 334f.

10 Vgl. Wescher, Paul: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, S. 72.

11 Vgl. Wescher: *Kunstraub*, S. 38–40.

12 Quatremère nimmt im abschließenden Plädoyer seines letzten Briefes explizit darauf Bezug: »si ce que les lois de la guerre et les droits même de la victoire ont respecté jusqu'à ce jour dans l'Europe civilisée«, in: A[ntoine Chrysostôme]. Q[uatremère de Quincy]: *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c. [Lettres à Miranda]*, Paris 1796, S. 72. Dies wird auch zuvor bereits angesprochen, vgl. ebd., S. 31f. (Referenztext).

13 Vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 52. Pommier spricht von einer »messianischen Auffassung« und »Freiheitstheologie«.

14 Vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 49. Natürlich ging es auch um die Gegenwart der eigenen Kunst. In der offiziellen Kunstdoktrin Frankreichs dieser Zeit verband sich die Idee, Kunst habe

An diesem Ort löst sich auch ein *prima facie* gegebener Widerspruch (zumindest teilweise) auf. Denn angesichts des furiosen Vandalismus, der die ersten Jahre nach der Revolution mit seiner massenhaften und großflächigen Zerstörung und Plünderung von kirchlichen und adligen Immobilien und Objekten in Frankreich prägt, ist das flammende Interesse an den – eben in der Regel auch sakralen oder von Adligen in Auftrag gegebenen – flämischen und vor allem italienischen Kunstwerken nicht unmittelbar einsichtig. Warum begehrte man, von dort zu holen, was man im eigenen Land verachtete?

Die einfache Antwort kann sich mit dem Hinweis begnügen, dass nach einer ersten Phase des Vandalismus die Stimmen derjenigen laut wurden, die für den Schutz und die Bewahrung der eigenen, französischen Kunstschatze nicht nur plädierten, sondern durch ihre Sammlung auch aktiv betrieben, wie es Alexandre Lenoir mit dem *Musée des monuments français* tat.¹⁵ Doch geht es eben nicht um eine Rückkehr zu einem kurzzeitig verlorenen Respekt und auch nicht um eine Frage der Quantität, also um eine gestiegene Wertschätzung durch Zerstörung signifikant knapper gewordener Güter.

Neben der Institution des Museums¹⁶ taucht das Konzept des allgemeinen *patrimoine*, also des kulturellen Erbes erstmals unter den Revolutionären auf.¹⁷ Die Vorstellung eines kulturellen Erbes resultiert also aus der Erfahrung des massivsten Verlustes kultureller Güter, der sich in der Neuzeit in Europa ereignet hatte – sieht man einmal vom Ikonoklasmus der Protestanten gleich zu Beginn dieser Neuzeit ab.¹⁸ Entscheidend ist aber, dass der Impuls, der zur Zerstörung führte, diesem Konzept weiter eingeschrieben bleibt. Denn der nachvollziehbare Hass richtete sich auf Gegenstände und Gebäude, weil sich in ihnen das klerikal-aristokratisch-monarchische Unterdrückungssystem symbolisch materialisierte.¹⁹ Für die Mehrheit der *citoyens* bestand die Schwierigkeit darin, die Kunstgegenstände von den religiösen oder repräsentativen Bedeutungen und Funktionen abzulösen, die sie in ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext erfüllten, sie also zu deprivatisieren und als rein ästhetische Objekte zu betrachten,²⁰ deren Produktion von der Größe menschlichen Genies Zeugnis ablegte. Alles änderte sich nun damit, wo ein solches Objekt stand. Die intellektuelle Operation der Ablösung, die Reinigungsarbeit, derer es bedurfte, um Objekte als rein ästhetische zu betrachten, wurde, über die enge Sphäre einiger kosmopolitischer Kunstkenner

die Mission, die innere Welt zu erleuchten, mit dem Anspruch der Suprematie der zeitgenössischen Kunst Frankreichs in Europa, vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 18f. Dass Quatremère in seinem Text mit keinem Wort auf französische Künstler eingeht, ist also an sich schon eine Provokation.

15 Vgl. Haskell: »Musées«, S. 103.

16 Vgl. dazu, in expliziter Auseinandersetzung mit Krzysztof Pomian, Labrusse: »Muséophobies«, S. 69.

17 Vgl. Haskell: »Musées«; Chastel, André: »La notion de patrimoine«, in: Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Band II: *La nation*, Teilband 2: *Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris 1986, S. 405–450; Babelon, Jean-Pierre/Chastel, André: *La notion de patrimoine*, Paris 1994; Pommier: *Art de la liberté*, S. 209–246.

18 Auf einem ganz anderen Blatt steht der weitaus massivere Kulturverlust, den andere Kulturen durch den ikonoklastischen Furor der neuzeitlichen Europäer erfahren haben, vgl. dazu etwa Latour, Bruno: *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris 2009.

19 Vgl. Haskell: »Musées«, S. 103.

20 Eine Ironie geschichtlicher Verschiebungen ist es, dass ästhetizistische Positionen in der Folge in erster Linie von politisch konservativen Kreisen vertreten wurden, vermutlich selten in Kenntnis der revolutionären Genealogie dieser Betrachtungsweise.

und -kritiker hinaus, letztlich erst ermöglicht durch die gewaltsame materielle Operation der Heraussprengung von Objekten aus ihrem, nun zertrümmerten, ursprünglichen Kontext, also in einer Fragmentierung, in der das Ensemble zerstört wurde, und Objekte oder Elemente aus diesem *entfernt*, dekontextualisiert, isoliert und relokaliert wurden. *Déplacement* als Versetzung ins Museum, das Heraus-Präparieren zum reinen Kunstwerk²¹ und die Proklamation eines *patrimoine*, des kulturellen Erbes der Menschheit, sind also direkt miteinander verbunden. Die Abtrennung von den Kontexten – und dies kann immer auch etwa das Herausschlagen eines Reliefs aus einem Bauwerk sein oder die Zerteilung eines Altars in Einzelgemälde – wurde also nicht als ein Akt der Zerstörung oder des Informationsverlustes betrachtet,²² sondern im Gegenteil als Befreiung, als Freisetzung von Potenzialen.

Diese Argumentation wird entsprechend auf die Kunst der von Frankreich besetzten Gebiete übertragen. Und sicher greift sie nirgends stärker als für den Kirchenstaat und das katholisch-päpstliche Rom als Antagonist schlechthin, dem es nach dieser Lesart die künstlerischen Zeugnisse menschlicher Größe zu entreißen gilt, die er gewissermaßen in ideologischer Geiselhaft hält.

Quatremères Intervention ist in dieser historischen Lage auch eine politische und als solche äußerst riskant.²³ Selbst Befürworter der Erklärung der Menschenrechte und der Verfassung von 1791, aber auch liberal-konservativer Anhänger einer konstitutionellen Monarchie,²⁴ spricht er der sich radikalisierten Französischen Republik des *Directoire* die Legitimation, erst recht den Alleinvertretungsanspruch für die Menschheit, dezidiert ab und schreckt auch vor einer Reihe von Provokationen nicht zurück. Als solche muss den Revolutionären etwa seine Verteidigung und Würdigung der Päpste, allen voran Nikolaus V.,²⁵ als Förderer der Künste und führende Akteure ihrer Bewahrung wie ihrer *reproduction*, ihrer Wiederhervorbringung durch archäologische Arbeit in Rom, erschienen sein.

Seine Position als reaktionär zu historisieren und ad acta zu legen, greift dabei zu kurz. Wenn man sich die weitere Karriere des Legitimationsmodells der Französischen Revolution in der Rechtfertigung kolonialer Unternehmen im Dienste von Zivilisation und Menschheit und des korrespondierenden Raubs von Objekten vergegenwärtigt, helfen binäre Schemata nicht weiter.

Auch Quatremères eigene Argumentation durchkreuzt Binaritäten, indem sie die Begriffe und Werte der Revolutionäre aufgreift, verschiebt und so wendet, dass er die Brüche und Widersprüche in ihren Positionen geradezu chiasmatisch herausarbeitet. Dies beginnt damit, dass er – der in vielerlei Hinsicht Ideen des 18. Jahrhunderts verpflichtet bleibt – sich auf die Aufklärung und deren Erfolg beruft, um zu bestreiten,

21 Aus diesem Grund war der Inbegriff des Museums schon für die *citoyens* das Kunst- oder Archäologiemuseum, vgl. Labrusse: »Muséophobies«, S. 70.

22 Zu dieser archäologischen Wende vgl. das nicht umsonst mit »Context, context, context!« betitelte Kapitel in Brodie, Neil/Doole, Jenny/Watson, Peter: *Stealing History. The Illicit Trade in Cultural Material*, Chatham/London 2000, S. 10–12.

23 Zur Denunziation der von ihm vertretenen Position als unfranzösisch in der linientreuen Presse vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 409; ders.: »Revolution in Frankreich«, S. 47.

24 Vgl. Guignaut, Joseph-Daniel: »Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy«, in: *Mémoires de l'institut national de France* 25/1 (1877), S. 361–412.

25 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 12.

dass irgendeine europäische Nation noch als barbarisch herabgesetzt werden könne, was einen Verstoß gegen das Prinzip der *égalité* darstelle. Die Strategie besteht also darin, zu postulieren, dass die grundsätzlichen Parameter, deren Durchsetzung sich die Revolution offiziell auf die Fahnen geschrieben hat, bereits vor dem Revolutionsgeschehen verwirklicht worden sind – und es im Gegenteil die Revolution selbst ist, die antiaufklärerisch den Rückfall in barbarische Praktiken herbeiführt: So drohe das längst an historisch privilegiertem und legitimiertem Ort, in Italien und vor allem in Rom existierende »patrimoine de tous«²⁶ zwischen den Kriegsparteien aufgeteilt und somit zerteilt zu werden.²⁷ Entsprechend sieht er eine nationenübergreifende *Republik* der Künste und der Wissenschaften in Europa längst verwirklicht, deren sozialer Pakt im Dienst des Wahren und des Schönen eine »fraternité universelle«²⁸ geschaffen habe.

Zudem widerspreche das Vorgehen Frankreichs als erobernde Kriegspartei ganz grundsätzlich dem Geist der Freiheit: »L'esprit de conquête dans une République, est entièrement subversif de l'esprit de liberté.«²⁹ Dies zielt ins Zentrum des revolutionären Selbstverständnisses und greift es dort an, wo die Französische Republik ihr historisches Vorbild sieht. Denn so sehr sich diese gegen das päpstliche Rom wendet, so sehr gilt ihr das Rom der Antike, die Römische Republik, als strahlendes Vorbild. Insofern ist Revolution auch die Rückkehr zu klassischen Werten und zwischen Frankreich und dem antiken Rom besteht ein Verhältnis, das auf *imitatio* und *aemulatio* – also Nachahmung und Überbietung – ausgerichtet ist. Sicher nicht zufällig verwendet auch Quatremère diese Begriffe, wenn auch bezogen auf die künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken, vor allen Dingen den Statuen der Antike. Dies lenkt zunächst den Blick darauf, dass die Überführung der antiken Kunstwerke nach Paris³⁰ keineswegs als den Herkunftskontext tilgende Versetzung funktionierte, sondern eben im Sinne einer *translatio imperii et studii*³¹ selbstverständlich auf die legitimitätsstiftende Partizipation an diesem Kontext im Sinne des Anspruchs der Nachfolge (die dem päpstlichen Rom gleichzeitig abgesprochen wurde) in einer aneignenden Übertragung von Romanität³² abzielte. War für Napoleon und mit seiner Herrschaft bald auch für ganz Frankreich eher das Römische Kaiserreich Vorbild, so wirft Quatremère den Revolutionären vor, dass das antike Rom politisch immer schon das falsche Vorbild war. Was tatsächlich

26 Quatremère: *Lettres*, S. 72. Auch Pommier betont, dass Quatremère dem ideologischen Konzept des Erbes des *Directoire* einen historischen Begriff des Erbes entgegensetzt, vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 66.

27 Wenn Quatremère in diesem Zusammenhang von einem »dépôt commun« redet, so lässt sich auch diese Formulierung als Anspielung auf das Dépôt des Petits Augustins lesen, in dem sich 1794 die beschlagnahmten Kirchenschätze anhäuferten und das Lenoir 1795 in das Musée des Monuments Français transformierte.

28 Quatremère: *Lettres*, S. 3.

29 Quatremère: *Lettres*, S. 2.

30 Wie etwa die Statue des Apoll des Belvedere, deren Entfernung von den Römern als besonderer Verlust empfunden wurde.

31 Zu Topos und Tradition der *translatio* vgl. Krämer, Ulrike: *Translatio imperii et studii. Zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bonn 1996.

32 Romanität im Sinne von Roland Barthes' Konstruktion von Konnotationen einer Italianität, vgl. Barthes, Roland: »Rhétorique de l'image«, in: ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques*, Band III, Paris 1992, S. 25–42.

imitiert werde, sei das Recht des Stärkeren eines »Tyrrannen der Völker«.³³ Dies hielt die Republik nicht ab, die Ankunft der aus Rom geraubten Kunstwerke in Paris im Juli 1798 als einen Triumphzug im Stil der Antike zu inszenieren,³⁴ um die symbolische Dimension des Ereignisses herauszustellen und in der Partizipation der Pariser Bevölkerung zu befestigen.³⁵ Genau dies hatte Quatremère bereits vorhergesagt.³⁶

Quatremère sah also gerade in der Bezugnahme auf das antike Rom den Beleg dafür, dass sich hinter der Fassade des universalistischen Anspruchs, Heimstatt der befreiten Völker zu sein, und dem Versprechen, Paris zu einem nie dagewesenen Sammlungsort der Künste und Wissenschaften zu machen, in erster Linie nationale Interessenpolitik mit hegemonialem Anspruch verbirgt.³⁷

2. Kunst und die Unhintergebarkeit der Ökonomie

Quatremère liefert in seinen *Lettres* auch eine kurze Kritik der Entfesselung einer der Kunst stets inhärenten ökonomischen Wertdimension. Diese zu bändigen, gelingt offenbar nur, wenn Kunst eingebettet in das Milieu ihrer Herstellung und ihres etwa religiösen, aber auch ganz alltäglichen Gebrauchs bleibt – es sei daran erinnert, dass Quatremère auch Architekt war – und somit auch mehr ist als »reine« Kunst. Der Versuch der Austreibung dieser Bedeutungszusammenhänge aus den Kunstobjekten führt dazu, dass die so produzierte Leerstelle vom wachsenden Geld- und Tauschwert aufgefüllt wird. Was immer die zentralisierenden Intentionen der französischen Aneignungspolitik sein mögen, ihr Resultat wird die Zerstückelung und Dissemination der Sammlungen sein. Konnte er noch nicht vorhersehen, dass dies auch durch die Verteilung italienischer Beutekunst auf zahlreiche Museen in der französischen Provinz erfolgen würde, so sind Netzwerke aus Händlern und privaten Sammlern als disseminierende Kraft in seinem Text omnipräsent. Eine unabschließbare Dynamik aber setzt unausweichlich ein, sobald die ursprüngliche Sammlungsordnung – wie sie in Italien und vor allen in Rom für ihn als *Gegebene* oder *Gewachsene* existiert, angetastet wird.

Wenn Quatremère wiederum das merkantile Interesse geißelt, das hinter dem Bestreben steht, sich zum »Verwahrer« römischer Kunstschatze zu machen, so ist der Profit aus einem Kulturtourismus angesprochen. Dahinter verbirgt sich eine Ökono-

33 Wenn Quatremère von einer »politique léonine« spricht, dann spielt er zum einen auf den Ausdruck *société léonine* an, der zu seiner Zeit eine ungleiche Gesellschaft bedeutete und auf dem Widerspruch zum Ideal der Gleichheit insistierte. Darüber hinaus aber verweist der Ausdruck auf eine vieldiskutierte Fabel Jean de la Fontaines *La génisse, la chèvre et la brebis, en société avec le lion*, in der der Löwe ausdrücklich »le droit du plus fort« für sich in Anspruch nimmt. Dass im Löwen unschwer der absolutistische König zu erkennen ist, in dessen Nähe hier also die erobernde Republik gerückt wird, ist eine weitere der Provokationen Quatremères.

34 Vgl. Savoy, Bénédicte/Lagatz, Merten/Sissis, Philippa (Hg.): *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.

35 Das Directoire kündigte im An VI, also 1798 »pompe et solennité« und die »entrée triomphale« an. Pommier: *Art de la liberté*, S. 397f. Vgl. auch Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 76–80.

36 »...[s]i les monuments du culte, les objets d'instruction publique vont orner les marches triomphales de toutes les armées que se diront victorieuses de Rome« (S. 72f.).

37 In diesem Zusammenhang kommt einigen antiken Texten, auf die Quatremère sich in seinen *Lettres* bezieht, in einer komplexen, implizit-intertextuellen Argumentation eine zentrale Bedeutung zu: die *Historiai* des Polybios, Ciceros *In Verrem* (*Reden gegen Verres*) und, als Anspielung, Titus Livius' *Ab urbe condita*.

mie, die zwar auch »neue Reichtümer« hervorbringt, allerdings indem sie die im Boden verborgenen Schätze birgt, also von den Werten der Vergangenheit zehrt. Anstatt Roms Schätze zu zerstückeln, sollte lieber Rekonstruktionsarbeit in Spanien oder in der Provence geleistet werden. Auch hier würde sich der ästhetische und wissenschaftliche Gewinn durch die Wiederherstellung künstlerischer Stätten der Antike mit ökonomischen Gewinn für diese Gebiete verbinden. Dies kann jedoch nur auf geschichtsträchtigem Boden funktionieren, der die Restitution (dies ist der erste Sinn, in dem Quatremère das Wort gebraucht) oder Re-Produktion, also die Wiederhervorbringung von immer neuem Altem verspricht. Tatsächlich geht es um eine Wiedergeburt der Antike. Doch um diese zu bewerkstelligen, bedarf es noch einer weiteren Form der Auszahlung, die nicht durch Geld erfolgt, sondern durch die Produktion neuen *Wissens*, vor allem aber neuer *Kunst*, die sich an der wahren Kunst, generell jener Italiens, vor allem jedoch der Antike in *imitatio* und *aemulatio* orientiert.

3. Re: Die Wiederauferstehung der klassischen Kunst aus dem *genius loci*

Das *Re* als das Wieder ist auch eines des »Re-« der Revolution – nämlich im ersten Wortsinn der Rückkehr –, Regeneration und *résurrection*, der Wiederauferstehung der idealen Kunst aus der Anschauung ihrer Modelle. Da zu seiner Zeit mehr Modelle verfügbar sind als zu Zeiten Raffaels und Michelangelos, ließe sich deren Kunst auch in größerer Annäherung an die Antike übertreffen.³⁸ Als Modelle sind sie mehr als bloße Anschauungsobjekte, sie sollen künstlerische Produktivität in Bewegung versetzen, sie sind *immovable mobilizers*.³⁹

In eigentümlichen Formulierungen spricht Quatremère von der allgemeinen Wiederauferstehung des *Volks* der Statuen und in einer anderen Passage vom Jüngsten Gericht der Kritik, das erst abgehalten werden könne, wenn die verstümmelten und aufgelösten Körper der Statuen ihre Unversehrtheit zurückerlangt hätten.⁴⁰ Hier verbindet sich die religiöse Konnotation mit der Verlebendigung, aber auch mit der Einschreibung der zerstückelnden Gewalt – die zunächst als disseminierende Gewalt der Geschichte oder der Zeit ins Spiel kommt.

Quatremère schreibt als dezidiierter Vertreter des Klassizismus. Viel verbindet ihn darin zunächst mit Winckelmann, auf den er sich in seinem dritten Brief ausführlich bezieht. Mit Winckelmann bedarf es der Erfassung gesamter Kontexte, um die Kunstgeschichte zu begründen. Quatremère stellt die rhetorische Frage, was man wohl davon hielte, die Exponate des Pariser Museums für Naturgeschichte zu zerstreuen?⁴¹ Es geht um die Rekonstitution historischer Serien der Entwicklung, die es ermöglichen, Transformationen nachzuvollziehen und so Stile und Epochen zu unterscheiden. Aus

38 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 15f.

39 Diese Begriffsbildung geschieht in Anlehnung an Bruno Latours *immutable mobiles*, vgl. Latour, Bruno: »Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands«, in: *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present* 6 (1986), S. 1–40.

40 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 25.

41 Darin steckt der implizite Bezug auf das Modell der Naturgeschichte (vor allem nach Buffon), an der sich Kunstgeschichte nach Winckelmann und Quatremère orientiert. Vgl. Pommier, Édouard: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003, S. 156. Vgl. zur Praxis der Zerlegung und Verteilung zoologischer Exponate den Beitrag von Mareike Vennen in diesem Band, S. 116–126.

den *Lettres* spricht noch das optimistische Totalitätsversprechen einer weitgehend lückenlosen und geordneten Rekonstitution, die auch jene der Geschichte des menschlichen Geistes im Sinne einer Aufklärung ist⁴² – immer wieder verweist Quatremère auf die *lumières*, die von den antiken Funden ausstrahlen.⁴³ So mobilisieren die *immovable mobilizers* den wissenschaftlichen Fortschritt.

Zu dem zu bewahrenden Kontext zählt auch die Architektur: Kirchen, Tempel, Paläste, in denen die für Quatremère eben nicht fort-beweglichen, obwohl tragbaren Werke zu verbleiben haben. Man muss sich zu ihnen bewegen, nicht umgekehrt. Auch in dieser Hinsicht sind sie *immovable mobilizers*, nämlich der Kunstreisenden. Dabei geht es Quatremère in einer Reflexion auf die Rezeptionssituation zwar auch um das *dépaysement* an sich, darum, dass die Herauslösung aus den gewohnten Kontexten und Gewohnheiten ein erhöhtes Maß an Rezeptivität, eine völlig andere Form der Wahrnehmung als Inkorporation, als prägnante Erfahrung ermöglicht.

Doch diese Kunst ist nicht vom Land ablösbar: »le pays lui-même fait partie du museum de Rome«.⁴⁴ Rom selbst ist »musée total«.⁴⁵ Nicht allein seine Gebräuche und alltäglichen Gewohnheiten, sondern auch seine Landschaften, seine Geographie, sein Himmel, sein Klima bilden die ideale ästhetische Sphäre dieser Kunstwerke. Sie haben aktiven Anteil an der Entstehung dieser Kunst. Und das bedeutet, dass die *imitatio* nur glücken kann, wenn sie nicht bloß isolierte Kunstwerke – gleich welcher Qualität – imitiert, sondern sich aus dem Land selbst speist.⁴⁶

Quatremère hingegen verspricht sich von weiteren Ausgrabungen in Rom die lückenlose Erschließung der Totalität der Natur-Kulturgeschichte der idealen Kunst: Diese ist im zu bewahrenden Mikrokosmos der Stadt offenbar mehr oder weniger komplett enthalten. Das bedeutet, dass dort nicht nur ideale Entstehungsbedingungen existierten, sondern auch ideale Bedingungen der Sammlung, so als habe die Natur selbst dort gesammelt. Rom ist ein Ort wie kein anderer. Die zerstreuenen Kräfte der Entropie scheinen dort außer Kraft gesetzt. Somit setzt Quatremère der Behauptung der Extraterritorialität von Paris die Behauptung der Extraterritorialität Roms entgegen.

Roms *natürliche* Ordnung der Kunst und ihrer Sammlung kann damit für sich beanspruchen, was keine andere, durch Versetzung und Zerstückelung initiierte Sammlung je für sich beanspruchen könnte, ganz gleich, wie gut die Kriterien einer neuen Assemblage, einer neuen konzentrierenden, ordnenden Sammlung wären: nicht kontingent, nicht arbiträr zu sein.⁴⁷

42 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 16.

43 Vgl. Pommier: *Winckelmann*. Das Argument, man müsse nach Rom gehen, um die klassische Kunst zu verstehen, ist weder bei Quatremère noch bei Winckelmann neu, sondern ein traditionelles Argument, vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 12f. Quatremère hält gegen die *translatio*-Doktrin der französischen Kunstpolitik an ihm fest.

44 Quatremère: *Lettres*, S. 21.

45 Pommier: *Art de la liberté*, S. 424.

46 Vgl. zu ähnlichen Überlegungen bei Winckelmann Pommier: *Winckelmann*, S. 171. Damit bezieht er sich auf die Klimatheorie Montesquieus, vgl. Montesquieu, Charles Louis de Secondat: *De l'esprit des lois*, Band I, Paris 2001, S. 443–465.

47 Über die Kritik der *Lettres* an jenem Recht des Stärkeren, für das Rom steht und über die in sie eingebauten Verweise auf Polybios *Historiaí* und Ciceros *Reden gegen Verres* wird mehr als deutlich, dass Quatremère sich darüber bewusst sein muss, dass die ursprüngliche Akkumulation von *ornamenta*

Quatremères konkretes Plädoyer für die Bewahrung Roms lässt sich auf andere Situationen, Orte, Kulturen übertragen – sofern man vom Einzigartigkeitspostulat für diesen Ausnahmeort absieht und generell willens ist, den seinem wie jedem anderen Klassizismus inhärenten (Quasi-)Eurozentrismus hinter sich zu lassen. In jedem Fall bedenkenswert bleibt seine Geste der Unterbrechung, vielleicht just deshalb, weil sie seinerzeit ignoriert wurde. Quatremère hat sich nicht durchgesetzt, die Kunstwissenschaft ist andere Wege gegangen. Quatremère zu lesen, erinnert auch an den Preis dafür, dass sie sich so begründen konnte, wie sie es getan hat. In jedem Fall aber erinnert er uns an etwas, das heute in anderer Form noch fortwirkt und das über die Konzentration auf die Restitution außereuropäischer Kunst leicht aus dem Blick gerät: Was heute die neo-koloniale Grenze zwischen globalem Norden und globalem Süden ist, in jedem Fall aber zwischen Plünderern und Ausgeplünderten, verlief damals mitten durch Europa. Auch heute noch wird Südeuropa unvermindert für einen illegalen Markt nordwesteuropäischer Sammler durchpflügt, geplündert und zerstört.⁴⁸

Auswahlbibliographie

- Babelon, Jean-Pierre/Chastel, André: *La notion de patrimoine*, Paris 1994.
- Brodie, Neil/Doole, Jenny/Watson, Peter: *Stealing History. The Illicit Trade in Cultural Material*, Chatham/London 2000.
- Labrusse, Rémi: »Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs«, in: *Romantisme* 173/3 (2016), S. 68–78.
- Pommier, Édouard: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991.
- Pommier, Édouard: »Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke«, in: Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), Stendal 1998, S. 41–99.
- Pommier, Édouard: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003.
- Reinhardt, Chanelle: »Mouvoir et émouvoir: émotions et transfert des objets d'Italie en France (1796–1798)«, in: Pascal Bastien/Benjamin Deruelle/Lyse Roy (Hg.), *Émotions en bataille XVIe–XVIIIe siècle. Sentiments, sensibilités et communautés d'émotion de la première modernité*, Paris 2021, S. 331–345.
- Valéry, Paul: »Le problème des musées«, in: ders., *Œuvres*, Band 2, Paris 1960, S. 1290–1293.
- Wescher, Paul: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.

und signa in Rom ihrerseits das Ergebnis jahrhundertelanger Plünderungen des Römischen Imperiums sind. Auch diese Sammlung beruht also auf Plünderung und einer Kultur der Gewalt. Dieser Zusammenhang kann hier aus Platzgründen nicht weiter entfaltet werden, wird aber, ebenso wie die Auseinandersetzung mit den antiken Texten, Bestandteil einer ausführlicheren Publikation zum Thema sein.

48 Vgl. Brodie/Doole/Watson: *Stealing History*.

2.3 Sammlungen in Bewegung – mit Texten von Felix Driver/Mark Nesbitt/Caroline Cornish und Mareike Vennen

2.3.1 Felix Driver/Mark Nesbitt/Caroline Cornish: Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections [2021]

Driver, Felix/Nesbitt, Mark/Cornish, Caroline: »Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections«, in: dies. (Hg.), Mobile Museums. Collections in Circulation, London 2021, S. 1–20, hier S. 5–6, 11–14.

/5/

[...]

Histories: collections in circulation

Museum histories have often been thought of as histories of concentration, of the accumulation of objects assembled in one place. As Gosden and Larson write in the first sentence of their book *Knowing Things* (an indispensable reference for work on the history of museum collections), »The Pitt Rivers Museum is in Oxford«¹. From the fact of location, of the concentration of objects, people and knowledge in particular places, much else follows: the museum, even the universal museum, is after all always situated in a particular place. The work of a generation of museum theorists and historians of science on the history of collections has been profoundly influenced by this concern with matters of site and location, and associated questions about the geography of power. To acknowledge the importance of location is to draw attention to the contexts and networks in which collections are built, extending from the local to the global; to draw attention to their highly situated nature, socially and culturally as well as spatially. However, when combined with somewhat linear and/or teleological frameworks of analysis that centre on the evolution of a museum collection towards its present state, this focus on questions of concentration can obscure important aspects of the history

¹ Gosden, Chris/Larson, Frances: *Knowing Things: Exploring the Collections at the Pitt Rivers Museum, 1884–1945*, Oxford 2007, p. 1.

of collections. What might it mean to think of the history of museums and collections in terms of dispersion rather than accumulation, mobility

/6/

rather than fixity, mutation rather than inertia? At this particular moment in the history of museums and collections, at a time when the provenance of museum objects and calls for their repatriation are subjects of great public debate, particularly within Europe, it is instructive to be reminded that objects have always circulated through the museum complex, even in its early days. Indeed, as many of the studies in this book show, it was often through the circulation of objects that new meanings and values were created. It was the movement of objects that made the difference. Studies of the circulation of objects in the past may lead us to rethink the forms of mobility available in the present. Equally, the increasing possibilities around the digital reassemblage of dispersed collections today raise new questions about the different forms of mobility which have shaped them in the past. [...]

/11/

[...]

Re-mobilising museum collections

What implications does our focus on circulation have for museum practice today? Much has changed since the heyday of museum circulation in the nineteenth and early twentieth centuries. In particular, the model of circulation through exchange of duplicates in operation across many different kinds of museums and collections has largely (although not entirely) been discontinued, reflecting changes in museum legislation and heritage practice. However, in recent years in the UK and elsewhere, the question of the deaccessioning and disposal of collections has been reopened, reflecting a new emphasis on the benefits of an active policy of collections review in order to serve the needs of the present and the future. The imperative to re-mobilise collections, as expressed in this and a variety of other calls to action, presents new challenges to the managers of many different kinds of museum collections. It is important to emphasise that such calls to action do not have their origins solely or even primarily in the academy; rather, they reflect technological, social and political developments that have arisen well beyond museology as a discipline but which are already reshaping practice within museums. This is, in other words, a story in which museum practice is running ahead of museum theory. If there is indeed a paradigm shift in research

/12/

on museum collections, as argued here, it is in part because of changes in the management and interpretation of collections that are already underway, right across the museum landscape. The first call to action connected with circulation to be addressed here, and the one which has been receiving increased attention in the last few years, is that of repatriation: the return of objects and human remains to their communities

of origin. In the 2018 Sarr-Savoy report on restitution, as mentioned at the start of this chapter, the idea of ›circulation‹ tends to be used to describe temporary loans and other measures deployed by European museums, which, according to the authors, fall short of genuine return of objects to their countries of origin. In this book, as should now be clear, we take a broader view of the theme of circulation, framing loans as merely one kind of circulation among many others which have shaped the history and present management of museum collections. It is, however, worth reflecting further here on the idea of provenance as used within the repatriation debate, and especially what Bénédicte Savoy has called the method of ›tracing‹: the archival investigation of evidence concerning both the ownership of objects and the journeys they have taken prior to their incorporation within museum collections.² While the forensic search for clues about the ownership of objects that have been looted, stolen or obtained in the context of asymmetrical power relations is a pressing issue for museums today, a focus on circulation as conceived in this book requires that we also attend to the various different ways in which objects may be connected to, or detached from, particular places, and the necessarily complicated issue of where objects rightfully belong. Provenance research is not new, of course: it has long been essential to the making of art history as a discipline, as well as to the functioning of the art market. It has also been crucial in the development of the law and policy of restitution in the context of the spoliation of works of art. And yet, the term is often used in very different ways in different disciplines and in different professional communities beyond the academy (including the museum and the auction house).³ From the perspective of this book's concern with the circulation of collections, there are two usages of the term which need to be differentiated. On the one hand, the term is used as a synonym for the place of origin, or what archaeologists call the ›provenience‹ of an object. It is, in other words, the source, an identifiable location to which an object can be traced. This meaning has been extended to other fields, including the geosciences, for example, where scientists now routinely deploy the term to refer to elements of a specimen that can be traced to a particular location on

/13/

the basis of geochemical analysis of its properties. The analogy here with some uses of the term ›provenance‹ in the art market is clear: by establishing that a work is by this artist, in this studio at this time, one is able to establish its authenticity, and hence its value. On the other hand, the term ›provenance‹ is also widely used in the art market to refer to the chain of ownership of an artwork over its life history, which – if it can be identified – also helps to confirm the authenticity of a work. In other contexts, including the study of Indigenous artefacts in Western museums, the issue is less one of authenticity than of establishing what museums actually hold and where the holdings

2 Savoy, Bénédicte: »What Our Museums Don't Tell Us«, transl. Susanne Meyer-Abich, in: *Le Monde diplomatique* 2017, https://www.static.tu.berlin/fileadmin/www/10002011/Forschungsprojekte/Abgeschlossene_Forschungsprojekte/Leibniz-Projekt-Cluster_translocations/Presse_Savoy_LMD_2017_English.pdf (letzter Zugriff: 21.06.2024).

3 Milosch, Jane/Pearce, Nick (ed.): *Collecting and Provenance: A Multidisciplinary Approach*, New York 2019.

have come from.⁴ Stated in more general terms, this aspect of provenance refers less to origins (as in provenience) than to the trajectory of an object, as it passes through different hands and places. As Elizabeth Rodini has argued in a recent study of Levantine objects in early modern Venice, such artefacts are typically »nomadic« – they circulate geographically as they are traded or gifted between families and generations. And in their design, too, they reflect not simply the origins in a particular site, but the accretions of cultural meaning bestowed on them in the course of their travels. Although Rodini frames her argument as a critique of »the geographic paradigm of the museum«, it is more useful to think of it as less a critique of spatial thinking per se than a reassertion of the importance of the role of mobility in art history, »resituating circulation not as a hindrance to full interpretation but as a key aspect of an object's meaning«.⁵ Beyond the art museum, the specific focus of Rodini's argument, exhibitionary practice in the contemporary museum has, in fact, been strongly influenced by discussions of circulation, most notably through the vogue for object biographies in heritage practice, which has influenced curatorial strategies in local museums, museums of world culture and science museums. The model of the object biography, which highlights the relationship between site, context and the meanings of an object, has provided a powerful way of drawing attention not only to the mutual entanglement of the lives of things and people, but also to the highly specific ways in which the museum context shapes the interpretation of what objects are and can be.⁶ However, the idea of the »life history« of an object has, like any metaphor, limitations. Insofar as it implies a certain linearity, it may even close down the potential of curatorial practice to engage with the multiple lives of objects and especially the dynamism of the cultures which produced them. The idea of »object itineraries« has thus recently been proposed as a way of advancing beyond the linearity inherent in object biography and acknowledging the multiple ways in which spatial thinking can enrich our presentation of stories about

/14/

objects.⁷ Neither the origins of an object nor its life history determine the ways in which it can be made or used in the present or the future. So, when Julie Adams refers to the need for »multidirectional curation« in her thought-provoking account of the display of the New Caledonia collection of Paul Montague, for example, she effectively highlights the limits of Western notions of provenance.⁸ A second (and long-standing) call to action in the museum sector, which has been thrown into sharp relief by the

4 See, for example, Sculthorpe, Gaye: »Provenance and Place in Indigenous Australia«, in: Milosh/Pearce, *Collecting and Provenance*, pp. 269–279.

5 Rodini, Elizabeth: »Mobile Things: On the Origins and the Meanings of Levantine Objects in Early Modern Venice«, in: *Art History* 41 (2018), pp. 246–65, at p. 248.

6 Among a vast literature, see especially Hill, Kate (ed.): *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, London 2012; Seip, Lisa: »Transformations of Meaning: The Life History of a Nuxalk Mask«, in: *World Archaeology* 31 (1999), pp. 272–287.

7 Joyce, Rosemary A./Gillespie, Susan D.: »Making Things Out of Objects That Move«, in: Joyce/Gillespie (ed.), *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*, Santa Fe 2015, pp. 3–38.

8 Adams, Julie: »Magic and Memory: Paul Denys Montague's Collection from New Caledonia«, in: *Journal of the History of Collections* 28 (2016), pp. 279–292, at p. 286.

impact of the Covid-19 pandemic, is the need to widen access to collections. In this context, the idea of re-mobilising museum collections taps into long-held beliefs and assumptions about the progressive functions of the museum. What is at stake in today's debates, however, is not so much the principle of access as its forms and the terms on which knowledge is to be shared. Here the role of digital technologies in uniting and sharing the knowledge contained in museum collections has been the focus of much discussion within the international museum community.⁹ The idea of the museum as a »distributive institution« (in Clare Harris's terms),¹⁰ dedicated to making heritage available in new and accessible forms, raises many questions, not least about the extent to which Indigenous knowledge systems can be easily represented within the structures of conventional museum databases. In this book, Luciana Martins, Paul Basu and Claudia Augustat present compelling case studies of the re-mobilisation of colonial collections in decolonial times, in the context of forms of participatory research where digital methods are vitally important. At least two of these authors and their collaborators have here and elsewhere framed their projects, concerned with biocultural and ethnographic collections respectively, in terms of »digital repatriation«.¹¹ The term is commonly used with reference to a wide range of collections, in archives, libraries, museums and botanic gardens. In the context of plant science, for example, the term »digital repatriation« is routinely used by national funding agencies and in schemes for international science collaboration such as the UK's Newton Fund, as in the case of the Brazilian REFLORE programme, designed to create a »virtual herbarium« through the digitisation of specimens held in overseas botanic gardens.¹² What makes the studies in this volume particularly valuable in this context is the priority they give to the agency of those to whom access is being given. The use of collections as a »creative technology«, to use Nicholas Thomas's powerful phrase, requires an active engagement with the voices and values of the communities represented in these collections. [...]

9 Bell, Joshua/Christen, Kimberley/Turin, Mark: »After the Return: Digital Repatriation and the Circulation of Indigenous Knowledge«, in: *Museum Worlds: Advances in Research* 1 (2013), pp. 195–203.

10 Harris, Clare: »Digital Dilemmas: The Ethnographic Museum as Distributive Institution«, in: *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 5 (2013), pp. 125–136.

11 Fonseca-Kruel, Viviane S. da/Martins, Luciana/Cabalzar, Aloisio/López-Garcés, Claudia Leonor/Coelho-Ferreira, Márlia/Veld, Pieter-Jan van der/Milliken, William/Nesbitt, Mark: »Biocultural Collections and Participatory Methods: Old, Current, and Future Knowledge«, in: Ulysses P. Albuquerque/Reinaldo F. P. de Lucena/Luiz V. F. C. da Cunha/R. N. Rômulo (ed.), *Methods and Techniques in Ethnobiology and Ethnoecology*, New York 2018, pp. 215–228; Basu, Paul: »Reanimating Cultural Heritage: Digital Curatorship, Knowledge Networks, and Social Transformation in Sierra Leone«, in: Annie Coombes/Ruth Phillips (ed.), *International Handbooks of Museum Studies*, Vol. 4: *Museum Transformations*, Oxford 2015, pp. 337–364.

12 Legrand, Timothy/Stone, Diane: »Science Diplomacy and Transnational Governance Impact«, in: *British Politics* 13 (2018), pp. 392–408, at p. 403.

2.3.2 Mareike Vennen: Re-Mobilisierungen. Sammlungen, Objekte und Wissen in Bewegung

Museumssammlungen wurden in der Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte lange Zeit als überwiegend starre Institutionen betrachtet, als Endpunkte, wo Objekte akkumuliert, gelagert und auf Dauer gestellt werden, die ihrem Gebrauchskontext oder -kreislauf entzogen sind. Seit einigen Jahren befasst sich die Forschung jedoch zunehmend mit der Frage, wie Objekte, Sammlungen und das in ihnen enthaltene Wissen in Vergangenheit und Gegenwart, materiell und virtuell zirkulieren: Auf welche Weise kamen und kommen die Objekte in eine Sammlung? Was wissen wir über ihre Herkunft?¹ So stellen die Herausgeber*innen von *Mobile Museums* in ihrer Einleitung ein allzu statisches Verständnis von Sammlungen infrage und schlagen vor, diese anstatt als »centers of accumulation« vielmehr als »centers of circulation« zu begreifen.²

Bewegungen ins Zentrum zu stellen, setzt voraus, Sammeln als Praxis zu begreifen und zielt darauf, die Wege von Objekten in und durch Sammlungen zu rekonstruieren. Das bezieht sich, wie die Wissenschaftshistorikerin Ina Heumann ausführt, auf die häufig langen und gefährvollen Wege, die hinter den Objekten liegen, bis sie die – meist europäischen – Sammlungen erreichen. Aber auch innerhalb des Museums bleiben die Objekte durch Umzüge, Sammlungsneuordnungen, taxonomische Reklassifizierung, Digitalisierungen, Tausch, Verkauf oder Verleih potenziell dynamisch und bewegt.³ Welche Perspektiven eröffnet ein solcher Zugang, der von Mobilität ausgeht, für das Verständnis, die Erforschung und den Umgang mit Sammlungen? Mit anderen Worten: »What might it mean to think of the history of museums and collections in terms of dispersion rather than accumulation, mobility rather than fixity, mutation rather than inertia?«⁴

1 Siehe beispielsweise Vogel, Christian/Bauche, Manuela: »Mobile Objekte. Einleitung«, in: *Berichte der Wissenschaftsgeschichte* 39 (2016), S. 299–310; Heumann, Ina/Nadim, Tahani (Hg.): *Animals as Objects*, <https://animalsasobjects.org> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Cornish, Caroline u.a.: »Between Metropole and Province. Circulating Botany in British Museums, 1870–1940«, in: *Archives of Natural History* 47/1 (2020), S. 124–146.

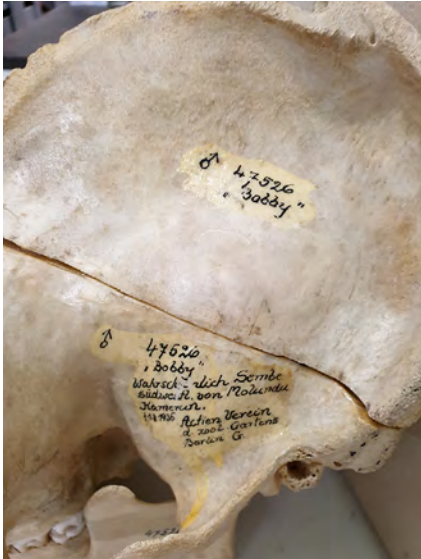
2 Driver, Felix/Nesbitt, Mark/Cornish, Caroline: »Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections«, in: dies. (Hg.), *Mobile Museums. Collections in Circulation*, London 2021, S. 1–20, hier S. 2, online unter: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/51827> (letzter Zugriff: 21.06.2024) (Referenztext).

3 Heumann, Ina: »Sammlungen«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), *Handbuch Historische Authentizität*, Göttingen 2022, S. 444–454.

4 Driver/Nesbitt/Cornish: »Introduction«, S. 5f.

1. Wege und Geschichte(n) rekonstruieren

Abb. 1 und Abb. 2: Der Schädel und diverse Knochen des Gorillas »Bobby« werden in der Säugetiersammlung des Museums für Naturkunde Berlin aufbewahrt.



Sammlungen beruhen auf der Mobilisierung von Dingen – lange Zeit beinahe ausschließlich in Richtung des globalen Nordens. Mithilfe von Inskriptionen an den Objekten und in schriftlichen Dokumentationen versucht die Provenienzforschung die Herkunft und Wege sowie die Beziehungsgeschichten von Sammlungsobjekten zu rekonstruieren, um Auskunft über die unterschiedlichen Besitzverhältnisse zu erhalten und zumindest teilweise ihre Biographien nachzeichnen zu können.⁵ Diesem Gorillaschädel (Abb. 1, Abb. 2), der sich in der Säugetiersammlung des Museums für Naturkunde Berlin befindet, sind Informationen zu seiner Herkunft buchstäblich eingeschrieben: »Wahrscheinlich Sembe südwestl. von Molundu Kamerun«, lautet die vermutete Herkunft bzw. der Fangort.⁶ Dank der in naturkundlichen Sammlungen häufig vorhandenen Angaben zu den Fundorten (bzw. Fangorten) ist die Herkunft vieler Objekte gut rekonstruierbar. Gleichzeitig bleiben die Angaben meist auf Tierart und Fundort beschränkt. Die Wege aber, die sie im Laufe der Zeit in und zwischen Sammlungen zurücklegen, die historischen Kontexte ihrer Translokation und Mobilisierung sind selten dokumentiert. D.h., sowohl die konkreten Umstände der Erwerbung, des

5 Zum Konzept der Objektbiographie vgl. u.a. Kopytoff, Igor: »The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process«, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–91; Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias: *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015; Hill, Kate (Hg.): *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, London 2012.

6 Zu »Bobbys« Geschichte siehe auch Vennen, Mareike: »Bobby. Eine Fundgeschichte«, in: Ina Heumann/Tahani Nadim (Hg.), *Tiere als Objekte?*, 2022, <https://animalsasobjects.org> (letzter Zugriff: 21.06.2024), DOI: <https://doi.naturkundemuseum.berlin/data/64y2-m311/52>.

Tötens oder Fangens, der Extraktion und Aneignung als auch die Etappen ihrer musealen Bearbeitung und Präsentation sowie ihrer Migration durch verschiedene Hände und Sammlungen verblissen. Am Anfang einer Forschung, die Bewegung ins Zentrum stellt, steht somit eine historische Suchbewegung, die Spuren folgt und gleichzeitig die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Kontexte in den Blick nimmt.

Im Fall des Gorillaschädels führen die Spuren in die europäische Kolonialgeschichte. Auf dem Schädel ist der Geber notiert, der die Knochen an die Sammlung des Naturkundemuseums abgab: »Actien Verein d. Zool. Gartens Berlin G.«. Im Zoo war das Tier seit 1928. Es war der erste lebende Gorilla, der im Alter von etwa zwei Jahren über einen Tierhändler von Kamerun in den Zoologischen Garten Berlin kam. Dort erhielt er den Namen »Bobby«. ⁷ Naturkundliches Sammeln wie auch der Fang lebender Tiere beruhten Anfang des 20. Jahrhunderts größtenteils auf imperialen und kolonialen – häufig militärischen – Transportinfrastrukturen und Handelsnetzwerken. Kamerun, das von 1884 bis zum Ersten Weltkrieg eine deutsche Kolonie war und anschließend durch Völkerbundsmandate von Frankreich und Großbritannien verwaltet wurde, ⁸ gehört zweifellos zu jenen »local geographies that have been traversed by colonialism and extractive capitalism«, ⁹ wie sie Macarena Gómez-Barris in *The Extractive Zone* beschreibt.

Nach »Bobbys« Tod im Jahr 1935 erhielt das Museum für Naturkunde Berlin den Schädel des Tieres und weitere Körperteile. Die Wege vom Feld zum Markt oder in Sammlungsinstitutionen (und zurück) zu verfolgen, lenkt den Blick auch auf die Bedingungen, Kontexte und Auswirkungen des Sammelns. Das zwingt die Geschichtsschreibung unweigerlich dazu, sich mit den vielen Formen von Gewalt und Unrecht auseinanderzusetzen, die durch Abbau, Aneignung und Ausbeutung von Land, Menschen und anderen Lebewesen ausgeübt wurden. Die postkoloniale Provenienzforschung, bei der die Auswirkungen der Aneignung von Objekten aus kolonialen Kontexten und ihre historischen Kontinuitäten im Zentrum stehen, ist somit weit mehr als nur die Rekonstruktion von Eigentumsverhältnissen und Besitzketten. ¹⁰ Der Gorillaschädel ist aus dieser Perspektive nicht nur ein naturwissenschaftliches Objekt, sondern auch eine historische Quelle, um beispielhaft die koloniale Vergangenheit naturkundlicher Objekte und ihr Fortleben in europäischen Institutionen zu beleuchten.

7 Siehe Eipper, Paul: *Freund aller Tiere. Ein Fahrtenbuch voll bunter Abenteuer*, Berlin 1937, S. 94f.; Welzbacher, Christian: *Bobby. Requiem für einen Gorilla*, Berlin 2019.

8 1960 wurde das Land als Republik Kamerun unabhängig.

9 Gómez-Barris, Macarena: *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham 2017, S. 2.

10 Siehe auch Förster, Larissa: »Problematische Provenienzen. Museale und universitäre Sammlungen aus postkolonialer Perspektive«, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, Berlin/Darmstadt 2016, S. 154–161; Milosch, Jane/Pearce, Nick (Hg.): *Collecting and Provenance. A Multidisciplinary Approach*, New York 2019. Vgl. zu diesem Zusammenhang auch den Beitrag von Anja Laukötter in diesem Band, S. 140–148.

2. Zerteilen, Vervielfältigen, Verteilen

Nach seinem Tod im Berliner Zoo lässt sich die weitere Geschichte von »Bobby« zumindest teilweise rekonstruieren, und zwar anhand der Wege seiner Überreste in verschiedenen wissenschaftlichen Institutionen. Zunächst wurde das Tier im Pathologischen Institut des Krankenhauses Westend in Berlin-Charlottenburg obduziert, um die Todesursache festzustellen.¹¹ (Abb. 3)

Abb. 3: Ein Bild vom Kadaver des Gorillas »Bobby« aus der fotografischen Dokumentation während der Sektion des Tieres im Jahr 1935.



Während die Präparatoren des Naturkundemuseums mit der Originalhaut eine Dermoplastik für die Ausstellung anfertigten, die dort noch heute in einer Vitrine zu sehen ist, gelangten andere Körperteile in die wissenschaftlichen Sammlungen des Hauses. In der Nasssammlung befinden sich in sieben Gläsern mehrere Präparate, die »Bobby« zugeordnet werden können, darunter der rechte Fuß des Gorillas. Der linke Fuß und die beiden Hände fehlen. Während sich ihre Spuren verlieren, führen andere aus dem Museum hinaus. Das Gehirn beispielsweise befindet sich im Cécile und Oskar Vogt Institut für Hirnforschung an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.¹²

Die Translokation hinterlässt Spuren. Der während der Obduktion mehrfach zersägte Schädel verweist auf die Praktiken des Zerteilens, durch die das Tier zum wissenschaftlichen Objekt wurde. Einer kritischen Sammlungsgeschichte wird es nicht nur darum gehen, die Routen von Pflanzen, Tieren und Informationen zu untersuchen, sondern auch zu beleuchten, durch welche Verfahren sie zu Forschungs-, Samm-

¹¹ Üblicherweise wurden die Obduktionen von Säugetieren aus dem Berliner Zoo in der Tierärztlichen Hochschule durchgeführt, da das Pathologische Institut des Krankenhauses Westend für Studien am menschlichen Körper zuständig war.

¹² Cooper, John E./Hull, Gordon: *Gorilla Pathology and Health*, Amsterdam u.a. 2017.

lungs- und Ausstellungsobjekten wurden. Eine weitere wissenschaftliche Technik, mit der des Zerteilens eng verknüpft, ist die Vervielfältigung durch Abgüsse. Der bei »Bobbys« Obduktion anwesende pensionierte Geheimrat Professor Hans Virchow fertigte einen Gipsabguss von der freigelegten Muskulatur der Handfläche und Fußsohle an. Diese Abgüsse sind noch heute in der Lehrsammlung der Anatomischen Sammlung der Charité ausgestellt. Weitere Abdrücke von Hand und Fuß finden sich seit 1938 im Landesmuseum Hannover und in der Säugetiersammlung im Salzburger Haus der Natur.¹³ Außerdem wurde eine Abformung des Gesichts in Gips angefertigt. Totenmasken wurden sowohl von (berühmten) Menschen als auch von Tieren hergestellt, um charakteristische Einzelheiten des Gesichts zu bewahren.¹⁴ Im Fall von »Bobby« dienten sie dazu, die Dermoplastik herzustellen, waren aber auch Teil der Erinnerungskultur und wurden verteilt: Im Berliner Zoo befinden sich aktuell im Affenhaus und im Archiv mehrere seiner Totenmasken; das Museum für Naturkunde Berlin und das Zoologische Forschungsinstitut und Museum Alexander Koenig in Bonn besitzen ebenfalls eine Totenmaske des Gorillas. Vermutlich gibt es weitere.

Sich heute auf die Suche nach »Bobby« zu machen, bedeutet also eine Suche nach einzelnen Körperteilen, die in unterschiedliche Institutionen führt. Seine Geschichte ist Teil einer globalen (kolonialen) Geschichte des Tierfangs und -handels und gleichzeitig Teil einer vernetzten Sammlungsgeschichte, die die Beziehungen zwischen verschiedenen Berliner Museen und Forschungseinrichtungen sichtbar macht, die mit Tieren und dem – von heute aus gesehen teilweise problematischen – Wissen über sie befasst waren. Die Techniken des Zerteilens, Vervielfältigens und Verteilens werfen zugleich Fragen nach den Genealogien und historischen Anwendungskontexten dieser Techniken auf. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert hing die Verteilung von Objekten mit der damals verbreiteten transdisziplinären Sammelpraxis zusammen: Expeditionen, Kolonialoffiziere und Forschungsreisende sammelten meist botanische und ethnographische, zoologische und andere Objekte gleichzeitig, die später an verschiedene Sammlungen in Berlin (oder darüber hinaus) verteilt wurden. Dabei war die gewaltsame Praxis des Zerteilens von Körpern und die Weitergabe einzelner Körperteile an unterschiedliche Sammlungen nicht auf Tiere beschränkt. Als 1896 auf der Ersten Deutschen Kolonialausstellung, die im Rahmen der Gewerbeausstellung im Trepower Park in Berlin stattfand, 106 Menschen aus deutschen Kolonien wie Kamerun und Togo für eine Völkerschau angeworben wurden, vereinbarte der Ethnologe und Anthropologe Felix von Luschan, dass Körperteile von möglicherweise versterbenden Teilnehmenden im Anatomischen Institut der Berliner Universität untersucht werden sollten. Die Gehirne sollten in der dortigen Sammlung verbleiben, während die Skelette an Luschans Sammlung im Völkerkundemuseum überwiesen werden sollten.¹⁵ Die

13 Ebd.

14 Totenmasken stellen nicht nur Lebensbilder her, sondern verweisen zugleich auf Lebendabgüsse, die u. a. im 19. Jahrhundert für anthropologische und ethnographische Studien angefertigt wurden. Vgl. hierzu Lange, Britta: *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf*, Berlin 2006, S. 243.

15 Zur Verbindung von Völkerschauen und der Rassifizierung menschlicher Körper vgl. Lewerenz, Susann: »Völkerschauen und die Konstituierung rassifizierter Körper«, in: Torsten Junge/Imke Schmincke (Hg.), *Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers*, Münster 2007, S. 135–153. Zu menschlichen Überresten in deutschen Sammlungen vgl. etwa Förster, Larissa/

Techniken des Zerteilens und Verteilens waren somit tief in koloniale wissenschaftliche Praktiken eingebettet.¹⁶

3. Objekttransfer und Listenverkehr

Auf dem Gorillaschädel im Berliner Naturkundemuseum ist neben dem Fundort die Inventarnummer »ZMB 47528« notiert. Sobald ein Objekt in der Sammlung präpariert und wissenschaftlich beschrieben wurde, also in das »Inventar« der Sammlung einging, erhielt es eine Nummer im Inventarkatalog. Praktiken des Verzeichnens gehören damals wie heute nicht nur in der Naturkunde zum Sammeln. Wer sich auf die Spuren von historischen Sammlungsobjekten begibt, bewegt sich zugleich durch verschiedene Medien des Verzeichnens. Frachtlisen, Kataloge, Preislisten und Geschäftsbücher, Etiketten und Sammelanleitungen – mit ihrer Hilfe wurden (und werden) Tiere klassifiziert, Sammlungen geordnet und Wissensordnungen wie die Taxonomie festgeschrieben.¹⁷ Techniken der Inskription waren somit Teil der Prozesse, durch die die Tiere zu Ausstellungs- und Forschungsobjekten wurden. Während der ebenfalls auf dem Schädel notierte populäre Name »Bobby« auf das Zootier zurückverweist, weist die Inventarnummer »ZMB 47528« den Schädel als Sammlungsobjekt aus. Bewegungen zu untersuchen, bedeutet folglich nicht nur, die Wege von Tieren durch physische Räume zu verfolgen, sondern auch durch verschiedene Kategorien, Wissensordnungen und Ontologien.

Inskriptionen spielten nicht nur beim lokalen Transfer zwischen dem Berliner Zoo und Museum, sondern ebenso bei globalen Transporten eine wichtige Rolle.¹⁸ In den Dokumenten, die naturkundlichen Objekten auf ihren teils monatelangen Reisen mitgegeben wurden, lassen sich die massenhaften Translokationen in deutsche Sammlungen insbesondere während der deutschen Kolonialzeit nachlesen. Oft genug sind sie aber auch Zeugnis missglückter Verschickungen. Der Transport über lange Strecken setzte präparierte und erst recht lebende Tiere und Pflanzen einer Reihe von Gefahren aus. Vor welchen Herausforderungen Forschungsreisende im 19. Jahrhundert bei der überseeischen Verschiffung von naturkundlichen Objekten und lebenden Tieren standen, zeigt beispielhaft die Seereise des Botanikers Moritz Richard Schomburgk, der 1844 mitsamt seinen gesammelten Pflanzen und Tieren von Britisch-Guayana nach Deutschland übersetzte. Vier Jahre lang hatte der Botaniker im Auftrag der preußischen Regierung in der damaligen Kolonie Britisch-Guyana (die heutige Republik Guyana) neue Pflanzen- und Tierarten, Mineralien und Ethnographika für die Berliner Museen gesammelt. Doch alles organische Material war anfällig für den Befall durch Insekten, Ratten oder Mäuse und wurde vom Salzwasser angegriffen. Am

Stoecker, Holger: *Haut, Haar und Knochen. Koloniale Spuren in naturkundlichen Sammlungen der Universität Jena*, Weimar 2016.

16 Für eine kunstgeschichtliche Position und Kritik der Verteilung von Sammlungsobjekten vgl. den Beitrag von Michael Cuntz in diesem Band, S. 101–110.

17 Siehe Madruga, Catarina: »Von einer Karawane gekauft«, in: Heumann/Nadim, *Tiere als Objekte?*, DOI: <https://doi.naturkundemuseum.berlin/data/64y2-m311/58>; Vennen, Mareike/Bertoni, Filippo: »Welt(en) verzeichnen«, in: ebd., DOI: <https://doi.naturkundemuseum.berlin/data/64y2-m311/68>.

18 Siehe MacGregor, Arthur: *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*, Leiden/Boston 2018.

Ende der zweimonatigen Überfahrt war ein Großteil von Schomburgks präparierten Fischen, Amphibien und Insekten daher »unbrauchbar«. Das war kein Einzelfall. Die Logistik der Naturkunde hatte schon Generationen von Forschenden und Sammelnden Kopfzerbrechen bereitet.¹⁹

Gegen Verfall und Befall wurden daher schon früh verschiedene Techniken entwickelt, darunter der Einsatz chemischer Mittel. Das Wissen über die Rezepturen für Arsenikseife beispielsweise, die lange für die Konservierung von Vogelbälgen und Säugetierfellen vor Ort verwendet wurde, beschrieben Museen und botanische Gärten in eigens angefertigten Anleitungen für Sammler*innen im Feld.²⁰ 1815 verfasste der erste Direktor des Zoologischen Museums Berlin (heute: Museum für Naturkunde Berlin), Martin Hinrich Lichtenstein, eine Anleitung zum Sammeln, Verpacken und Versenden von Naturalien.²¹ Mit den Instruktionen wurde das konservatorische Wissen der Museen in Bewegung gesetzt. Lichtenstein und die ihm nachfolgenden Direktoren gingen ausführlich auf Konservierungstechniken und -mittel ein, mit deren Hilfe Tiere stabilisiert und dadurch zu mobilen Objekten gemacht wurden. Ab dem späten 19. Jahrhundert richteten sich die Anleitungen, die das Berliner Zoologische Museum in mehreren überarbeiteten Auflagen herausgab, explizit auch an Missionare und Kolonialbeamte. Somit handelt es sich um ein mobiles Wissen im doppelten Sinne – ein Wissen über Mobilisierung, das anschließend selbst zirkulierte, mit dem Ziel, die oftmals improvisierten überseeischen Transportpraktiken zu verbessern und damit die koloniale Sammeltätigkeit zu optimieren und zu systematisieren.

4. Lücken und Leerstellen

Trotz der Fortschritte in der musealen Konservierungswissenschaft und der Transportpraxis kam »ein ganz grosser Teil der oft sehr kostspieligen überseeischen Naturaliensendungen in höchst verdorbenem und oft gänzlich unbrauchbarem Zustand

19 Gut dokumentiert und erforscht sind etwa die Reisen von Sir Hans Sloane. Siehe Findlen, Paula/Toledano, Anna: »The Materials of Natural History«, in: Helen A. Curry/Nicolas Jardine/James Secord/Emma Spary (Hg.), *Worlds of Natural History*, Cambridge 2018, S. 151–169, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108225229.010>. Siehe außerdem Delbourgo, James: *Collecting the World. Hans Sloane and the Origins of the British Museum*, Cambridge 2017. Zum globalen Pflanzentransport siehe auch Parsons, Christopher/Murphy, Kathleen S.: »Ecosystems under Sail. Specimen Transport in the Eighteenth-Century French and British Atlantics«, in: *Early American Studies: An Interdisciplinary Journal* 10/3 (2012), S. 503–539; Secord, Anne: »Containers and Collections«, in: Helen A. Curry u.a. (Hg.), *Worlds of Natural History*, Cambridge 2018, S. 289–303.

20 Sammelanleitungen zirkulierten in diversen Sprachen und in diversen Regionen: Lettsom, John Coakley: *The Naturalist's and Traveller's Companion. Containing Instructions for Collecting and Preserving Objects of Natural History and for Promoting Inquiries after Human Knowledge in General*, 2. Auflage, London 1774 [1772]; Thouin, André: *Instruction pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies, sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle. Rédigée sur l'invitation de Son Excellence le Ministre de la Marine et des Colonies, par l'administration du Muséum Royal d'Histoire Naturelle*, Paris 1824.

21 Lichtenstein, Martin Hinrich: *Allgemeine Instruktionen für Herrn Bergigus, das Einsammeln, Verpacken und Versenden von Naturalien vom Kap betreffend*, Berlin 1815. Die Anleitungsschriften enthielten meist auch Instruktionen darüber, wie Etiketten und Frachtbrieife zu erstellen, Angaben zu Fund- oder Fangort, zu Sammler*in und Datum vorzunehmen waren.

de«²² an, wie der damalige Präparator am Berliner Zoologischen Museum, Philipp Leopold Martin, 1886 schrieb. Das lag nicht nur am Wissensstand über die angemessene Unterbringung und Behandlung von Naturalien während langer Überfahrten, sondern ebenso an der schieren Masse der Objekte, die gesammelt und verschifft wurden.

Hier zeigen sich die Auswirkungen der kolonialen ›Sammelwut‹ des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Es wurde mehr gesammelt, als zeitnah präpariert oder erfasst werden konnte. Das schuf Unübersichtlichkeit und Lücken in der Überlieferung. Während Verzeichnismedien wie Inventarkataloge als Instrumente für das Management von Sammlungen und als Mittel der Kontrolle dienen sollten,²³ zeigen sie gleichzeitig Leerstellen und Wissenslücken auf – wenn im Katalog Objekte eingetragen sind, die in Sammlung nicht auffindbar sind, oder wenn umgekehrt Objekte vorhanden sind, die nicht zugeordnet werden können. So gehört die Suche nach verschollenen Objekten, die Erfassung und Dokumentation ihrer Abwesenheit und das beständige Abgleichen von Sammlung und Katalogen zur täglichen Arbeit in Museumssammlungen. Das gilt auch für einen »jungen Caiman« in Weingeist. Richard Schomburgk hatte das Tier 1844 lebend aus der britischen Kolonie Guayana mitgebracht. Nach kurzem Aufenthalt im Zoologischen Garten soll es verstorben und in die Herpetologische Sammlung des Zoologischen Museums Berlin gekommen sein, wo es präpariert wurde. Dort ist es jedoch aktuell nicht auffindbar. Das kann mit der Katalogisierung zusammenhängen, mit der materiellen Kultur der Naturkunde, mit taxonomischen Revisionen oder mit Umstrukturierungen innerhalb der Sammlung. Im Laufe der Zeit wurden dort immer wieder Inventuren vorgenommen. Tiere wurden neu bestimmt und wechselten, wenn sie einer anderen Art oder Gattung zugeordnet wurden, ihren Namen und ihren Platz in der Sammlung. Dort wiederum gingen bisweilen Gläser kaputt, wurden durch Bombardierung zerstört, verkauft oder getauscht.

Was bedeutet das für die heutige Arbeit mit Sammlungen? Wie kann das Wissen über die Katalogisierungssysteme gespeichert und weitergegeben werden; wie kann die Geschichte abwesender Objekte geschrieben und als Teil der Geschichte des Sammelns sichtbar gemacht werden?²⁴ Wie viele (noch) nicht erfasste Tiere lagern in Sammlungen, und wie steht es um die ungezählten Tiere, die nie dort ankamen? Die Frage stellt sich vor allem angesichts der massiven Sammelaktivitäten während der Kolonialzeit. Es fällt schwer, konkrete Zahlen für eine Sammlung zu benennen und ein umfassendes Bild der Bestände zu erhalten, wenn längst noch nicht alle Tiere er-

22 Martin, Philipp Leopold: *Die Praxis der Naturgeschichte. Ein vollständiges Lehrbuch*, Teil 1: *Taxidermie oder die Lehre vom Präparieren, Konservieren und Ausstopfen der Tiere und ihrer Teile; Vom Naturaliensammeln auf Reisen und dem Naturalienhandel*, Weimar 1886, S. 1.

23 Listen stehen beispielhaft für diesen Prozess. Von Objektlisten zu Listen von Personen (z.B. Spender*innen, Sammler*innen) oder auch von Tieren bildeten Listen zweifellos Schlüsselmedien der Naturkunde. Siehe z.B. MacKinney, Anne: »Liste«, in: *microform Podcast*, 12.02.2019, <http://www.kleine-formen.de/enzyklopaedie-liste/> (letzter Zugriff: 24.02.2024); Delbourgo, James/Müller-Wille, Staffan: »Introduction«, und Delbourgo, James: »Listing People«, in: *Isis* 103/4 (2012), S. 710–715 und S. 735–742. Diese Studien verfolgen nicht nur die Wege des Wissens, das mit den gesammelten Objekten über das Meer befördert wurde, sondern auch die Stimmen und das Wissen, die verloren gingen, ignoriert oder aus der historischen Überlieferung getilgt wurden.

24 Hieran schließt die Frage nach dem Ende von Sammlungen an, siehe Jardine, Boris/Kowal, Emma/Banham, Jenny: »How Collections End. Objects, Meaning and Loss in Laboratories and Museums«, in: *British Journal of the History of Science Themes* 4 (2019), S. 1–29.

fasst sind und zudem unklar ist, woher sie stammen und unter welchen Umständen sie gesammelt, verschickt und in Berlin genutzt wurden. Sammlungsgeschichte von der Bewegung her zu denken rückt die Geschichten von Mobilisierung und Translokation, aber auch vom Ungezählten und Nicht-Verzeichneten stärker in den Blick. Die Lücken in der Überlieferung beziehen sich indes nicht nur auf die Sammlungsobjekte selbst. In das Sammeln vor Ort, den Transport und die Arbeit in einer Sammlung waren (und sind) eine Vielzahl unterschiedlicher Akteur*innen involviert; nicht nur Forschungsreisende, (Kolonial-)Händler und private Sammler*innen, Maler*innen und später Fotograf*innen, Kolonialbeamt*innen und Missionare, sondern auch zahlreiche lokale Akteur*innen – allein an Schomburgks Expeditionen waren lokale Führer*innen und Jäger*innen, Dolmetscher*innen, Bot*innen, Diener*innen und bis zu 60 Träger*innen beteiligt.²⁵ Sie alle fanden keinen Eingang in die Sammlungskataloge, wo meist nur der (männliche europäische) Sammler namentlich genannt wird.

5. Re-Mobilisierungen

Naturkundemuseen beginnen gerade vielerorts, sich mit ihren kolonialen Sammlungsbeständen auseinanderzusetzen. Anthropologische und ethnographische Sammlungen wie auch Kunstmuseen stehen schon seit Längerem im Fokus öffentlicher Debatten um Dekolonisierung und Restitution. Die Aufmerksamkeit gilt dabei häufig ikonischen Sammlungs- und Museumsobjekten. Die Geschichte prominenter Exponate wie der Büste der Nofretete oder der Benin-Bronzen haben ebenso wie die Gurlitt-Sammlung das Politische musealer Objekte, die Frage nach ihrer Herkunft und die Rolle und Verantwortung von sammelnden Wissenschaften und ihren Institutionen stärker in den Vordergrund gerückt.²⁶ In besonderer Schärfe werden der Öffentlichkeit die politischen, ethischen und juristischen Dimensionen von Sammlungen durch Diskussionen um menschliche Überreste und ethnologische Objekte aus kolonialen Kontexten vor Augen geführt.²⁷ Obwohl auch naturkundliche Museen einen beträchtlichen Teil national und international bedeutsamen Sammlungsguts kolonialer Provenienz bewahren, wurden (zumindest im deutschsprachigen Raum) zoologische, mineralogische, paläontologische, botanische und geologische Sammlungen erst in jüngster Zeit in diese

25 Da die meisten dieser Akteur*innen nicht namentlich genannt werden, wissen wir nicht, ob es sich um Männer oder Frauen handelte, daher werden hier beide Formen aufgenommen; vgl. MfN, HBSB, ZM-S-II-Schomburgk-R-59-r; Schomburgk, Richard: *Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840–1844. Nebst einer Fauna und Flora Guiana's nach Vorlagen von Johannes Müller, Ehrenberg, Erichson, Klotzsch, Troschel, Cabanis und Andern*, Band 1 und 2, Leipzig 1847–1848.

26 Aus dem stetig wachsenden Korpus seien hier genannt: Savoy, Bénédicte (Hg.): *Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre, 1912–1931*, Köln 2011; Schulze, Sabine/Reuther, Silke (Hg.): *Raubkunst? Die Bronzen aus Benin. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 2018, <https://digitalbenin.org/> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Koldehoff, Stefan: *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt*, Berlin 2014.

27 Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013; Reyles, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objects from the Colonial Wars in the Ethnologisches Museum. Berlin – A Tanzanian-German Dialogue*, Berlin 2018.

Debatten einbezogen.²⁸ Hier verbindet sich eine historische Perspektive auf die Zirkulation von Museumsobjekten mit der Frage ihrer Re-Mobilisierung in der Gegenwart, vor allem im Zusammenhang mit Restitutionsdebatten.²⁹

Dabei stehen die Sammlungen vor ebenso großen Chancen wie Herausforderungen. Um die räumlichen und zeitlichen Veränderungen der Biodiversität zu verstehen, ist ein langfristiger Blick notwendig. Eben hierfür spielen historische Sammlungsbestände in Naturkundemuseen und Herbarien eine wichtige Rolle. Gleichzeitig müssen in den kolonialen Sammlungen und dem kolonialen Archiv die Erwerbskontexte und Objektgeschichten erforscht werden und dabei auch bislang ungehörte Stimmen zu Wort kommen sowie neue Formen der Mobilisierung gewagt werden.³⁰ Doch wurden die Objekte in und durch Sammlungen nachhaltig verändert – wenn sie nicht beschädigt oder verwest sind, wurden sie durch frühere konservatorische Mittel wie Arsen kontaminiert. Gerade deshalb reaktivieren Museumskurator*innen und Präparator*innen heute historische Sammelanleitungen, die einst als Instrumente kolonialen Sammelns dienten, um Informationen über die frühere Behandlung von Objekten zu erhalten. Diese Art der Re-Mobilisierung von Instruktionen als Wissensressourcen kann dazu beitragen, das toxische Erbe von Imperialismus und Kolonialismus durch Sammlungen zu rekonstruieren und sich um Formen der Dekontaminierung zu bemühen.³¹

Auswahlbibliographie

Arndt, Lotte: »The Toxic Afterlives of Colonial Collections«, in: *Trouble dans les collections* 2 (Sept. 2021), <https://troublesdanslescollections.fr/2246-2/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Basu, Paul: »Object Diasporas, Resourcing Communities. Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape«, in: *Museum Anthropology* 34 (2011), S. 28–42.

Curry, Helen A./Jardine, Nicolas/Secord, James/Spary, Emma (Hg.): *Worlds of Natural History*, Cambridge 2018.

Driver, Felix/Nesbitt, Mark/Cornish, Caroline (Hg.): *Mobile Museums. Collections in Circulation*, London 2021.

Hahn, Hans Peter/Weiss, Hadas: »Biographies, Travels, and Itineraries of Things«, in: dies. (Hg.), *Mobility, Meaning and Transformation of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space*, Havertown 2013, S. 1–14.

Heumann, Ina/Stoecker, Holger/Vennen, Mareike (Hg.): *Deconstructing Dinosaurs. The History of the Tendaguru Expedition and Its Finds, 1906–2022*, Leiden 2024 (im Druck).

28 Heumann, Ina/Stoecker, Holger/Vennen, Mareike (Hg.): *Deconstructing Dinosaurs. The History of the Tendaguru Expedition and Its Finds, 1906–2022*, Leiden 2024 (im Druck).

29 Siehe etwa Basu, Paul: »Object Diasporas, Resourcing Communities. Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape«, in: *Museum Anthropology* 34 (2011), S. 28–42.

30 Zum Begriff des kolonialen Archivs siehe Stoler, Ann Laura: »Imperial Debris. Reflections on Ruins and Ruination«, in: *Cultural Anthropology* 23/2 (2008), S. 191–219.

31 Arndt, Lotte: »The Toxic Afterlives of Colonial Collections«, in: *Trouble dans les collections* 2 (Sept. 2021), <https://troublesdanslescollections.fr/2246-2/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

MacGregor, Arthur: *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*, Leiden/Boston 2018.

Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *The Restitution of African Cultural Heritage: Toward a New Relational Ethics*, 2018, <https://restitutionreport2018.com> (letzter Zugriff: 21.06.2024); deutsche Übersetzung: Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013.

Vogel, Christian/Bauche, Manuela: »Mobile Objekte. Einleitung«, in: *Berichte der Wissenschaftsgeschichte* 39 (2016), S. 299–310.

3. Objekte und Bedeutung: einordnen, bewerten, transformieren

3.0 Einleitung

Susanne Friedrich

Dem Sammeln ist das fortgesetzte Einordnen, Bewerten und Transformieren von Objekten inhärent. Sammlungen bestehen aus Objekten, die eine der sinnlichen Wahrnehmung zugängliche Materialität aufweisen, und denen zudem vor, während und nach ihrer Aufnahme in eine Sammlung bestimmte, nach den Kriterien der Sammlung relevante Bedeutungen zugeschrieben wurden.¹ Diese Objekte sind nicht notwendigerweise alt, selten, außergewöhnlich oder von Menschen produziert. In der Sammlung stehen sie nur in wenigen Fällen für sich selbst, sondern stellvertretend für etwas anderes, wie ein Ereignis, eine Person, eine Gruppe oder eine ganze Kultur. Das macht sie zu einem Bedeutungsträger, zu einem Symbol, zum Anker für Assoziationen oder auch zum Beleg.² Eine Sammlung kann mithin als »kulturelles Bedeutungssystem« verstanden werden, das den in ihr enthaltenen Objekten erst ihre Bedeutung verleiht, indem sie diese in einen Sinn stiftenden Zusammenhang stellt.³

Die Mehrzahl der gesammelten Objekte ist mobil und hat an den sozialen Praktiken des Transfers von Eigentum und Besitz Anteil, auch wenn sie (vorübergehend) der Zirkulation entnommen sind. Ihre Beweglichkeit und die Transformierbarkeit der ihnen zugeschriebenen Bedeutungen ermöglicht es, Objekte immer wieder neu zu de-

1 Zur Definition des Sammlungsobjekts vgl. Pearce, Susan M.: »Museum Objects«, in: dies. (Hg.), *Interpreting Objects and Collections*, London/New York 1994, S. 9–11, hier S. 9f. Zur historisch-semantischen Unterscheidung von Objekt, Ding, Artefakt und Gegenstand: Cremer, Annette C.: »Vier Zugänge zu (frühneuzeitlicher) materieller Kultur: Text, Bild, Objekt, Re-enactment«, in: dies./Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 66–68. Auch virtuell erstellte Sammlung sind nur materiell wahrnehmbar, selbst wenn sich ihre Materialität lediglich zeitweilig manifestiert, vgl.: Müller, Katja: »Digitale Objekte – subjektive Materie. Zur Materialität digitalisierter Objekte in Museum und Archiv«, in: Hans Peter Hahn/Friedemann Naumann (Hg.), *Dinge als Herausforderung*, Bielefeld 2018, S. 49–66; Bender, Michael/Mell, Ruth M./Wildfeuer, Janina: »Zur Spezifik digitaler Medien als Diskursraum: Materialität, Daten, Affordanzen«, in: Eva Gredel (Hg.), *Diskurse – digital. Theorien, Methoden, Anwendungen*, Berlin/Boston 2022, S. 27–45. Zur Materialität vgl. Kap. 5 in diesem Band, S. 235–292.

2 Grote, Andreas: »Vorrede – Das Objekt als Symbol«, in: ders., *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 11–17, hier S. 13–15; Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 49–54.

3 Stähli, Adrian: »Sammlungen ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom«, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 55–86, hier S. 58.

und rekontextualisieren.⁴ Die Einbeziehung zeitlicher, kultureller und sozialer Faktoren ihrer Bewertung bricht dabei auch funktional orientierte Objekttypologien und Unterscheidungen auf, wie diejenige zwischen dem einzigartigen Kunstwerk und der für den Verbrauch bestimmten Ware.⁵ Gerade die allgegenwärtigen Sammlungen sogenannter ›trivialer‹ Dinge führen dies vor Augen.⁶ Es sind folglich weniger die Eigenschaften eines Objekts, die es sammelwürdig machen, als vielmehr die Kriterien der Sammlung und die Praktiken der Sammler:innen.

Schon die Entscheidung, etwas aufzusammeln und an einen Ort zu verbringen, wo es zu ähnlichen oder zumindest irgendwie verbundenen Objekten in Beziehung treten kann, setzt Unterscheidungs-, Bewertungs- und Einordnungsprozesse voraus. Am Ort der Sammlung, der nicht nur, wie im Kapitel 2 ›Sammlung und Raum: lokalisieren, transportieren, zentralisieren‹ aufgezeigt, als *centre of accumulation*,⁷ sondern eben auch als eine Form von *centre of calculation* fungiert,⁸ sind solche Prozesse nie abgeschlossen. Der von Anja Laukötter analysierte Brief des Direktors des Hamburger Völkerkundemuseums von 1913, Georg Thilenius, verdeutlicht, wie vieler Arbeitsschritte es bedurfte (und bedarf), um aus einem aufgesammelten Objekt einen Wissens- und Bedeutungsträger zu machen. Diese Prozesse erst, nicht die Ansammlung, machen aus einem Objekt ein ›Wissensojekt‹ und es sind genau die Arten und Weisen, wie sie durchgeführt und dokumentiert werden, die Museen von populären Schaustellern

-
- 4 Zur Mobilität der Dinge siehe Kap. 2 in diesem Band, S. 73–126. Pearce, Susan M.: »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Interpreting Objects and Collections*, London/New York 1994, S. 1–6, hier S. 2f.; Zusammenfassungen verschiedener Ansätze zur Dingmobilität: Siebenhüner, Kim: »Mobilität der Dinge. Ansätze zur Konzeptualisierung für die Frühneuzeitforschung«, in: Annette C. Cremer/Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln/Wien 2017, S. 37–48; Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (Hg.): *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London/New York 2016; dies.: »From Long-Distance Trade to the Global Lives of Things. Writing the History of Early Modern Trade and Material Culture«, in: *Journal of Early Modern History* 20 (2016), S. 526–544; Gleixner, Ulrike/Dos Santos Lopes, Marília (Hg.): *Things on the Move – Dinge unterwegs. Objects in Early Modern Cultural Transfer*, Wolfenbüttel 2021. Der Bedeutungsveränderung durch Zirkulation widmen sich Ansätze, die Itinerare oder Objektbiographien in den Fokus stellen. Vgl. Kopytoff, Igor: »The Cultural Biography of Things«, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–91; Safier, Neil: »Global Knowledge on the Move. Itineraries, Amerindian Narratives, and Deep Histories of Science«, in: *Isis* 101 (2010), S. 133–145; Smith, Pamela H. (Hg.): *Entangled Itineraries. Materials, Practices and Knowledges across Eurasia*, Pittsburgh 2019. Zur Veränderbarkeit: Pomian: *Ursprung*, S. 69; Laube, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2012, S. 5.
- 5 Appadurai, Arjun: »Introduction: Commodities and the Politics of Value«, in: ders., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 3–63, hier S. 13–29; Riello, Giorgio: »Global Things. Europe's Early Modern Material Transformation«, in: Catherine Richardson/Tara Hamling/David Gaimster (Hg.), *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, London/New York 2017, S. 29–45.
- 6 Zum gegenwärtigen Sammeln ›trivialer‹ Objekte vgl. Wilde, Denise: *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*, Bielefeld 2015.
- 7 Zum Begriff der *centres of accumulation*: Roberts, Lissa (Hg.): *Centres and Cycles of Accumulation in and around the Netherlands during the Early Modern Period*, Münster 2011.
- 8 Latour, Bruno: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard 1987, S. 232–247; zur Verwendung vgl. Jöns, Heike: »Centre of Calculation«, in: John A. Agnew/David N. Livingstone (Hg.), *The Sage Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles u.a. 2011, S. 158–170.

unterscheiden, obwohl beide ihrem Publikum Gesammeltes präsentieren. In den Fokus tritt dabei die Aneignung der Objekte und ihrer Aussagen, ähnlich wie das Paula Findlen in ihrem dem Beitrag als Referenztext dienenden Klassiker für die Geschichte der Naturgeschichte als *possessing nature* beschreibt, was durch Laukötter als *possessing culture* ihrem Beispiel anverwandelt wird.

Die aneignende und transformative Macht, die das Sammeln hat, thematisiert auch Iris Schröder. Sie bezieht sich dabei auf Betrachtungen des Geographen, Kus-tos der Königlichen Bibliothek in Paris und Sammlungstheoretikers Edmé François Jomard, in denen dieser die Karte erstens selbst als eine Sammlung von Fakten beschreibt, die sich dem Kenner auf einen Blick erschließen, und daher zweitens für Karten spezielle Sammlungen fordert. Gesammelt, geordnet und bewertet wird so in zwei Kontexten: erstens dem der kartographischen Anstalten, die angesammelte Fakten erst zu Karten transformieren, wie Schröder am Beispiel der Sammlungen des Gothaer Verlags Justus Perthes zeigt. Zweitens dem der Kartensammlung, die für diese Karten eine geeignete Ordnungs- und Präsentationsumgebung schaffen soll. Die eine Sammlung schafft somit das Objekt der nächsten. Diese hintereinander geschalteten Sammlungstätigkeiten offenbaren dabei einen Teil der vielzitierten »Macht der Karten«, denn zunächst werden die zu repräsentierenden Gegebenheiten ausgewählt und dann die nun selbst bewerteten Repräsentationen, die durch ihren Eingang in prestigereiche Sammlungen approbiert und aufgewertet werden.

Ähnliches lässt sich auch bei den Pflanzenbildern beobachten, die Dominic Olariu thematisiert. Den Ausgangspunkt bildet die Sammlung von Pflanzenbildern, die Johannes Kentmann Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien zusammengetragen hatte. Olariu bezieht sich dabei ebenfalls auf einen Text von Paula Findlen, die aufgezeigt hat, wie frühe botanische Sammlungen (wozu auch Gärten zu rechnen sind), mit der Neubewertung von Empirie zusammenhängen. Um studiert werden zu können, wurden Objekte aus ihren ursprünglichen Kontexten in Sammlungen übertragen. Diese »activity that removed nature from nature« (so Paula Findlen)⁹ treiben, wie Olariu darstellt, Zeichnungen von Pflanzen noch weiter. Am Beispiel der Tulpe wird deutlich, wie Zeichnungen nicht nur im Netz der Gelehrten und Interessierten zirkulierten, sondern dabei auch kopiert und transformiert wurden. Die Kopien der Zeichnungen wurden ihrerseits unterschiedlich gewertet und in andere Sammlungen integriert, wo sie weiteren Transformationsprozessen unterlagen.

Die drei Beiträge dieses Kapitels zeigen somit auf, dass Gegenstände, die in Sammlungen integriert werden, Aneignungs- und Veränderungsprozesse durchlaufen, die meist in mehreren Schritten erfolgen. So werden Objekte zunächst ihren Herkunftskontexten entnommen, in neue eingeordnet und dabei mit Sinn und Bedeutung angereichert, was ihre epistemische wie zum Teil auch ihre pekuniäre Wertigkeit verändert. Sie werden im Rahmen der Ökonomien des Sammelns neu bewertet, die im Sinne eines mit Pierre Bourdieu erweiterten Ökonomiebegriffs weitaus mehr umfassen als lediglich den Markt für Sammlungsobjekte.¹⁰ Der Wert eines Sammlungs-

9 Findlen, Paula: »Anatomy Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections«, in: Lorraine Daston/Kathrine Park (Hg.), *Early Modern Science*, Cambridge 2006, S. 272–289, hier S. 273.

10 Güttler, Nils/Heumann, Ina (Hg.): *Sammlungsökonomien*, Berlin 2016; Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: »The Economic Life of Things. Commodities, Collectibles, Assets«, in: *New Left Review* 98 (2016), S. 31–54. Zur Rolle, die Geld für Sammlungen und deren Pflege spielt, vgl. auch Pomian: *Ursprung*, S. 62–68.

stücks lässt sich nämlich kaum durch seinen Preis ermessen, welcher sich ganz schnöde aus Angebot und Nachfrage ergibt, vielmehr bedarf es eines Begriffs von Ökonomie, der auch soziale, gesellschaftliche und emotionale Zuschreibungen umfasst. In allen drei Beiträgen wird auf unterschiedliche Weise deutlich, dass diese Transformationen vor dem Hintergrund zeitspezifischer Ordnungs- und Wertvorstellungen sowie sozialer Aushandlungs- und Tauschprozesse stattfinden. Die Beimessung von Wert ist somit historisch, kulturell und sozial variabel und steht in einem komplexen Wechselspiel mit Markt, Gesellschaft und Gruppenbildungen. Susan M. Pearce hat für die Werturteile der Sammler:innen Parameter wie Seltenheit, Alter, Material, Kunstfertigkeit, historische, intellektuelle, ästhetische oder emotionale Zuschreibungen herausgearbeitet.¹¹ Einzelne Sammler:innen können dabei aufgrund von eigensinnigen Wertzuschreibungen für bestimmte Objekte wie ganze Sammlungen durchaus von den vorherrschenden Bewertungen abweichen.

Transformationen können während des Sammelns gleich auf mehreren Ebenen stattfinden, wie in der Zusammenschau der Beiträge und Referenztexte deutlich wird. Auf der materiellen Ebene wird durch konservierende Maßnahmen ganz praktisch in die Materialität des Objekts eingegriffen (Laukötter).¹² Wiederholt können auch Interventionen in die Integrität des ursprünglichen Sammelguts beobachtet werden. So wurden Karten von den sie enthaltenden Büchern getrennt (Schröder) oder über Kopien Abbildungen von ihrem Träger (Olariu).

Die Aufnahme eines Objekts in eine Sammlung bedeutet keine rein konservierende Ablage des Stücks und der ihm zugeordneten Wissensbestände. Die Sammlung ist vielmehr ein Ort, an dem durch die Materialität des Aufbewahrten (und dessen Vergänglichkeit), durch Umschichtungen, Zugänge und Abgänge fortlaufend für Veränderungen gesorgt ist.¹³ Die dokumentierte Aufnahme eines Gegenstands in eine Sammlung und die dadurch erreichte Speicherung bewirken zugleich dessen Aufwertung, da er nun auffindbar und damit »zitierfähig« wird (Laukötter, Schröder).¹⁴ Er erhält so einen zusätzlichen Wert, der unabhängig von seinem früheren Gebrauchswert ist. Die (zumindest vorübergehende) Entnahme aus dem Wirtschaftskreislauf kann eine weitere Veränderung hervorrufen, die repräsentativ-symbolischer Natur ist und aus einem Alltagsgegenstand ein auratisches, zuweilen (etwa bei Reliquien) gar ein sakrales Objekt oder auch den Repräsentanten einer Kultur oder Gattung machen kann. Krzysztof Pomian hat dies als die Verwandlung eines Objekts in eine Semiophore beschrieben, womit er einen Gegenstand bezeichnet, der weniger mit Nutzen als vielmehr mit Bedeutung versehen ist und Unsichtbares repräsentiert.¹⁵ So stehen einzelne Alltagsgegenstände stellvertretend für fremde Kulturen (Laukötter), die Kopie einer Zeichnung für die Tulpe (Olariu) oder eine Karte für das Wissenswerte über eine Region (Schröder).

11 Pearce, Susan M.: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Teil IV: *The Politics of Collecting*, London/New York 1995.

12 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Carolin Bohlmann in diesem Band, S. 247–257.

13 Zum Archiv als »System der Formation und Transformation der Aussagen«: Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 2011, S. 188. Der Hinweis auf die Materialität, die bei Foucault nicht bedacht ist, verdankt sich: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: dies., *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 7–26, hier S. 20f.

14 Ebeling/Günzel: »Einleitung«, S. 21.

15 Pomian: *Ursprung*, zum Begriff v.a. S. 50f.

In allen drei Beispielen bildet eine der Ursachen der De- und der anschließend nötigen Rekontextualisierung die räumliche Distanz zum Repräsentierten.¹⁶ Neben räumlicher kann auch zeitliche Distanz oder die Entnahme aus dem Alltag eine Neu-deutung nötig machen, die mit einer Einordnung in die neue Umgebung einhergeht. Unterscheidet man mit Justin Stagl zudem die Außenbedeutung eines Objektes, das heißt seine Stellung in seinem Herkunftskontext, und die Binnenbedeutung, also den Stellenwert, den es in und für die Sammlung hat,¹⁷ dann ergibt sich sein Stellenwert auch aus seinem Teil-Sein der Sammlung. Das Sammeln, um ›Leerstellen‹ zu füllen, verweist auf diese Binnenbedeutung, wie sie auch in den Beiträgen von Olariu und Schröder nachvollziehbar wird.

Ebenso kann die Zuordnung zu einer Sammlung oder früheren Besitzer:innen zur Bedeutungsveränderung des Objekts führen, etwa wenn es mit dem oder den (berühmten) Sammelnden oder der Sammlung in Beziehung gesetzt wird. Sammlungen fungieren als Anknüpfungspunkte für die Identitätsstiftung von Objekten und Sammelnden. Letztere verbinden mit der Anhäufung der Objekte an einem Ort zum Teil ein epistemisches oder politisches Projekt, das jedoch nicht immer explizit wird. In den hier besprochenen Fällen handelte es sich epistemologisch um nichts weniger als die Aufwertung einer Wissenspraktik (Empirie) und die Etablierung neuer Wissenschaften (Ethnologie, Kartographie, Botanik) durch gezieltes Sammeln. Das Einordnen erfolgt zunächst durch das Zuordnen von Objekten zu bestehenden Wissensbeständen, die sie entweder bestätigen oder infrage stellen. Dies passiert an spezifischen Orten und unter Heranziehung von Sammlungsmöbeln und -medien, die ihrerseits Einordnungen vorstrukturieren, bis sie ihren Ordnungsfunktionen nicht mehr gerecht werden können, weil die Objekte zu viele oder die Ordnungskriterien nun andere sind.¹⁸ Aus diesen Vorgängen des Einordnens, Bewertens und Transformierens von Objekten im Kontext des Sammelns ergibt sich die Verbindung des Sammelns zur Kanonbildung von Wissen bzw. zur Institutionalisierung von Wissenschaft.¹⁹ Sammlungen und die ihnen zugerechneten Objekte erweisen sich als eine Basis für Wissensfelder, Wissenschaften und wissenschaftliche Institutionen. So ist von einer Koevolution zwischen institutionalisierten Sammlungen und (empirischen) Wissenschaften auszugehen.²⁰ Solche Vorgänge sind immer auch politisch. Aus dieser Perspektive dienten Sammlungen zur Darstellung der eigenen Größe, und das, egal ob diese nun auf die Bestätigung der persönlichen Reputation (bspw. Kentmanns bei Olariu), der

16 Zur Rolle der Distanz bei der Transformation von Wissensbeständen: Friedrich, Susanne/Brendecke, Arndt/Ehrenpreis, Stefan (Hg.): *Transformations of Knowledge in Dutch Expansion*, Berlin/Boston 2015.

17 Stagl, Justin: »Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 37–54, hier S. 41.

18 Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: dies./Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97. Vgl. auch Kap. 5 in diesem Band, S. 235–292.

19 Darauf verweisen: Heesen, Anke te/Spary, Emma C.: »Sammeln als Wissen«, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 7–21; Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London/New York 1992. Vgl. auch Kap. 4 in diesem Band, S. 185–234.

20 Stagl, Justin: *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800*, Wien/Köln/Weimar 2002, v.a. S. 123–194.

Überlegenheit der europäischen Kultur (Laukötter) oder der Bedeutung der Nation (Schröder) zielte. Der epistemische wie der politische Aspekt sind auf das Engste mit wirtschaftlichen und emotionalen Wertzuschreibungen an Objekte wie ganze Sammlungen verflochten und mit diesen historisch wandelbar. Genau dies zeigen die folgenden Beiträge.

3.1 Entstehung von Wissensobjekten – mit Texten von Paula Findlen und Anja Laukötter

3.1.1 Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* [1994]

Findlen, Paula: Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley/Los Angeles 1994, S. 1–6.

/1/

Introduction

This book recounts two overlapping histories. The first details the appearance of museums in early modern Europe, particularly collections whose purpose was to bring all of nature into one space. The second offers a reading of the development of natural history as a discipline. Both stories take Italy as their case study. There collecting first became a widespread practice, among an elite desirous to know the past, in all its forms, through the possession of its remnants. The collecting of antiquities and the passion for natural objects appeared in Italy before any other part of Western Europe; in both instances, a strong historicizing impulse on the part of Italian Renaissance humanists precipitated these activities. Simultaneously, at the universities of Pisa, Padua, and Bologna, and in the Italian courts, academies, and pharmacies, nature was subjected to an intensive inquiry in ways that she had not been since the time of Pliny and the great encyclopedic work of Albertus Magnus. These two activities – collecting and the interrogation of nature – met in the studies of naturalists such as Ulisse Aldrovandi (1522–1605) and Athanasius Kircher (1602–1680), resulting in new attitudes toward nature, as a collectible entity, and generating new techniques of investigation that subsequently transformed natural history.

Contemporaries were well aware of Italy's primacy in the renaissance of natural history. »And for that which regards natural history, the books brought to light by the Italians and the wonderful collections made in various times demonstrate how much they toiled before any other nation«, wrote the eighteenth-century editor of Michele Mercati's *Metallotheca* (1717).¹ In Pisa, Padua, and Bologna, the first professors of natural history were appointed, the first botanical gardens founded, and museums were

1 Biblioteca Angelica, Rome, ms. 1545, f. 219 (*Il museo di Michele Mercati compendiato, e riformato*).

made a regular part of the instructional materials available for the teaching of *materia medica*, the medicinal understanding of nature. These institutional signs of success built upon the philological and editorial work done by humanists and naturalists in such centers as Venice and Ferrara where critical editions and translations of Galen and Pliny and criticism of Pliny poured forth from the presses. By 1669, Paolo Boccone could speak of »the esteem in which Museums of Natural History are held in Italy.«²

Possessing nature was part of a more widespread delight in collecting objects of scientific worth. During the sixteenth and seventeenth centuries, the first science museums appeared – repositories of technology, ethnographic curiosities, and natural wonders.³ They emerged at a time when all of Europe seemed to be collecting; museums, libraries, intricate gardens, grottos, and galleries of art filled the landscape of late Renaissance and Baroque Europe.⁴

2 In Dollo, Corrado: *Filosofia e scienza in Sicilia*, Padua 1979, p. 360 (Messina 24 April 1669).

3 Silvio Bedini's »The Evolution of Science Museums«, in: *Technology and Culture* 6 (1965), pp. 1–29, presents a positivistic but nonetheless informed overview of this subject. More recently, Carlo Maccagni's essay, »Le raccolte e i musei di storia naturale e gli orti botanici come istituzioni alternative e complementari rispetto alla cultura delle Università e delle Accademie«, in: Laetitia Boehm/Ezio Raimondi (ed.), *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna 1981, pp. 283–310, presents a brief but suggestive view of the social and cultural significance of the early science museum as an »alternative institution«. Giuseppe Olmi provides a synthetic look at natural history museums in the wider context of late Renaissance and Baroque collecting in his »Ordine e fama: il museo naturalistico in Italia nei secoli XVI e XVII«, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* 8 (1982), pp. 225–274. Readers wishing to consult an English version can look at his »Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries«, in: Oliver Impey/Arthur MacGregor (ed.), *The Origins of Museums*, Oxford 1985, pp. 5–16.

4 The fundamental study of collecting is Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätere Renaissance*, Leipzig 1908. More recently, Salerno, Luigi: »Arte e scienza nelle collezioni del Manierismo«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. 3, Rome 1963, pp. 193–213, and Adalgisa Lugli's *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan 1983, have refined Schlosser's thesis about the playful relationship between nature and art as seen in the iconography of collecting. For a more formal approach to the history of art collecting and to museums in general, see Barocchi, Paola: »Stonografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi«, in: *Storia dell'arte italiana*, pt. I, vol. 2, Turin 1981, pp. 5–81; also Branca, Simona Savini: *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padua 1964, or a monograph such as Martinoni, Renato: *Gian Vincenzo Imperiali. Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padua 1983. Giuseppe Olmi relates the institutionalization of collecting to the new political and cultural matrix of early modern Europe in his »Alle origini della politica culturale dello stato moderno: dal collezionismo privato al *Cabinet du Roy*«, in: *La Cultura* 16 (1978), pp. 471–484; he also focuses on the relationship between collecting and encyclopedic traditions in his »Dal »teatro del mondo« ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna«, in: Paola Barocchi/Giovanna Ragioneri (ed.), *Gli Uffizi: Quattro secoli di una galleria*, Florence 1983, pp. 233–269. The influence of Krzysztof Pomian's work on the relationship between museums and the place of curiosity in early modern culture is evident throughout my work; see his *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, London 1990. The conference proceedings from the tercentennial of the Ashmolean Museum provide a survey and comprehensive bibliography of the most recent work in the history of early modern collecting; Impey, Oliver/MacGregor, Arthur (ed.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985. For the perspective of a museum professional on this subject, see Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992.

So enamored of collecting was the humanist secretary Antonio Giganti that he bemoaned the fact that time did not permit him the pleasure of producing a book worthy enough to grace the shelves of Ippolito

/3/

Agostini's museum in Siena.⁵ The Tuscan noble Niccolò Gaddi, confidant of two Grand Dukes and friend of Aldrovandi, insisted that his »things ... be shown by my heirs to all the Florentine and foreign gentlemen who wish to see them lovingly and courteously, upon request«, so highly did he value this aspect of his patrimony.⁶ Collecting, in short, had become an activity of choice among the social and educated elite. It filled their leisure hours and for some seemed to encompass every waking moment of their lives. Through the possession of objects, one physically acquired knowledge, and through their display, one symbolically acquired the honor and reputation that all men of learning cultivated.

Within the wider matrix of collecting, the possession of nature figured prominently. Along with art, antiquities, and exotica, nature was deemed a desirable object to own. Building upon Pliny's encyclopedic definition of nature as everything in the world worthy of memory and the narrower view of such writers as Dioscorides and Galen, who defined natural history as the study of objects useful in medicine, collectors brought ordinary and exotic nature into their museums. The alleged remains of legendary creatures – giants, unicorns, satyrs, basilisks – took their place next to real but puzzling phenomena such as fossils, loadstones, and zoophytes; previously unknown creatures such as the armadillo and the bird of paradise; and a plethora of ordinary artifacts that filled in the gaps between one paradox and the next. From the imaginary to the exotic to the ordinary, the museum was designed to represent nature as a continuum.

Why did so many Europeans envision collecting as the key to understanding their world? In a sense, the creation of the museum was an attempt to manage the empirical explosion of materials that wider dissemination of ancient texts, increased travel, voyages of discovery, and more systematic forms of communication and exchange had produced. While all of these factors contributed to the increased curiosity of the Europeans toward other cultures, and ultimately redefined the European world view as a relative rather than an absolute measure of »civilization«, they also produced new attitudes toward nature and the discipline of natural history. »It is not to be

/4/

esteemed a small matter that by the voyages & travels of these later times, so much more of nature has been discovered than was known at any former period«, wrote Francis Bacon, who made natural history the paradigm for a new philosophy of nature in the seventeenth century:

5 BUB, *Aldrovandi*, ms. 110. Under the entry for Agostino in his visitors' book, Ulisse Aldrovandi records the following poem by Giganti: »O utinam sic te liber oblectare legentem/Possit, Musaeo vel decori esse tuo. Musaeo insigni omnigenis, quasi maxima mittet/India, vel Libya, vel novus orbis opes. Insigni et pictis tabulis, et marmore, et aere,/Art quod expolit prisca, recensque manus.«

6 Luchinat, Cristina Acidini: »Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento«, in: *Paragone* 167/10 (1980), pp. 159–361.

It would, indeed, be disgraceful to mankind, if, after such tracts of the material world have been laid open which were unknown in former times – so many seas traversed – so many countries explored – so many stars discovered – philosophy, or the intelligible world, should be circumscribed by the same boundaries as before.⁷

Natural history, as Bacon observed, was a form of inquiry designed to record the knowledge of the world for the use and betterment of mankind. As Europeans traveled farther with greater frequency, this knowledge expanded, yielding new and unexpected results. Collecting was one way of maintaining some degree of control over the natural world and taking its measure. If knowledge of the world could no longer be contained in a set of canonical texts, then perhaps it could be displayed in a museum. Thus, philosophers at the vanguard of the intellectual community, most significantly Bacon, urged fellow investigators of nature to establish storehouses to monitor the flow of objects and information. From these activities, a new philosophy of nature would emerge based on experience rather than erudition. Despite Bacon's admonitions, none of the collectors whom I discuss dissolved the boundaries of their world.⁸ While the Italian naturalists would have agreed with Bacon that experience was a necessary and often undervalued part of knowledge, they would not have appreciated his dismissal of ancient authority. Collectors such as Aldrovandi and Kircher understood their activities to be the fulfillment of the work of Aristotle and those who had followed him; for them, experience did not compete with authority but rather complemented and enhanced it. The novelties they encountered did not lead them to discard their philosophical framework but instead to modify it. As a paradigm of knowledge, collecting stretched the parameters of the known to incorporate an expanding material culture. From the sixteenth-century naturalist's inclusion of New World plants in Old World categories, to the seventeenth-century Jesuit's Christian synthesis of all cultures and their artifacts, the museum »saved appearances« rather than unsettling ancient systems. By the mid-seventeenth century, it would become a symbol of the »new« science, incorporated into scientific organizations such as the Royal Society in England, the Paris Academy of Sciences, and later the Institute for Sciences in Bologna. In the preceding century, however, the museum emblemized the revitalization of Aristotelian natural philosophy

/5/

and Plinian natural history; it was about the reinvention of the old rather than the formation of the new.

While collecting did not immediately usher in a new philosophical definition of and structure for *scientia*, it certainly constituted a significant addition to the practice of philosophizing in early modern Europe. Organizing ideas around objects, naturalists increasingly saw philosophical inquiry as the product of a continuous engagement with material culture. The decision to display the fruits of collection led naturalists gradually

7 In Murray, David: *Museums: Their History and Their Use*, vol. 1, Glasgow 1904, pp. 19–20.

8 Michael T. Ryan's »Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries«, in: *Comparative Studies in Society and History* 23 (1981), pp. 519–538, elegantly elaborates on the way in which Europeans read the »New World« into the »Old«.

to define knowledge as consensual, shaped in relation to the audience that entered the museum and therefore participated in the peculiar discursive practices that emerged within that context. Tactile as well as sociable, the philosophizing done in and around the museum enhanced the Aristotelian definition of knowledge as a product of sensory engagement with nature. Ultimately the value placed upon the experience of the senses would result in its uncoupling from this traditional philosophical framework. But at this point, naturalists perceived their museums to be tangible sign of their commitment to the ancient study of nature. In the sixteenth century, this entailed little more than subsuming everything collected within a proper philosophical framework, as determined by the traditional classification of the sciences. By the seventeenth century, in the wake of the new experimental philosophies of Bacon, Descartes, and Galileo, naturalists still committed to the preservation of ancient views of nature now faced the challenge of responding to the hostile critics. Putting the techniques of the »new« philosophy in the service of the old, Aristotelian naturalists designated the museum as a site of critical synthesis. With hindsight, it is easy for us to predict their failure. At the time, they had the weight of more than 2000 years of authority on their side.

Telling this tale of failed encyclopedic dreams is a fairly complicated endeavor. In this study, I have used the rich font of materials available on this subject to sketch a broad portrait of naturalistic and collecting activities in the sixteenth and seventeenth centuries. Between Aldrovandi and Kircher lie a host of other patrons and collectors of nature who merit equal attention. Some – Pier Andrea Mattioli (1500–1577), Giovan Battista della Porta (1535–1615), Federico Cesi (1585–1630), Manfredo Settala (1600–1680), and Francesco Redi (1626–1697) – are well known, at least by name. Others have receded into obscurity over the course of time, as their publications have grown dusty and their museums have vanished. While any contemporaries knew of the famed apothecaries Francesco Calzolan (1521–1600) and Ferrante Imperato (1550–1625), only the latter merits a brief entry in the *Dictionary of Scientific Biography*. Similarly, the humanist broker Giovan Vincenzo Pinelli (1535–1601), the papal physician Michele Mercati (1541–1593), the grandducal botanist Paolo Boccone (1633–1704), and the Jesuit naturalist Filippo Bonanni (1638–1725) grace modern histories of science briefly, if at all. Their contributions have not, by our standards,

/6/

merited a retrospective assessment. Perhaps it is worth asking ourselves why we remember the most prolific, measuring importance by the number of weighty tomes, when a different kind of documentation – one that takes into account the teaching and training of students and the collaborative process at work behind any publication – reveals that others, who published less, contributed as much if not more. In other instances, we might query why one form of copiousness – that of Galileo or Newton, to offer contemporaneous examples – merits attention, while another – that of Aldrovandi, Redi, or Kircher – goes relatively unremarked. In the process of writing the sort of history that speaks to our present image of »science«, we often find it preferable to neglect those who do not fit comfortably into this category. One of the primary goals of this study is to bring to life individuals who, while marginal to our own view of science, were central to the early modern definition of scientific culture.

3.1.2 Anja Laukötter: Der Weg zum Wissensobjekt. Strategien und Praktiken des ›possessing culture‹ im kolonialen Völkerkundemuseum

Paula Findlen hat die frühneuzeitlichen Museumsgründungen in Italien als Ereignisse beschrieben, die eng mit der Disziplinbildung der Natural History (Naturgeschichte) verwoben waren und die darauf zielten, die Natur an einen spezifischen Raum zu delegieren und in diesem festzuschreiben. Eng mit den Etablierungsgeschichten der Museen und der wissenschaftlichen Disziplin verbunden war die verbreitete Praktik des Sammelns von Naturobjekten. Findlen schlägt für die Matrix aus Beweggründen und Wissenskonstellationen, in die sich das Sammeln von Naturobjekten einordnet, die Formel eines ›possessing nature‹ vor: Das Sammeln der Natur galt als Schlüssel zum Verständnis der Natur- und damit der Menschheitsgeschichte.¹ In den frühen italienischen Museen konnte diese Naturgeschichte beobachtet und geordnet werden, hier wurde das Besondere anhand der Auseinandersetzung mit der gesammelten materiellen Kultur studiert.²

Blicken wir auf die Entstehungsgeschichte der deutschen Völkerkundemuseen³ am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ersetzen die Matrix des ›possessing nature‹ durch den Begriff des ›possessing culture‹, so ergeben sich trotz der diachronen Perspektive (und den damit verbundenen Unterschieden) zahlreiche Parallelen: Nicht die ›Natur‹, sondern die ›Kultur‹, repräsentiert durch sogenannte ›Ethnographica‹, bot die Objekte, die es zu besitzen galt. Auch diese materiellen Objekte wurden als unentbehrliche Schlüssel zum Verständnis der Menschheit gesehen, und nun waren es die eng mit der Disziplinbildung der Völkerkunde und der Anthropologie verbundenen Völkerkundemuseen, die das Studium der kulturellen Eigenheiten und Differenzen anhand der präsentierten materiellen Kultur ermöglichen sollten.

Dieser Beitrag versucht die Strukturen, Praktiken und Institutionen dieses ›possessing culture‹ mit Blick auf das Hamburger Völkerkundemuseum zu Beginn des 20. Jahrhunderts grob zu skizzieren. So wird in einem ersten Schritt die Entstehungsgeschichte der Völkerkundemuseen als eine Strategie des ›possessing culture‹ beschrieben, in die sich asymmetrische Beziehungsgeflechte zwischen der deutschen Kolonialherrschaft und den Kolonialländern auf vielfältigen Ebenen einschrieben. Ferner und eng damit verbunden werden in einem zweiten Schritt spezifische Praktiken dieses ›possessing culture‹ in den Blick genommen. Hier wird auf einen Moment fokussiert, den jedes Objekt, sei es später Ausstellungs- oder Depotobjekt, durchlau-

Dieser Text ist die stark erweiterte und veränderte Fassung des folgenden Artikels: Laukötter, Anja: »Vom Alltags- zum Wissensobjekt. Zur Transformation von Gegenständen in Völkerkundemuseen im beginnenden 20. Jahrhundert«, in: *Themenportal Europäische Geschichte*, 2008, www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1455 (letzter Zugriff: 21.06.2024).

1 Findlen, Paula: »Introduction«, in: dies., *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 1–11, hier S. 1–5 (Referenztext).

2 Siehe auch: Heesen, Anke te/Spary, Emma C.: »Sammeln als Wissen«, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 7–21.

3 Zur Problematik des Begriffes des Völkerkundemuseums: Kraus, Michael/Noack, Karoline (Hg.): *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Bielefeld 2015.

fen musste: der Eingang des Objektes ins Museum. Dieser Übergang wird hier als *rite de passage* im ›Leben‹ eines Museumsobjektes verstanden. Denn die Frage, wie Objekte im Museum eingeordnet, bewertet und transformiert wurden, ist weder trivial noch (wegen der meist schlechten Quellenlage) leicht zu beantworten. So soll die Analyse eines Briefes vom 7. Juni 1913 des Direktors des Hamburger Völkerkundemuseums, Georg Thilenius (1868–1937), beispielhaft zeigen, dass sich in einer mikrohistorischen Perspektive übergeordnete größere Strukturen verdichten.⁴ Entlang dieser Quelle, in der sich die Transformation von Gegenständen aus den Kolonialländern hin zu wissenschaftlichen Objekten nachlesen lässt, lassen sich einige signifikante Aspekte veranschaulichen, die mit dem damaligen Sammeln und Ausstellen von Objekten sowie mit dem Völkerkundemuseum insgesamt verbunden sind.⁵ In dieser Weise versteht sich dieser Text auch als ein Plädoyer, die Alltagsgeschichte der gesammelten materiellen Kultur näher in den Blick zu nehmen.

1. Zur Geschichte der Völkerkundemuseen: Strategien des ›possessing culture‹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in den meisten europäischen Ländern einschließlich des Kaiserreichs zahlreiche Museen gegründet,⁶ deren Themenspektrum von Kunst, Heimat und Naturkunde bis zu Tieren in Zoos reichte.⁷ In diesem Zusammenhang und dann forciert durch die kolonialen Eroberungen sind auch die zahlreichen Gründungen von deutschen Völkerkundemuseen zu sehen: 1868 in München, 1869 in Leipzig, 1873 in Berlin, 1876 in Dresden, 1879 in Hamburg, 1884 in Stuttgart, 1895 in Freiburg, 1896 in Bremen, 1901 in Köln und 1904 in Frankfurt am Main.⁸ Nach der Etablierung der Völkerkundemuseen wurden diese rasch zum wichtigen Bestandteil der jeweiligen Stadtlandschaft. An zentralen Orten der Stadt platziert und somit unübersehbar entwickelten sie sich schnell zum Symbol eines urbanen Selbstverständnisses.⁹ Insgesamt war der Gründungsboom mit einem starken Bevölkerungswachstum sowie einer Urbanisierung verbunden. Dem großstädtischen

4 Zur Briefquelle: Staatsarchiv Hamburg: 361-5 I Hochschulwesen Reg. Spez. CIIa 16 Bd. III: Brief vom 7. Juni 1913.

5 Vgl. für den Kontext der Naturgeschichte und Zoologie den Beitrag von Mareike Vennen in diesem Band, S. 116–126.

6 Siehe u.a.: Pomian, Krzysztof: »Sammlungen – eine historische Typologie«, in: Andreas Grote (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 107–128, hier S. 118.

7 Siehe dazu u.a.: Roscher, Mieke: »Zoopolis. Eine politische Geschichte zoologischer Gärten«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 71/9 (2021), S. 4–10; Reinert, Wiebke/Roscher, Mieke: »Der Zoo als Anderer Raum. Hamburger und Berliner Heterotopien«, in: Thomas E. Hauck u.a. (Hg.), *Urbane Tier-Räume*, Berlin 2017, S. 103–114; sowie: Jahn, Ilse: »Zoologische Gärten in Stadtkultur und Wissenschaft im 19. Jahrhundert«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 15 (1992), S. 213–224.

8 Zur Geschichte der Völkerkundemuseen: Zimmerman, Andrew: *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago/London 2001. Zu den Gründungsdaten: Voges, Hans: »Das Völkerkundemuseum«, in: Etienne Francois/Hagen Schulze (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Band 1, München 2001, S. 305–321, hier S. 318.

9 Köstering, Susanne: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–1914*, Köln u.a. 2003, S. 35.

Bürgertum boten Völkerkundemuseen, wie auch andere Orte der Wissensvermittlung, die Möglichkeit zur Entfaltung und zur gesellschaftlichen Positionierung.¹⁰

Dabei waren Völkerkundemuseen, zusammen mit den sich fast zeitgleich an den Universitäten etablierenden wissenschaftlichen Disziplinen der Völkerkunde und der Anthropologie, Produkte einer kolonialen Moderne. Denn die soziale, technische und ökonomische Umbruchsituation vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet, dass die ›fremde Welt‹ näher rückte und neue Abgrenzungsmechanismen der europäischen Welt notwendig schienen. Völkerkundemuseen und die entsprechenden Wissenschaften gaben auf die sich in diesem Zusammenhang ergebenden Fragestellungen, Neugierden, Phantasien und Imaginationen ›Antworten‹ bzw. waren auch an der Erzeugung und Verbreitung neuer Fragen und Imaginationen beteiligt.

Die Völkerkundemuseen waren darum bemüht, sich von zeitgenössischen populären (und kommerziellen) Veranstaltungen, wie etwa Hagenbecks Völkerschauen in Hamburg oder das Wachsfigurenkabinett Castans Panoptikum in Berlin, und deren konkreten Darstellungsweisen der ›fremden Welt‹ abzugrenzen.¹¹ Es entsprach ihrem Selbstverständnis, sich den ›neuentdeckten‹ Räumen und ihren Völkern ausschließlich wissenschaftlich zu widmen, sich als ›wahre‹ wissenschaftliche Ordnungsinstanz für die Welt und als Vermittler von europäischen Distanzerfahrungen zu präsentieren und damit ein Bedürfnis nach kultureller Deutung der ›Schöpfung‹ zu befriedigen.¹² Die vermeintliche Andersartigkeit der ›neuen Fremden‹, der Nicht-Europäer sollte nüchtern dokumentiert werden.¹³ Entsprechend bemühten sich die Völkerkundemuseen in diesem Kampf um die Macht der Deutung, Interpretation und Wertung sich durch ihren Rekurs auf die Wissenschaft von den populären Veranstaltungen abzusetzen.¹⁴

So blieb es ein Spezifikum der Völkerkundemuseen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass es sich bei diesen Orten nicht nur um öffentliche Räume handelte, sondern ebenso um wissenschaftliche.¹⁵ In ihnen wurde öffentlich

10 Felt, Ulrike: »Die Stadt als verdichteter Raum der Begegnung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Reflexionen zu einem Vergleich der Wissenschaftspopularisierung in Wien und Berlin«, in: Constantin Goshler (Hg.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870–1930*, Stuttgart 2000, S. 185–219, hier S. 207.

11 Grosse, Pascal: »Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Kolonialmigration in Deutschland, 1900–1940«, in: Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt a.M. 2003, S. 91–109, hier S. 95f. Zu den Völkerschauen siehe u.a.: Honold, Alexander: »Ausstellung des Fremden – Mensch- und Völkerschau um 1900. Zwischen Anpassung und Verfremdung: Der Exot und sein Publikum«, in: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.), *Das Kaiserreich transnational*, Göttingen 2004, S. 170–190. Siehe auch: Zürcher, Urs: *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780–1914*, Frankfurt a.M. 2004, S. 263ff.

12 Siehe dazu: Osterhammel, Jürgen: »Distanzerfahrung. Darstellungsweisen der Fremden im 18. Jahrhundert«, in: Hans-Joachim König u.a. (Hg.), *Der europäische Beobachter außereuropäischer Kulturen. Zur Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung*, Berlin 1989, S. 9–42, hier S. 12ff.

13 Kundrus, Birthe: *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*, Köln u.a. 2003, S. 35f.

14 Siehe auch: Bourdieu, Pierre: »Die Museumskonservatoren«, in: Thomas Luckmann/Walter Michael Sprondel (Hg.), *Berufssoziologie*, Köln 1972, S. 148–156, hier S. 149.

15 Felt: »Die Stadt als verdichteter Raum«, S. 207.

wissenschaftliches Wissen konfiguriert und repräsentiert.¹⁶ Sie waren also bipolar ausgerichtet: adressiert an eine allgemeine Öffentlichkeit und zugleich angebunden an den exklusiven Kreis der Universität und der Wissenschaft der Völkerkunde und Anthropologie. In diesem ›Hybridraum‹ bot sich die Möglichkeit, wissenschaftlich legitimierte Erkenntnisse über die Welt in einer inszenierten dreidimensionalen Form darzustellen.¹⁷

Dafür teilten Völkerkundemuseen die Welt in ›Kulturräume‹ auf und konkretisierten diese durch repräsentative Gegenstände, womit sie eine Vorstellung von der Welt strukturierten und gleichzeitig auch eine imaginative Erschließung des Neuen, vor allem der kolonialen Gebiete, ermöglichten. Einerseits reduzierten sie damit die Welt auf die Fragmente einzelner Gegenstände und begriffen so ›Welt als Ausstellung‹.¹⁸ Andererseits erweiterten sie den scheinbar erfahrbaren Raum. So sollte ein ganzer Kontinent, wie zum Beispiel ›Afrika‹, durch die Präsentation von beispielsweise Geschirr, Kleidung, Speeren oder Werkzeugen entzifferbar werden.¹⁹

Den einzelnen Objekten kamen dementsprechend enorme Bedeutungen zu. Ihnen war in dieser Logik Wissen eingeschrieben, das durch Anschauung dekodierbar war. Diese Formen des Sehens wurden in den verschiedensten Museen sowie auch in den neuentstehenden botanischen Gärten, Zoos und anderen Institutionen eingeübt. Sie zusammen waren, wie Findlen betont hat, wichtige Einrichtungen bei der Übersetzung einer diskursiven in eine visuelle Vermittlung. Gerade in diesen räumlichen Inszenierungen wurde das Wissen verdinglicht und die Bedeutung der Sichtbarkeit betont.²⁰

Doch einzelne Objekte waren nicht nur eine Konkretion des Wissens, auch die Quantität der Objekte spielte eine bedeutsame Rolle. So wurde insbesondere in der ersten Entstehungsphase der Völkerkundemuseen eine Vermehrung der Objekte mit einem Zuwachs an Wissen gleichgesetzt. Ethnographische Gegenstände und die Kenntnisse darüber wurden somit in einem direkt proportionalen Verhältnis gesehen. Neben dem stetigen Wachstum des Wissens sollte durch die Sammlung dieser ethno-

16 Hagner, Michael: »Vom Naturalienkabinett zur Embryologie«, in: ders. (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 1995, S. 73–107, hier S. 74. Zur Inflation des Begriffes der Repräsentation siehe auch: Hagner, Michael: »Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte«, in: Hans-Jörg Rheinberger u.a. (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S. 339–355, insb. S. 345ff.

17 Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, S. 198ff.

18 Mitchell, Timothy: »Die Welt als Ausstellung«, in: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 148ff. Siehe auch: Penny, Glenn H.: »Die Welt im Museum. Räumliche Ordnung, globales Denken und Völkerkundemuseen im ausgehenden 19. Jahrhundert«, in: Iris Schröder/Sabine Höhler (Hg.), *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*, Frankfurt a. M./New York 2005, S. 74–99; Jenkins, David: »Object Lessons and Ethnographic Displays. Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology«, in: *Comparative Studies in Society and History* 36/2 (1994), S. 242–270, hier S. 269.

19 Siehe auch: Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: ders. (Hg.), *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln u.a. 2002, S. 167–178, hier S. 175f.; Laukötter, Anja: »Das Völkerkundemuseum«, in: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2005, S. 218–227.

20 Findlen, Paula: »Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, in: Andreas Grote (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 191–207, hier S. 193.

graphischen Objekte eine angenommene ›Ursprünglichkeit‹ der ›Naturvölker‹ konserviert werden. Dieser ›Rettungsgedanke‹ offenbart die asymmetrische Grundhaltung der Museen sowie der Wissenschaft gegenüber den Herkunftsländern der Objekte.

2. Der Weg der Objekte ins Museum: Praktiken des ›possessing culture‹

Um ihre Funktion als verdinglichte Wissensformen ausfüllen zu können, durchliefen die gesammelten Objekte der unterschiedlichen Kulturen einen relativ einheitlichen Prozess am musealen Ort. Die Transformation vom einzelnen Objekt zum Wissensträger erforderte zunächst eine räumliche Überwindung, das heißt die Objekte mussten von ihrem Ursprungsort, zumeist den damaligen Kolonialländern, ins Museum gelangen. Dabei spiegelten und konstituierten die Formen des Erwerbs der Objekte die sozialen Beziehungen in den Kolonialgebieten.²¹ Viele Quellen belegen sehr deutlich, dass und wie Gegenstände geraubt wurden und dabei auch verschiedene Gewaltformen (wie Drohungen, physischer Zwang und Tötungen) im Spiel waren.²² Voraussetzungen für diese illegitimen Aneignungspraktiken waren zum einen ein asymmetrisches Verhältnis der Sammlungsreisenden, Expeditionsmitglieder bzw. Wissenschaftler zu den Menschen in den Kolonialgebieten, welches durch ein Überlegenheitsgefühl markiert war, zum anderen ein Rechtsraum, wie der des hierarchisch strukturierten Kolonialgebietes, der solche Praktiken zuließ: Die Wissenschaft der Völkerkunde, die Institution der Völkerkundemuseen und der Kolonialismus legitimierten sich gegenseitig.

An ihrem neuen Bestimmungsort trafen die Objekte dann auf einen doppelt kodierten ›Kulturraum‹: Erstens fanden sie Eingang in den Kontinent ›Europa‹, der nicht nur als ein spezifischer geographischer Raum angesehen wurde, sondern auch als Chiffre westlicher ›Kultur‹ fungierte. Zweitens wurden die Objekte in ein Museum transportiert, das als institutioneller und räumlicher Ausdruck von Kultur galt. Waren die Objekte hier angekommen, durchliefen sie einen Aufnahmeprozess, an dessen Ende die Bestimmung des Status des wissenschaftlichen Objektes stand und der in der Aufnahme in Schau- oder Studiensammlungen gipfelte.

Ein solcher Aufnahmeprozess wird in einem Brief von Georg Thilenius (1868–1937) an die Oberschulbehörde aus dem Jahr 1913 sehr anschaulich beschrieben. Der Verfasser des Briefes war kein Unbekannter. Als Direktor des Völkerkundemuseums in Hamburg seit 1904 (und bis 1935) hatte er zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze sowie Monographien über völkerkundliche und anthropologische Fragestellungen, außerdem über methodische Aspekte der sich neu formierenden Wissenschaften und der Museumsarbeit verfasst. Der 1920 zum ordentlichen Professor für Völkerkunde an die Universität Hamburg berufene Thilenius war außerdem Mitglied im zwölfköpfigen Professorenrat des 1908 eingerichteten Hamburger Kolonialinstituts. Seine umfassenden Netzwerke innerhalb der europäischen Museumslandschaft, der Wissenschaft der Völkerkunde und innerhalb der deutschen Kolonien trugen erheblich dazu

21 Siehe dazu: Thomas, Nicholas: *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge 1991, S. 7ff.

22 Bénédicte Savoy hat in ihrem Vortrag »Kultureller Extraktivismus. Die Museen und ihre Folgen« am 27. April 2022 in der Ringvorlesung *Kulturgeschichte der Moderne* an der Friedrich-Schiller-Universität Jena auf die gewalttätigen Dimensionen dieser Sammlungspraktiken hingewiesen. Siehe: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-117117> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

bei, dass er die Sammlungen des Hamburger Völkerkundemuseums enorm vergrößern konnte. Als bedeutsame Figur innerhalb des kolonialistischen Systems hatten seine Worte, konkret seine musealen Anweisungen und Vorgaben häufig programmatischen Charakter – und sie hatten Gewicht.

Der hier herangezogene Brief von Thilenius an die Oberschulbehörde in Hamburg ist Teil einer umfassenden und regelmäßigen Korrespondenz, die alle Belange des Museums betrafen: Berichte über Diebstähle im Haus, Ergebnisse von Forschungsreisen wie die der sogenannten »Südsee-Expedition«, Planungen eines Neubaus, Umgestaltungen der Schausammlungen sowie Budget-Bewilligungen. In dem Brief beschreibt Thilenius, wie in einem ersten Schritt die ethnographischen Gegenstände von ihren verschmutzten Verpackungen befreit und gereinigt, im Sortierraum des Museums ausgebreitet, dann mit Listen verglichen, nummeriert und eingetragen würden. Diese Arbeitsschritte sind mit einer temporalen Dimension dargestellt, die einen großen zeitlichen Aufwand und eine gewisse Mühseligkeit suggeriert. Es sei eine »meist langwierige Arbeit der Kontrolle der Stücke, ihres Vergleichs mit den mitunter vorhandenen Listen des Sammlers, die Aufstellung eigener Listen, die Verteilung auf die wissenschaftlichen Abteilungen und die Nummerierung«.²³ In einem weiteren Schritt erfolge die Reinigung der Gegenstände mithilfe eines »Vakuumapparates«. Welche spezifische Maschine hier benutzt wurde, konnte nicht ermittelt werden. Festzuhalten ist allerdings, dass verschiedene Vakuumtechnologien in die Museen des beginnenden 20. Jahrhunderts Eingang erhielten. Ziel war, Schmutz- und Tierbefälle der Objekte gering zu halten bzw. eine Weiterverbreitung in die Depots bzw. in die Ausstellungsvitrinen zu verhindern. So ist auch der in der Quelle genannte Einsatz von Schwefelkohlenstoff zu verstehen, der die neueingegangenen Objekte von »tierischen Schädlingen« befreien sollte.

Es folgte die Katalogisierung und die endgültige Nummerierung der Objekte, bevor sie dann dem »wissenschaftlichen Beamten« zur Bearbeitung übergeben wurden. So heißt es: »Nach Beendigung der technischen Arbeiten beginnen die wissenschaftlichen, die wiederum in eine mehr technische und die rein wissenschaftliche Behandlung zerfallen. Die ersteren umfassen die Katalogisierung.«²⁴ Auch hier agiert ein komplexer Registrierungsapparat:

In den Konservierungsräumen tragen die Gegenstände die Nummernzetteln, die sie im Sortierraum erhielten. Die Zettel sind durch dauerhaft aufgemalte Nummern zu ersetzen, die Stücke selbst in den Zettelkatalog einzutragen. Hierbei entspricht jedem Gegenstande ein Zettel, der auf der einen Seite die Nummer, die Bezeichnung und den Hinweis auf die Akten, ferner eine statistische Beschreibung trägt, während auf der Rückseite der Gegenstand selbst, seine Ornamente und technischen Besonderheiten durch genaue Zeichnungen festgelegt werden.²⁵

Erst nach diesem Prozedere setzte die »eigentliche« wissenschaftliche Tätigkeit ein, die an eine Person mit spezifischer Ausbildung gebunden war: an einen »wissenschaftlichen Beamten«. Dass an dieser Stelle noch von keinem Ethnologen und Anthropologen

23 Zur Briefquelle: Staatsarchiv Hamburg: 361-5 I Hochschulwesen Reg. Spez. CIIa 16 Bd. III: Brief vom 7. Juni 1913.

24 Ebd.

25 Ebd.

mit entsprechendem Studium gesprochen wird, verweist auf die noch fehlende Etablierung dieser Disziplinen an den deutschen Universitäten. An der 1919 gegründeten Hamburger Universität wurde beispielsweise erst 1920 ein ordentlicher Lehrstuhl für Völkerkunde eingerichtet (der mit Georg Thilenius besetzt wurde). Die laut Quelle als »wissenschaftlicher Beamte« definierte Person verzeichnete nun die Herkunft und kontextualisierte die Gegenstände mittels bereits erworbener Gegenstände und ihrer Kenntnisse. Thilenius schreibt:

Er [der zuständige wissenschaftliche Beamte] versieht die Zettel mit den notwendigen wissenschaftlichen und literarischen Notizen, kontrolliert die Herkunftsangaben oder bestimmt erst die Herkunft und vergleicht die mit der Sammlung eingegangenen wissenschaftlichen Notizen mit den bisher bekannten Angaben.²⁶

Insbesondere nach der Jahrhundertwende erhielten die für die Museumsdirektoren tätigen Sammler den eindringlichen Auftrag, auch Details über die Herkunft und Verwendung der gelieferten Objekte zu recherchieren. Nur mit diesen Informationen konnten sie in das bestehende Netzwerk des bereits vorhandenen Wissens eingefügt werden. Objekte ohne solche Angaben galten zunehmend als wertlos. Erst nach dieser sogenannten Status-Festschreibung wurde darüber entschieden, ob die Gegenstände Teile der für die Öffentlichkeit bestimmten Schausammlung oder der exklusiv für die Wissenschaft bestimmten Studiensammlung werden sollten.

Diese komplexe Erfassung und Einfügung in ein Wissenssystem ermöglichte (ohne dass der Brief dies explizit macht) auch eine Auffindbarkeit des Objektes: Kein Gegenstand, so könnte man es Thilenius in den Mund legen, ging in diesem System verloren; alles sei nun gegenwärtig und auch zukünftig sofort verfügbar, um in der Schau- oder Studiensammlung präsentiert zu werden. Ein Blick in die Archivbestände des heutigen MARKK Museum am Rothenbaum, in denen zumindest ein Teil der damals eingehenden umfassenden Sammlungen dokumentiert ist, lässt allerdings Zweifel an einem solchen reibungslos funktionierenden Regelwerk aufkommen. Es hätte umfassend ausgebildeten Personals bedurft, um jedes eingehende Objekt diese umfassenden Säuberungs- und Registrierungsaktivitäten durchlaufen zu lassen. Eine solch dichte Personaldecke ist jedoch historisch nicht belegt. So scheint der Brief mehr ein Idealbild, eine Programmatik zu entwerfen, die vermutlich nur bedingt etwas mit der Realität zu tun hatte.

Dennoch oder gerade deshalb hat das hier beschriebene Verfahren historische Relevanz. Es besticht durch seine detaillierte Schilderung. Jeder Schritt des Objektes, so scheint es, wird genau festgeschrieben und wiederholt sich bei jedem weiteren Gegenstand in derselben Weise. Präzision, Systematik und Redundanz markieren eine vermeintliche Wissenschaftlichkeit. Dieser Anspruch entsprach dem bereits oben beschriebenen Wunsch nach einer »Totalerfassung« von Kulturen, die sich in der Quantität der zu sammelnden Objekte (möglichst viel) und im sogenannten »Rettungsgedanken« (möglichst schnell) zeigte.

Das »verschmutzte Ding« traf in diesem Sinn auf ein systematisches Regelwerk, was als Aneignungsprozess, als Schritt der Inkorporierung in die doppelt kodierte »Kulturwelt«, der »Welt der Europäer« und des Museums, gelesen werden kann. Die da-

26 Ebd.

bei angewandten Methoden von der Reinigung über die Kontrolle bis zur Einreihung in vorhandene Listen umreißen einige zentrale Praktiken eines europäisch definierten Wissenschaftsverständnisses der Zeit, dem die Objekte der ›Naturvölker‹ unsortiert, schmutzig und ohne Zusammenhang gegenüberzustehen schienen. In diesem Sinne ist auch der in dieser Quelle zitierte wissenschaftliche Apparat, vom Laboratorium zum Katalog bis hin zum Vakuumapparat zu interpretieren. In demselben Sinne sind auch die umfassenden Räume, die die Objekte »durchschreiten« oder tangieren, zu verstehen. So werden in dem Brief zahlreiche Arbeitsräume genannt, die jeweils mit spezifischen Arbeitsschritten korrespondieren: »Arbeitshof«, »Magazin«, »Sortierraum«, »Bureau«, »Waschraum«, »Konservierungsräume«, »Schausammlung«, »wissenschaftliche Sammlungen.²⁷ Diese Räume des Wissens scheinen hierarchisiert – von einem außerhalb des Museums liegenden »Arbeitshof« bis hin zum ›Tempel‹ der Wissenschaftlichkeit im Museum, den Studiensammlungen. Diese räumliche Ausdifferenzierung unterstrich die Wissenschaftlichkeit des Museums – und seine Macht, aus einem verschmutzten Gegenstand ein Wissensobjekt entstehen lassen zu können.

Aus dieser präzisen Anleitung des komplexen Aufnahmeverfahrens von völkerkundlichen Gegenständen lässt sich auf die Bedeutung schließen, die der hygienischen Praktik und der archivarischen Systematisierung insgesamt zugeschrieben wurde. Denn erst durch sie wurde die Dauerhaftigkeit der Gegenstände garantiert – sie waren die Voraussetzung, um aus den gesammelten Gegenständen potenzielle Objekte der Ausstellung zu kreieren, die dann als »Semiophoren«, als Zeichenträger fungieren konnten.²⁸ Und nur sie garantierten dem Museum, ein Raum einer vermeintlichen Rationalität, ein Ort der Wissenschaft zu sein.²⁹ Mittels dieser Selbstdefinition suchten sich die damaligen Völkerkundemuseen gegenüber den populäreren Formaten wie Hagenbecks Völkerschauen, Castans Panoptikum etc. abzugrenzen. Zugleich zeigt die zitierte Quelle, dass der Anspruch und die konkrete Praxis der Wissenschaftlichkeit auch eine Abgrenzungsstrategie gegenüber den Repräsentanten einer ›fremden Welt‹ war.

Oder anders formuliert: Das Völkerkundemuseum konstituierte sich nicht nur aus der (illegitimen) Sammlung und Ausstellung von Objekten, sondern auch in seinen Alltagspraktiken, Methoden und im Umgang mit den Objekten. – Und in beiden Vorgehensweisen manifestiert sich die Zweideutigkeit des ›possessing culture‹, worin der ›Besitz der Kultur(en)‹ sich wechselseitig verstärkt mit einer ›besitzenden Kultur‹ im Zeitalter des Kolonialen.

27 Ebd.

28 Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 50ff.

29 Jenkins: »Object Lessons«, S. 245.

Auswahlbibliographie

- Grimme, Gesa/Kahanu, Noelle M. K. Y./Schorch, Philipp: »Re-membering Hawai'i. Provenienzforschung und Restitution als (post)koloniale Erinnerungsarbeit«, in: *Historische Anthropologie* 30/1 (2022), S. 33–56.
- Hermannstädter, Anita/Heumann, Ina/Pannhorst, Kerstin (Hg.): *Wissensdinge. Geschichten aus dem Museum für Naturkunde Berlin*, Berlin 2015.
- Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992.
- Kundrus, Birthe (Hg.): *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt a.M. 2003.
- Laukötter, Anja: *Von der ›Kultur‹ zur ›Rasse‹ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007.
- Penny, Glenn H.: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill/London 2002.
- Siebenhüner, Kim: »Things That Matter. Zur Geschichte der materiellen Kultur in der Frühneuzeitforschung«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 42/3 (2015), S. 373–409.
- Strunge, Johanna: »Musealisierte Kolonialwarenläden. Exponate einer globalen Konsumgeschichte«, in: *Historische Anthropologie* 1 (2022), S. 72–91.
- Thomas, Nicholas: *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge 1991.

3.2 Karten als Sammelstücke – mit Texten von Edmé François Jomard und Iris Schröder

3.2.1 Edmé François Jomard: Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung geographischer Karten und über die verschiedenen Zweige der Geographie [1831]

Jomard, Edmé François: Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung geographischer Karten und über die verschiedenen Zweige der Geographie, aus dem Französischen von Reiner Praß.

Frz. Original: Jomard, Edmé François: Considérations sur l'objet et les avantages d'une collection spéciale consacrée aux cartes géographiques et aux diverses branches de la géographie, Paris 1831, S. 6–8, 9–14, 18, 24f., 31f., 37–44.

/6/

[...] Was ist eine gute geographische oder topographische Karte anderes, als die vollständige Repräsentation einer Ordnung und einer oft beachtlichen Zahl wissenschaftlicher Fakten, die in einem einzigen Rahmen zusammengestellt werden? Es sind die Ergebnisse

/7/

realer Beobachtungen, die einem auf angenehmste und klarste Weise nahegebracht werden. Mit einem Blick erfasst man in der Tat verschiedene Aspekte vollständig: die physische Beschaffenheit der Landschaft, die Entfernungen zwischen den Orten, die Beziehungen verschiedener Staaten und Provinzen, die politischen Untergliederungen und schließlich ihre Form, ihren Ursprung und ihren Ausgangspunkt auf erster, zweiter und dritter Ebene, die vorhandenen Möglichkeiten und Hindernisse der Kommunikation innerhalb des Landes und nach außen, die Gegebenheiten, die sich auf alle Handels- und Gewerbebeziehungen auswirken, die zu Frieden oder Krieg führen, in einem Wort, fast alle Elemente sozialer Beziehungen. Wenn eine Karte exakt ist, dann informiert sie über all diese Dinge und über noch mehr, die ein klarsichtiger Mensch dort erkennen kann, sobald er die Karte sieht.

Durch das Erscheinen historischer Karten beginnen die geographischen Karten in den letzten 20 Jahren ihre wahre und endgültige Bestimmung zu erhalten, und sie

finden in der Öffentlichkeit jene Gunst, die ihnen bisher versagt wurde. Man merkte, dass es nötig ist, auf einer Karte, welche die Ereignisse und die Namen der Völker präsentiert, auch die Daten dieser Ereignisse und die Namen ihrer Helden hinzuzufügen. Daher nutzen heute selbst Staatsmänner, Militärs und Männer der Verwaltung

/8/

physische, politische und historische Karten. Wenig nachdenkende Männer [...] reden von der Nutzlosigkeit geographischer Karten. Sie haben diese Bewegung in der Wissenschaft nicht bemerkt, diese bedeutende und wichtige Veränderung, von der ich sprach [...]. Und so sehen wir, wie sich der *Diskurs* mit der geographischen Produktion verbindet, um auf einer einzigen Seite, einer einzigen Tafel sämtliche Kenntnisse, die in ihrer Gesamtheit dem menschlichen Geist zu präsentieren sind, zusammenzuführen. Dies sollte genügen, um zu belegen, dass die geographischen *Karten* Vorteile besitzen, die nur ihnen zu eigen sind, und dass sie nicht notwendig mit Büchern verbunden sein müssen. [...]

/9/

[...] Als eine *geometrische Projektion* des Bodens, seiner Eigenschaften und Unterteilungen, ist eine Karte bereits ein wissenschaftliches Werk, das sich vollständig von einem Buch unterscheidet. Man könnte hinzufügen, dass beide fast nichts miteinander gemein haben. Beide [...] informieren mit Mitteln, die sich so stark voneinander unterscheiden, wie sich auch ihre ureigenste Natur unterscheidet. Wenn oft Karten den Büchern beigelegt wurden, dann geschah dies, weil die Leser nicht auf deren Unterstützung verzichten konnten, während in fast allen Fällen eine Karte ohne die Unterstützung eines Buchs auskommt. Man liest ein Buch, aber man erfasst eine Karte. Ein Buch liest man Wort für Wort, von Seite zu Seite; eine Karte erlaubt es, einen ganzen Gegenstand auf einen Blick vollständig zu erfassen. Eine Karte ist somit ebenso eine Beschreibung wie

/10/

ein Geographiebuch, aber es ist graphische Beschreibung. Jedes dieser Produkte spricht eine andere Fähigkeit unseres Geistes an.

Geometrische Figuren (und der graphische Teil einer Karte ist nichts anderes als Geometrie) zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Gesamtheit der Elemente des untersuchten Gegenstandes dem Auge auf einmal präsentieren, und es entsteht sofort ein vollständiger Eindruck. Der Raum wird hier durch Linien dargestellt, die bestimmten Gesetzen folgen und deren Ausdrucksweise genau bestimmt ist. Dagegen ist eine Rede eine Abfolge von aneinandergereihten Vorstellungen, welcher man notwendigerweise folgen muss, um sich ein vollständiges Urteil zu bilden.

Somit ist die Karte, ich sage es wieder, eine *graphische Darstellung* eines Landstrichs, oder eines mehr oder weniger großen Teils der Erdkugel. Es ist ein Bild, das sich durch seinen Zweck und seine Form vollkommen von einer *geschriebenen Darstellung* oder einer normalen Erzählung unterscheidet. Menschen, die sich in der Mathe-

matik nicht auskennen und geometrische Betrachtungen nicht erfassen können, lesen auf den Karten Orts- und Landschaftsnamen, ohne darauf etwas anderes zu erkennen. Ein Buch über die Mächte,

/11/

die Einnahmen usw. in einem Landstrich unterscheidet sich stark von einer *statistischen* Tabelle, die auf einen Blick und auf einer Seite alle Ergebnisse auf Zahlen reduziert präsentiert. Beim Verhältnis einer Karte zu einem geschriebenen Bericht liegt die Sache ähnlich, aber es gibt noch mehr Unterschiede als jene zwischen einem Buch und einer Tabelle. Sie zeigt die jeweilige Lage der Orte, ihre Entfernungen voneinander, das Bodenrelief, natürliche Hindernisse, die Lage von Wasserläufen und Gebirgen, die Beschaffenheit der Landschaft und der sie bildenden Erdschichten, die Ortsnamen, politische und administrative Grenzen usw. – um nur einen kleinen Teil der Dinge aufzulisten, die eine gute Karte zusammenfasst. Und was wäre, wenn jeder Punkt durch eine Zahl markiert würde, die seine absolute Höhe über dem Meeresspiegel angibt? Diese dritte Koordinate wird letztlich ebenso unverzichtbar werden, wie die der Längen- und der Breitengrade, auf die man sich aktuell konzentriert; diese zusätzliche Angabe wird vielleicht bald schon auf jeder guten Karte zu finden sein, und sie wird ihr einen größeren Nutzen verschaffen, eine neue Bedeutung unter allen sozialen Beziehungen, als die aktuellen Karten bereits besitzen. Es ist leicht zu erkennen, dass man durch dieses einfache Verfahren lernen wird, in einer einzigen Karte die Bevölkerungszahl

/12/

und andere Informationen, die durch Zahlen zu vermitteln sind, anzugeben. Mithilfe der Mathematik, der Geometrie, der Astronomie usw. werden die Produkte der geographischen Wissenschaften ihre Bestimmung und damit letztlich ihren sozialen und praktischen Nutzen realisieren. [...]

/13/

[...] Niemand wird bezweifeln, dass es besser ist, die geographischen Karten an einem einzigen Ort vereinigt zu finden, als sie in hunderttausenden von Büchern oder Kupferstichen zu suchen, zumal deren Zahl mit der Zahl der Leser, mit dem Fortschritt der Zivilisation und der Bildung in ganz Europa ständig zunimmt; und auch wenn man an den Platz denkt, den die Bücher benötigen, und an die Zeit, die es braucht, sich zwischen den äußersten Punkten in den Galerien unserer großen literarischen Museen zu bewegen.

Ließe sich einwenden, dass die Karten als Bücher betrachtet werden sollen, weil sie ebenfalls in Büchern gebunden werden können? Dieser Einwand wäre sehr schwach und er entbehrt jeglicher Grundlage, denn am einfachsten sind sie nicht in der Form von Atlanten zu nutzen – wenn solche überhaupt nötig sind. Sie sollten im Gegenteil einzeln, in Fächern aufbewahrt werden, oder wie in England gerollt und aufgehängt. Könnte ein weiterer Einwand sein, dass Karten für eine Büchersammlung unverzichtbar sind? Zwar kann eine Bibliothek unmöglich auf geographische Karten verzichten, aber folgt daraus auch, dass es sich bei Büchern und Karten um ein und dieselbe Sache

handelt? Das hieße auch, dass man die Ernährung und das Atmen, diese beiden lebenswichtigen Funktionen des Körpers,

/14/

die doch so unterschiedlich sind, schon deswegen gleichsetzen kann, weil sie zum Leben fortwährend nötig sind.

Es ließe sich auch einwenden, dass jene, die bei der Lektüre eines Buchs in der Bibliothek zugleich eine Karte einsehen wollen, dies bei einer separaten geographischen Abteilung nicht machen könnten. Darin liegt kein wirkliches Problem. Mit den Karten muss behutsam umgegangen werden und sie benötigen viel Platz. Daher müssen für sie besondere Tische bereitgestellt werden, und an diesen müssen dann die Leser mit den Karten arbeiten, während sie ihre Bücher lesen. Wenn sie einmal etabliert sind, wird die Verbindung zwischen den Buch- und den Kartenabteilungen, die nicht weit voneinander entfernt sind, unter diesen Bedingungen sehr leicht einzurichten sein. Nichts wird sich ändern, außer dass einem mehr Platz zur Verfügung steht, und dass die Besucher bequemer das machen können, was sie unter den gegebenen Bedingungen nur unter Schwierigkeiten machen können. [...]

/18/

[...] [Anm. d. Ü.: Die Verordnung zur Anlage der geographischen Sammlung, welche Objekte unterschiedlicher Art umfasst, legt fest], dass dort die diversen Objekte, die von den *wissenschaftlichen Reisen* stammen, welche das Innenministerium anordnete, zusammengetragen werden. Diese Bestimmung ist klug, denn diese Gegenstände sind bisher weit verstreut und gingen zum Teil nach der Rückkehr der Reisenden verloren. Als Beleg hierfür ließen sich die Reisen der verstorbenen Baudin, Leschenaut de la Tours und vieler anderer anführen.

In der geographischen Sammlung wurden bereits jene Objekte zusammengetragen, die von der französischen Ägypten-Expedition [zur Gesamterfassung der Natur, Geographie, und Kultur Ägyptens, Anm. d. Ü.] stammen. Dabei handelt es sich um Fragmente und neuere Objekte, welche die Kommission zusammentrug, die auf Regierungsanordnung eine Beschreibung dieses Landes publizierte, ferner um die Archive dieser wissenschaftlichen Kommission und schließlich um die Originalzeichnungen der Expedition. In Zukunft sollen in dieser Sammlung die Produkte des Gewerbefleißes ferner Völker, die französische Reisende besuchten, untergebracht werden. [...]

/24/

[...] Die Abbildung der Höhen durch mehr oder weniger gründliche und präzise Verfahren macht eine *hypsographische* Karte aus. Geographen und Landvermesser wenden verschiedene Systeme an, wie horizontale Kanten, durch ihre Dicke und ihren Abstand abgestufte Linien, Linien der größten Neigung usw.; aber es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, ein gemeinschaftliches Vorgehen festzulegen. Diese Gegensätzlichkeit, die eigentlich ein Ergebnis der Grenzen graphischer Darstellungsweisen ist, zeigt den Vorteil, oder besser die Notwendigkeit, eine gewisse Anzahl von Höhen-

/25/

karten zu haben, die dem Auge sehr exakte Ergebnisse präsentieren und dem Geist sehr deutliche Vorstellungen vermitteln. [...]

/31/

Und was kann besser dazu beitragen, gute geographische Studien zu propagieren, als eine *kostenlose Einrichtung*, in der die besten Elementarwerke, die gelehrtesten Werke, die guten aktuellen Arbeiten vereinigt sind und alle den Besuchern zur Verfügung stehen? So wie ich es plane, wird das Französische Geographische Generalarchiv eines Tages eine der nützlichsten und instruktivsten Sammlungen literarischer und wissenschaftlicher Werke Europas sein, und ein Begegnungsort für Männer aller Nationen, die die Bedeutung und die Anwendungen der Wissenschaft kennen, und die wissen, zu wie vielen gesellschaftlichen Bereichen die Geographie einen Beitrag leistet. Wer die Wahrheit dieses offensichtlichen Sachverhalts infrage stellt, der gibt das Erbe von Sanson, de Lisle, d'Anville, Gosselin und Malte-Brun [...] auf.

Nach Humboldts Forschungsreisen und Entdeckungen [...], nach den Opfern, welche Engländer, Amerikaner, Russen und die Unsrigen für den Fortschritt der Entdeckungen auf dem gesamten Globus machten, würde das Stoppen des Ausbaus einer Einrichtung, in der die Resultate dieser bewundernswürdigen und für den menschlichen Geist so ehrenhaften Anstrengungen

/32/

zusammengetragen werden sollen, um daraus die nützlichsten Lehren zu ziehen, nicht in gewisser Weise einen Rückfall in die Barbarei bedeuten? [...]

[Anm. d. Ü.: Auf den Seiten 34 bis 37 legt Jomard dar, dass die neueren Entwicklungen der Geographie zur Ausbildung dreier Zweige geführt haben, der reinen Geographie, der Geographie der Bodenformen und der hypsographischen Geographie. Darüber hinaus listet er folgende Typen auf: mineralogische Geographie, botanische und pflanzenkundliche Geographie, zoologische Geographie, physische Geographie und Gewerbegeographie.]

/37/

[...] In dem Maße, in dem sich eine Wissenschaft entwickelt und sich ihre Ergebnisse vermehren, wird es nötig sein,

/38/

ihre Analyse durch Mittel zu unterstützen, die den eigentlichen Gegenstand jeder Wissenschaft erkennen und genau bestimmen lassen. Die Wissenschaft ihrerseits profitiert und erweitert sich noch dadurch, dass dieses Instrument [d.h. die Karten, Anm. d. Ü.] sie unterstützt. Daher soll die Zusammenführung aller Karten, von der ich sprach, danach streben, ihre Zahl zu vermehren und folglich die Grenzen dieses bedeutenden Teils der Wissenschaften zurückzudrängen. Eines Tages, wenn sie jegli-

che Förderung erhalten und ihnen die notwendigen Ressourcen zur Verfügung stehen, werden diese Zweige der Geographie die entsprechenden Abteilungen unserer großen Bibliothek bilden. Sie werden in drei großen Hauptabteilungen zusammengefasst: *Karten im eigentlichen Sinn des Wortes, hypsographische Karten, Ethnographie* (ohne die Globen und Erdkarten zu erwähnen). Die gesamte Sammlung kann eines Tages eine Art Museum der Geographie und des Reisens bilden, in dem ein unermessliches Material für den Unterricht jedem frei zugänglich gemacht wird. Ich hoffe, bald wird es keinen Freund der Wissenschaften, keinen unparteiischen Gelehrten, keinen Franzosen, dem an der Ehre und dem Interesse der Nation gelegen ist, keinen ernsthaften Vertreter der Zivilisation oder der Bildung geben, der dieser Einrichtung keinen Beifall spenden und nicht zu ihrem Erfolg beitragen wird. [...]

/39/

[...] Bald wird zweifellos der Tag kommen, an dem keiner dagegen opponieren wird, dass Frankreich eine vollständige geographische Sammlung zu den Entdeckungen und den neuesten Arbeiten des gelehrten Europa besitzt, damit Paris nicht London, Göttingen, Berlin, Wien, Petersburg oder Weimar nachstehen muss. Der Handel, die Politik und die Wissenschaft fordern ebenfalls eine spezielle Einrichtung, die der heutigen Zeit und den enormen Fortschritten der Zivilisation würdig ist. [...]

/40/

[...] Andererseits ist es angesichts des zunehmenden Austauschs zwischen Völkern an der Zeit, dass Frankreich den Rang einnimmt, der ihm zukommt, dass Frankreich mehr Forschungsreisende stellt, die ihren Beitrag zu den Entdeckungen leisten, vor allem geschickte und gut ausgebildete Reisende, die erfolgreich mit den Missionaren der Wissenschaft und der Zivilisation konkurrieren können, welche die Engländer und die Vereinigten Staaten in die ganze Welt entsenden. Vor allem sollen unverzüglich die Wege geebnet werden, damit Frankreich seinerseits von den Tag für Tag zunehmenden neuen Beziehungen zwischen den Völkern profitieren kann.

Kürzlich hat ein englischer Reisender [...], dem jeder engstirnige Nationalismus fremd ist, seine große Befriedigung darüber ausgedrückt, dass in der [französischen] Hauptstadt eine große geographische Sammlung angelegt wird, die sowohl dem Unterricht als auch

/41/

als Zentrum brieflichen Austauschs dienen soll. Es lassen sich Spanier, Deutsche, Italiener und viele andere Ausländer anführen, die gekommen sind, um diese Einrichtung seit ihrer Gründung vor 15 Monaten zu besuchen, und die alle ihren Nutzen belegt haben. Schließlich belegen die geographischen Karten, die Groß-Britannien in den letzten anderthalb Jahren der Königlichen Bibliothek geschenkt hat, besser als alles andere die Meinung des Auslands über diese gerade entstehende Einrichtung. Es ehrt Frankreich, dass es bei einer Nation wie England ein solch wohlwollendes Interesse hervorrief.

Die neue Einrichtung ist keine vollkommen neue Schöpfung. Es handelt sich um die Realisierung eines alten Gedankens, dessen Aufstieg die öffentlichen Unruhen

unterbunden haben. Während der Revolution hat das Innenministerium die Einrichtung einer großen geographischen Sammlung angeordnet. Die Herren Desmarest, Gosselin und Barbié-du-Bocage wurden an ihre Spitze gesetzt. Sie verfügte bereits über eine reichhaltige Sammlung, als die Ereignisse dazu führten, dass sie in alle Himmelsrichtungen verstreut wurde. [...]

/42/

[...] Heute haben uns die zahlreichen Entdeckungen und geographischen Arbeiten der Engländer und anderer Nationen den Rang abgelaufen, oder haben zumindest den Glanz unserer Reisenden und unserer Geographen verblassen lassen. Die Öffentlichkeit wird zweifellos eine Einrichtung unterstützen, die uns auf den ersten Platz zurückführen kann. Wenn ich mich nicht irre, handelt es sich hierbei um ein nationales und patriotisches Unternehmen, das durch seinen zukünftigen Einfluss auf unsere Beziehungen mit allen Erdteilen zur Blüte des französischen Handels beitragen wird. [...]

/43/

[...] Wenn das Kriegs- und das Marinedepot die Offiziere des Landheeres und der Marine täglich mit Informationen versorgen, sollte man dann nicht auch wünschen, dass die Interessen des Handels und die Bedürfnisse der Wissenschaft und der Zivilisation auch ein Gegenstand obrigkeitlicher Aufmerksamkeit sind? Im Übrigen sind die eben genannten Archive der Öffentlichkeit nicht zugänglich, und das Gleiche gilt für das Archiv des Außenministeriums, das für die Bedürfnisse der Diplomaten eingerichtet wurde. Es fehlte also ganz wesentlich eine freie und kostenlose Einrichtung, die jeder nutzen kann, und die nicht auf einen besonderen Zweig der geographischen Produktion und nicht auf bestimmte Dienstleitungen beschränkt ist, und die nicht nur bestimmten Personen zugänglich ist. [...]

3.2.2 Iris Schröder: Karten sammeln, Karten lesen. Für eine Verschränkung von Sammlungsforschung und Kartographiegeschichte

Karten zu sammeln war im Europa der Frühen Neuzeit lange Zeit eine außergewöhnliche Angelegenheit: ein Privileg wohlhabender Kaufleute sowie einflussreicher Herrscherhäuser. Karten zu besitzen und diese womöglich öffentlich zur Schau zu stellen, war Zeichen gesellschaftlichen Ansehens, von Reichtum und Wohlstand, Macht, Herrschaft und Einfluss. Kartenwerkstätten, ob in Augsburg, Nürnberg, Duisburg, Antwerpen, Amsterdam, Paris, London oder Edinburgh, verfügten ihrerseits über Privilegien, die ihnen die Herstellung sowie das Drucken von Karten und Atlanten gewährten. Dennoch waren Karten und Atlanten nicht ohne Weiteres zugänglich, der Handel unterlag teilweise einem strengen Reglement, wenn nicht sogar der Zensur. Entsprechend sollten Karten noch im 18. Jahrhundert zu den eher seltenen Sammelstücken gehören, die so mancher wohlhabende *Connoisseur*, verbunden mit großem Aufwand, für die eigenen Fantasiereisen zu sammeln suchte.¹ Verglichen mit den zeitgenössisch ebenfalls populären und weithin zirkulierenden gedruckten Reisebeschreibungen visualisierten Karten die fern von Europa gelegenen Kontinente gleichwohl in ungewohnter Manier. So sollte die Alte wie auch die Neue Welt, wenn nicht bisweilen sogar die Erde als Ganzes, im Medium der Karten in ihrer räumlichen Ordnung wie in ihrer Beschaffenheit in neuer Weise vorstellbar werden.² Im anbrechenden zweiten Zeitalter der Entdeckungen wurde Karten daher seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Prominenz zuteil.³ Karten zu sammeln kam so vor allem in gelehrten Kreisen Europas in Mode.

Im beginnenden 19. Jahrhundert nahm das Interesse an Karten und Kartographie zu. Karten gerieten immer mehr in Umlauf und avancierten hierbei bisweilen zu regelrechten Gebrauchsgegenständen.⁴ Reisebeschreibungen, wie sie etwa der schottische Verleger John Murray auf den Markt brachte, beinhalteten häufig eine beigelegte Kar-

1 Vgl. dazu für den englischen Kontext: Brewer, John: *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, London 2013; für Frankreich um 1800: Laboulais-Lesage, Isabelle: »Reading a Vision of Space: The Geographical Map Collection of Charles-Etienne Coquebert de Montbret (1755–1831)«, in: *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 56 (2004), S. 48–66.

2 Vgl. dazu: Sponberg-Pedley, Mary/Edney, Matthew: »Map Collecting in the Enlightenment«, in: dies. (Hg.), *Cartography of the Enlightenment*, Chicago 2019, S. 756–759; sowie dies.: »Map Trade in the Enlightenment«, in: ebd., S. 780–787. Für die umfangreiche Forschungsliteratur zur Kartographie der Frühen Neuzeit vgl. u.a. Harley, John Brian/Woodward, David (Hg.): *Cartography in the European Renaissance* (= *History of Cartography*, Band 3), Chicago 2007 sowie Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007; Dünne, Jörg: *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Paderborn u.a. 2011.

3 Vgl. hier für den deutschen Fall Heinz, Markus: *Beobachtungen zur Karten- und Atlantenproduktion des Verlags Johann Baptist Homann und Homännische Erben: im Besonderen anhand des »Neuen Atlas ueber die gantze welt 1707«*, o.O. 1992; ders.: »A Programme for Map Publishing: The Homann Firm in the Eighteenth Century«, in: *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 49 (1997), S. 104–115.

4 Vgl. dazu sehr knapp Schröder, Iris: *Das Wissen von der ganzen Welt. Globale Geographien und räumliche Ordnungen Afrikas und Europas, 1790–1870*, Paderborn 2011, S. 102–106.

te, die den möglichen Reiseverlauf darstellte.⁵ Und auch das Geschäft mit Atlanten florierte in einem weitaus größeren Umfang als zuvor, wie das Beispiel des Kartenverlags Justus Perthes Gotha nahelegt, der mit *Stieler's Hand-Atlas* und weiteren einschlägigen Kartenwerken alsbald zu einer der europaweit bekannten Kartenwerkstätten gehörte.⁶ Hinzu kamen technische Innovationen: Anstatt Karten im aufwendigen Kupferstichverfahren zu drucken, begannen einige Kartenmacher in ihren Werkstätten mit Lithographie zu experimentieren.⁷ Und ebenso beschleunigte die Dampfmaschine die Kartenproduktion und erhöhte zugleich deren Zirkulation. Im Zuge der Verkehrsrevolution war der Transport von Menschen und Dingen innerhalb Europas und alsbald auch darüber hinaus erheblich schneller und kalkulierbarer geworden.⁸ Weitere technische Innovationen wie neue Verfahren des Farbdrucks,⁹ zu denen sinkende Papierpreise hinzukamen,¹⁰ ermöglichten es Kartenmachern, ein immer größer werdendes Repertoire verschiedenster Karten und Kartentypen zu produzieren.¹¹ Das dazugehörige Geschäft verknüpfte sich dabei nicht nur mit den fortschreitenden eher großmaßstäbigen Vermessungen, mit denen die aufkommenden Nationalstaaten sich die vermeintlich eigenen Territorien im Medium der Karte weiter anzueignen suchten, sondern ebenso mit der Kartierung weitläufiger außerhalb Europas gelegener Gebiete, die meist in einem weitaus kleineren Maßstab erfolgte. Diese Kartierungen sollten der geographischen Orientierung dienen – und das auch zu kolonialen Zwecken.¹²

1. Kartensammlungen

Vor diesem knapp skizzierten Hintergrund erscheint die kleine Schrift *Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung geographischer Karten* des Pariser Gelehrten Edmé François Jomard verständlicher, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, schrieb sie sich doch in den sich bereits in den 1820er und -30er Jahren abzeichnenden Kartenboom im Europa des 19. Jahrhunderts ein. Hier waren Karten inzwischen verfügbarer und zugänglicher geworden, die Produktion erheblich ge-

5 Vgl. Keighren, Innes M./Withers, Charles W. J./Bell, Bill (Hg.): *Travels into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray, 1773–1859*, Chicago u.a. 2015.

6 Zum Geschäft mit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Gotha verlegten Stieler Handatlas vgl. Weigel, Petra: *Die Sammlung Perthes Gotha, Forschungsbibliothek Gotha*, Berlin 2011.

7 Ristow, Walter: »The Lithographic Revolution«, in: ders., *American Maps and Map Makers: Commercial Cartography in the Nineteenth Century*, Detroit 1985, S. 281–301.

8 Fyfe, Aileen: *Steam-Powered Knowledge: William Chambers and the Business of Publishing, 1820–1860*, Chicago 2012.

9 Pearson, Karen S.: »The Nineteenth-Century Colour Revolution: Maps in Geographical Journals«, in: *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 32 (1980), S. 9–20.

10 Vgl. Müller, Lothar: *Weißes Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012, S. 185–277.

11 S. auch Brys, Jenny: »Justus Perthes Gotha – die Profilierung zum kartographischen Verlag 1816 bis 1853«, in: *Archiv für die Geschichte des Buchwesens* 74 (2019), S. 19–54.

12 Raj, Kapil: *Relocating Modern Science: Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650–1900*, Basingstoke/New York 2007 sowie auf die Bedeutung großmaßstäbigen Kartierens in administrativen Zusammenhängen bezogen: Verdier, Nicolas: *La carte avant les cartographes: L'avènement du régime cartographique en France au XVIIIe siècle*, Paris 2015.

stiegen.¹³ Als Kurator der 1828 gegründeten Abteilung für »Karten und Pläne« in der Pariser Königlichen Bibliothek, *rue de Richelieu*, versuchte Jomard auch deshalb das Sammeln von Karten entsprechend umfassend zu propagieren. Jomard war im Paris der 1830er Jahre kein Unbekannter: Schließlich hatte er an Napoleons Feldzug nach Ägypten teilgenommen und für die Publikation der mehrbändigen *Beschreibung Ägyptens* federführend verantwortlich gezeichnet.¹⁴ Als einer der Mitbegründer der 1821 ins Leben gerufenen Pariser *Gesellschaft für Geographie* gehörte er außerdem zu jenen Gelehrten, die die zeitgenössische Geographie, und damit neue Verfahren der Erdbeschreibung, im Sinne eines zeitgenössischen Wissenschaftsverständnisses weiter zu profilieren suchten. Dies verband sich mit der Vorstellung einer künftig umfassenden Aneignung der Welt durch Explorationen.¹⁵ Geographisches Wissen war hierfür zentral, ebenso wie Karten: Entsprechend wortreich entfaltete Jomard sein Plädoyer für eine Spezialsammlung »geographischer Karten«.

Für Jomard war das Sammeln von Karten zunächst eine Frage der Praxis und der Materialität. Das Arbeiten mit Karten und Büchern und die Frage der räumlichen Aufteilung der zugehörigen Abteilungen in der jeweiligen Bibliothek gehörten ihm zufolge allerdings zu den genauer zu erörternden Angelegenheiten. Auch die Einbindung von Karten in Bücher sah er als Problem.¹⁶ Während für die anwachsenden großen Buchsammlungen eine Fülle von Platz vonnöten sei, seien aus Büchern entnommene Karten ebenso wie einzelne Karten und Pläne dagegen vergleichsweise einfach zu handhaben, sofern sie in einer separaten Sammlung vereint würden: »einzeln, in Fächern aufbewahrt, oder wie in England gerollt und aufgehängt«.¹⁷ Dabei sah Jomard anscheinend davon ab, dass es sich bei Karten gegebenenfalls um Schriftstücke unterschiedlichsten Formats handeln mochte, von der Art und Qualität des Papiers, das womöglich ebenfalls nach unterschiedlichen Aufbewahrungsformen verlangte, ganz zu schweigen. In dieser Hinsicht betonte Jomard lediglich den notwendigerweise »behut-

13 Heffernan, Michael: »A Paper City: On History, Maps, and Map Collections in 18th and 19th Century Paris«, in: *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 66 (2014), S. 5–20 sowie zuletzt auf das frühe 19. Jahrhundert bezogen Edney, Matthew H.: »The First Facsimile Collections and the Parisian Origins of the History of Cartography«, in: ebd. 75 (2023) S. 2–23.

14 Vgl. Jomard, Edmé François (Hg.): *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, 37 Bände, Paris 1809–1828 sowie zu Jomard allgemein: Laissus, Yves: *Jomard, le dernier égyptien, 1777–1862*, Paris 2004. Vgl. ferner auch weitere in der Deutschen Digitalen Bibliothek zugängliche Schriften Jomards: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=affiliate_fct_role_normdata%3A%28%22http%3A%2F%2Fd-nb.info%2Fgnd%2F117175048_1_affiliate_fct_involved%22%29&isThumbnailFiltered=false&rows=20&offset=40&_id=167785211823 (letzter Zugriff: 21.06.2024).

15 Vgl. Schröder: *Wissen*, und Habermas, Rebekka/Przyrembel, Alexandra: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013, S. 9–26.

16 Vgl. Jomard, Edmé François: *Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung geographischer Karten und über die verschiedenen Zweige der Geographie*, Paris 1831, übers. v. Reiner Praß, S. 149–155, hier S. 150f. in diesem Band. Frz.: Jomard, Edmé François: *Considérations sur l'objet et les avantages d'une collection spéciale consacrée aux cartes géographiques et aux diverses branches de la géographie*, Paris 1831, S. 9, 13, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb11165078> (letzter Zugriff: 21.06.2024) (Referenztext).

17 Jomard: *Betrachtungen*, S. 151 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 13.

samen Umgang« mit den jeweiligen Stücken. Indes, jenseits aller möglicher materiellen Unterschiede, sollte die Aufmerksamkeit dem Einzelstück gelten: Karten in Atlanten, eingebunden in Buchform, zu versammeln und so in eine gleichsam vorgegebene, festgefügte Ordnung zu bringen, lehnte Jomard ab – ohne dies weiter zu begründen.¹⁸ Ebenso wenig gab er Auskunft darüber, wie denn die gesammelten Karten innerhalb der Sammlung genauer zu ordnen seien. Stattdessen wandte er sich, emphatisch und zugleich publikumsnah, dem möglichen Gebrauch des Gesammelten zu: So riet er zu »besonderen Tischen«, die die Leser für ihr Studium der Karten und Pläne nutzen sollten. Notwendig sei außerdem die Verbindung zwischen Buch- und Kartenabteilung, die »nicht weit voneinander entfernt« gelegen sein sollten. All dies diene der Bequemlichkeit der Besucher, deren künftige Arbeit mit der Sammlung von einer solchen Ordnung vielfach profitieren werde.¹⁹

2. Karte(n) als Sammlung

Kernstück der »Betrachtungen zur Sondersammlung geographischer Karten« war jedoch die Karte selbst: die Karte als epistemisches Objekt. Sie sei als »geometrische Figur« zu bezeichnen, so Jomard, zumindest was den »graphischen Teil anbelange«:

Geometrische Figuren [...] zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Gesamtheit der Elemente des untersuchten Gegenstandes dem Auge auf einmal präsentieren, und es entsteht sofort ein vollständiger Eindruck. Der Raum wird hier durch Linien dargestellt, die bestimmten Gesetzen folgen und deren Ausdrucksweise genau bestimmt ist.²⁰

Karten, dies stellt der Text wiederholt heraus, seien ein eigenes Genre, das durchaus einer Reihe von Konventionen zu folgen habe, medial daher klar zu unterscheiden von Büchern ebenso wie von Tabellen. Dabei sei, Jomard zufolge, Karten in vieler Hinsicht der Vorzug zu geben. Schließlich könne geographisches Wissen kartographisch aufbereitet in geradezu idealer Weise zusammengeführt werden. Entsprechend falle der Vergleich von Karte und Buch deutlich zugunsten der Karte aus: »Man liest ein Buch, aber man erfasst eine Karte. Ein Buch liest man Wort für Wort, von Seite zu Seite; eine Karte erlaubt es, einen ganzen Gegenstand auf einen Blick vollständig zu erfassen. Eine Karte ist somit ebenso eine Beschreibung wie ein Geographiebuch, aber es ist eine graphische Beschreibung.«²¹

Alles in allem seien Karten das weitaus vorteilhaftere Medium. Mehr noch, während Bücher um der Anschaulichkeit und des besseren Verständnisses willen ihrerseits auf Karten angewiesen seien, sei dies umgekehrt nicht der Fall: Insofern stehe die Karte für sich selbst.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Jomard: *Betrachtungen*, S. 152 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 14. Jomards kartenaffine Sammlungstheorie wies durchaus unübersehbare Lücken auf, etwa in konservatorischen Fragen, vgl. dazu: Weigel, Petra: »Die Kartensammlung Perthes Gotha. Konservatorische Behandlung und bibliothekarische Ersterschließung eines Massenpapierbestandes«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 1 (2012), S. 42–50.

²⁰ Jomard: *Betrachtungen*, S. 150 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 10.

²¹ Jomard: *Betrachtungen*, S. 150 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 9f.

Vor allem die Fülle an Informationen – die jeweilig im Kartenbild präsentierte Sammlung »geographischer Elemente« – zeichne eine gute Karte aus:

Sie zeigt die jeweilige Lage der Orte, ihre Entfernungen voneinander, das Bodenrelief, natürliche Hindernisse, die Lage von Wasserläufen und Gebirgen, die Beschaffenheit der Landschaft und der sie bildenden Erdschichten, die Ortsnamen, politische und administrative Grenzen usw. – um nur einen kleinen Teil der Dinge aufzulisten, die eine gute Karte zusammenfasst. Und was wäre, wenn jeder Punkt durch eine Zahl markiert würde, die seine absolute Höhe über dem Meeresspiegel angibt? Diese dritte Koordinate wird letztlich ebenso unverzichtbar werden, wie die der Längen- und der Breitengrade, auf die man sich aktuell konzentriert; diese zusätzliche Angabe wird vielleicht bald schon auf jeder guten Karte zu finden sein, und sie wird ihr einen größeren Nutzen verschaffen, eine neue Bedeutung unter allen sozialen Beziehungen, als die aktuellen Karten bereits besitzen.²²

Karten, dies machen die »Betrachtungen zur Sondersammlung geographischer Karten« deutlich, betrafen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein experimentell zu nennendes Genre. So bestand zeitgenössisch, wie die hier nur sehr knapp evozierten Ausführungen zur Höhendarstellung nahelegen, ein großes Interesse der Geographen wie Kartographen etwa darin, die Höhendarstellung zu verbessern und damit auch die dritte Dimension visuell überzeugend in Karten zu integrieren.²³ Auch andere Desiderata kamen zur Sprache: Dazu gehörten sowohl weitere strittige kartographische Verfahren und Darstellungsweisen als auch speziellere Genres wie sogenannte *hypsographische Karten*, Kartenreliefs oder Karten, die zu publizierenden Reisebeschreibungen hinzuzufügen waren, um den zurückgelegten Weg zu veranschaulichen und gegebenenfalls nachvollziehen zu können. All diesen Ausführungen war gemein, dass sie die Karte jeweilig als ein eigenständiges Werkstück fassten, das eine geordnete Sammlung aktuellen geographischen Wissens gleichsam in sich barg.²⁴ Doch damit nicht genug: Das in Karten versammelte Wissen war nützliches Wissen, nützlich für den Handel und damit zweifellos auch für das koloniale Projekt, das Jomard seinerseits zu fördern suchte, so gut er nur konnte.²⁵ Eine Kartensammlung in seinem Sinne erschien damit als »nationales und patriotisches Unternehmen«, schließlich würden, die damit verbundenen künftigen »Beziehungen zu allen Erdteilen zur Blüte des französischen Handels beitragen«.²⁶

3. Karten sammeln, Karten machen

Karten, und auf diese Weise die einzelne Karte jeweils als Sammelwerk, als eine geordnete Sammlung geographischer sowie anderer Wissensbestände zu begreifen, ist freilich bisher nicht üblich. Zu eng scheint der Nexus von *Karten* und *Sammeln* an klas-

22 Jomard: *Betrachtungen*, S. 151 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 11.

23 Vgl. Speich Chassé, Daniel: »Mountains Made in Switzerland: Facts and Concerns in Nineteenth-Century Cartography«, in: *Science in Context* 22 (2009), S. 387–408.

24 Vgl. Jomard: *Betrachtungen*, S. 152f. in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 24f.

25 Vgl. Jomard: *Betrachtungen*, S. 154 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 39f.

26 Jomard: *Betrachtungen*, S. 155 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 42.

sische Kartensammlungen in Archiven und Bibliotheken gebunden zu sein.²⁷ Weitaus plausibler wird die Überlegung, einzelne Karten auch als eigenständige Sammlungen zu begreifen, indes mit Blick auf historische Praktiken des Kartierens. Dabei stellt sich die Frage, wie sich Verfahren des *Mappings* mit Praktiken des Sammelns verknüpfen und in welcher Hinsicht sich beide womöglich sogar ineinander verschränken. Damit ist keineswegs behauptet, dass Praktiken des Kartierens uneingeschränkt in Praktiken des Sammelns aufgehen. Stattdessen ist davon auszugehen, dass Praktiken des Sammelns lediglich einen Teil jener Verfahren ausmachen, die sich mit dem Kartenmachen im engeren wie im weiteren Sinne verbinden.²⁸

Schon ein erster Blick in den Band *Die Werkstatt des Kartographen* zeigt, in welchem Umfang Sammeln eine zentrale, obschon kaum weiter beachtete Angelegenheit allen Kartenmachens ist.²⁹ Dies gilt für einen Großteil der historischen Karten des 19. Jahrhunderts womöglich in einem besonderen Umfang, nicht zuletzt aufgrund der zeitgenössischen Hochschätzung erstmals umfassend und aufwendig erhobener Datenbestände. Auf dem Kartenblatt waren stets Daten unterschiedlichsten Typs zu verarbeiten, ob diese nun topographische Daten oder thematisch anders ausgerichtete Konvolute betrafen. Massendaten konnten sich hier jeweils im Zuge einer sich ausbildenden thematischen Kartographie auf unterschiedlichste und zumeist weitgehend in sich abgeschlossene Wissensgebiete beziehen.³⁰ Doch ebenso war es gang und gäbe, wie oft in der Explorationskartographie geschehen, mehr oder weniger unsystematisch zusammengetragene Informationen über ein bestimmtes Gebiet auf einem Kartenblatt zunächst einmal nur provisorisch zu vereinen. Dies geschah oft bei ersten, nicht unbedingt zur Publikation vorgesehenen Kartenentwürfen, in denen bisweilen ein offenbar gerade wildes, unsystematisches Sammeln von Daten eine Grundlage bildete, die es zwecks eines ersten möglichen Überblicks zu präsentieren galt.³¹

27 Für wichtige Zusammenstellungen klassischer Kartensammlungen, vgl. Zögner, Lothar/Klemp, Egon (Hg.): *Verzeichnis der Kartensammlungen in Deutschland*, bearb. v. Gudrun Maurer, 2. Auflage, Wiesbaden 1998; Loiseau, Olivier (Hg.): *World Directory of Map*, 4. Auflage, München 2000.

28 Vgl. Corner, James: »The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention«, in: Denis E. Cosgrove (Hg.), *Mappings*, London 1999, S. 213–252 sowie als frühen Abriss kartographischer Verfahren: Eckert, Max: *Die Kartenwissenschaft. Forschungen und Grundlagen zu einer Kartographie als Wissenschaft*, 2 Bände, Berlin/Leipzig 1921–1925.

29 Vgl. den gleichnamigen Band: Siegel, Steffen/Weigel, Petra (Hg.): *Die Werkstatt des Kartographen. Materialien und Praktiken visueller Welterzeugung*, München 2011.

30 Die o.g. These, die vorrangig auf das Zeitalter des Positivismus verweist, kann im Rahmen des hier vorgelegten kurzen Essays nur skizziert, nicht aber weiter ausgeführt werden. Vgl. die Überlegungen bei: Lüttge, Felix: »Datenmeere. Ozeanographie im Archiv«, in: Iris Schröder/Felix Schürmann/Wolfgang Struck (Hg.), *Jenseits des Terrazentrismus. Kartographien der Meere und die Herausbildung der globalen Welt*, Göttingen 2022, S. 57–86; Robinson, Arthur H.: *Early Thematic Mapping in the History of Cartography*, Chicago 1982.

31 Für das o.g. »wilde« Sammeln unterschiedlichster Daten sind vor allem Handzeichnungen in der Sammlung Perthes aufschlussreich, vgl. die ca. 50 x 50 cm umfassende Handzeichnung: Petermann, August: »Der Nördlichste Theil von Abessinien und die Landschaft der Bogos und Habab«, 1:900.000, Gotha 1861, SPK 40.20.b A (01), digital verfügbar: Blatt 18, Kartenmappe *Abessinien nördlich von Antalo* unter: https://dnhb.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00018050/SPK-40-20-b-A-01_00019.tif?logicalDiv=log_aebcbc-597f-48a3-49cfbb66f (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Entsprechend aufschlussreich sind vor diesem Hintergrund Studien zum Arbeitsarchiv des Verlags Justus Perthes Gotha, das unerwartete Einsichten in die Arbeitsweisen historischen Kartenmachens, in die damit verbundenen Praktiken des Kartierens und des eng damit verschränkten Sammelns eröffnet.³² Wichtig zu erwähnen ist hier, dass sich die dazugehörige verlagseigene Kartensammlung von den bis hierher im Text diskutierten Kartensammlungen abhebt, schließlich verdankt sie ihr Entstehen sowohl der Gothaer Kartenproduktion vor Ort als auch dem Geschäft mit den selbst produzierten Waren. Karten wurden hier aus Karten gemacht, denn zur Herstellung eigener Verlagsprodukte wurden beständig Karten anderer Verlage hinzugezogen und ausgewertet.³³

Entscheidend sind im Fall der Gothaer Überlieferung in der Sammlung Perthes ferner zwei Besonderheiten: erstens, die enge Verschränkung zwischen der verlagseigenen Kartensammlung und der dazugehörigen Verlagsbibliothek mit dem historischen Verlagsarchiv. In der Zusammenschau entsteht hier ein Kontextmaterial, das es erlaubt, das jeweilige Kartenmachen teilweise bis ins Detail nachzuvollziehen. Dies geschieht, wenn etwa in umfangreichen Korrespondenzen zwischen Kartographen und Forschungsreisenden oder auch zwischen Kartographen und Fachwissenschaftlern das notwendige Sammeln relevanter Informationen in den Mittelpunkt rückt.³⁴ Aber auch die Karte selbst kann, zweitens, innerhalb des genannten Kartenproduktionsarchivs besser als geordnete Sammlung geographischen Wissens verstanden werden. Schließlich stand jeweils nicht nur die Art und Weise der graphischen Aufbereitung von Daten zur Debatte, sondern ebenso die gesammelten Daten selbst, wie nicht zuletzt der genauere Blick auf erste Kartenentwürfe zeigt.³⁵ Auch bei mehreren konsekutiven Auflagen einzelner Karten werden, wie im Falle der über gut sechs Jahrzehnte hinweg beständig revidierten *Chart of the World*, die jeweils modifizierten aktualisierten zugrundeliegenden Datensammlungen in der dazugehörigen Überlieferung sichtbar.³⁶

Grundlegend für das Kartenmachen überhaupt waren demnach zuallererst die eigens gesammelten und letztlich verfügbaren Daten – ein Verfahren, das vor allem für die thematische Kartographie, und hier insbesondere für die Karten in den aufeinander folgenden Auflagen von Heinrich Berghaus' *Physikalischem Atlas*, unmittelbar anschaulich wird. Die kartographische Aufbereitung der jeweils gesammelten Daten konnte dabei durchaus in unterschiedlicher Art und Weise erfolgen: Als einzelner Eintrag auf dem Kartenblatt – als Ortsname etwa oder als Hinweis auf bestimmte ört-

32 Das genannte Arbeitsarchiv ist heute unter dem Namen *Sammlung Perthes* Teil der Forschungsbibliothek Gotha (Universität Erfurt). Es umfasst die historische Verlagsbibliothek mit gut 120.000 Bänden, sowie eine regional wie thematisch breit gefächerte Sammlung von ca. 185.000 Karten. Hinzu kommt ein umfänglicher weitgehend ungedruckter Bestand von gut 800 lfm. Archivmaterial; vgl. Weigel: *Sammlung Perthes* sowie die Beiträge in: Siegel/Weigel: *Die Werkstatt des Kartographen*.

33 Für die Verlagsproduktion im 19. Jahrhundert vgl. *Katalog der Atlanten, Karten und periodischen Schriften aus dem Verlage von Justus Perthes, Geographische Anstalt*, Gotha 1886.

34 Für eine wegweisende Studie bezogen auf botanische Verteilungskarten und die Korrespondenz zwischen Fachwissenschaftler und Kartograph, vgl. Güttler, Nils Robert: *Das Kosmoskop. Karten und ihre Benutzer in der Pflanzengeographie des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2014, S. 195–306.

35 S. Anm. 24.

36 Vgl. Schröder, Iris: »Eine Weltkarte aus der Provinz. Die Gothaer ›Chart of the World‹ und die Karriere eines globalen Bestsellers«, in: *Historische Anthropologie* 25 (2017), S. 353–376.

liche Besonderheiten. Doch ebenso konnten Daten, insbesondere bei der Verwendung von Massendaten, in aggregierter Form erscheinen: Gesammelte und sodann eigens in Form von Linien oder Flächen verarbeitete Daten, sollten hier das Kartenblatt visuell bestimmen – die zugrundeliegenden Datensequenzen selbst hingegen wurden auf diese Weise geradezu unsichtbar. In diesem Fall ist allein mit dem Blick auf die Karte nicht ohne Weiteres nachzuvollziehen, in welchem Umfang die jeweiligen Linien und Flächen auf Datensammlungen beruhten. Und ebenso wenig ist erkennbar, wo unter Umständen mögliche Sammlungs- respektive Datenlücken im Kartenbild mittels Extrapolation kaschiert worden waren. Demgegenüber bedeutete es immer einen Glücksfall, wenn ausführliche Kartenmemoires sowohl die der jeweiligen Karte zugrundeliegende Datensammlung als auch deren kartographische Aufbereitung ausführlich diskutierten und so die angewandten kartographischen Verfahren verstehbarer machten.³⁷

Aussagekräftige Kartenmemoires gehörten auch deshalb zu den Gütezeichen der Gothaer Verlagsproduktion. Sie wurden oft separat gedruckt sowie später, seit etwa der Jahrhundertmitte, als Begleitmaterial in der verlageigenen Monatsschrift, den *Mittheilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie*, regelmäßig veröffentlicht. Besonders August Petermann, der seit 1854 die Gothaer Kartenproduktion maßgeblich bestimmte, war einer derjenigen, der mit seinen ausführlichen Memoires die im Verlag produzierten Karten mitsamt den ihnen zugrundeliegenden Datensammlungen dem lesenden Publikum zur Verfügung stellte. Überdies diskutierte er stets die Verfahren, die er für seine Aufbereitung der Daten nutzte.³⁸

4. Karten sammeln, Karten lesen

Mit seinem durchaus provokant gemeinten Buchtitel *How to Lie with Maps* formulierte der US-amerikanische Kartographiehistoriker Mark Monmonier eine Frage, die die kartographiehistorisch affine *Scientific Community* nach wie vor bewegt.³⁹ Denn ihren Mitgliedern geht es im Sinne einer kritischen Kartographiegeschichte explizit darum, der vielzitierten »Macht der Karten« auf die Schliche zu kommen.⁴⁰ Auch der hier nur knapp skizzierte Nexus von Karten und Sammeln, zu dem neben dem Zusammenstel-

37 Vgl. Heinrich Berghaus' Karte des Pazifik aus dem *Physikalischen Atlas*, besprochen in: Schröder, Iris/Schürmann, Felix/Theis, Frederic/Weigel, Petra: »Die Welt im Meer. Globalisierung und Globalität in der europäischen Kartographie der Meere des 19. Jahrhunderts«, in: *WerkstattGeschichte* 83 (2021), S. 69–83, bes. S. 74–76.

38 Für das beispielhafte Zusammenspiel von Karte und Kartenmemoire, vgl. Petermann, August: »Der grosse Ocean. Eine physikalisch-geographische Skizze«, in: *Mittheilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie* 3 (1857), S. 27–48 sowie die dazugehörige Karte *Der grosse Ocean*, in: ebd., Tafel 1; vgl. Schröder, Iris: »Petermanns Inseln: Karten, Wissenschaft und die Politik des Pazifik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: dies./Schürmann/Struck (Hg.), *Terrazentrismus*, S. 135–171, bes. S. 139–151.

39 Monmonier, Mark: *How to Lie with Maps*, 2. Auflage, Chicago u.a. 1996.

40 Vgl. Harley, John Brian: »Maps, Knowledge and Power« [1988], in: ders., *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Baltimore u.a. 2001, S. 51–81; Crampton, Jeremy W.: »Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization«, in: *Progress in Human Geography* 25 (2001), S. 235–252; sowie Schneider, Ute: *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt 2018 [2004].

len, Arrangieren, Kategorisieren, Hierarchisieren auch das *In-den-Vordergrund-Rücken* gehört, könnte für dieses Vorhaben hilfreich sein. Grundsätzlich geht es sowohl um gesammelte Daten als auch um die vielen möglichen kartographischen Umgangsweisen mit denselben, zu denen im Übrigen auch Verfahren ihres Entsammlens gehören: ob im Zuge allfälliger kartographischer Generalisierung oder im Zusammenhang mit anderen Darstellungsformen, die bis dato vor allem mit Blick auf kartographisches Verschweigen diskutiert worden sind.⁴¹ Mehr noch: In historischer Perspektive sind entsammelte Daten generell interessant, schließlich kann historisch-geographisches Wissen, dessen Repräsentation im Kartenbild aus politischen Gründen etwa im Nachhinein getilgt werden sollte, aufschlussreich sein, zumal wenn die zugrundeliegenden Datensammlungen im Rahmen früherer Auflagen nach wie vor vorhanden sind. In eine solche Richtung weisen etwa jene Versuche, im Zeichen der kolonialen Landnahme gefertigte Kartenprodukte neuen postkolonial informierten Lesarten zu unterziehen, die die transkulturellen Dimensionen der Kartenherstellung nicht außen vorlassen.⁴² Noch einen Schritt weiter gehen Projekte des *Counter Mapping* und der *Radical Critical Cartography*. Sie greifen neuere Möglichkeiten der thematischen Kartographie auf, verbinden sie mit digitalen Verfahren des *Mappings* und verknüpfen sie mit dem Ziel, bislang Unsichtbares im Kartenbild sichtbar zu machen.⁴³ Der kürzlich publizierte *Atlas der Abwesenheit*, der gut 40.000 Objekte des Kameruner Kulturerbes zeigt, die sich in bundesdeutschen Sammlungen und Museen befinden, präsentiert eine erschütternde Geschichte, die mittels der beigelegten Karten nochmalig an Anschaulichkeit und Einprägsamkeit gewinnt, denn die projektbezogenen Datensammlungen werden hier zum Zweck kritischer Geschichtsschreibung kartographisch aufbereitet und präsentiert.⁴⁴

Alles in allem kann der Ansatz, Karten mit einer neuen Aufmerksamkeit für die mit ihnen verbundenen eigenständigen Sammlungen zu lesen, einen produktiven ungewohnten Blick, wenn nicht sogar einen anderen Zugang zu bisweilen schwer lesbaren Kartenmaterialien ermöglichen: Schließlich besteht der wohl bedeutendste blinde Fleck zahlreicher historisch ausgerichteter Studien darin, dass sie den jeweiligen Gebrauch der untersuchten Karten und damit auch die (eben nicht) allseits vorhandene *Map Literacy* schlicht voraussetzen pflegen. So wird etwa im Fall der eingangs ausführlich zitierten Betrachtungen des Pariser Gelehrten Jomard die Fähigkeit, Karten lesen zu können, ausdrücklich (gelehrten) »Männern« respektive »Männer[n] aller Nationen« zugeschrieben⁴⁵ – ganz im Sinne der Geschlechterordnung des frühen 19. Jahrhunderts. Doch dass das Lesen respektive das Verständnis einer Karte überhaupt eine voraussetzungsreiche Angelegenheit sein könnte, erwähnt der gelehrte Jomard nur am

41 Vgl. Harley, John Brian: »Silences and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe«, in: *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 40 (1988), S. 57–76.

42 Für eine solche veränderte Perspektive auf divergierende Kartenlektüren und notwendige Anpassungen vgl. Akerman, James R. (Hg.): *Decolonizing the Map: Cartography from Colony to Nation*, Chicago/London 2017; Jones, Adam/Voigt, Isabel: »Just a First Sketchy Makeshift: German Travellers and Their Cartographic Encounters in Africa, 1850–1914«, in: *History in Africa* 39 (2012), S. 9–39.

43 Vgl. die Beiträge in Schranz, Christine (Hg.): *Shifts in Mapping. Maps as a Tool of Knowledge*, Bielefeld 2021; Zwer, Nephthys/Rekacewicz, Philippe: *Cartographie radicale – Explorations*, Paris 2021.

44 Vgl. Assilkinga, Mikael u. a.: *Atlas der Abwesenheit. Kameruns Kulturerbe in Deutschland*, Berlin 2023, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1219>.

45 Jomard: *Betrachtungen*, S. 150, 153 in diesem Band; Jomard: *Considérations*, S. 7, 31.

Rande.⁴⁶ Womöglich kann der Ansatz, Karten explizit als Sammlungsmedien zu fassen, hier Abhilfe schaffen und die *Map Literacy* neuerlich bestärken, zumal sich mit Fragen des Sammelns zahlreiche produktive Fragehorizonte verbinden. Karten, so ließe sich folgern, mit Blick auf die in ihnen eher verborgenen Datensammlungen zu lesen, macht sie schließlich in anderer Weise verstehbar und auch zugänglich: als Wissensdinge eigenen Typs, die auf unterschiedlichen Ebenen auf die Bedeutung des ihnen zugrundeliegenden Sammelns und anderer weiterer damit verbundener Praktiken des Klassifizierens und Ordners verweisen, sowie als Dinge, die, obschon sie Vollständigkeit versprechen, stets mit Hervorhebungen und Auslassungen arbeiten. Insofern erweisen sich Karten als Sammelmedien gelesen einmal mehr als überaus politisch.

Auswahlbibliographie

- Assilkinga, Mikael u.a.: *Atlas der Abwesenheit. Kameruns Kulturerbe in Deutschland*, Berlin 2023, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1219>.
- Besse, Jean-Marc/Tiberghien, Gilles A. (Hg.): *Opérations cartographiques*, Arles 2017.
- Güttler, Nils Robert: *Das Kosmoskop. Karten und ihre Benutzer in der Pflanzengeographie des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2014.
- Schneider, Ute: *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Sonderausgabe, Darmstadt 2018 [2004].
- Schranz, Christine (Hg.): *Shifts in Mapping. Maps as a Tool of Knowledge*, Bielefeld 2021.
- Siegel, Steffen/Weigel, Petra (Hg.): *Die Werkstatt des Kartographen. Materialien und Praktiken visueller Welterzeugung*, München 2011.

46 Das von ihm projektierte »Französische Geographische Generalarchiv« dürfte daher eine durchaus exklusive Angelegenheit gewesen sein. Zur weiteren Geschichte des Pariser »Departement des cartes et plans« in der heutigen Nationalbibliothek: Richard, Hélène: »La création du département des Cartes géographiques de la Bibliothèque royale«, in: Jean-Marc Besse/Hélène Blais/Isabelle Surun (Hg.), *Naissances de la géographie moderne 1760–1860. Lieux, pratiques et formation des savoirs de l'espace*, Lyon 2010, S. 245–261.

3.3 Zeichnungen sammeln als Forschung – mit Texten von Paula Findlen und Dominic Olariu

3.3.1 Paula Findlen: Anatomical Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections [2006]

Findlen, Paula: »Anatomical Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections«, in: Katharine Park/Lorraine Daston (Hg.), *Early Modern Science. The Cambridge History of Science*, Band 3, Cambridge ©2006 Cambridge University Press, S. 272–289, hier S. 272–274, 280–283.

/272/

At the end of the sixteenth century, the English lawyer and natural philosopher Francis Bacon (1561–1626) began to fantasize about the locations for knowledge. The *Gesta Grayorum* (1594), a court revel performed before Queen Elizabeth I and attributed to Bacon, described an imaginary research facility containing »a most perfect and general library« and »a spacious, wonderful garden« filled with wild and cultivated plants and surrounded by a menagerie, aviary, freshwater lake, and saltwater lake. Spaces for living nature were complemented by a museum of science, art, and technology – »a goodly huge cabinet« housing artifacts (»whatsoever the hand of man by exquisite art or engine has made rare in stuff«), natural oddities (»whatsoever singularity, chance, and the shuffle of things hath produced«), and gems, minerals, and fossils (»whatsoever Nature has wrought in things that want life and may be kept«). The fourth and final component was a space in which to test nature, »a still-house, so furnished with mills, instruments, furnaces, and vessels as may be a palace fit for a philosopher's stone.« The totality of these facilities, Bacon concluded, would be »a model of the universal nature made private.«¹ This statement suggested a new idea of empiricism that privileged human invention and demonstration over pure observation and celebrated the communal aspects of observing nature over the heroic efforts of the lone observer. Nature had to be reconstructed within a microcosm, creating an artificial world of knowledge in which scholars prodded, dissected, and experimented with nature in order to know it better.

Some thirty years later, the continued fantasy of a society organized around knowledge led Bacon to write his famous utopia, the *New Atlantis* (published posthumously in 1627), in order to demonstrate how an empirical worldview could transform an entire

1 Bacon, Francis: »Gesta Grayorum«, in: John Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, vol. 3, London 1823, p. 290.

society. The nucleus of Bacon's utopian society, Bensalem, was a structure called Salomon's House, the knowledge-making

/273/

center of the realm. Surrounded by artificial mines, lakes, a botanical garden, and a menagerie, and made of »high towers, ... great and spacious houses, ... [and] certain chambers«, it represented a full elaboration of science as an activity that removed nature *from* nature in order to study it better. Bacon's remarkable array of unique spaces for science mirrored the variety of possible experiences that one could have of nature, isolating all natural objects and processes. The inhabitants of Bensalem proudly told their English visitors that, in doing this, they had made natural things »by art greater much than their nature.«² They not only knew nature but used their knowledge to improve upon it. This statement epitomized Bacon's definition of good science as an invention of the human mind in contemplation of nature.

Bacon's fascination with the special sites in which to gain experience of nature did not emerge *ex nihilo*. Like many aspects of his natural philosophy, it was based on a keen understanding of developments in European science in the preceding half-century. Between the 1530s and the 1590s, anatomy theaters, botanical gardens, and cabinets of curiosities became regular features of the pursuit of scientific knowledge.³ All of these structures shared the common goal of creating purpose-built spaces in which scholars could use the best intellectual, instrumental, and manual techniques of science to gain knowledge of the natural world. In effect, they acted in ways similar to Bacon's utopian vision of science; to differing degrees, they removed natural artifacts from their original locations, placing them inside new spaces for the specific purpose of studying them in order to improve natural knowledge. The proliferation of anatomy theaters, botanical gardens, and museums reflected the ways in which interpreting nature had become tied to ambitious empirical projects of investigating nature *in toto*, with all the attendant difficulties of gathering and storing materials, while at the same time encouraging smaller experiential projects that sought to understand unique aspects of nature by creating artificial conditions in which to experiment.⁴

Bacon could not have sketched his famous portrait of Salomon's House as a teeming beehive of empirical activity without the work of observing nature that had occurred in the preceding half-century. During the Renaissance, the idea of experiencing nature firsthand had become an increasingly important part of medical education.⁵ Physicians, who had opened bodies occasionally throughout the late Middle Ages, reinvigorated their interest in the manual art of dissection, rubbing elbows with surgeons whose cutting abilities made them artisans rather than philosophers

2 Bacon, Francis: *The Great Instauration and New Atlantis*, ed. Jerry Weinberger, Wheeling, Ill. 1980, pp. 72–74.

3 Libraries, observatories, and laboratories also were purpose-built spaces in which knowledge could be gained (see Grafton, Anthony: »Libraries and Lecture Halls«, in: Katherine Park/Lorraine Daston (ed.), *Early Modern Science. The Cambridge History of Science*, vol. 3, Cambridge 2006, pp. 238–250).

4 See Dear, Peter: »The Meanings of Experience«, in: Park/Daston (ed.), *Early Modern Science*, pp. 106–131.

5 See Cook, Harold: »Medicine«, in: Park/Daston (ed.), *Early Modern Science*, pp. 407–434.

/274/

of nature.⁶ They also renewed their interest in the natural material out of which medicines were made, collaborating and occasionally clashing with apothecaries in their efforts to gain practical knowledge of plants.⁷ Bacon was correct in stating that the initial goals behind the desire for experience were somewhat narrow, reflecting the expanded scope of the physician's competency in all realms of medicine. Some university-educated physicians had become encyclopedists, studying everything and anything related to the microcosm of man, but it was not yet clear that they had developed a full appreciation of the need to study nature on its own terms and not just for the sake of medicine.

The anatomy theater, the botanical garden, and the natural history museum were all a direct result of the medical fascination with experience in the early sixteenth century. All found their nascent formulation during the 1530s in European cities that had strong traditions of medical education. Their gradual institutionalization across the sixteenth and early seventeenth centuries offers an important means for understanding how early modern scholars integrated the study of the material world of nature into their definition of science. Anatomizing, botanizing, and collecting were not a routine part of natural philosophy in 1500. A century later, studying nature without using some of these techniques of investigation was no longer possible. Many of the great naturalists of the sixteenth and seventeenth centuries, from Konrad Gesner in the 1550s to John Ray in the 1690s, constructed a new science of nature based on extensive field research, collecting, and collating of specimens. They could not have done these things without defining new locations for natural inquiry. Thus, the new purpose-built spaces gave the study of nature a new direction and intensity in addition to offering defined locations, both inside and outside universities, in which to observe specimens. They were indeed houses of knowledge.

6 On the revival of dissecting practices and their relation to the medical idea of experience, see especially Nutton, Vivian: »Humanistic Surgery«, in: Andrew Wear/Roger French/I. M. Lonie (ed.), *The Medical Renaissance of the Sixteenth Century*, Cambridge 1985, pp. 75–99; Carlino, Andrea: *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, trans. John Tedeschi/Anne C. Tedeschi, Chicago 1999; Ferrari, Giovanna: *L'Esperienza del passato: Alessandro Benedetto filologo e medico umanista*, Florence 1996; Cunningham, Andrew: *The Anatomical Renaissance: The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Brookfield 1997.

7 On the botanical idea of experience, see Arber, Agnes: *Herbals, Their Origin and Evolution: A Chapter in the History of Botany, 1470–1670*, Cambridge 1986; Dannenfeldt, Karl H.: *Leonhard Rauwolf: Sixteenth-Century Physician, Botanist, and Traveler*, Cambridge 1968; Reeds, Karen: *Botany in Medieval and Renaissance Universities*, New York 1991; and Reeds, Karen: »Renaissance Humanism and Botany«, in: *Annals of Science* 33 (1976), pp. 519–542.

/280/

[...]

BOTANIZING

With the exception of surgeon's theaters, which had a more narrowly professional function, most anatomy theaters appeared in tandem with university botanical gardens. Although the botanical garden did not precede the permanent anatomy theater, it more quickly became part of the institutional culture of science in Renaissance Europe. Private botanical gardens flourished in the early sixteenth century not only as »physick gardens« filled with medicinal plants but also as pleasure gardens of the nobility and urban elite. By the 1530s, medical professors and their students botanized regularly during summer vacations. The city of Ferrara, an early center for the revival of natural history, had a ducal garden that university professors and students used for study.⁸

A steady stream of published herbals in the 1530s and 1540s, all lamenting the imperfection of botanical knowledge, made it clear how much remained to be known about plants. Yet the profusion of nature made it difficult to see all but the tiniest fraction of the plant world. One solution to this problem lay in the creation of public botanical gardens, associated primarily with universities and occasionally with princely courts, that functioned as living repositories of nature. On 29 June 1545, the Republic of Venice authorized the foundation of a botanical garden at the University of Padua so that »scholars and other gentlemen can come to the garden at all hours in the summer, retiring in the shade with their books to discuss plants learnedly, and investigating their nature peripatetically while walking.«⁹ The Grand Duke

/281/

of Tuscany, Cosimo I, concluded negotiations for a garden at the University of Pisa in July, founding another at the convent of San Marco in Florence in December.¹⁰ By 1555, the Spanish royal physician Andrés Laguna felt that he could use the precedent of Italy as an argument for persuading Philip II to fund a royal physic garden at Aranjuez. »All the princes and universities of Italy take pride in having many excellent gardens, adorned with all kinds of plants found throughout the world«, he wrote in his translation of the ancient Greek physician Dioscorides' *De materia medica*, »and so it is most

8 Nutton, Vivian: »The Rise of Medical Humanism: Ferrara, 1464–1555«, in: *Renaissance Studies* 11 (1997), pp. 2–19, at p. 18.

9 Guazzo, Marco: *Historie ... di tutti i fatti degni di memoria nel mondo*, Venedig 1546, quoted in Margherita Azzi Visentini, *L'Orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Mailand 1984, p. 37.

10 Scazzosi, Lionella: »Alle radici dei musei naturalistici all'aperto: Orti botanici, giardini, zoologici, parchi e riserve naturali«, in: Luca Basso Peressut (ed.), *Stanze della meraviglia: I musei della natura tra storia e progetto*, Bologna 1997, pp. 91–93. See also Garbari, Fabio/Tomasi, Lucia Tongiorgi/Tosi, Alessandro: *Giardino dei semplici: L'Orto botanico di Pisa dal XVI al XIX secolo*, Pisa 1991; Minelli, Alessandro (ed.): *The Botanical Garden of Padua, 1545–1995*, Venice 1995; and Terwen-Dionisius, Else M.: »Date and Design of the Botanical Garden of Padua«, in: *Journal of Garden History* 14 (1994), pp. 213–235.

proper that Your Majesty provide and order that we have at least one in Spain, sustained with royal stipends.»¹¹

By the end of the sixteenth century, most universities with strong medical faculties promoting this early modern program of learning, and a number of cities with strong colleges of physicians, had botanical gardens (Table [1]).¹² These gardens, filled with New World plants as well as European varietals, claimed to contain the natural world in microcosm. Sunflowers from Peru, tulips from the Levant, and corn, potatoes, tomatoes, tobacco, and hundreds of other plants from the »Indies« transformed the botanical garden into another Eden, filled not only with the medicinal herbs of the ancient Near East that had been described in Greek and Roman pharmacopeias but also with the wonders of a newly discovered nature that came from the Americas.¹³ Reflecting on the significance of the garden, Ulisse Aldrovandi (1522–1605), professor of natural history and founder of Bologna’s botanical garden in 1568, wrote: »These public and private gardens, with the lectures [that accompany them], are the reason that natural things are elucidated, joined together with the New World that we are still discovering.«¹⁴

Botanical gardens served several important functions. Physicians occasionally described them as public repositories of medicines in an age of plague, though one wonders how realistic it was to expect a single garden to halt a pandemic. More importantly, they were sites in which a new kind of medical

/282/

Table [1] »Botanical Gardens«

1545	Padua	1589	Basel
1545	Pisa	1593	Montpellier
1545	Florence	1597	Heidelberg
1550s	Aranjuez	1623	Oxford
1563	Rome	1638	Messina
1567	Valencia	1641	Paris
1568	Bologna	1650s	Uppsala
1568	Kassell [!]	1670s	Edinburgh
1577	Leiden	1673	Chelsea
1580	Leipzig		

11 Laguna, Andrés: *Pedacio Dioscorides Anazarbeo acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* [1555], quoted in José M. López Piñero, »The Pomar Codex (ca. 1590): Plants and Animals of the Old World and from the Hernandez Expedition to America«, in: *Nuncius* 7 (1992), pp. 35–52, at p. 38.

12 Cunningham, Andrew: »The Culture of Gardens«, in: Nicolas Jardine/James A. Secord/Emma C. Spary (ed.), *Cultures of Natural History*, Cambridge 1996, pp. 38–56.

13 Prest, John: *The Garden of Eden: The Botanical Garden and the Re-Creation of Paradise*, New Haven 1981.

14 Biblioteca Universitaria, Bologna, *Aldrovandi*, MS 70, fol. 62r. See Baldacci, Antonio: »Ulisse Aldrovandi e l'orto botanico di Bologna«, in: *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1907, pp. 161–172.

professor, the professor of botany (or »medicinal simples«, as it was often called), demonstrated the nature and virtues of plants to students. Finally, they became botanical research facilities in which scholars who sought to understand the plant as a natural rather than medical object did their earliest work on morphology and classification. The Italian physician Andrea Cesalpino (1519–1603) wrote his fundamental *De plantis* (1583) while teaching at the University of Pisa in proximity to its well-stocked garden. Bauhin, the great Swiss naturalist, traveled to the Padua and Bologna gardens in 1577–8 before becoming a teacher of botany in Basel. He wrote his *Pinax theatri botanici* (Index of a Botanical Theater, 1623), one of the earliest works to attempt a comprehensive cross-referencing of plant names and to refine plant classification, as the culmination of decades of work with plants in European botanical gardens.¹⁵

The public botanical garden exhibited key institutional characteristics that distinguished it from the private noble garden. Stern rules specified appropriate garden behavior, warning visitors that they could look at and smell but not pick or trample plants or attempt to take home branches, flowers, seeds, bulbs, and roots without the express permission of the custodian.¹⁶ Botanical professors readily exchanged plants with other learned botanists, physicians, and apothecaries in order to keep their gardens full and varied and to please princely patrons and overseas merchants, who were the other important source of new plants. The goal, in all instances, was to maintain and improve the diversity and utility of nature that the garden revealed.

As the botanical garden became an important scientific research facility, one of the pressing questions concerned how it organized knowledge. The initial design of the Paduan garden, for example, emphasized an aesthetic and highly symbolic arrangement of plants on the outer edges of the garden and a

/283/

more practical arrangement of those in the interior.¹⁷ In the case of the former, the design of the garden outweighed any practical considerations of how to provide a plot of land in which plants could grow best; in the case of the latter, function won out over form, making long, rectangular flower beds a key feature of the botanical garden [...]. Initially, the first-century Greek physician Dioscorides' *De materia medica*, the standard botanical textbook at most universities, defined which specimens should appear in the garden. Yet ancient botanical classifications could not contain all the Northern European, American, and Asian plants that were not indigenous to the ancient Mediterranean and thus were not described by Dioscorides. New ways of thinking about nature affected the structure of the garden itself. Increasingly, the most practical solution was to organize the garden as a microcosm of the world, dividing it geographically on the grounds that any alternative organization might be rendered problematic by the appearance of a new specimen.

15 Reeds: *Botany*, pp. 110–130; and Atran, Scott: *Cognitive Foundations of Natural History: Towards an Anthropology of Science*, Cambridge 1990, pp. 135–142.

16 The 1601 Leiden regulations appear in Hunger, F. W. T.: *Charles de l'Escluse*, 2 vols., The Hague 1927, vol. 1, p. 249. For a similar set of regulations for Padua, see Minelli: *Botanical Garden*, p. 48.

17 Savoia, Andrea Ubrizsy: »The Botanical Garden in Guilandino's Day«, in: Minelli, *Botanical Garden*, pp. 173, 181; and Terwen-Dionisius: »Date and Design«, p. 220.

By the 1590s, botanical gardens emphasized these practical configurations. The Leiden garden, founded in 1577, underwent a complete reorganization under the directorship of Carolus Clusius and especially Pieter Paaw.¹⁸ Clusius simplified the design, creating four quadrants to represent the four continents (Europe, Asia, Africa, and America), each divided into sixteen beds. He organized plants by species rather than by medicinal use, reflecting the changing status of botany as a field worthy of independent study rather than a branch of medicine. The Montpellier Jardin du Roi, a royal garden founded just beyond the city walls by the professor of anatomy and botany Pierre Richer de Belleval, also favored a basic geometric design, clustering plants according to their natural habitats.¹⁹ Such models indicate the direction of most seventeenth-century botanical gardens, whose creators increasingly viewed plants in scientific and commercial rather than symbolic terms, unlike the initial creators of the Italian Renaissance gardens. The botanical garden, like the anatomy theater, had become a standard means for experiencing and understanding nature.

18 Hunger: *Charles de l'Escluse*, vol. 1, pp. 217–249; and Karstens, W. K. H./Kleibrink, H.: *De Leidse Hortus, een Botanische Erfenis*, Zwolle 1982.

19 Reeds: *Botany*, pp. 80–90.

3.3.2 Dominic Olariu: Der *Kodex Kentmanus*. Sammlungen von Zeichnungen als Pflanzenforschung um 1550

Sammlungen von Pflanzenbildern hatten im 16. Jahrhundert entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Botanik. Um 1550 war die Verwendung von Abbildungen für botanische Forschungen in Deutschland noch keine gängige Praxis, obwohl letztere bereits Einzug in die Pflanzenkunde gehalten hatte, wenn auch noch nicht lange. Die illustrierten Kräuterbücher der Ärzte Otto Brunfels (1488–1534) und Leonhart Fuchs (1501–1566) erschienen 1530–1536 (*Herbarum vivae eicones*, *Lebende Pflanzenbilder*) und 1542 (*Historia stirpium*, *Geschichte der Pflanzen*) als Drucke. Heutigen botanischen Atlanten ähnlich, enthielten sie Illustrationen von Pflanzen, die von textlichen Beschreibungen über die Eigenschaften der Pflanzen begleitet wurden. Doch konzentrierten sich diese Beschreibungen mehr als heute auf die Heilwirkung von Pflanzen, da die Botanik noch Teil der Medizin war.

Wie Bildersammlungen von Pflanzen erstellt wurden und wie man mit Ihnen umging, soll im Folgenden anhand eines Mitte des 16. Jahrhunderts angefertigten Manuskripts, dem *Kodex Kentmanus*, dargestellt werden (Abb. 1).

Abb. 1: Johannes Kentmann, Wilde Tulpe (*Tulipa sylvestris*), vermutlich nach einem Trockenexemplar. Die Notiz ist nachträglich von Sohn Theophilus eingefügt worden.



Diese heute in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar aufbewahrte Handschrift entspringt ideell dem konzeptionellen Leitbild einer sich gerade erst als eigenständige Wissenschaft etablierenden und auf Bildern aufbauenden Botanik.¹ Sie zeichnet sich dementsprechend nicht primär durch ästhetisch-künstlerische, sondern durch veranschaulichende, fachlich-pragmatische Darstellungen aus. Da sich derartige illustrierte Manuskripte nur vereinzelt aus der Zeit vor dem Ende des 16. Jahrhunderts erhalten haben, darf sie zu den Zimelien der frühneuzeitlichen Naturgeschichte gezählt werden.

1. Die Sammlung von Pflanzenbildern des Johannes Kentmann

Entstanden ist das Werk in mehreren Phasen zwischen 1547 und 1583 unter der Leitung des aus Sachsen stammenden Johannes Kentmann (1518–1574) und seines Sohnes Theophil (1552–1610), die beide Mediziner und Naturforscher waren. Insgesamt fertigten sie sukzessive acht illustrierte, weitgehend unabhängige handschriftliche Abhandlungen an, die 1583 ihren heutigen Einband erhielten und zu einem einzigen Band zusammengefasst wurden. Dessen umfangreichster Teil besteht aus ganz- oder doppelseitigen Abbildungen europäischer und exotischer Wassertiere und Pflanzen, darunter solche aus dem kürzlich entdeckten Amerika sowie aus Asien. Einmalig sind die in Latein verfassten Kommentare der Kentmanns zu vielen der Illustrationen, die Aufschluss über die zeitgenössische naturkundliche Tätigkeit und die Kultur der Zeit geben. Im Folgenden werden die beiden von Johannes Kentmann ausgeführten und im *Kodex Kentmanus* enthaltenen Pflanzentraktate, die dieser als die *Erste* und die *Zweite Hundertschaft von Pflanzen, Sträuchern und Bäumen, die bislang niemand abgebildet hat* betitelte, näher untersucht.²

Die Voraussetzungen für die Genese des *Kodex* liegen in den im italienischen Padua betriebenen Kräuterstudien. Die Kenntnis von Heilkräutern und ihren Wirkungen war im 16. Jahrhundert Teil der medizinischen Ausbildung. Padua hatte als Vorreiterin lange vor der Einführung der ersten Kathedra für Heilpflanzenunterricht an der Universität von Bologna im Jahr 1539 die Kräuterlehre in das Medizinstudium integriert.³ Der 1545 in Padua inaugurierte botanische Garten, der zweite in Europa nach dem zwei Jahre zuvor in Pisa gegründeten, war Ausdruck dieses von Paula Findlen beschriebenen steten pflanzenkundlichen Wissensdrangs.⁴ Daher lockte die medizi-

1 Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, MS Fol 323 (im Folgenden: HAAB, Fol 323).

2 HAAB, Fol 323, fol. 8r–138v. Die *Herbarum, Fruticum, arborum nondum ab aliquo depictarum centuria prima* beginnt auf fol. 8r, die *secunda* auf fol. 60r.

3 Davon zeugen bspw. die während seines Studiums von 1463 bis 1466 in Padua gemachten Mitschriften des Arztes Hartmann Schedel. Dazu Olariu, Dominic: »Herbs Under Pressure. Plant Illustrations and Nature Printing in the First Half of the Fifteenth Century«, in: Robert Felfe/Maurice Saß (Hg.), *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, Berlin 2019, S. 9–31, hier S. 25–27; Trede, Juliane: »Das drit alter. Hartmann Schedel als Student in Padua«, in: Bettina Wagner (Hg.), *Welten des Wissens. Die Bibliothek und die Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440–1514)*, Kat. Ausst., München 2014, S. 46–50.

4 Zu den ersten botanischen Gärten, s. Findlen, Paula: »Anatomy Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections«, in: Katharine Park/Lorraine Daston (Hg.), *Early Modern Science. The Cambridge History of Science*, Band 3, Cambridge 2006, S. 272–289, hier S. 280–282 (Referenztext). Zum botanischen Garten in Padua, siehe Egmond, Florike: »Sixteenth-Century University Gardens in a Medical and Botanical Context«, in: Fabrizio Baldassarri/Fabio Zampieri (Hg.), *Scientiae in the History of Medicine*,

nische Fakultät von Padua spätestens seit dem 15. Jahrhundert ehrgeizige Medizinstudenten aus ganz Europa an. Auch der 1518 in Dresden geborene Johannes Kentmann wählte Padua als Studienort, wohin er im August 1547 aufbrach. Im Oktober 1549 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, nachdem er auch andere Teile Italiens bereist hatte. Wieder in Deutschland praktizierte er zunächst in Meißen und von 1554 bis zu seinem Lebensende 1574 als Stadtarzt in Torgau.

Als Kentmann über die Alpen zurück gen Norden reiste, hatte er knapp 200 Pflanzenzeichnungen im Gepäck. Noch Ende des Jahres begann er die Illustrationen in zwei Hundertschaften zu gliedern. Es handelte sich dabei um reine Bildersammlungen, denen allein die Pflanzennamen beigelegt waren. Diese Illustrationen, denen er einen dritten Teil mit Tierbildern anschloss, fasste er zu einem Band zusammen, dem er ein Titelblatt mit der Überschrift *Bilder von Pflanzen und Geschöpfen, die bislang nie abgedruckt und teils in Italien, teils in anderen Gegenden gesammelt und nach dem Leben gefertigt wurden* voranstellte.⁵ Damit betonte Kentmann die Neuartigkeit seiner Bilder, vor allem im Hinblick auf damals schon im Umlauf befindliche illustrierte Druckwerke, etwa Leonhard Fuchs bereits erwähntes Kräuterbuch von 1542. Kentmanns Vergleich mit gedruckten Büchern ist insofern bemerkenswert, als er erlaubt, die zeitgenössische Relevanz seiner Bilder besser einzuschätzen. Obwohl Fuchs Werk als das führende illustrierte Kräuterbuch seiner Zeit galt, behauptete der Sachse dieses mit zuvor ungedruckten Bildern übertreffen zu können. Illustrierte Handschriften hatten demnach einen nicht zu vernachlässigenden Vorzug: Da bebilderte Druckwerke der Ausführung kostspieliger Holzschnitte bedurften, dauerte es in der Regel mehrere Jahre, bis sie zum Verkauf angeboten werden konnten. Manuskripte waren dagegen hinsichtlich ihrer Herstellung und ›Veröffentlichung‹ weitaus flexibler und ermöglichten daher eine schnellere Reaktion auf neue Erkenntnisse der Botanik.

Am Ende der zwei Sammlungen von Pflanzenbildern fügte Kentmann eigenhändige, nach der Rückkehr aus Italien verfasste Kommentare hinzu, die er *Observationes*, also Beobachtungen, nannte.⁶ Sie boten Erläuterungen vielfältiger Art zu den meisten der Abbildungen und waren über Ziffern mit den entsprechenden Pflanzenbildern verknüpft. Eigene Beobachtungen von Pflanzen waren zu Kentmanns Zeit ein probates Mittel geworden, um neue Erkenntnisse zu gewinnen und das althergebrachte Schrifttum der Pflanzenkunde, das zumeist mehrere Jahrhunderte alt war, kritisch zu prüfen. Das war auch einer der Gründe dafür, dass Ärzte und Apotheker Privatgärten anlegten, in denen sie heimische Gewächse, aber auch die ihnen unbekannte Flora aus fernen oder schwer zugänglichen Gefilden kultivierten. Wie Paula Findlen ausführt, brachten diese Pflanzenforscher Pflanzen aus ihrem ursprünglichen Habitat in die eigenen Gärten, um Beobachtungen einfacher durchführen zu können.⁷

Rom 2021, S. 89–120; Tomasi Tongiorgi, Lucia: »Gardens of Knowledge and the République des Gens des Sciences«, in: Michel Conan (Hg.), *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, Washington D.C. 2005, S. 85–129.

5 HAAB, Fol 323, fol. 7r.

6 HAAB, Fol 323, fol. 123r u. 130r.

7 Findlen: *Anatomy Theaters*, S. 273 und 280.

2. Transportieren und transformieren: Kentmanns Pflanzenbilder in drei Sammlungen

Durch ihre Verpflanzung in Gärten erhielten die Gewächse aber auch eine andere Bedeutung. Sie wurden von Wildpflanzen in ein kultiviertes Beobachtungsobjekt transformiert. Die Pflanzen der Gärten waren überdies selbst Teil einer Art lebenden Sammlung. Forscher konnten diese ›Sammlungen‹ besichtigen oder sich Exemplare daraus gegenseitig zuschicken.⁸ Zeichnungen nach diesen Pflanzen durchbrachen zum einen den Kreislauf aus Wachsen und Vergehen, dem ihre lebenden Vorbilder in den Gärten unterworfen waren, überdies machten sie den Transfer von Wissen über diese Pflanzen einfacher, da sie leichter zu transportieren waren und keine besonderen Anforderungen an Boden oder Klima stellten. Aber auch Zeichnungen konnten mit ihrem Transport ihren Status ändern. Deutlich wird dies an den Pflanzenzeichnungen Kentmanns, die unmittelbar nach dessen Rückkehr aus dem Süden großes Aufsehen erregten. Bereits im April 1550 hatte sich bis zum renommierten Schweizer Naturforscher und Arzt Conrad Gessner (1516–1565) in Zürich zunächst die Kunde von den Tierabbildungen des Sachsen verbreitet.⁹ Gessner schrieb den ihm nicht persönlich bekannten Kentmann an und bat um Zusendung der Tierbilder. Interesse an dessen Illustrationen lässt sich auch aus anderen an Kentmann adressierten Briefen entnehmen.¹⁰

Im Dezember 1550 dankte Gessner für die zugestellten Tierbilder und bat gleichzeitig um die in Italien abgezeichneten Pflanzen.¹¹ Deren Übersendung geschah jedoch nicht umgehend. Es folgten jahrelange Bitten an Kentmann. So wünschte Gessner in einem Brief vom Juni 1554 Nachzeichnungen von bestimmten Pflanzenbildern.¹² Der Schweizer schlug vor, ihm die Originalzeichnungen zum Nachzeichnen nach Zürich zu schicken oder sie in Meißen, wo sich Kentmann aufhielt, kopieren zu lassen. Für die Kosten wollte Gessner selbst aufkommen.¹³ Schließlich gingen Kentmanns sensationelle Bilder doch noch in die Schweiz. Gessner bedankte sich dafür in einem Schreiben vom März 1555, das er zusammen mit den Bildern an Kentmann zurückschickte.¹⁴

In Gessners Auftrag waren zuvor Nachzeichnungen in Zürich angefertigt worden. Sie haben sich in einem heute in der Universitätsbibliothek in Tartu verwahrten Band erhalten (Abb. 2).¹⁵ Darin findet sich jedoch keine Spur von Kentmanns *Observationes*. Der Züricher war offensichtlich vor allem an den Bildern interessiert. Während des jahrelangen Wartens bat er Kentmann auch nie um schriftliche Erläuterungen zu den Pflanzen der beiden Zenturien. Diese Loslösung von den Texten veränderte nicht nur den Kontext und die Funktion der Bilder, sondern unterstreicht auch ihre Bedeutung

8 Ebd., S. 282. Siehe hierzu auch den Beitrag von Jan Marco Sawilla in diesem Band, S. 83–93.

9 Hanhart, Johannes: *Conrad Geßner: Ein Beytrag zur Geschichte des wissenschaftlichen Strebens und der Glaubensverbesserung im 16. Jahrhundert*, Winterthur 1824, Brief 1, S. 301.

10 Siehe die Briefe von Geßner an Kentmann im Anhang zu: Hanhart: *Conrad Geßner*, S. 301–345.

11 Hanhart: *Conrad Geßner*, Brief 2, S. 302.

12 Hanhart: *Conrad Geßner*, Brief 4, S. 304–305, hier S. 305: »illa ad me depicta mitti percuperem«.

13 Ebd., S. 305: »sumptum, quem iudicaris, rependam«.

14 Hanhart: *Conrad Geßner*, Brief 5, S. 306–307.

15 Universitätsbibliothek Tartu/Dorpat, Mscr 55 (im Folgenden: UBT, Mscr 55). Der Titel lautet *Icones stirpium Io. Kentmanni: quas Con. Gesnero communicavit, ad eius exemplar depictas*, also: »Die Bilder des Johannes Kentmann, die er Conrad Gessner übermittelte und die nach seinem Exemplar gezeichnet sind.«

Seine zahlreichen Annotationen auf den Kopien in Tartu belegen die große Bedeutung der Kentmannschen Illustrationen für ihn. Vor allem die Zeichnungen der nördlich der Alpen unbekannten Pflanzen hatten ihren ganz eigenen Wert.¹⁶ Kentmanns erste Zenturie enthielt beispielsweise die Abbildung einer Tulpe, die heute als die älteste bekannte Darstellung dieser Pflanze in Europa gilt und als *Tulipa sylvestris* (Wildtulpe) identifiziert wird.¹⁷ Gessner hatte sein Interesse an dieser Abbildung im Brief vom Juni 1554 ausdrücklich bekundet.¹⁸ Im estländischen Band taucht sie sogar zweimal mit nahezu identischem Aussehen auf.¹⁹ Wie die Notizen Gessners verstehen lassen, hielt er eine der Kopien für schwach. Ohne Zweifel ließ er aus diesem Grund eine weitere Nachzeichnung ausführen. Die von ihm bemängelten Fehler bezogen sich auf die Darstellung der Blüte, deren Ansatz am Stängel in der schlechteren Kopie verunklärt war.²⁰ Eine exakte Abbildung war für Gessner besonders wichtig, denn wie aus seinen Briefen und Kommentaren im Manuskript in Tartu hervorgeht, setzte er Bilder dazu ein, um das Erscheinungsbild von Pflanzen miteinander zu vergleichen, was ihm half, Klassifizierungen vorzunehmen.²¹

Warum Kentmann Gessner so lange auf die Bilder hatte warten lassen, lässt sich nicht sicher erklären. Vermutlich jedoch gingen die Pflanzenbilder zunächst an den Apotheker Georg Öllinger (1486/87–1558) in Nürnberg: Auch dieser kopierte die Pflanzenzeichnungen der beiden Zenturien für ein Kräuterbuch, das 1553 zu einem ersten Abschluss kam.²² Öllinger nahm dabei ebenfalls eine Neubewertung und Transformation des Status der Bilder vor. Er verfertigte ein mehr als 600 Pflanzenbilder umfassendes Kräuterbuch, das keinerlei Texte, nicht einmal die Pflanzennamen enthielt und damit am ehesten einer Bildersammlung entsprach. Die Umstände ihrer Entstehung liegen im Dunkeln, weil ein ihr vorangestellter Text des Humanisten und Sammlungstheoretikers Samuel Quiccheberg (1529–1567), der ganz offensichtlich die Funktion dieses für damalige Verhältnisse äußerst ungewöhnlichen Bildatlanten erläuterte, verloren gegangen ist. Die Zeichnungen führten drei nicht identifizierte Künstler zumindest teilweise nach Vorlagen, die sich Öllinger unter anderem von Kentmann hatte zuschicken lassen, aus. Die Bilder erhoben durchaus Anspruch auf eine korrekte morphologische Wiedergabe und zeigten die Pflanzen größtenteils in Naturgröße. Auch Öllinger besaß demnach ein Interesse daran, das Wissen um das Aussehen der Pflanzen durch seine Bilder festzuhalten und weiterzugeben. Allerdings nahm er sich die Freiheit, seine Vorlagen zu er-

16 Findlen: *Anatomy Theaters*, S. 281 hebt die überwältigende Vielfalt der für Europäer:innen neuen Pflanzen hervor, die mit der Erkundung anderer Kontinente einherging.

17 HAAB, Fol 323, fol. 16v. Zur Tulpe, Kusakawa, Sachiko: »Image, Text and Observation: The Codex Kentmanus«, in: *Early Science and Medicine* 14/4 (2009), S. 445–475, hier S. 447.

18 Hanhart: *Conrad Gessner*, Brief 4, S. 304–305, hier S. 305.

19 UBT, Mscr 55, fol. 3v u. 124v (schwächere Nachzeichnung).

20 Sowohl auf fol. 3v. als auch 124v bezeichnet Gessner auf Höhe der Blüte die letztere Zeichnung als schlechter. In der Zeichnung ist die Stellung der Blütenblätter (abwechselnd eines mehr zur Mitte hin, eines mehr nach außen) verfälscht.

21 S. z.B. die Anmerkungen zur Tulpe, wo vergleichende Verweise auf andere Abbildungen gegeben werden. S. auch Anm. 27.

22 Olariu, Dominic: *Georg Öllingers Kräuterbuch. Ein Nürnberger Apotheker erforscht die Pflanzenwelt der Renaissance*, Faksimile mit Kommentar, Darmstadt 2023. Das Original befindet sich in: Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, MS 2362: *Magnarum medicine partium herbariae et zoographiae imagines*.

weitem und zu verändern, wie das an der Darstellung der Tulpe deutlich wird, deren mittlerer Stängel des rechten Spezimen nach Kentmanns Zeichnung gestaltet ist (Abb. 3). Die Illustrationen waren zudem ursprünglich vermutlich nicht gebunden.²³ Dies hätte es erlaubt, die Bilder nebeneinander zu platzieren und zu vergleichen.

Abb. 3: Anonym, *Erweiterte Nachzeichnung der Tulpe Kentmanns* in Öllingers Bildersammlung.



²³ Ein Indiz dafür ist, dass die ursprüngliche Paginierung der Handschrift die Seiten jedes einzelnen Papierbogens (Doppelblatts) fortlaufend zählt, beginnend mit dem ersten Doppelblatt bis zum Ende der Handschrift. Bei für das Binden vorgesehenen Werken werden i. d. R. vier bis acht Papierbögen ineinandergelegt und die so entstehenden »Hefte« (Lagen) gebunden.

Auffällig an Öllingers Bildmanuskript ist jedoch, dass es den ästhetischen Aspekt deutlich akzentuiert. Viele der Pflanzen sind in geradezu monumentalen Ansichten ›inszeniert‹, oft sind die Vegetabilien in Landschaftskulissen eingebettet. Der ästhetische Reiz des Manuskripts resultiert unter anderem daraus, dass die eigentliche Funktion eines Kräuterbuchs als Instrument zur Pflanzenbestimmung hier um das Kriterium der genussvollen, staunenden Betrachtung erweitert wurde. Auch die nach Kentmanns fachlich-pragmatischen Illustrationen kopierten Bilder wurden neu bewertet und der belehrende zugunsten eines vergnüglichen Aspekts zurückgedrängt.

3. Bedeutungen und Funktionen der Sammlungen von Pflanzenbildern

Aus dem Umgang Kentmanns, Gessners und Öllingers mit den Pflanzenbildern der zwei Hundertschaften geht somit hervor, dass und wie Pflanzenbilder in Sammlungen unterschiedliche Bedeutungen erlangen konnten. Zum einen waren sie Träger von Wissen über das Aussehen von in Deutschland kaum oder nicht bekannten Gewächsen. Diese Funktion nahmen sie sowohl für Kentmann, als auch für Gessner und Öllinger ein. Doch für Kentmann waren sie außerdem ein bildlicher Beleg seiner durch sein Studium in Padua erworbenen Pflanzenkennerschaft. Auf Grundlage seiner zweihundert Bilder ließ er später vom Maler David Redtel (gest. 1591) ein großartiges Kräuterbuch mit prächtigen Pflanzenmalereien für Kurfürst August I. von Sachsen (1526–1586) anfertigen, das er diesem 1563 übergab.²⁴ Damit wollte Kentmann sein umfangreiches Wissen über Pflanzen als Heilmittel demonstrieren, in der Hoffnung, eine Stelle als Leibarzt des Kurfürsten zu erlangen.²⁵

Für Gessner waren die Bilder eine Möglichkeit, nie zuvor gesehene Pflanzen zu Gesicht zu bekommen und so seine Pflanzenforschungen zu vertiefen. Wie aus seinen Nachzeichnungen, Kommentaren und Briefen hervorgeht, verglich er sie mit lebenden und gemalten Spezimen gleicher und anderer Gewächse und versuchte deren Morphologie und Abhängigkeit untereinander zu ergründen. Zu Kentmanns Nachzeichnung der Tulpe beispielsweise fügte er über die Jahre hinweg lange Notizen hinzu, unter anderem darüber, dass er 1560 von einem der Fugger eine ähnliche Blume zugeschickt bekam, dass der Arzt und Botaniker Melchior Wieland (1520–1589) ihm Samen der Tulpe sandte oder dass die Tulpe einer von Kentmann dargestellten Narzisse ähnlich sah.²⁶ Zudem zeichnete Gessner eine Detailansicht der Samenkapsel hinzu. Gessners Briefe bestätigen außerdem, dass er über die zwei Hundertschaften des *Kodex Kentmanus* hinaus immer wieder Pflanzenzeichnungen vom Sachsen erhielt, die vermut-

24 Olariu, Dominic: »Johannes Kentmann und der ›Codex Kentmanus‹. Bilder im Netzwerk der Naturkunde im 16. Jahrhundert«, in: Jürgen Herzog (Hg.), *Johann Kentmann und die Torgauer Gärten*, Königsbrück 2022, S. 61–82; Olariu, Dominic: »Der Kodex Kentmanus der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar als Vorlage für das fürstliche Kräuterbuch«, in: Harald Alex (Hg.), *Die schönsten Pflanzen-Aquarelle der Renaissance. Das Kräuterbuch des Johannes Kentmann von 1563*, Stuttgart 2022, S. 15–19. Zu Redtel: Helm, Johannes: »David Redtel, der bisher unbekannte Künstler des handgemalten ›Kreutterbuches‹ von Johannes Kentmann aus dem Jahre 1583«, in: *Sudhoffs Archiv* 53/2 (1969), S. 153–159.

25 Helm, Johannes: *Johannes Kentmann 1518–1574. Ein sächsischer Arzt und Naturforscher*, Wiesbaden 1971, S. 93.

26 UBT, Mscr 55, fol. 3v. Wieland ist als »Melchior Guilandinus« bezeichnet. Tatsächlich handelt es sich bei der vermeintlichen Narzisse um eine Wildtulpe, die Kentmann nicht als solche erkannt hatte. HAAB, Fol 323, fol. 82v. Nachzeichnung: UBT, Mscr 55, fol. 108v.

lich verloren gegangen sind. So sprach der Schweizer im Oktober 1556 Kentmann seinen Dank für mehrere Bilder aus, die Letzterer in Torgau »zusammengetragen und abgemalt hatte«. Gessner sandte einige davon mit Anmerkungen zurück, wobei er hinzufügte, dass er über die Qualität dieser »von Dir gemalten Bilder« sowie jener der zuvor erhaltenen Hundertschaften gestaunt habe und sie für eine Verwendung in der Pflanzenforschung durchaus gut geeignet halte.²⁷

Gessner bewertete die Pflanzenbilder danach, ob sie ihm halfen, die Verwandtschaft von Pflanzen zu bestimmen. Er versuchte außerdem sie rein textlichen Beschreibungen zuzuordnen und sie zu gliedern, um Taxonomien der Pflanzenwelt zu erstellen. Für ihn, mehr noch als für Kentmann, waren Illustrationen eine Möglichkeit, Forschung zu betreiben. Die Kopien nach Kentmanns Blättern wurden Teil einer viel größeren Bildersammlung, die er mit Hilfe der Bilder anderer Forscher und eigener Zeichnungen Zeit seines Lebens erweiterte, mit dem Ziel, ein umfangreiches illustriertes Werk im Druck zu publizieren. Sein vorzeitiger Tod an der Pest verhinderte dies letztendlich. Es ist allerdings fraglich, ob dieses Werk jemals zustande gekommen wäre. Andere derart ambitionierte Werke, beispielsweise ein vom erwähnten Leonhart Fuchs geplantes weiteres Illustrationswerk, fanden nie den Weg in die Druckpresse, weil die Ausführung tausender Holzschnitte für eine Einzelperson schlichtweg zu teuer war.²⁸ Auch im Medienwandel von der Handschrift zum gedruckten Buch scheint ein Transformationsprozess von Bildersammlungen auf, der hier nur angedeutet werden kann. Sammlungen von Zeichnungen waren dynamischer, dafür aber nur für einen limitierten Personenkreis einsehbar, selbst wenn man deren Nachzeichnungen einbezieht. Dagegen waren Sammlungen gedruckter Bilder einem weitaus größeren Personenkreis zugänglich, konnten aber kaum mehr verändert werden.

Für Öllinger wiederum boten einige von Kentmanns Bildern Vorlagen für seine eigene Bildersammlung, die als Ensemble das bildliche Raffinement über den rein dokumentierenden, botanischen Ansatz stellte. Die kunstvolle, dekorative Ebene seiner Illustrationen, deren »Eleganz« Gessner lobte, adressierte ein Publikum, das offensichtlich Kunstsinn besaß.²⁹ Die Bilder waren zweifellos dem Bestreben geschuldet, sein eigenes Ansehen und das seiner Apothekerfamilie in den höchsten Kreisen der Nürnberger Gesellschaft zu wahren und steigern. Damit schuf er das erste bekannte Florilegium im Sinne eines Buchgenres, das eher der kunstvoll-ornamentalen Darstellung als der medizinischen oder sonstigen nützlichen Verwendung bestimmter Pflanzen verpflichtet ist.

27 Hanhart: *Conrad Gefßner*, Brief 6, S. 307–308, beide Zitate S. 308. Gessner merkte an, auf Kentmanns Abbildung des *Doronicum* jene gepaarten Blätter, die diese Pflanze in seinem Garten nicht ausgebildet hatte, mit den Buchstaben A und B gekennzeichnet zu haben. Außerdem bilde das ihm bekannte *Verbasculum odoratum*, über das er in einem Buch berichtet hatte, mehrere Blüten aus. Besonders hob er *Bulbina* und *Ornithogalon* hervor, vgl. HAAB, Fol 323, fol. 26v u. 38r.

28 Zu Fuchs im Stadium einer Handschrift verbliebenen Projekt: Baumann, Brigitte/Baumann, Helmut/Baumann-Schleihauß, Susanne: *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*, Stuttgart 2001.

29 Zu Gessners Bezeichnung als »elegant« sowie zum Folgenden, s. Olariu: *Georg Öllingers Kräuterbuch*, S. 15–16.

4. Bildersammlungen: Identifizieren, Ordnen, Forschen und Verkörpern

In Sammlungen zusammengefasste Bilder boten weit mehr als bloße Abbildungen von Dingen. Ähnlich heutigen Sammlungen von Trockenherbarien eröffneten Pflanzenbilder die Möglichkeit, unbekannte Vegetabilien kennenzulernen, einzelne Pflanzen zu bewerten oder Pflanzen nach taxonomischen Ansätzen zu klassifizieren. Als Repräsentanten der dargestellten Pflanzen wurden die Bilder selbst Ordnungen und Prüfungen unterzogen. Die Sammlungen von Zeichnungen müssen dabei, auch wenn oft von Einzelpersonen angelegt, als Teil eines dynamischen Gelehrtennetzwerks verstanden werden, innerhalb dessen sie u.a. ausgetauscht, verkauft, abgezeichnet, verändert und umgedeutet wurden. Sie entsprachen damit kaum der heutigen Vorstellung von isolierten Privatsammlungen. Im Rahmen dieser Austauschprozesse veränderten die Bilder ihren Status je nach Bedarf, Wissen und Möglichkeiten ihres Besitzers. So vermittelten sie in den besprochenen Beispielen einerseits das Erscheinungsbild der Pflanzen, fungierten aber gleichzeitig als evidenter Beweis für medizinisches Fachwissen, als Hilfsmittel für vertiefende Studien und als Repräsentationsobjekt des eigenen Ansehens. Bilder in Sammlungen waren in der Frühen Neuzeit Forschungsobjekte, die in ihren jeweiligen historischen Kontexten auch andere Rollen einnehmen konnten.

Auswahlbibliographie

- DaCosta Kaufmann, Thomas: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993.
- Egmond, Florike: *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science*, London 2017.
- Egmond, Florike/Kusukawa, Sachiko: »Circulation of Images and Graphic Practices in Renaissance Natural History: The Example of Conrad Gessner«, in: *Gessnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences* 73/1 (2016), S. 29–72.
- Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Kusukawa, Sachiko: *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago 2012.
- Leu, Urs B./Opitz, Peter (Hg.): *Conrad Gessner (1516–1565). Die Renaissance der Wissenschaften. The Renaissance of Learning*, Berlin/Boston 2019.
- Nickelsen, Kärin: *Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen – Spiegelbilder der Natur? Botanische Abbildungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Bern 2000.
- Nissen, Claus: *Die botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, 2 Bände, Stuttgart 1966.
- Olariu, Dominic: »Johannes Kentmann und der ›Codex Kentmanus‹. Bilder im Netzwerk der Naturkunde im 16. Jahrhundert«, in: Jürgen Herzog (Hg.), *Johann Kentmann und die Torgauer Gärten*, Königsbrück 2022, S. 61–82.
- Olariu, Dominic: *Georg Öllingers Kräuterbuch. Ein Nürnberger Apotheker erforscht die Pflanzenwelt der Renaissance*, Faksimile mit Kommentar, Darmstadt 2023.

**4. Wissensordnungen:
ordnen, klassifizieren, katalogisieren**

4.0 Einleitung

Constanze Schaller

Für das Arbeiten mit und in Sammlungen ist das Ordnen eine elementare Tätigkeit. Ein zugrundeliegendes System, auch wenn dieses nicht auf den ersten Blick erkennbar ist, tritt dem »sammelungsfeindlichen Chaos«¹ gegenüber, das eine Sammlung von einer bloßen Anhäufung mehrerer Objekte unterscheidet.

Durch Ordnungen werden einzelne Objekte in der Sammlung nicht nur auffind- und nutzbar, sondern auch zueinander in Beziehung gesetzt. Die Objekte fungieren so nicht nur als einzelne Wissens- und Bedeutungsträger, wie in Kapitel 3 beschrieben, sondern auch ihre Ähnlichkeit oder Differenz zu anderen Objekten der Sammlung stiften Sinn.

Neben dem Ordnen sind Klassifizieren und Katalogisieren in Sammlungen wichtige und vor allem dauerhaft zu wiederholende Tätigkeiten. Ordnungen sind keine statischen, sondern flexible Systeme, die sich fortlaufend aus diversen Gründen verändern.

Wie bereits Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* darstellt,² haben sich Ordnungssysteme über Jahrhunderte entwickelt. Dementsprechend wurden historisch aufeinanderfolgende Sammlungstypen nach unterschiedlichen Konzepten und Kriterien organisiert. Kunst- und Wunderkammern verfolgen ein völlig anderes Sammlungskonzept als gegenwärtige Museen, die ihrerseits wieder je nach ihrer Ausrichtung differierenden Systematiken gehorchen. Dabei beeinflussen sich Sammlungsordnungen und wissenschaftliche Klassifikationssysteme gegenseitig – Objekte können immer wieder in neuen Zusammenhängen betrachtet und auch physisch in diese gebracht werden, wobei neue Erkenntnisse generiert werden. Umgekehrt werden bestehende Ordnungssysteme durch den Wandel von Paradigmen wie Epistemen beeinflusst, was neue Aufstellungen oder gar die Auflösung der Sammlung provozieren kann. Nicht immer wird aber gleich die ganze Sammlung neu geordnet. Es können auch Teilbestände innerhalb von Objektklassen sortiert und in Katalogen, Inventaren oder Klassifikationslisten neu dargestellt werden.

Einen Einblick in Ordnungssysteme von Bibliotheken und ihre blinden Flecken gibt Kathrin Paaschs Beitrag, in dem die Handbibliotheken von drei Gothaer Herzögen und Herzoginnen als Buchsammlungen im Mittelpunkt stehen. Paasch stellt dar,

1 Vgl. Macho, Thomas: »Sammeln in chronologischer Perspektive«, in: Horst Bredekamp/Jochen Brüning/Cornelia Weber (Hg.), *Theater der Natur und Kunst. Theatrum Naturae et Artis. Essays. Wunderkammern des Wissens*, Berlin 2000, S. 63–74, hier S. 63.

2 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2012.

wie dem Katalogisieren und Rekatalogisieren der Bestände durch aufeinanderfolgende Bibliothekare Wissensordnungen und Wissenschaftssysteme unterschiedlicher Epochen zugrunde liegen. Neue Katalogisierungen lösen dabei ältere Zusammenhänge auf, wodurch sogenannte *Hidden Collections* entstehen. Im Anschluss an den Bibliothekswissenschaftler Jürgen Weber³ wird die erschließende Katalogisierung hier weniger als grundlegende und notwendige bibliothekarische Praxis, als vielmehr als ein Vorgang beschrieben, der einzelne Zusammenhänge in größeren Sammlungen verbirgt. Das passiert gerade weil Bibliotheken und ihre Teilbestände selbst kaum als Sammlungen verstanden werden. Werden Bücher deshalb als Einzelstücke ohne Informationen zu ihrem Sammlungskontext, beispielsweise in (Online-)Katalogen, aufgeführt, sind sie der eigentlichen Sammlung enthoben. Paasch zeigt, wie die virtuelle Rekonstruktion der vorgestellten Bibliothek(en) in Gotha abläuft und wie dadurch verborgene Sammlungen wieder sichtbar gemacht werden.

Während im Fall der Gothaer Bibliothek einzelne, die Lektürepräferenzen ihrer Sammler:innen dokumentierende, Sammlungen unterzugehen drohen, stellt Kristin Victor mit dem Herbarium Haussknecht eine prinzipiell für Umordnung offene Sammlung in den Mittelpunkt. Nicht nur die stetige Erweiterung der Sammlung um neue Pflanzenbelege, sondern auch neue Klassifikationen provozieren Um- und Neuordnungen. Die Sammlung selbst gestattet diese auf einfachem Weg durch die Möglichkeit neuer Klassifikationen. Die dadurch entstehenden neuen Ordnungssysteme können ein- und demselben Objekt durch andere Kontextualisierungen neue Bedeutung verleihen. Victor zeigt, in welchen Feldern Wissensproduktion durch (Um-)Ordnung stattfindet und wann das Herbarium zu einem Schaudepot wird. Dabei bezieht sie sich auf den Text des Kunstwissenschaftlers und Museumspraktikers Michael Fehr *Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien*,⁴ der einerseits auf die Singularität von Objekten, andererseits aber auch auf die durch Ordnung geschaffenen Zusammenhänge zwischen Objekten verweist. Demnach geschieht das Wissen veranschaulichende und auch produzierende Ordnen von Objekten nicht mehr nur in Museen, sondern in Schaudepots. Eine andere Darstellungsmethode sind laut Fehr die künstlerischen Taxonomien, bei denen Objekte bewusst aus ihrem eigentlichen Bezugsrahmen gelöst werden. Victor schließt ihren Beitrag angelehnt an diese Darstellungsform mit Beispielen von Mooslandschaften von Adalbert Geheeb, in denen der Blick auf Details und vermeintlich Unscheinbares gelenkt wurde.

Ebenfalls auf die Sichtbarmachung des vermeintlich Unscheinbaren konzentriert sich Christoph Eggersgluß im dritten Beitrag, der sich mit Inventaren der Kleinarchitekturen an Englands Straßenrändern des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Am Beispiel der Arbeit des Architekturkritikers Ian Nairn stellt er dar, wie diese in katalogähnlichen Inventaren gesammelt und geordnet wurden. Das Sammeln und Ordnen von Details in Fotografien verfolgten hier nicht nur den Zweck, den Betrachter:innen bereits bekanntes oder neu erarbeitetes Wissen vorzuführen, sondern zielten insbe-

3 In seinem Text versucht der Leiter der Bestände der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar Jürgen Weber eine Definition des Sammlungsbegriffes und schlägt den Aufbau einer Sammlungstypologie aufgrund des fehlenden bibliothekarischen Sammlungsbegriffes vor.

4 Fehr zeigt in diesem, wie Objekte dargestellt werden können und welche Grenzen und Möglichkeiten ausgestellte Sammlungen haben. Hierbei setzt er den Fokus auf Schaudepots und -sammlungen, die im Unterschied zu Museen ihre Bestände anders zeigen.

sondere darauf, das Auge der Beobachter:innen für ein kritisches Wahrnehmen infrastruktureller ›Bausünden‹ zu schulen. Mithilfe der Akteur-Netzwerk-Theorie wird die Bedeutung der Fotografien und die der katalogisierten Objekte verdeutlicht. Grundlegend für diese Überlegungen ist das Argument des Architekturhistorikers Matthias Noell im Text »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive«, wonach Denkmalinventare ein »wesentlicher Motor der sich ausdifferenzierenden Kunst- und Architekturwissenschaften gewesen« sind und mit der Fotografie immer wieder neues Material sowie Darstellungsmittel und Methoden in die Disziplinen eingegangen sind.⁵

Die Beiträge dieses Kapitels zeigen, was es bedeutet, Objekte in eine sinnvolle Ordnung zu bringen: Es bedeutet, die Sammlung aufgrund von bestimmten Kriterien zu durchdringen und zu verstehen, sodass mit ihr oder durch sie Wissen illustriert und auch generiert wird. Da Objekte in mehreren Sammelkategorien und/oder Klassifikationsklassen einsortiert werden können, sind immer wieder neue Interpretationen der Objekte in der Sammlung möglich (vgl. Kapitel 3).⁶

Das Ordnen beinhaltet neben dem physischen Umgang mit den Objekten auch deren Dokumentation in Inventaren und Katalogen. Diese ermöglichen die Beschäftigung mit Sammlung und Ordnung auch auf einer abstrakteren, schriftlichen oder bildlichen Ebene. Die Wissenschaftshistorikerin Paula Findlen verweist darauf, dass Kataloge die wichtigsten Objekte der Sammlung sind.⁷ Dabei sind solche immer nur Momentaufnahmen des jeweiligen Zustands der Sammlung und spiegeln die aktuelle Wissensordnung wider. In manchen Fällen, wie bei der Sammlung von Kleinarchitekturen durch Nairn (Eggersgluß), besteht die Sammlung sogar nur aus dem Inventar. Auch gedruckte Werkverzeichnisse, Online-Ausstellungen oder die digitale Rekonstruktion ehemaliger Sammlungen, wie der Handbibliotheken in Gotha (Paasch), bringen Objekte lediglich virtuell zusammen. Durch die Flexibilität der Sammlungen haben sich auch die Arten von Katalogen, Inventarlisten und Ähnlichem entwickelt. Offene und wandelbare Systeme, wie der Kartenkatalog, finden heute ihre Fortsetzung im Digitalen.⁸

Trotz Offenheit und Wandelbarkeit produziert jedoch jede Ordnung blinde Flecken, da sie stets künstlich geschaffen ist. Eine häufige Kritik an Klassifikations- und Taxonomiesystemen ist die Dislokation des Objektes von seiner ursprünglichen Herkunft.⁹ Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho spricht beispielsweise davon, dass biologische Taxonomien das Objekt zu sehr von der Realität entheben und die tatsäch-

5 Noell zeigt überblickartig die Entwicklung von Denkmalinventaren und stellt insbesondere die Emanzipation der Fotografie für dieselben dar. Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, Berlin/München 2016, S. 24–39, hier S. 24.

6 Alberti, Samuel: *Nature and Culture. Objects, Disciplines and the Manchester Museum*, Manchester 2009, S. 134.

7 Vgl. Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994, S. 36 (= Referenztext in diesem Band, S. 135–139).

8 Alberti: *Nature and Culture*, S. 132.

9 Vgl. ebd., S. 133.

liche Gestalt der Pflanzen zugunsten der biologischen Typologie vernachlässigt wird.¹⁰ Wenngleich Ordnungen eigentlich ein Arbeiten mit und in Sammlungen erleichtern sollen, können Kataloge oder überlappende Ordnungssysteme Bestände auch verbergen (*Hidden Collections*, Paasch), anstatt sie offenzulegen.

Hervorzuheben ist demgegenüber dennoch, dass Kataloge, schriftliche Klassifikationslisten, Taxonomien oder Inventare Objekte durch ihre Schriftform einem breiteren, auch nicht vor Ort befindlichen Publikum, beispielsweise durch Zusendung zugänglich machen können¹¹ und durch das Herausstellen von Einzelobjekten mehr Details sichtbar werden. Durch digitale Kataloge werden vermehrt die Objekte mittels ihrer virtuellen Repräsentation direkt publiziert, nicht lediglich Hinweise auf die Objekte, was eine Verschiebung der Aufmerksamkeit bedeutet¹²: Die Ansichten oder fotografischen Repräsentationen der Objekte und nicht ihre Beschreibung stehen somit im Mittelpunkt.

Ordnung und Darstellung von Beständen sind eng miteinander verknüpft, was besonders im Vergleich zwischen Museen¹³ und Depots deutlich wird. Ausstellungsräume haben zur Verdeutlichung von Zusammenhängen eine andere Ordnung als Depots, die zur Aufbewahrung der Objekte und weniger zur Darstellung von Zusammenhängen genutzt werden. Trotzdem bietet der Zugang zu Depots die Möglichkeit einer eigensinnigeren Durchdringung der Sammlung¹⁴ (Victor). Den Blick des Publikums auf Details zu lenken, kann durch eine Herausstellung von Objektklassen gelingen und die Aufmerksamkeit auf bisher ungewohnte Sammelzusammenhänge lenken (Eggersglüß). Notwendig für das Herausstellen von solchen Objektklassen ist das Ordnen einer Sammlung bzw. ihrer Teilbestände und die Auswahl von Einzelobjekten nach bestimmten Kriterien der Objektklassen.

Die große Differenz zwischen der Flexibilität der Ordnungssysteme und der Starrheit der Aufbewahrungsmöglichkeiten wird vor allem auch bei der Aufstellung und Materialität der Objekte deutlich (Kapitel 5), welche die Klassifikationen durch physische (Wissens)Ordnungen beeinflussen oder gar durchkreuzen.

10 Dabei werden Objekte nicht nur nach Pomians Definition zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Abläufe entnommen, sondern von ihren eigentlichen Kontexten vollständig enthoben.

11 Vgl. dazu den Beitrag von Wolfgang Struck in diesem Band, S. 31–40.

12 Alberti: *Nature and Culture*, S. 134: »Rather than publishing about the object, museum-based scholars published the object.« Vgl. dazu auch den Beitrag von Christoph Eggersglüß in diesem Band, S. 224–234.

13 Sogar in sogenannten »wilden Museen«, wie sie Angela Janelli beschreibt, zeigt sich, dass auch bei Sammlungen mit nicht direkt erkennbaren Ordnungssystemen dieselben zugrunde liegen und Ordnungen stark mit unterschiedlichen Denkmustern verwoben sind. Vgl.: Janelli, Angela: *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld 2012.

14 Vgl.: Fehr, Michael: »Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudepot«, in: ders./Tobias Natter/Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Das Schaudepot – Offenes Magazin oder Inszenierung*, Bielefeld 2010, S. 13–30.

4.1 Sammlungen in der Sammlung – mit Texten von Jürgen Weber und Kathrin Paasch

4.1.1 Jürgen Weber: Sammlungsspezifische Erschließung [2009]

Weber, Jürgen: »Sammlungsspezifische Erschließung. Die Wiederentdeckung der Sammlungen in den Bibliotheken«, in: *Bibliotheksdienst* 43/11 (2009), S. 1162–1178, hier S. 1162, 1175–1178. [Wiederabdruck ohne Fußnoten.]

/1162/

Die Präsentation digitaler Sammlungen in Internetportalen [...] hat auf ein Erschließungsdefizit in bibliothekarischen Katalogen aufmerksam gemacht. Es fehlen Datensätze, die zusammengehörige Materialien, die einzeln auf Titel- und Exemplarebene erschlossen sind, summarisch als Bestandsgruppen und Sammlungen beschreiben. Mit Hilfe solcher Sammlungsdatensätze können nicht nur administrative und kontextbezogene Informationen, wie z.B. der rechtliche Status der Erwerbung, der Erschließungsgrad und die Überlieferungsgeschichte einzelner Sammlungen, sondern auch deren strukturelle Beziehungen zu über- und untergeordneten und verwandten Sammlungen abgebildet werden. Eine Beschreibung auf Sammlungsebene kommt aber auch für noch unbearbeitete Bestände in Frage, die so erstmals zugänglich gemacht werden können.

[...]

/1175/

5. Sammlungstypologie

Der Gesamtbestand einer Bibliothek stellt in der Regel keinen homogenen Bestand dar, sondern einen durch seine Geschichte, durch Umschichtungen, Zuwächse und Dezimierungen vielfach gebrochenen Komplex von Sammlungen, die in vielfältigen Beziehungen zueinander stehen.

Die Bedeutung einzelner Objekte wird definiert über die Funktion, die sie in einer Sammlung im Verbund mit anderen Objekten haben. Objekte können aber auch Beziehungen zu Objekten einer anderen Sammlung haben; dadurch wird ihre Funktion verändert, etwa

/1176/

wenn Bücher aus einer Autorenbibliothek zugleich als Komplement einer thematischen Sammlung dienen. Solche Exemplare stellen eine Art *windows* dar, über die Schnittstellen zwischen Sammlungen definiert werden können. Sammlungen und Teilsammlungen müssen in ihrem historisch gewachsenen Umfeld gesucht und identifiziert werden können, d.h. Sammlungsdatensätze und die zugehörigen Objektdatensätze gehören in eine Datenbank.

Bislang gibt es keine Typologie, nach der Sammlungen in Bibliotheken benannt und geordnet werden können. Ansätze für eine solche Typologie finden sich in Karl-Siegbert Rehbergs Studie über den historischen Organisations- und Bedeutungswandel der Museen. Rehberg führt 14 Sammlungstypen auf, darunter Trophäen- und Beutesammlungen, Lehrsammlungen, fürstliche Sammlungen, Vorbildlichkeitssammlungen im Sinne von Mustersammlungen von Antiken und archäologischen Funden, Vereinsammlungen und Auktionshäuser. Diese Idealtypen des Sammelns in Museen lassen sich durchaus auf Büchersammlungen übertragen, müssen aber ergänzt werden. Dabei sind Idealtypen in historisch gewachsenen Institutionen eher eine Ausnahme, und man wird – wie in den Universalmuseen so auch in den Universalbibliotheken – in der Regel auf eine Mischung von Sammlungstypen treffen. Im Zusammenhang mit dem *RSLP Collection Description Project* hat Andy Powell auch eine Liste von Sammlungstypen in sechs Gruppen (*subject – form – special – dispersed – virtual – working collection*) zusammengetragen. Die folgende, von Rehberg und Powell inspirierte Liste ist der Versuch, Sammlungstypen nach fünf Kategorien (Materialien, Themen, Funktionen, Zustände und Relationen) zu ordnen und passende Beispiele zu bilden.

Die Gliederung der Sammlungstypen nach fünf Kategorien und die deutschen Übersetzungen aus dem Englischen sind vorläufig.

1. Materialien: Handschriften-, Inkunabel-, Karten-, Lehrbuch-, Mikrofilm-, Videosammlung
2. Themen: Arbeiterbibliothek, Faustsammlung, Militärbibliothek
3. Funktionen: artifizielle Sammlung (*artificial collection*), Beute-, Forschungs-, Lehrsammlung; Projektsammlung (*working collection*), Widmungssammlung (*honoraria collection*), Autorenbibliothek, Privatbibliothek.

Der Begriff *working collection* wird für eine Gruppe von Objekten verwendet, die temporär für ein Projekt, z.B. eine Ausstellung, eigens zusammengestellt wird. Werden die Daten in einem Sammlungsdatensatz abgelegt, können

/1177/

grundlegende Informationen zur Ausstellung künftig im Bibliothekskatalog dokumentiert werden; die Exemplare können jederzeit wieder zu der Sammlung zusammengeführt werden. Artifizielle Sammlung (*artificial collection*) ist der Gegenbegriff zu dem archivalischen *fonds*, der eine nach dem Provenienzprinzip geordnete, historisch gewachsene Sammlung bezeichnet. Als Ergebnis eines Prozesses administrativer, aber auch kuratorischer Handlungen reflektiert der *fonds* die Sammelinteressen und -kontexte, deren Spuren möglichst vollständig zu dokumentieren sind. Von dem *fonds* werden gelegentlich artifizielle Sammlungen (*artificial collections*) unterschieden.

Das sind Sammlungen von Materialien mit verschiedenen Provenienzen, die für einen bestimmten Zweck neu zusammengestellt worden sind.

4. Zustände: geschlossene Sammlung, Streubestand, verborgene Sammlung (*hidden collection*), virtuelle Sammlung. Mit dem Begriff *hidden collections* werden Sammlungen bezeichnet, die noch nicht inventarisiert sind; die falsch oder unzureichend katalogisiert sind; die unter falschem Etikett bzw. unerkannt als Teilsammlungen verwaltet werden; die im Gesamtbestand zerstreut sind. Solche »verborgenen Sammlungen« werden der Forschung vorenthalten. Zugleich handelt es sich hierbei um besonders gefährdetes Material, das, weil es nicht oder nur unzureichend erschlossen ist, leicht verloren gehen oder aus Unkenntnis oder mangelnder Sorgfalt beschädigt werden kann.
5. Relationen: Teilsammlung (*subcollection*), Supersammlung (*supercollection*), verwandte Sammlung (*associated collection*).

[...]

/1178/

6. Zwei Vorschläge zur Definition und Beschreibung von Sammlungen in Bibliotheken
Eine Sammlung ist eine Anhäufung von Objekten mit gemeinsamen Merkmalen zu einem bestimmten Zweck. Dabei kann aus der Zweckbestimmung, die die Intentionen der Sammelaktivität reflektiert, in der Regel auch das Kriterium für die Gemeinsamkeit der Merkmale abgeleitet werden. Zugleich dient der Begriff der Sammlung als Strukturbegriff, mit dessen Hilfe Beziehungen von Sammlungen definiert werden können, z.B. Teil einer übergeordneten Sammlung zu sein, selbst eine Teilsammlung zu enthalten oder zu einer anderen Sammlung in einer bestimmten Beziehung zu stehen.

Neben den drei Ebenen der Formal-, Sach- und exemplarspezifischen Erschließung wird in Bibliothekskatalogen eine vierte Ebene der sammlungsspezifischen Erschließung benötigt. Den Mindeststandard bei der Konstruktion von Sammlungsdatensätzen gibt der Dublin-Core-Standard vor. [...] Es wird jedoch vorgeschlagen, den Sammlungsdatensätzen den Status und die Funktion von Normsätzen zu geben und auf Exemplarebene mit den Daten der einzelnen Objekte zu verlinken. Auf diese Weise wird es möglich sein, kooperative Sammlungserschließung für solche Sammlungen zu betreiben, die auf zwei oder mehr Standorte verteilt sind.

4.1.2 Kathrin Paasch: »Verborgene Sammlungen« erschließen. Die Gothaer fürstlichen Handbibliotheken

1. Bibliothekarische Sammlungen

»Der Gesamtbestand einer Bibliothek stellt in der Regel keinen homogenen Bestand dar, sondern einen durch seine Geschichte, durch Umschichtungen, Zuwächse und Dezimierungen vielfach gebrochenen Komplex von Sammlungen, die in vielfältigen Beziehungen zueinander stehen.«¹ Dies konstatierte der Weimarer Bibliothekswissenschaftler Jürgen Weber 2009 in seinen anwendungsorientierten Überlegungen, die aus der Präsentation von bibliothekarischen Sammlungen im Internet erwachsen waren und auf kooperative Sammlungserschließung in Bibliotheken zielten. Da der bibliothekarische Sammlungsbegriff nur »unzureichend entwickelt« sei,² schlug Weber eine Sammlungstypologie und Definitionen zur Beschreibung von Bibliothekssammlungen vor.³ Diese entwickelt er seitdem in Rezeption der internationalen Museums-, Bibliotheks- und Sammlungsforschung weiter.⁴

Die von Weber festgestellte »eigentümliche [...] Intransparenz der Sammlungen« für Bibliotheksnutzende ebenso wie für die besitzenden Institutionen selbst resultiert daraus,⁵ dass bis heute in öffentlich zugänglichen Bibliotheken aufgenommene physische Objekte entsprechend allgemeiner bibliothekarischer Praxis in der Regel nicht als Sammlung verwaltet werden.⁶ Bibliotheken stellten und stellen handschriftliche und gedruckte Objekte nach den in der jeweiligen Zeit geltenden Ordnungen einzeln in der Handschriften- oder Druckschriftensammlung auf und erschließen diese materialspezifisch in (Online-)Katalogen. Bücher einer ehemaligen Sammlung gehen so im Gesamtbestand einer Bibliothek auf. Solche *hidden collections* sind für die Forschung nicht oder nur schlecht zugänglich.⁷

Als »verborgene Sammlungen« galten bis vor kurzem die Handbibliotheken der Herzöge und Herzoginnen von Sachsen-Gotha-Altenburg, einem von 1640 bis 1825

1 Weber, Jürgen: »Sammlungsspezifische Erschließung. Die Wiederentdeckung der Sammlungen in den Bibliotheken«, in: *Bibliotheksdienst* 43/11 (2009), S. 1162–1178, hier S. 1175, https://digital.zlb.de/viewer/image/019591853_2009/1175/ (letzter Zugriff: 21.06.2024) (Referenztext).

2 Weber: »Erschließung«, S. 1167.

3 Vgl. ebd., S. 1176–1177, 1178.

4 Z.B. Weber, Jürgen: »Was ist eine Sammlung?«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 67/1 (2020), S. 15–23; ders.: »Sammlungen enthalten kleine Kopien ihrer selbst. Symmetrien und fraktalähnliche Muster im Sammelprozess«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 69/3 (2022), S. 142–154.

5 Weber: »Sammlung«, S. 15.

6 Vgl. Knoche, Michael (Hg.): *Die Zukunft des Sammelns an wissenschaftlichen Bibliotheken*, Wiesbaden 2017.

7 Vgl. Weber: »Erschließung«, S. 1177; vgl. auch Weber, Jürgen: »NS-Raubgut und »hidden collections«. Herausforderungen für ein neues Sammlungsmanagement«, in: Regine Dehnel (Hg.), *NS-Raubgut in Bibliotheken. Suche, Ergebnisse, Perspektiven*, Frankfurt a.M. 2008, S. 175–184; Jones, Barbara M. (Hg.): *Hidden Collections, Scholarly Barriers: Creating Access to Unprocessed Special Collections Materials in North America's Research Libraries. A White Paper for the Association of Research Libraries Task Force on Special Collections*, 2003, <https://www.arl.org/wp-content/uploads/2003/06/hidden-colls-white-paper-juno3.pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

bestehenden Herzogtum der Ernestiner-Dynastie.⁸ Der Beitrag geht den Praktiken und Dynamiken des Ordners, Klassifizierens und Katalogisierens am Beispiel dreier inhaltlich besonders ausgeprägter und umfangreicher Handbibliotheken nach. Sie wurden von drei der bemerkenswertesten frühneuzeitlichen Gothaer Fürstinnen und Fürsten im Verlauf ihres Lebens angelegt und blieben zunächst nach dem Tod ihrer Besitzer*innen weiterhin auf Schloss Friedenstein Gotha aufgestellt. Es handelt sich um die persönlichen Büchersammlungen von Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg (1710–1767), ihrem Sohn Herzog Ernst II. (1745–1804) und ihrem Enkel Herzog August (1772–1822). Der Beitrag betrachtet chronologisch die genannten Praktiken vom ersten Katalog für die Sammlung Luise Dorotheas anlässlich ihres Todes, über die Kataloge für die Sammlungen Ernsts II. und Augusts, die zu ihren Lebzeiten begonnen und nach ihrem Tod abgeschlossen wurden. Er widmet sich anschließend den Umordnungen und Neuklassifikationen bzw. -katalogisierungen des 19. Jahrhunderts, als die Bibliotheken zwischen 1810 und 1850 aufgelöst und mit ihrer Integration in die im Ostturm von Schloss Friedenstein aufgestellte Herzogliche Bibliothek zu »verborgenen Sammlungen« wurden. Zum Abschluss erläutert der Beitrag die virtuelle Rekonstruktion und Sichtbarmachung der Handbibliotheken Anfang der 2000er Jahre durch die Forschungsbibliothek Gotha und stellt deren digitale Erschließungspraktiken vor.

2. Bibliothekarisches Ordnen, Klassifizieren und Katalogisieren in der Frühen Neuzeit

Herzogin Luise Dorothea, Herzog Ernst II. und Herzog August waren umtriebige Büchersammler*innen. Sie bauten auf die europäische Buchproduktion ihrer Zeit ausgerichtete Handbibliotheken mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten auf. Sie ließen diese persönlichen Büchersammlungen in ihren Privaträumen aufstellen, gestalteten sie entsprechend ihrer Interessen sowie den finanziellen Möglichkeiten ihrer Schatullen und stellten sich in ihnen dar. Sie nutzten die verschiedenen Bibliotheksobjekte, zu denen vor allem Bücher, aber auch Zeitungen und Zeitschriften, Handschriften, Nachlässe, Musikdrucke und Landkarten gehörten. Sie lasen Bücher, ließen sich aus ihnen vorlesen oder rezipierten sie im geselligen Kreis. Die Handbibliotheken existierten wie auch an anderen frühneuzeitlichen Höfen neben der öffentlich zugänglichen, vor allem auf Herrschaftsinszenierung und Repräsentation ausgerichteten Herzoglichen Bibliothek, die auch Hof- oder Große Bibliothek genannt wurde.⁹ Am

8 Zum Phänomen der Handbibliotheken am Beispiel Gothas grundlegend Raschke, Bärbel: »Fürstliche Privatbibliotheken im Zeitalter der Aufklärung. Ein Problemaufriss am Beispiel der Bibliothek Luise Dorotheas von Sachsen-Gotha und ihrer Voltairesammlung«, in: *Buch und Bibliothek* 37 (2004), S. 39–67. Zu Handbibliotheken von Fürstinnen im Alten Reich grundlegend Beppler, Jill: »Traditions of Reading, Writing and Collecting: Books in the Lives of Dynastic Women in Early Modern Germany«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 223–252, <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:614612/FULLTEXT01.pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

9 Zu Fürsten- oder Hofbibliotheken allgemein vgl. Arnold, Werner: »Fürstenbibliotheken«, in: ders. (Hg.), *Die Erforschung der Buch- und Bibliotheksgeschichte in Deutschland*, Wiesbaden 1987, S. 398–419; ders.: »Die Erforschung von Adelsbibliotheken«, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 1 (2006), S. 35–46. Zur Gothaer Hofbibliothek vgl. Paasch, Kathrin: »Zu Fürstlicher Ergetzung so wol auch zu grossem Nutz.

Gothaer Hof wurden die Handbibliotheken von akademisch gebildeten und teilweise literarisch-wissenschaftlich tätigen Beamten betreut. Diese Gelehrten verantworteten den Erwerb sowie die Pflege und Entleihung der Bibliotheksobjekte. Vor allem waren sie jedoch für deren Aufstellung und die Erstellung von Katalogen zuständig. Diese dienten zwar in erster Linie dem Besitznachweis und dem Auffinden der Bücher. Daneben konnte sich jedoch »im Lichte der Ordnung« der »Reichthum« einer Büchersammlung entfalten, so waren auch die Gothaer Bibliothekare überzeugt.¹⁰ Zudem repräsentieren vor allem die Kataloge Wissensordnungen, die den in ihrer Zeit geltenden Wissenschaften und Wissenschaftssystemen folgen und mit diesen in einem ständigen Spannungsfeld stehen.¹¹ So dynamisch, wie sich einzelne Wissenschaftsdisziplinen entwickelten und entwickeln, so schnell können keine neuen Kataloge erstellt oder Bücher umgeordnet werden. Das erschließende Katalogisieren ist grundlegende bibliothekarische Praxis, ungeachtet der jeweiligen Aufstellungssysteme für die physischen Objekte.¹²

Den Katalog von Herzogin Luise Dorotheas Handbibliothek mit ihren mehr als 3.600 Bänden vor allem französischsprachiger Literatur der Aufklärungszeit fertigte der Schriftsteller und Übersetzer Gottfried Christian Freieslebens (1716–1774) an.¹³ Freiesleben war seit 1740 für die Gothaer Hofbibliothek tätig und betreute zugleich die Handbibliotheken Luise Dorotheas und ihres Gemahls Friedrichs III. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1699–1772), für die er jeweils einen Katalog anlegte. Das überlieferte Bücherverzeichnis der Herzogin,¹⁴ das schließlich als Teil ihres Nachlassinventars rechtsverbindlich wurde, erfasste die Werke bibliographisch genau, identifizierte anonyme Verfasser, beschrieb Bucheinbände und ordnete die Bibliotheksobjekte nach einer differenzierten Systematik. Freiesleben knüpfte bewusst nicht an die Systematik der universal ausgerichteten Herzoglichen Bibliothek an, die bereits mit deren Gründung im 17. Jahrhundert eingeführt worden war, sondern stimmte Klassifikation und Buchaufstellung ausdrücklich auf die Sammelinteressen der Herzogin ab. Er verwendete dafür die so genannte »französische Systematik«, die der Pariser Buchhänd-

Die Hofbibliotheken von Gotha und Weimar in der Frühen Neuzeit«, in: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hg.), *Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner*, Göttingen 2016, S. 79–104.

- 10 Jacobs, Friedrich: »Zur Geschichte der Bibliothek«, in: ders./Friedrich August Ukert (Hg.), *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Band 1, Leipzig 1835, S. 1–62, hier S. VII.
- 11 Vgl. Schneider, Ulrich Johannes: »Leibniz konvertiert einen Katalog«, in: Volker Bauer/Elizabeth Harding/Gerhild Scholz Williams/Mara R. Wade (Hg.), *Frauen – Bücher – Höfe. Wissen und Sammeln vor 1800*, Wiesbaden 2018, S. 61–77.
- 12 Die Erstellung deskriptiver Metadaten für digitalisierte oder nur digital vorliegende Objekte ist heute ebenso grundlegende bibliothekarische Praxis, gewährleisten sie doch zusammen mit weiteren Metadaten die Auffindbarkeit von digitalen Objekten und deren kontextualisierende Präsentation.
- 13 Zur Bibliothek vgl. im Folgenden Raschke: »Privatbibliotheken«, S. 39–67; Paasch, Kathrin: »Kommentar« [zum Teil »Bibliothek« des Nachlassinventars von Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg], in: Friedegunde Freitag (Hg.), *Voller Esprit und Wissensdurst. Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg (1710–1767)*, Gotha 2017, S. 256–262.
- 14 Das überlieferte Verzeichnis trägt keinen Titel und keine Datumsangabe: Forschungsbibliothek Gotha, Chart. B 1234.

ler Gabriel Martin (1678–1761) in seinen Buchhandelskatalogen ausgearbeitet hatte, und modifizierte sie für die Bibliothek. So weist er in seinem Vorwort zum Verzeichnis darauf hin, die juristischen und medizinischen unter Luise Dorotheas Büchern in andere Klassen eingeordnet zu haben, da sie zu wenige seien, um eine eigene Klasse zu bilden. Auch fügte er zu den Klassen »Théologie«, »Philosophie«, »Belles lettres« und »Histoire« die Klassen »Manuscripts« und »Estampes, Desseins et Cartes géographiques« hinzu,¹⁵ da die Herzogin auch wertvolle Handschriften und plane Objekte besaß.

Luise Dorotheas Bibliothek war eine der großen Bibliotheken von Fürstinnen im Alten Reich und hinsichtlich der oben genannten Fächerverteilung den Bibliotheken anderer Fürstinnen vergleichbar. Sie ging nach ihrem Tod an ihre drei Kinder über.¹⁶ Das Bücherverzeichnis trägt die Signatur der Handbibliothek ihres Sohnes Ernst, der seit 1772 als Herzog Ernst II. regierte.¹⁷ Auch sind einige der Bücher aus dem persönlichen Besitz Luise Dorotheas, die am vergoldeten Monogramm mit ihren Initialen »LD« erkennbar sind, mit dem Bibliotheksstempel von Ernst II. gekennzeichnet. Ob die gesamte Bibliothek nach ihrem Tod aus ihren Appartements im Nordflügel des Schlosses Friedenstein in die Privaträume von Ernst II. überführt wurde, lässt sich bislang nicht feststellen. Wir wissen jedoch, dass der Herzog seine große Handbibliothek um 1780 in seine neuen Wohnräume in den Ostturm von Schloss Friedenstein mitnahm¹⁸ und zu diesem Zeitpunkt den Reiseschriftsteller und Zeitschriftenherausgeber Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828) mit deren Pflege beauftragte.¹⁹ Zuvor war Reichard für den Auf- und Ausbau der Bibliothek des Gothaer Hoftheaters und in der Nachfolge Freieslebens für die Gothaer Hofbibliothek tätig gewesen. Gleich im ersten Jahr als Privatbibliothekar des Herzogs begann Reichard, einen systematischen Standortkatalog der persönlichen Büchersammlung zu erstellen, der das Auffinden der von Reichard ebenfalls sachlich, nicht weiter nach Buchformaten unterteilt aufgestellten Bücher ermöglichte.²⁰ Reichard gliederte den Bestand nach den fünf Gruppen »Theologia«, »Jurisprudentia«, »Scientiae et Artes« sowie »Historia« und »Philologia«, die dann jeweils noch eine Gliederungsebene tiefer unterteilt waren. Er nutzte damit ebenfalls die »französische Systematik«, nach der Freiesleben die Bibliotheken von Ernsts Eltern geordnet hatte. Reichard verwendete allerdings als Katalogsprache das Lateinische, das nach seiner Auffassung offenbar eher als das Französische der (natur)wissenschaftlich ausgerichteten Bibliothek von Ernst II. gerecht werden

15 Übersetzung der Klassen: Theologie, Philosophie, Belletristik, Geschichte, Manuskripte, Druckgraphiken, Zeichnungen, Landkarten.

16 Raschke, »Privatbibliotheken«, S. 59.

17 Die Signatur ist jedoch ausgestrichen, das Verzeichnis auch nicht in Ernsts Privatbibliothekskatalog genannt.

18 Vgl. Paasch, Kathrin/Hopf, Udo: »Die wenigen Bibliothekare kommen [...] nicht von den Treppen und Leitern. Zur Bau- und Bibliotheksgeschichte des Ostturms von Schloss Friedenstein Gotha (1647–1946)«, in: dies. (Hg.), *Bücher bewegen. 375 Jahre Forschungsbibliothek Gotha*, Gotha 2022, S. 83–102.

19 Vgl. im Folgenden Paasch, Kathrin: »Der ich nun siebenzehn Jahre dritter Bibliothekar ohne Besoldung bin. Heinrich August Ottocar Reichard als Hof-, Theater- und Privatbibliothekar in Gotha«, in: Elisabeth Dobritzsch (Hg.), *Unter die Presse und ins Publikum. Der Schriftsteller, Publizist, Theaterintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard*, Gotha 2008, S. 193–206.

20 Reichard, Heinrich August Ottokar: *Catalogus Bibliothecae systematicus*, o.O. 1780/1781 (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 2320).

konnte und sollte. Die schöngeistige Literatur ging in der Sachgruppe »Philologia« auf und wurde zudem nach Sprachen getrennt. Die einzelnen Seiten des Katalogs hatte Reichard übersichtlich in Spalten gegliedert, welche Signatur und Format des Werkes, seinen Titel mit Verfasser, Erscheinungsjahr sowie -ort angaben. Reichard fertigte zum systematischen Katalog ein alphabetisches, auf den systematischen Katalog verweisendes Verzeichnis, das den Zugriff auf die Sammlung über das Autorenalphabet ermöglichen sollte.²¹ Bereits nach einem Jahr Arbeit schloss Reichard die beiden Nachweisinstrumente ab und aktualisierte sie in den folgenden mehr als 20 Jahren bis zum Tod Ernsts II. nur sporadisch, auch wenn er nach wie vor für die Bestellungen und Entleihungen aus der Handbibliothek zuständig war. Selbst nach dem Tod des Herzogs durfte Reichard die Bibliothek zehn weitere Jahre für seine eigene intensive Publikationstätigkeit nutzen. Die umfangreiche Handschriften- und Nachlasssammlung Herzog Ernsts II. katalogisierte Reichard nicht. Erst 1814 gelang dem mit der Leitung der Gothaer Hofbibliothek betrauten Altphilologen Friedrich Jacobs (1764–1847) die öffentliche Zugänglichmachung der persönlichen Bibliothek des verstorbenen Herzogs. So überzeugte Jacobs den seit 1804 regierenden Sohn Herzog August von der Notwendigkeit eines aktuellen Katalogs, der auch die zahlreichen, von Reichard nicht katalogisierten und klassifizierten Erwerbungen und die handschriftlichen Materialien erfassen sollte.²² Diesen systematischen, auf Latein abgefassten Katalog erstellte Jacobs von 1816 bis 1817 selbst.²³ Er erschloss die beim Tod Ernsts II. etwa 10.200 Titel in mehr als 20.000 Bänden umfassende Bibliothek,²⁴ indem er zunächst die Handschriften und gedruckten Werke getrennt voneinander aufführte und aufstellte. Die Drucke ordnete Jacobs nach ihren Formaten, um sie platzsparend in den Regalen aufbewahren zu können. Innerhalb der Formate begann Jacobs jeweils mit den drei universitären Fakultäten »Theologia«, »Jurisprudentia« und »Medicina«, die vergleichsweise wenige Titel umfassten. In jedem Format ließ er dann alle Drucke folgen, die inhaltlich der philosophischen Fakultät zugehörten, einschließlich der schöngeistigen sowie der mathematisch-naturwissenschaftlichen Texte. Jacobs gliederte diese Fakultät besonders tief, um so einen unmittelbaren Zugriff auf die am stärksten in der Handbibliothek Ernst II. ausgeprägten Sachgruppen zu erreichen. Im Folio-Format entstanden 22, im Quart-Format 41 und im Oktav-Format 49 einzelne Sachgruppen. Das Fehlen eines alphabetischen Verzeichnisses zu dieser großen Bibliothek könnte der enormen Arbeitsbelastung des hochproduktiven Gelehrten und Bibliotheksdirektors Jacobs zugeschrieben werden. Denn schließlich war die Sammlung noch immer gesondert von der Hofbibliothek aufgestellt und wurde von Jacobs selbst betreut, der durch die Katalogisierung nunmehr ihr bester Kenner gewesen sein dürfte.

21 Reichard, Heinrich August Ottokar: *Catalogus Bibliothecae alphabeticus*, Teil 1 und 2, o.O. u. J. [1780/1781] (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 2319 [1;2]).

22 Ernst II. hatte seine Handbibliothek zu gleichen Teilen seinen beiden Söhnen August und Friedrich vererbt. Nachdem Friedrich seinem Bruder August seinen Teil übereignet hatte, erlaubte August die Katalogisierung. Vgl. Jacobs: »Geschichte der Bibliothek«, S. 55.

23 Jacobs, Friedrich: *Catalogus Bibliothecae Ernestinae*, o.O. 1816/1817 (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 2321).

24 Die Bandzahl ist aufgrund der zahlreichen ungebundenen Zeitschriftenjahrgänge und Akademieschriften größer als die Zahl der Titel.

Nach der Handbibliothek Herzog Ernsts II. war die seines Nachfolgers Herzog August die zweitgrößte persönliche Büchersammlung der Gothaer Herzöge und Herzoginnen. Sie zählte bei Augusts Tod 1822 etwa 7.500 Titel gedruckter Bücher, 282 Titel Zeitschriften und Zeitungen, 500 Musikdrucke sowie elf zeitgenössische Handschriften. Wie seine Vorfahren ließ August seine Bibliothek in seinen privaten Appartements aufstellen, die sich im Westflügel von Schloss Friedenstein befanden. Spätestens seit 1805 und damit kurz nach Augusts Regierungsübernahme war für sie der Jurist und Kabinettssekretär Ernst Madelung (1776–1849) zuständig, der seit 1817 auch offiziell als Privatbibliothekar Augusts ausgewiesen wurde. Madelung scheint den alphabetischen Katalog der Handbibliothek kurz vor Augusts Tod 1822 begonnen zu haben und unterzog die Bibliothek nach dessen Tod auf Anordnung der Herzoglichen Regierung einer Revision.²⁵ Der alphabetische Katalog ermöglichte durch sein Verweissystem von Sachtiteln auf Verfasser und das Verfasseralphabet einen multiplen und stellenweise sachlichen Zugriff auf die einzelnen Werke. Die Titel sind durch Erscheinungsort, -jahr und Format identifizierbar. Die Signaturen sprechen, auch wenn sie nicht in den Büchern selbst verzeichnet sind, für eine geordnete Buchaufstellung zu Lebzeiten Augusts. Auf das Ordnungssystem verweist zudem das Fragment eines systematischen Katalogs, in dem die Bücher zu den »Mathematischen Wissenschaften«, das heißt zu »Arithmetik und Geometrie« sowie »Astronomie« und »Kriegskunst«, verzeichnet sind.²⁶ Dabei handelte es sich um zahlenmäßig kleine Sachgruppen, während für die zeitgeschichtlichen Werke sowie die zeitgenössische deutschsprachige Literatur, die August besonders gepflegt hatte, keine sachlichen Verzeichnisse überliefert sind und auch nicht bekannt ist, ob diese überhaupt erstellt wurden. In dem Katalogfragment sind auch die von August bezogenen aktuellen Publikumszeitschriften und Zeitungen gesondert gelistet und grob nach Fächern geordnet. Diese Teilsammlung war besonders umfangreich und getrennt von den Büchern aufgestellt.

3. Auflösen, Integrieren und Neuverzeichnen im 19. Jahrhundert

Die Revision von Augusts Handbibliothek war 1824 abgeschlossen, als der Tod des August nachfolgenden kranken Bruders Herzog Friedrichs IV. (1774–1825) absehbar war. Neben der Eindämmung der angehäuften immensen Staats- und Privatschulden sah es der die Regierungsgeschäfte führende Minister Bernhard August von Lindenau (1779–1854) angesichts der fehlenden männlichen Nachkommen des Herzogs als seine vordringlichste Aufgabe, den Zerfall des Herzogtums und die damit verbundene Auflösung der Herzoglichen Bibliothek und der Kunstsammlungen auf Schloss Friedenstein zu verhindern.²⁷ Es gelang von Lindenau 1825/1826 beim Übergang des Herzoghauses Sachsen-Gotha-Altenburg in das Doppelherzogtum Sachsen-Coburg und Gotha nach dem Tod Friedrichs, die Handbibliotheken ebenso wie die Herzogliche Bibliothek und die großen Objektsammlungen des Herzoghauses mittels Familienfideikomiss dauerhaft für Gotha zu sichern und in das neu entstandene Herzogtum zu überführen. Zu-

25 Vgl. Madelung, Ernst: *Alphabetischer Katalog der Handbibliothek Herzog Augusts*, o.O. u. J. [um 1822] (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 2322).

26 *Mathematische Wissenschaften* [Systematischer Katalog. Fragment], o.O. u. J. [um 1822] (Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 2323).

27 Vgl. im Folgenden Paasch/Hopf: »Bibliothekare«, S. 88–95.

gleich veranlasste er die Integration der zahlreichen fürstlichen Handbibliotheken in die nun als Gothaer Herzogliche Bibliothek von Sachsen-Coburg und Gotha firmierende ehemalige Hofbibliothek. Unter Leitung von Friedrich Jacobs lösten die Bibliothekare die Handbibliotheken auf. Handschriften kamen in die Handschriftensammlung und wurden in die dort bestehende Ordnung nach den Beschreibstoffen Pergament und Papier sowie innerhalb dieser nach Formaten aufgestellt. Die Drucke des 15. Jahrhunderts kamen in die seit 1783 bestehende Inkunabelsammlung,²⁸ später erschienene Drucke in die allgemeine Druckschriftensammlung. Von Drucken, die sowohl in den Handbibliotheken als auch in der Herzoglichen Bibliothek vorhanden waren, wurde in der Regel nur ein Exemplar in die Herzogliche Bibliothek überführt bzw. dort belassen. Die anderen Exemplare wurden in den 1830er Jahren verkauft. Von den insgesamt 40.000 Handbibliotheksbänden kamen etwa 15.000 in die Herzogliche Bibliothek. Die gültige systematische Anordnung der seit dem 16. Jahrhundert erschienenen Drucke in der Herzoglichen Bibliothek hatte Jacobs erst wenige Jahre vor der Integration entworfen, da seiner Überzeugung nach die mit der Gründung der Bibliothek 1647 eingeführte und seitdem verfeinerte Aufstellungssystematik zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr den wissenschaftlichen Erfordernissen entsprach. Auch wenn die Integration der Büchermengen aus den Handbibliotheken mit ständigem Bücherücken innerhalb der sachlichen Aufstellung verbunden war, hielt Friedrich Jacobs an der systematischen, hierarchisch nach Wissensgebieten geordneten Aufstellung in den Regalen fest. Diese Aufstellung bildete er identisch im systematischen Standortkatalog ab.²⁹ Dieser beinhaltete 25 Fachgruppen, die sich unterschiedlich stark in bis zu je 10 Untergruppen gliederten.³⁰ Die einzelnen Titel erhielten keine eindeutig zuordenbare Individualsignatur, sondern die Zählung der jeweiligen Katalogseite. Während die neu hinzukommenden Bücher relativ zügig um- und eingeräumt werden konnten, dauerten die Umsignierung und Neukatalogisierung der Bücher sowie die Erstellung eines alphabetischen Verzeichnisses insgesamt fast 30 Jahre und waren erst in den 1850er Jahren abgeschlossen. Das alphabetische Verzeichnis sollte den Zugang zur systematisch aufgestellten Druckschriftensammlung nach den Namen der Verfasser jedes Werks ermöglichen. Zur Erstellung des alphabetischen Katalogs schrieben drei Bibliotheksmitarbeiter bis 1844 sämtliche Titel aus dem systematischen Katalog auf Papierbögen ab, zerschnitten anschließend die Bögen in Streifen, auf denen je ein Titel stand, ordneten die Titelstreifen alphabetisch und klebten sie auf zuvor zu Bänden gebundene leere Seiten.³¹ Die Anlage solcher Bandkataloge war die bis dahin im deutschen Sprachraum übliche Katalogform, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts vehement von den deutschen Bibliothekaren gegenüber dem aus heutiger Sicht wesentlich unkomplizierter zu nutzenden Zettelkatalog verteidigt wurde.³² Eine punktuelle Umarbei-

28 Vgl. Paasch/Hopf: »Bibliothekare«, S. 87.

29 *Druckschriften. Systematischer Katalog der Herzoglichen Sammlung*, o.O. u. J. [1. Hälfte des 19. Jahrhunderts] (Forschungsbibliothek Gotha, ohne Signatur).

30 Vgl. die Systematik der Herzoglichen Sammlung der Forschungsbibliothek Gotha, <https://www2.uni-erfurt.de/bibliothek/cms/systematik/systematik.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

31 *Druckschriften. Alphabetischer Katalog der Herzoglichen Sammlung*, o.O. u. J. [1. Hälfte des 19. Jahrhunderts] (Forschungsbibliothek Gotha, ohne Signatur).

32 Vgl. Krajewski, Markus: *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2017, S. 128–168.

tung von Friedrich Jacobs Katalogwerk nahm schließlich der Bibliothekar und Archivar August Beck (1812–1874) nach dem Tod Jacobs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Die Bandkataloge wurden bis 1946 geführt und in diesem Jahr zusammen mit der Gothaer Büchersammlung als Kriegsbeute des Zweiten Weltkriegs in die Sowjetunion verbracht. Nach der Rückkehr der Bibliotheksobjekte 1956 stellten die Gothaer Bibliotheksmitarbeitenden sie aus arbeitsorganisatorischen Gründen wieder getrennt nach Handschriften, Inkunabeln und seit dem 16. Jahrhundert erschienenen Drucken entsprechend der historischen Systematik auf.³³

4. Sichtbarmachen durch virtuelle Rekonstruktion

Die vorläufig letzte autoptische Katalogisierung der Drucke aus den fürstlichen Handbibliotheken erfolgte 2004 bis 2008 im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Erschließungsprojekts.³⁴ Dabei wurden die Werke aus insgesamt acht im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts angelegten Handbibliotheken anhand der überlieferten Handbibliothekskataloge im Gesamtdruckschriftenbestand der Forschungsbibliothek Gotha aufgrund zuvor ermittelter Provenienzmerkmale³⁵ identifiziert und nach den in der Bundesrepublik gültigen bibliothekarischen Standards und den Richtlinien der Arbeitsgemeinschaft Alte Drucke beim Gemeinsamen Bibliotheksverbund formal, sachlich nach Gattungsbegriffen sowie exemplarspezifisch nach Provenienzen online erschlossen und im Online-Katalog der Universität Erfurt zugänglich gemacht.³⁶ Auch wurden vorhandene Altsignaturen in der Titelaufnahme in normierter Form erfasst. Die überlieferten Handbibliothekskataloge wurden zudem digitalisiert und als digitale Reproduktionen in der Digitalen Bibliothek Thüringen und später in der Digitalen historischen Bibliothek Erfurt/Gotha frei und

33 Die Bandkataloge sind bis heute gültig, da die Forschungsbibliothek Gotha aufgrund ihrer unzulänglichen Katalogsituation nicht in das nach dem Mauerfall 1989 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierte Katalogretrokonversionsprojekt in den neuen Bundesländern aufgenommen wurde. Vgl. Vinzent, Otwin: *Katalogsituation der Altbestände (1501–1850) in Bibliotheken der neuen Bundesländer*, Berlin 1992, S. 36–45. Die Bibliothek katalogisiert seitdem ihre Drucke im Rahmen von zahlreichen durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Erschließungsprojekten autoptisch in die überregionalen Datenbanken sowie in ihren Online-Katalog. Bislang noch nicht vollständig überführt sind die Drucke des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Bandkataloge liegen als Imagedigitalisate vor, vgl. https://dwb.thulb.uni-jena.de/templates/master/template_dwb/index.xml (letzter Zugriff: 21.06.2024).

34 Da die Katalogisierung von Handschriften anderen Regularien als den der Druckschriften folgt und zudem die bedeutende Handschriften- und Nachlasssammlung Herzog Ernsts II. eine Tiefenerschließung erfordert, die in anderen Datenbanksystemen vorgenommen werden muss, wurden handschriftliche Materialien abgesehen von den handschriftlichen Handbibliothekskatalogen in dem Projekt nicht online erfasst.

35 Vgl. die Übersicht der Provenienzmerkmale im *ProvenienzWiki – Plattform für Provenienzforschung und Provenienzerschließung*: <https://provenienz.gbv.de/Hauptseite> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Paul, Stefan: *Werkzeuge für die Provenienzforschung in Bibliotheken und Informationseinrichtungen. Möglichkeiten und Grenzen untersucht anhand ihrer Webangebote*, Berlin 2013, <https://doi.org/10.18452/2090> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

36 Vgl. <https://opac.uni-erfurt.de/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

dauerhaft zugänglich gemacht.³⁷ Darüber hinaus wurde jedes einzelne Seitendigitalisat der überlieferten Kataloge in ein Imagemap im JPG-Format umgewandelt. Das Image wurde in eine HTML-Seite eingebaut, welche die Navigation zwischen den Katalogindizes, einzelnen Katalogseiten und zum Projekt ermöglichte. Neben jedem Katalogeintrag auf jedem dieser Imagemaps wurde die historische Signatur aus den Handbibliothekskatalogen sowie die von Friedrich Jacobs und seinen Nachfolgern vergebene, auch heute gültige Signatur des überlieferten Titels, die im Rahmen der autoptischen Katalogisierung ermittelt worden war, verzeichnet.³⁸ So ist heute ein direkter Zugriff vom digitalisierten Handbibliothekskatalog auf aktuelle bibliographische und Provenienzinformationen im Online-Katalog möglich. Die Signatureinträge in den Katalogseitenimages und die Verlinkungen wurden händisch ausgeführt. Darüber hinaus wurden Kontextinformationen zu jeder der im Projekt bearbeiteten Handbibliotheken mit Abbildungsmaterial ins Internet gestellt. Die Projektergebnisse sind ein frühes innovatives Beispiel für die Neugestaltung bibliothekarischer Erschließungspraktiken und Sammlungsvernetzungen auf der Grundlage digitaler Technologien. Da die technische Herangehensweise nach fast 20 Jahren bereits »veraltet« ist, stellt sie die Bibliothek hinsichtlich der dauerhaften Speicherung und Nachnutzung vor neue Herausforderungen. Für die Forschung stellen Erschließungsdaten und darauf aufbauende Sammlungsvisualisierungen Möglichkeiten dar, die im Gesamtbestand der Forschungsbibliothek Gotha physisch verteilten fürstlichen Handbibliotheken virtuell zu rekonstruieren und das komplexe Sammlungsgefüge untereinander sichtbar zu machen. Die unterschiedlichen Aufstellungen und Klassifikationen des 19. und 20. Jahrhunderts blieben trotz der autoptischen Neukatalogisierung erhalten, die darunterliegenden Wissensordnungen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wurden zudem sichtbar und nachnutzbar gemacht. Die Erschließungsergebnisse zeigen nicht zuletzt eindrücklich, dass komplexe Gebilde wie sie öffentlich zugängliche, historisch gewachsene Bibliotheken darstellen, polyzentrisch strukturiert sind und entsprechend sammlungsbezogen bibliothekarisch erschlossen werden sollten.³⁹ Sie machen zudem die im 19. und 20. Jahrhundert »verborgenen Sammlungen« sichtbar, dienen der Erhaltung der physischen Einzelobjekte in ihrem Sammlungszusammenhang und bilden die Grundlage für deren Digitalisierung und Bereitstellung im virtuellen Raum. Insbesondere jedoch steigern sie den Wert der Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen, nicht nur für historisch orientierte geisteswissenschaftliche Forschungen, sondern auch für (zukünftige) Fragestellungen der Digital Humanities.⁴⁰

37 Vgl. https://dhb.thulb.uni-jena.de/templates/master/template_dhb/sites/catalogs.xml (letzter Zugriff: 21.06.2024).

38 *Privatbibliotheken der Aufklärungszeit*: <https://privatbibliotheken.projekte.thulb.uni-jena.de/projekt> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

39 So Weber: »Sammlung«, S. 23.

40 *Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen*, Berlin 2011, https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.pdf?__blob=publicationFile&v=5 (letzter Zugriff: 21.06.2021).

Auswahlbibliographie

- Beppler, Jill: »Traditions of Reading, Writing and Collecting: Books in the Lives of Dynastic Women in Early Modern Germany«, in: Elisabeth Wåghäll Nivre/Beate Schirmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 223–252, <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:614612/FULLTEXT01.pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2024).
- Jacobs, Friedrich: »Zur Geschichte der Bibliothek«, in: ders./Friedrich August Ukert (Hg.), *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Band 1, Leipzig 1835, S. 1–62.
- Jones, Barbara M. (Hg.): *Hidden Collections, Scholarly Barriers: Creating Access to Unprocessed Special Collections Materials in North America's Research Libraries. A White Paper for the Association of Research Libraries Task Force on Special Collections*, 2003, <https://www.arl.org/wp-content/uploads/2003/06/hidden-colls-white-paper-juno3.pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2024).
- Paasch, Kathrin: »Zu Fürstlicher Ergetzung so wol auch zu grossem Nutz. Die Hofbibliotheken von Gotha und Weimar in der Frühen Neuzeit«, in: Franziska Bomschi/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hg.), *Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner*, Göttingen 2016, S. 79–104.
- Paasch, Kathrin/Hopf, Udo: »Die wenigen Bibliothekare kommen [...] nicht von den Treppen und Leitern. Zur Bau- und Bibliotheksgeschichte des Ostturms von Schloss Friedenstein Gotha (1647–1946)«, in: dies. (Hg.), *Bücher bewegen. 375 Jahre Forschungsbibliothek Gotha*, Gotha 2022, S. 83–102.
- Raschke, Bärbel: »Fürstliche Privatbibliotheken im Zeitalter der Aufklärung. Ein Problemaufriß am Beispiel der Bibliothek Luise Dorotheas von Sachsen-Gotha und ihrer Voltairesammlung«, in: *Buch und Bibliothek* 37 (2004), S. 39–67.
- Schneider, Ulrich Johannes: »Leibniz konvertiert einen Katalog«, in: Volker Bauer/Elizabeth Harding/Gerhild Scholz Williams/Mara R. Wade (Hg.), *Frauen – Bücher – Höfe. Wissen und Sammeln vor 1800*, Wiesbaden 2018, S. 61–77.
- Weber, Jürgen: »Was ist eine Sammlung?«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 67/1 (2020), S. 15–23.

4.2 Ordnungsbewegungen in der Sammlung – mit Texten von Michael Fehr und Kristin Victor

4.2.1 Michael Fehr: Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien [2010]

Fehr, Michael: »Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudépot«, in: Tobias Natter/Bettina Habsburg-Lothringen/Michael Fehr (Hg.), Das Schaudépot – Offenes Magazin oder Inszenierung, Bielefeld 2010, S. 13–30, hier S. 14–21, 23–24, 26–28. [Wiederabdruck ohne Fußnoten.]

/14/

[...] Nun lässt sich diese forschende Haltung der Besucher neuerdings auch in Museen beobachten, die neben einer Schausammlung über ein Schaudépot, also über Räume verfügen, in denen ganze Sammlungen mehr oder weniger systematisch geordnet ohne ausführliche Vermittlungs- und Erklärungsangebote gezeigt werden. Dabei finden hier nicht nur Kenner bestimmter Sachgebiete Material, das sie in den Schausammlungen vermissen, sondern vertiefen sich häufig auch »normale« Besucher in die Bestände und wenden sich einzelnen Sammlungsstücken in einer Weise zu, wie dies in Schausammlungen eher selten zu beobachten ist. [...]

/15/

[...] [D]as Museum ist eine Einrichtung, die auf der Reichweite menschlicher Sinne aufbaut und ihre spezifischen Dimensionen reflektiert. Immer da, wo Phänomene, wie zum Beispiel im mikro- oder makroskopischen Bereich, diese Dimensionen überschreiten oder es um Phänomene geht, für die, wie zum Beispiel bei der Radioaktivität, Menschen überhaupt keine sensorischen Fähigkeiten haben, gerät auch das Museum an seine Grenzen.

[...]

Denn in Museen geht es immer darum, anhand von mehr oder weniger begrenztem Material etwas zu veranschaulichen und zu bedeuten, das über das, was es als Material selbst ist, mitunter weit hinausgeht. [...]

/16/

[...] Die Sammlung ist die Integration der Gegenstände mit den aus dem Umgang mit ihnen gewonnenen Erfahrungen und ergibt sich im Prinzip aus einem wiederholten zirkulären oder rekursiven Schluss, der sich schematisch etwa so skizzieren lässt: Sammlungen entstehen über Deutungen der Wirklichkeit, aufgrund derer Gegenstände oder bestimmte Eigenschaften an ihnen wahrnehmbar werden; insoweit gehen diese Deutungen den Sammlungen voraus und legitimieren sie (deduktives Prinzip). Andererseits lassen sich Deutungen nur anhand von Gegenständen entwickeln und über deren Sammlung stabilisieren – und insofern gehen die Sammlungen den Deutungen der Wirklichkeit voraus und legitimieren sie (induktives Prinzip). Daraus folgt, dass Sammlungen einen strukturell selbstevidenten Charakter haben. Denn sie sind Objekt-Zusammenstellungen, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an den gesammelten Objekten selbst legitimieren. [...]

/17/

[...] Geordnete Sammlungen sind zur Anschauung gebrachtes Wissen, Theorien im ursprünglichen Sinne des Wortes. Etwas sinnvoll ordnen und anordnen zu können heißt, das Geordnete zu begreifen und zu verstehen. In der Ordnung einer Sammlung sind Erkenntnisprozess und Anschaulichkeit auf das Engste miteinander verwoben. In der Ordnung nimmt Wissen eine Gestalt an.

[...]

Eine universelle Ordnung, eine Ordnung, die durch teilen und zusammenfügen ein Ganzes begreifbar machen und in einem Wissensgebäude integrieren kann, ist daher das Ideal jedes Ordnungsprozesses. Doch bleibt das Wissen immer begrenzt und jede Ordnung ein künstlich geschaffener Zusammenhang, eine bildliche Gestalt, die an die Stelle der Kontexte tritt, aus denen die gesammelten Gegenstände stammen. [...]

/18/

[...] Gemeinsames Merkmal aller wissenschaftlich-systematischen Ordnungssysteme ist, dass sie auf der Definition von Typen aufbauen, also die Diversität der Phänomene vor allem im Vergleich verschiedener Arten wahrnehmen und von der Individualität einzelner Gegenstände abstrahieren. Weiterhin kennzeichnet systematische Ordnungen, dass sie die Interferenz zwischen verschiedenen Gegenständen nicht darstellen können und deren Kontexte gewöhnlich ignorieren. Abstraktionsleistung, Reduktionen und Fokussierungen waren aber ein wesentliches Merkmal der modernen wissenschaftlichen Arbeit, über die althergebrachte Ordnungen, zumal die christliche Schöpfungsordnung aufgebrochen und in Frage gestellt wurden. Doch riefen genau diese Eigenschaften systematischer Klassifikationen

/19/

wiederum Kritik hervor, in deren Folge verschiedene wissenschaftliche

/20/

Disziplinen entstanden, die sich explizit den komplexen Zusammenhängen zwischen unterschiedlichen Phänomenen widmeten bzw. sie zu ergründen versuchten, sodass wir es heute gleichermaßen mit analytischen wie synthetischen wissenschaftlichen Ansätzen bzw. Disziplinen zu tun haben, die entsprechend unterschiedliche Daten sammeln.

IV. In der Geschichte der Sammlungen und Museen reflektiert sich die Geschichte der Ordnungsversuche nicht nur in exemplarischer Weise, vielmehr waren die Museen nachgerade der Schauplatz, an dem bis vor einigen Jahrzehnten ihr Widerstreit ausgetragen wurde und die unterschiedlichen Fassungen musealer Präsentationen – zum Teil zeitgleich in verschiedenen Abteilungen der Häuser – zur Anschauung kamen. Als wichtigste Wendepunkte dieser Geschichte lassen sich die Auflösung der nach der Idee des *Macrocosmos in Microcosmo* aufgebauten Schatz- und Wunderkammern und Naturalienkabinette benennen, deren Bestände in den systematisch angelegten Sammlungen der Museen aufgingen sowie, im nächsten Schritt, die Aufteilung der Museen in Sammlungen und Schausammlungen, also einen internen, der Forschung vorbehaltenen und einen auf das Publikum orientierten Bereich und schließlich der Trend zur Aufteilung der Museen in Schausammlungen und Magazine, in dem sich der Umgang mit den

/21/

Sammlungen nach dem Stand ihres aktuellen Ausstellungs- und Marktwerts reflektiert.

/23/

[...]

[Anmerkung Nr. 6, S. 23: In diesem Zusammenhang spielt natürlich auch eine große Rolle, dass, wie eingangs skizziert, die Wissensproduktion zunehmend in Feldern stattfindet, die sich der unmittelbaren Anschaulichkeit entziehen, und den Museen nur geringe Mittel zur Verfügung stehen, ihre Sammlungen auszubauen. Darüber bewirkt die Tatsache, dass das wissenschaftliche Personal in den Museen radikal abgebaut wurde bzw. zunehmend mit Management-, Marketing-, und Geldbeschaffungsmaßnahmen beschäftigt ist, eine fatale Beschleunigung dieses Phänomens.]

Betrachte ich ein Bild, dann bin ich an seiner Botschaft interessiert und nehme, was ich sehen kann, als eine anschauliche Mitteilung über einen realen oder fiktiven Tatbestand wahr, die womöglich mein Handeln beeinflussen kann. Beobachte ich dagegen ein Bild, dann spielt zwar das, was es ist und zeigt, eine Rolle, doch richtet sich mein Interesse primär auf die Art und Weise, wie das, was es zeigt, zur Anschauung gebracht ist, wie es aufgrund welcher Eigenschaften seine spezielle Bedeutung entfalten kann oder wie es im Rahmen des Zusammenhangs, in dem es erscheint, wirkt. [...]

Im Hinblick auf den musealen Kontext bedeutet dies, dass alle Museen, die keine Bilder zeigen, zu allererst vor der Aufgabe stehen, den Anschauungscharakter ihrer Sammlungsgegenstände konstituieren und sichern zu müssen. [...]

/24/

[...] Wenn bei Bildern Dargestelltes und Darstellung immer in einem Medium auftreten und insoweit nicht voneinander unterschieden werden können, so sind im Unterschied dazu bei einer Ausstellung von Dingen diese immer von Darstellung (Zuschreibung, Hängung) unterscheidbar, auch wenn diese Darstellung notwendig immer zusammen mit ihnen wahrgenommen wird.

Diese grundsätzliche Unterscheidungsmöglichkeit begründet den besonderen Reiz der Präsentation von Dingen und kann sowohl als eine Chance als auch als ein Problem verstanden werden: Als eine Chance, weil ich mir angesichts der mehr oder weniger losen Beziehung zwischen dem Ding und seiner Zuschreibung immer auch eine alternative Darstellung zumindest vorstellen, es also anders deuten und in einen anderen Zusammenhang als den jeweils gegebenen einordnen kann; und als ein Problem, weil ein solches gedankliches Durchspielen alternativer Möglichkeiten entweder Wissen voraussetzt, aufgrund dessen ich das Ding anders deuten oder einordnen könnte, oder mir die Möglichkeit eingeräumt würde, über die Beschäftigung mit dem Ding mir entsprechendes Wissen aneignen zu können. [...]

/26/

[...] [D]as Grundproblem allen Ausstellens von Dingen [lässt sich] in der Regel nicht lösen: dass Dinge festgelegt werden müssen, damit sie zu Anschauungs- und Erkenntnisgegenständen werden können, wobei sich immer wieder erneut die Frage stellt, wie Objekte sich so vorzeigen lassen, dass einerseits das an ihnen und über sie akkumulierte Wissen und ihre Einordnung in bestimmte Wissensgebäude zur Anschauung gebracht werden kann, sie andererseits aber als Objekte, die geordnet und denen etwas zugeschrieben wurde, erfahrbar bleiben können.

[...]

[K]ünstlerische Auseinandersetzungen mit Sammlungen und Ordnungen im musealen Kontext [zeichnen] sich generell dadurch aus [...], dass sie gerade die handgreiflichen, wissenschaftlichen Techniken und Methoden und die althergebrachten Darstellungsformen sowie, nicht zuletzt, die musealen Räume zum Ausgangspunkt ihrer Strategien nehmen. Dabei setzt die künstlerische

/27/

sche Arbeit an allen vermeintlich neuralgischen Aspekten des Sammelns, Ordnen und der Veranschaulichung an und versteht es, sie durch ihre gezielte Affirmation erneut produktiv und zugleich reflektierbar zu machen.

[...]

Der prekäre Charakter von zu Anschauungsobjekten gemachten Gegenständen kann nur im immer wieder und erneut ausgeübten Wechsel zwischen Betrachten und Beobachten aufgehoben werden und in dem Maße zu Einsichten und Erkenntnissen sowohl über die Bedeutung der einzelnen Objekte als auch der Sammlungen und den Umgang mit ihnen führen, wie diese verschiedenen Wahrnehmungsweisen bewusst vollzogen, das heißt aber, als

/28/

sich wechselseitig bedingende Wahrnehmungsleistungen wiederum selbst beobachtet werden. [...]

4.2.2 Kristin Victor: Hin oder/und her. Ordnungsbewegungen in einer botanischen Sammlung

»Geordnete Sammlungen sind zur Anschauung gebrachtes Wissen«¹ – Michael Fehr beschreibt in seinem Text Schausammlung und Schaudapot und betrachtet ihre jeweilige Möglichkeit, Dinge in Szene zu setzen, immer mit dem Fokus, beim Besucher und der Besucherin einen Erkenntnisgewinn zu erzeugen. Als fraglich stellt er die Überhöhung eines einzelnen Objektes dar, welches ohne Kontext betrachtet werden kann, wie es mancherorts geschieht. Dagegen sieht er im Schaudapot eine Möglichkeit, über die Fülle der Objekte die Besuchenden zum Nachdenken anzuregen, und sie zur Wissensaneignung zu bringen. Auch eine Annäherung über künstlerische Taxonomien hält er für sinnstiftend bei der Betrachtung von Objekten. Im Folgenden sollen diese Überlegungen auf eine Sammlung von Pflanzen, ein Herbarium, angewendet werden.

1. Die wissenschaftliche Pflanzensammlung der Universität Jena

Das Herbarium Haussknecht² bewahrt über 3,5 Millionen Objekte getrockneter Pflanzen auf. Den Hauptteil bilden die gepressten, auf Papierbögen montierten Pflanzen (Herbarbelege), die zu mehreren in Faszikeln gebunden in Holzschränken zu stehen kommen. Solche Pflanzenbelege gibt es aus den Verwandtschaftskreisen der Samenpflanzen, Moose und Flechten, Algen und Pilze. Daneben werden eine Vielzahl weiterer Objekte wie Samen und Früchte, mikroskopische Präparate, Dias, Briefe, Manuskripte und dergleichen mehr – räumlich getrennt von den Herbarbelegen – asserviert.

Die Sammlung, die hier im Mittelpunkt der Betrachtung steht, ist eine private Gründung des Apothekers und Pharmazeuten Carl Heinrich Haussknecht (1838–1903). Den Grundstock der Sammlung bilden die in den Jahren 1865 bis 1869 auf seinen Orientreisen gesammelten Pflanzen. 1896 eröffnete Haussknecht ein eigens für seine (und später auch andere) Kollektionen gebautes Herbarhaus in Weimar. Diese Sammlung wurde und wird stetig erweitert und ergänzt. So zählt die Haussknecht'sche Gründung neben den Herbarien in Berlin und München heute zu den drei größten Einrichtungen dieser Art in Deutschland.

In einem Herbarium stellt sich die Pflanzenvielfalt der Welt auf kleinstem Raum dar, ganz im Sinne der Naturphilosophen des 18. Jahrhunderts.³ Mit der Sammlung wird das Ziel verfolgt, alle auf der Erde vorkommenden Pflanzen zu erfassen, um unter anderem eine universelle Ordnung zu begreifen und aufzustellen. Dabei ist die

1 Fehr, Michael: »Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudapot«, in: Tobias Natter/Bettina Habsburg-Lothringen/Michael Fehr (Hg.), *Das Schaudapot – Offenes Magazin oder Inszenierung*, Bielefeld 2010, S. 13–30, hier S. 17 (Referenztext).

2 Das Herbarium Haussknecht ist eine Sammlung der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ausführliche Informationen zum Herbarium geben u.a. Meyer, Friedrich Karl/Manitz, Hermann: »Das Herbarium Haussknecht«, in: Bolko Schweinitz, *Reichtümer und Raritäten. Kulturhistorische Sammlungen, Museen, Archive, Denkmale und Gärten der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, hg. v. Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität (= Jenaer Reden und Schriften, Band 1), Jena 1974, S. 88–95; Casper, Jost (Hg.): *Herbarium Haussknecht. Weimar 1896 – Jena 1996. Geschichte und Gegenwart* (= Haussknechtia Beiheft, Band 8), Jena 1996.

3 Vgl. Heumann, Ina: »Zeiträume. Topologien naturwissenschaftlicher Sammlungen«, in: *Trajekte* 27 (2013), S. 19–23, hier S. 20.

Aufnahme aller weltweit wachsenden Pflanzen unter einem Dach ein Idealzustand und wird nie erreicht werden. Selbst im Zuge der gegenwärtigen Digitalisierung aller Dinge und Vorgänge wird dem Ziel zwar sehr nahegekommen, es bleibt aber unerreichbar. Eine endgültige Vollständigkeit wird es schon deshalb nie geben, da die natürlichen Prozesse der Artentstehung und Evolution immer weiter fortschreiten, es also wieder und wieder neue Arten, Unterarten, Hybride oder andere taxonomische Einheiten geben wird. Das Wissen bleibt folglich begrenzt – unvollständig – und damit, so schreibt auch Fehr, bleibt jede aufgestellte Ordnung ein künstlich geschaffener Zusammenhang.⁴

2. Von der Notwendigkeit einer Ordnung

Mit den großen Entdeckungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert gelangten eine Vielzahl an unbekannten Naturobjekten nach Europa. Diese mussten neu beschrieben, neu eingeordnet und gegebenenfalls auch präsentiert werden. Der schwedische Naturforscher Carl von Linné (1707–1778) machte es sich zu seiner Lebensaufgabe, eine Übersicht über die »Naturreiche« zu erstellen.⁵ Das Streben nach einer Klassifikation gab es bereits seit dem 16. Jahrhundert. Linné baute auf den Werken seiner Vorgänger auf⁶ und schaffte es durch akribisches Vergleichen der Vielzahl der ihm zugesandten Pflanzen, ein System aufzustellen, dass sich an den Sexualorganen der Pflanzen ausrichtete. Gleichzeitig gestattete die von Linné eingeführte binäre Nomenklatur eine eindeutige, vor allem aber eine vereinfachte Bezeichnung der Pflanzen.⁷ Im Gegensatz zu Linnés künstlichem Sexualsystem der Pflanzen wurden bereits kurze Zeit später natürliche Ordnungssysteme aufgestellt⁸ und bevorzugt, da sie auch die Verwandtschaftsverhältnisse abzubilden versuchen. Hierbei werden die Merkmale der Pflanzen untersucht und miteinander in Beziehung gesetzt. Pflanzen mit einer großen Übereinstimmung von Merkmalen werden als verwandt definiert. Bei künstlichen Systemen werden zunächst Merkmale, wie Blütenfarbe oder Fruchttyp, festgelegt und nachfolgend die Pflanzen diesen zugeordnet. Linnés an der Verteilung und Anzahl der Geschlechtsorgane ausgerichtetes künstliches System ist in seinen Grundzügen gleichwohl auch in den natürlichen Systemen erhalten geblieben, da Sexualität und natürliche Evolution meist miteinander gekoppelt sind.

4 Fehr: »Taxonomien«, S. 17.

5 Linné, Carl von: *Systema naturae*, Leiden 1735. In diesem Werk versuchte Linné alle bekannten Tiere, Pflanzen und Mineralien zu beschreiben und zu ordnen. Das Buch erschien in mehreren Auflagen.

6 Bekanntestes vorlinnésches Ordnungsprinzip ist das des französischen Botanikers Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708). Er veröffentlichte 1694 die Beschreibung mehrerer Tausend Gattungen, die, ausgerichtet an Blütenmerkmalen, systematisch in Klassen zusammengefasst waren. Linné studierte u.a. auch dieses Werk. Tournefort, Joseph Pitton de: *Eléments de Botanique Ou Méthode Pour Connoître Les Plantes*, Paris 1694.

7 Bis zu diesem Zeitpunkt erfolgte die Bezeichnung einer Pflanze mittels einer aus mehreren Worten bestehenden Phrase, die gleichzeitig eine Beschreibung der Pflanze beinhaltete.

8 Bereits 1789 publizierte der französische Botaniker Antoine-Laurent de Jussieu (1748–1836) eine natürliche Pflanzensystematik, zwischen 1836 und 1850 folgen mehrere Bände einer natürlichen Systematik, herausgegeben (und akribisch vorbereitet) von dem österreichischen Botaniker Stephan Ladislaus Endlicher (1804–1849). Jussieu, Antoine-Laurent de: *Genera plantarum. Secundum ordines naturales disposita*, Paris 1789; Endlicher, Stephan Ladislaus: *Genera plantarum secundum ordines naturales disposita*, Wien 1836–1850.

Der Tatsache geschuldet, dass immer wieder neue Pflanzen und Erkenntnisse hinzukommen und eine neue Ordnung provozieren, ist ein Herbarium als offenes System angelegt. Spätestens mit Linnés Möbel⁹, dem Schrank mit variablen Regalböden, wurde diese Offenheit seit dem 18. Jahrhundert praktiziert. Zugleich wurden die Pflanzen nun nicht mehr zu mehreren zusammengebunden, sondern einzeln auf Papierbögen aufmontiert. Dadurch war und ist es möglich, neu hinzukommende Pflanzenbelege – je nach Zugehörigkeit – einzusortieren. Und es ermöglicht zudem, bereits vorhandene Belege in ihrer wissenschaftlichen Zuordnung zu revidieren und umzusortieren.

3. Ordnungssysteme im Herbarium Haussknecht

Auch im Herbarium Haussknecht unterlag die Ordnung immer wieder einem Wandel: Haussknecht stellte seine Sammlung im Herbargebäude in Weimar nach dem zum damaligen Zeitpunkt aktuellen Nummern-Index des belgischen Botanikers Théophile Alexis Durand (1855–1912) auf.¹⁰ Dabei wurden den Pflanzengattungen, geordnet innerhalb ihrer Pflanzenfamilien, Nummern zugewiesen, auf der Grundlage des von George Bentham (1800–1884) und Joseph Dalton Hooker (1817–1911) aufgestellten natürlichen Systems.¹¹ Die Nummern signalisieren gleichzeitig eine Verwandtschaft zwischen den Gattungen. Unter der Nummer 2019 ist hier beispielsweise die Gattung *Prunus* (Pflaume, Kirsche etc.) aufzufinden, die Nummern 2018 und 2020 sind die nächst verwandten Gattungen.

Beim Umzug der Pflanzensammlung von Weimar nach Jena in den Jahren 1949 bis 1950 wurde die Sammlungsanstellung einer für damalige Zeiten aktuelleren Ordnung unterzogen. Nun wurde der von Karl Wilhelm von Dalla Torre (1850–1928) und Hermann August Theodor Harms (1870–1942) zusammengestellte Index verwendet, basierend auf dem von Adolf Engler (1844–1930) und Carl Prantl (1849–1893) herausgegebenen Werk über die Natürlichen Pflanzenfamilien.¹² Auch hier wurden die Gattungen mit Nummern versehen, *Prunus* trägt die 3396.

Alle Nummernsysteme haben den Nachteil, dass neu aufgestellte Gattungen »enumeriert« werden müssen. Im Herbarium Haussknecht in Jena erfolgt diese Eingliederung neuer Gattungen mit einem Sternchen »*« (Unternummer) zur Nummer der verwandtschaftlich am nächsten stehenden Gattung.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt erhalten die Pflanzen im Herbarium Haussknecht zum dritten Mal eine totale Neuordnung: Bedingt durch einen Umzug in ein neues Depot erfahren die dorthin verlagerten Pflanzen eine überwiegend alphabetische Neuaufstellung. Die Einteilung setzt bei den Pflanzenfamilien an, innerhalb dieser

9 Siehe hierzu Müller-Wille, Staffan: »Carl von Linnés Herbarschrank. Zur epistemischen Funktion eines Sammlungsmodells«, in: Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 22–38.

10 Durand, Théophile: *Index generum phanerogamarum usque ad finem anni 1887 promulgatorum in Benthami et Hookeri Genera plantarum fundatus / Cum numero specierum synonymis et area geographica conscriptis*, Brüssel u.a. 1888.

11 Bentham, George/Hooker, Joseph Dalton: *Genera plantarum ad exemplaria imprimis in herbariis Kewensibus servata definita*, 3 Bände, London 1862–1883.

12 Dalla Torre, Karl Wilhelm von/Harms, Hermann: *Genera siphonogamarum ad systema Englerianum conscripta*, Leipzig 1900–1907; Engler, Adolf/Prantl, Carl: *Die natürlichen Pflanzenfamilien*, Leipzig 1887–1915.

sind die Gattungen und Arten nun alphabetisch geordnet. Das Geheimnis des Nummernsystems, das Besuchende oft rätseln ließ und zum Nachdenken und Nachforschen anregte, wird dadurch obsolet. Die Klassifikation der Arten, Gattungen und Familien erfolgt nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen¹³, die sich dann aber nicht mehr in der Aufstellung der Sammlung widerspiegeln. Die alphabetische Anordnung erweist sich im Vergleich zu den vorherigen Nummernsystemen als vorteilhaft hinsichtlich der Offenheit des Ordnungssystems und der Bewegbarkeit der Gattungen und Arten innerhalb der Familien. Die vormals pflanzensystematische, sprich nach verwandtschaftlichen Kriterien angelegte Aufstellung weicht mit dieser alphabetischen einer pragmatischen Ordnung, deren Hauptaugenmerk auf der leichten Auffindbarkeit der Objekte liegt.

Abb. 1: Dr. Jörn Hentschel im neu bezogenen Depot des Herbariums Haussknecht in der Carl-Pulfrich-Straße 2, Jena. Die einzelnen Pflanzen liegen lose oder (reversibel) montiert auf einzelnen Papierbögen in Papierumschlägen und hier in nicht mehr faszikulär, sondern in offenen Halbkartons und können jederzeit von Regal zu Regal, von Karton zu Karton gewechselt werden.



Naturwissenschaftliche Depotsammlungen größeren Umfanges, aber auch kleinere Sammlungen und Museen können zumeist nicht Schritt halten mit der Abbildung der neuesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse in ihrer Sammlungsanstellung, oftmals sind hier die personellen bzw. kustodialen und räumlichen Bedingungen limitierend. So lassen sich Gattungsaufsplittungen oder -zusammenlegungen oftmals erst mit einem gewissen Zeitverzug auch in der Sammlung nachvollziehen.

¹³ Die Klassifikation erfolgt nach APG IV: der vierten, von der *Angiosperm Phylogeny Group* (APG) herausgegebenen Klassifikation der Samenpflanzen (ohne Nacktsamer [Gymnosperme]) aus dem Jahr 2016, der zumeist molekulargenetische Untersuchungen zugrunde liegen.

4. Bausteine der Ordnung

Fehr weist in seinem Beitrag auf das gemeinsame Merkmal aller wissenschaftlich-systematischen Ordnungssysteme hin: sie bauen auf der Definition von Typen auf. Typusbelege sind im Idealfall der typische Vertreter der Gattung, Art, Unterart, Varietät oder anderer Formen.¹⁴ Sie nehmen in einer wissenschaftlichen Forschungssammlung eine zentrale Stelle ein. Die Auswahl des Typusbeleges erfolgt im besten Fall anhand von Abstraktion, Reduktion und Fokussierung, um eben das Typische darzustellen.¹⁵ Gleichzeitig und ebenso wichtig sind die weiteren Vertreter einer Art, Unterart usw., um die Variabilität der taxonomischen Einheit darzustellen und ggf. abzugrenzen oder, nach Fehr ausgedrückt: um die Interferenzen zwischen den verschiedenen Objekten darzustellen. Deswegen ist es wichtig, fortwährend zu sammeln, denn die Evolution der Arten schreitet immer weiter voran. Prozesse wie die Globalisierung oder der Klimawandel führen zu zusätzlichen Veränderungen. Durch Modifikation der klimatischen Bedingungen beispielsweise können Pflanzen nunmehr in Gebieten vorkommen, in denen einst unwirtliche Bedingungen für sie herrschten.

Fehr geht davon aus, dass eine Ausstellung das erlangte Wissen mittels unserer natürlichen Sinne transferiert. Sobald der wahrnehmbare Bereich verlassen wird, stoßen Museen an ihre Grenzen. Eine Herausforderung ist es dann, das sozusagen Unsichtbare in anschaulicher »entdeck- und erfahrbarer« Weise darzustellen.

Abb. 2: Drei Arten aus der Gattung *Prunus* L. Links: *Prunus cerasus* L., die Kirsche, (= *Cerasus vulgaris* Mill.) Mitte: *Prunus persica* (L.) Batsch, der Pfirsich (= *Persica vulgaris* Mill., *Amygdalus persica* L.), und rechts: *Prunus domestica* L., die Pflaume.



14 Der Name eines Taxons ist an den Typus gebunden. Die Regeln zur Namensgebung sind in einem international gültigen Regelwerk zusammengefasst und werden alle sechs Jahre überarbeitet und, wo nötig, angepasst. Turland, Nicholas J./Wiersema, John H. (Hg.): *International Code of Nomenclature for Algae, Fungi, and Plants (Shenzhen Code)*. Adopted by the Nineteenth International Botanical Congress Shenzhen, China, July 2017 (= Regnum Vegetabile, Band 159), Glashütten 2018.

15 Fehr: »Taxonomien«, S. 18–20. In der Historie konnte das »Typische« nicht immer realisiert werden, da zum Teil der Überblick über die Gesamtheit fehlte. Vgl. auch Daston, Lorraine: »Type Specimens and Scientific Memory«, in: *Critical Inquiry* 31/1 (2004), S. 153–182.

Dieses Phänomen betrifft auch die Pflanzensammlungen. Die Fachdisziplin der systematischen Botanik ist heutzutage nicht mehr gänzlich sinnlich, vor allem optisch, wahrnehmbar, weil ein Großteil der Untersuchungen zur Taxonomie auf molekularer Ebene stattfindet. Diese molekularbiologischen Erkenntnisse sind am Objekt nicht mehr sichtbar. Untersuchten die frühen Vertreter der Botanik noch akribisch den Aufbau der Blüte, notierten die Anzahl der Staubblätter, Fruchtblätter, Kronen- und Kelchblätter und verglichen Blattformen, Verzweigungen, Behaarungen usw., so vergleichen heute moderne Computerprogramme die DNS-Sequenzen der Pflanzen. Ehemals verwandte Sippen werden u.U. getrennt, andere augenscheinlich nicht verwandte zusammengeführt. Um diese nicht-mehr-wahrnehmbaren Erkenntnisse (außerhalb des Sinnlich-Wahrnehmbaren) darzustellen, braucht es anschauliche Objekte, die zum Nachdenken anregen. Ein gut nachvollziehbares Beispiel, obwohl es nicht nur auf genetische Untersuchungen zurückzuführen ist, sind die jedem bekannten Nutzpflanzen Kirsche, Pfirsich, Aprikose und Pflaume. Diese wurden, wie die unterschiedlichen Früchte nahelegen, lange auf Gattungsebene getrennt. Heute bilden sie als eine Gattung *Prunus* eine gesicherte taxonomische Einheit.

5. Ausstellungen und Führungen als Fenster in das Depot

Das Herbarium Haussknecht ist nun kein Museum im eigentlichen Sinne, auch wenn am Eingang ein steinernes Schild mit der Aufschrift »Herbarium Haussknecht – Botanisches Museum gegr. 1895 – von Carl Haussknecht 1838–1903« hängt. Auch als Schau-depot lässt sich das Herbarium nicht bezeichnen, vielmehr ist die Pflanzensammlung ein Magazin mit Schaudepot-Charakter. Zum Schaudepot wird sie immer dann, wenn Führungen durch die Räumlichkeiten stattfinden. Dann werden zu allgemeinen oder besonderen Themen Einzelobjekte vorgestellt, die stellvertretend oder symbolisch für die Vielzahl der Objekte stehen sollen. Natürlich wird dabei auch ein Einblick in die Sammlung in ihrer Gänze gegeben. Die Mitarbeitenden des Herbariums kuratieren von Zeit zu Zeit auch Sonderausstellungen oder präsentieren angefragte Objekte in zumeist thematisch interdisziplinären Ausstellungen.

Nun liegt es schon in der Natur der Sache, dass ein Herbarium mit seiner Fülle von Pflanzen in Ausstellungen immer nur einen kleinen Ausschnitt präsentieren kann. Einzelne Objekte werden herausgestellt und ihnen eine besondere Bedeutung verliehen. Jedoch dient der einzelne Pflanzenbeleg hier nur als Beispiel für ein vorgegebenes Thema. Ein ästhetisch besonders ansehnlicher Beleg wird also herausgesucht, an dem sowohl der Kontext als auch die Eigenheit der Pflanze abzulesen ist. Ein Pflanzenbeleg steht für viele Disziplinen: Nicht nur die Pflanze selbst ist untersuchbar, auf dem Etikett eines Beleges lassen sich außerdem sehr viele Informationen finden – je nach Urheber in unterschiedlicher Tiefe. Als Beispiel angeführt sei hier ein Pflanzenbeleg des Färberwaides, mit dem wissenschaftlichen Namen *Isatis tinctoria* L. Er gehört zur Familie der Kreuzblütengewächse (*Brassicaceae*) und seine Erstbeschreibung geht auf Linné zurück.¹⁶ Ältere Beschreibungen dieser bekannten Nutzpflanze

16 Linné, Carl von: *Species Plantarum, Exhibentes Plantas Rite Cognitas, Ad Genera Relatas, Cum Differentiis Specificis, Nominibus Trivialibus, Synonymis Selectis, Locis Natalibus, Secundum Systema Sexuale Digestas*, Band 2, Stockholm 1753.

finden sich selbstverständlich auch schon in früheren Werken,¹⁷ denn der Färberwaid war nicht erst Linné bekannt. An diesem Herbarbeleg sind nun einerseits die typisch botanisch-systematischen Merkmale der Pflanzenart, aber auch der Pflanzengattung und der -familie lesbar, andererseits lassen sich noch weitere Facetten erkennen: Kulturhistorisch bedeutsam war diese Pflanze bis ins 19. Jahrhundert, sie wurde bis zur Einführung des Indigo zum Färben der Kleidung benutzt, der Spruch »Komm wir machen blau« lässt sich auf die Art und Weise (Prozedur) zurückführen, wie die Stoffe mit *Isatis* gefärbt wurden.¹⁸ Auch der Sammler kann interessante oder rätselhafte Geschichten aufwerfen, oder der Ort, an dem die Pflanze gesammelt wurde, kann ebenso bedeutsam oder unterhaltsam sein. Bei diesem Beispiel wurde die Pflanze von Carl Wilhelm John¹⁹ (1803–nach 1867) gesammelt, einem Berliner Drogisten. Bei einem seiner Besuche in Jena muss er den Färberwaid am Burgweg des Hausberges gesammelt haben. Der Pflanzenbeleg trägt somit auch ein Stück Stadtgeschichte in sich.

Durch eine geschickte Auswahl an Einzelobjekten können also durchaus viele Geschichten erzählt werden.²⁰ Sowohl die an den meisten Objekten ablesbare zeitliche als auch die räumliche Perspektive lassen Einordnungen aber auch Interpretationen zu, können neue Fragen aufwerfen und somit den Betrachtenden zum Nachdenken anregen. Natürlich sollte der Einzelbeleg nicht ohne Kontext – eben wie Fehr kritisiert, ikonenhaft überhöht – dargestellt werden, und dadurch nur noch von außen beobachtet werden.²¹ Ein Punkt, den Fehr insgesamt in seinem Text außer Acht lässt, ist die bereits beim Sammeln des Objektes stattfindende Entkontextualisierung.

17 In Tournefort: *Elemens*, Band 1, S. 211: *Isatis sativa* und *Isatis sylvestris*. In Linné: *Species Plantarum*, Band 2, S. 670: *Isatis tinctoria*, darunter als Synonyme *Isatis sativa* und *Isatis sylvestris*. Sowohl Tournefort als auch Linné verweisen auf S. 113 in Caspar Bauhins *Pinax Theatri Botanici sive index in Theophrasti Dioscoridis Plinii et Botanicorum qui a Seculo scripserunt opera Plantarum circiter sex millium ab ipsis exhibitarum nomina cum earundem Synonymiis et differentiis methodice secundum genera et species proponens*, Basel 1671.

18 Der Spruch »blau machen« und unser heutiges Verständnis davon, dass er »arbeitsfrei machen« bedeute, hängt damit zusammen, dass an den Tagen, an denen der Stoff aus dem Färbesud herausgenommen wurde und er blau wurde, die Gesellen nichts weiter zu tun hatten, als die Stoffe aufzuhängen – den Rest erledigte die Luft für sie. Fischer, Falk: *Das blaue Wunder Waid. Wiederentdeckung einer alten Nutz- und Kulturpflanze*, Köln 1997, S. 19. Eine disziplinenübergreifende Betrachtung gibt Selzer, Stephan: *Blau. Ökonomie einer Farbe im spätmittelalterlichen Reich*, Stuttgart 2010.

19 Barthel, Klaus-Jörg/Pusch, Jürgen: *Die Botaniker des Kyffhäusergebietes*, Jena 2005, S. 341.

20 MacGregor, Neil: *A History of the World in 100 Objects*, London 2010, deutsch: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München 2011; Müller, Elisabeth/Victor, Kristin (Hg.): »Blatt auf Blatt. Einzigartige Geschichten aus dem Herbarium Haussknecht«, in: *Laborberichte* 10 (2016), S. 1–98.

21 Fehr: »Taxonomien«, S. 22, 24. Gerade gab es einen Call for Papers zu einer im Mai 2023 geplanten Arbeitstagung mit dem Titel *Gesellschaftliche Prozesse ausstellen*, wo es u.a. um Fragen der geeigneten Objektwahl ging, um – hier gesellschaftliche – Kontexte sichtbar zu machen. Deutsches Museum in München, 4.–5. Mai 2023, https://www.deutsches-museum.de/assets/Forschung/Forschungsinstitut/Bilder/Aktuelles/CfP_Tagung_Gesellschaftliche_Prozesse_ausstellen_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Abb. 3: Der Färberwaid *Isatis tinctoria* L.,
 »Ex collibus Jenensibus, Hausberg, Burgweg
 etc. ubi sponte crescit. legi Junio 1827. John.«



Abb. 4: Links: Eine von Adalbert Geheeb aus Moosen zusammengestellte Landschaft, 6. März 1909, Freiburg/Br. Rechts: Eine von Ernst Haeckel zusammengestellte Tafel mit Nesseltieren



Eine andere Möglichkeit, die Fehr ins Auge fasst, sind künstlerische Taxonomien, Objekte also bewusst aus ihrem Bezug zu nehmen und in anderer Form zu präsentieren, um damit zum Nachdenken anzuregen und den eigentlichen Sinn respektive Nutzen des Objektes zu erkennen. Vielleicht hatte der Bryologe Adalbert Geheeb (1842–1909) ebensolche Dinge vor Augen: Da die Moose – weil klein und unscheinbar – häufig ohne Beachtung blieben, formte er mit ihnen kleine und große Mooslandschaften, die er beispielsweise mit Ernst Haeckel (1834–1919) teilte oder anderen Freunden und Bekannten zusandte. Damit rückte Geheeb die Moose aus ihrem ursprünglichen Kontext und brachte in seinen Bildern Moose zusammen, die in der Natur nicht gemeinschaftlich an einem Ort vorkommen. Womöglich könnten sich aus dieser künstlichen Zusammenstellung auch neue Erkenntnisse gebildet haben. Sogar auf der Pariser Weltausstellung 1867 fanden zwei von Geheeb's ausdrucksstarken Landschaftsbildern Aufstellung. Auch Haeckel selbst ließ mit seinen »Kunstformen der Natur« verschiedene Akteure in einem anderen Rahmen erscheinen.²² Durch die Arrangements bekommt eine jede und ein jeder einen Eindruck zur Formenvielfalt und aufgrund der ästhetischen Bilder vermochte Haeckel es, andere für das Unscheinbare zu interessieren. Durch das Zusammenfügen verschiedener Arten auf einen Blick ließen sich vielleicht gar neue Details oder Unterschiede entdecken.

Die Ordnung in einer Sammlung wie die des Jenaer Herbariums ist nicht vordergründig zur Anschauung gebrachtes Wissen, dennoch liegt auch hier in der Ordnung eine Wissensakkumulation. Zusammen mit der Erfahrbarkeit der Objekte kann jederzeit neues Wissen erschlossen, in Sonderausstellungen präsentiert und während Führungen erläutert werden.

Auswahlbibliographie

- Casper, Jost (Hg.): *Herbarium Haussknecht*. Weimar 1896 Jena 1996. *Geschichte und Gegenwart* (= Haussknechtia Beiheft 8), Jena 1996.
- Daston, Lorraine: »Type Specimens and Scientific Memory«, in: *Critical Inquiry* 31/1 (2004), S. 153–182.
- Heumann, Ina: »Zeiträume. Topologien naturwissenschaftlicher Sammlungen«, in: *Trajekte* 27 (2013), S. 19–23.
- MacGregor, Neil: *A History of the World in 100 Objects*, London 2010; deutsche Übersetzung: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München 2011.
- Müller, Elisabeth/Victor, Kristin (Hg.): »Blatt auf Blatt. Einzigartige Geschichten aus dem Herbarium Haussknecht«, in: *Laborberichte* 10 (2016), S. 1–98.
- Müller-Wille, Staffan: »Carl von Linnés Herbarschrank. Zur epistemischen Funktion eines Sammlungsmöbels«, in: Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 22–38.

22 Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien 1899–1904. Darin enthalten sind einhundert illustrierte Tafeln verschiedener Lebewesen.

4.3 Architekturen ordnen – mit Texten von Matthias Noell und Christoph Eggersgluß

4.3.1 Matthias Noell: Denkmalsammlungen, Denkmalarhive [2016]

Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung* (= Transformationen des Visuellen, Band 3), Berlin/München 2016, S. 24–39, hier S. 24, 32–36.

/24/

Nach gängiger Meinung ist das Denkmalinventar eine nützliche, aber auch etwas trockene, wenn nicht sogar langweilige Spezies innerhalb der Gattung des illustrierten Kunstbuchs. Durch seine positivistischen Beschreibungen sowie Illustrationen erscheint es als der Inbegriff der wissenschaftlich motivierten Objektsammlung, ohne dabei jedoch ein eigenes Narrativ zu besitzen. Die Sinnproduktion des Denkmalinventars erschöpft sich also in der statistischen Ansammlung sowie Ordnung der Dinge und Daten in einem Buch oder einer Buchreihe. Erschwerend kommt hinzu, dass im Denkmalinventar die zum Zeitpunkt der Drucklegung gültige Verwaltungseinheit den Aufbau des Bandes bestimmt. Die topographisch-administrative Sicht aber entspricht nicht immer einer kunstgeographischen oder topologischen, sodass teils wichtige Bezugspunkte fehlen müssen.¹

Aber stimmt diese Einschätzung wirklich? Als das Denkmalinventar im frühen 19. Jahrhundert als das probate wissenschaftliche Mittel zur Entdeckung, Bekanntmachung und Dokumentation, d.h. als bildlich-textliche Archivierung von Kunst und Architektur entwickelt wurde, setzte es sich schnell von den als unsystematisch erachteten Vorläufern der Landesbeschreibungen, Recueils, Specimina und Mappenwerke wegen seines hohen wissenschaftlichen Anspruchs ab. Über Jahrzehnte wurde die Denkmalerfassung von methodischen Überlegungen begleitet, denn nicht zuletzt ging es bei der Erstellung eines Denkmalinventars nicht nur um Sammlung, Auswahl und Beschreibung, sondern immer auch um Fragen der sich ergänzenden Darstellung

1 Hierzu vor allem Breuer, Tilmann: »Kunsttopologie. Ideen zur Grundlegung einer Disziplin der Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 35 (1983), S. 22–26; ders.: »Baudenkmalkunde. Versuch einer Systematik«, in: *Denkmalinventarisierung in Bayern. Anfänge und Perspektiven* (= Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 9), München 1987, S. 6–11.

in Text und Bild. Tatsächlich ist das Denkmalinventar ein wesentlicher Motor der sich ausdifferenzierenden Kunst- und Architekturwissenschaften gewesen, und immer wieder speiste es neues Material in den Kanon des Bekannten, aber auch neue Darstellungsmittel und -formen sowie neue Methoden in die Disziplin ein. Man denke nur an die seit 1969 erfolgte Inventarisierung der vom Abriss bedrohten Zeche Zollern II/IV in Dortmund-Bövinghausen unter maßgeblicher Beteiligung der Fotografen Bernd und Hilla Becher und die auch daraus resultierende weitreichende Wertschätzung der industriellen Hinterlassenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts [...].²

/32/

[...]

Kunsthistoriker, Architekten und Autoren fertigten [seit dem Ende des 19. Jahrhunderts] zunehmend die für ihre Publikationen benötigten Fotografien selbst an, wie beispielsweise Albert Erich Brinckmann oder Paul Schultze-Naumburg. Hochgradig professionalisiert in seinem Vorgehen als Kunsthistoriker und Fotograf war bereits Georges Durand, dessen Aufnahmen der Kathedrale von Amiens als großformatige Heliogravüre-Tafeln dem Text beigegeben wurden. Als ein weiteres Beispiel aus dem Alltag einer promovierenden Kunsthistorikerin wäre Carola Welcker (später Giedion-Welcker) zu nennen – sie fuhr 1918 mit dem Fahrrad und einer offensichtlich bereits leichteren Ausrüstung durch Oberbayern. [...]

Auch die Inventare und Archive der Denkmalämter wiesen nun zunehmend Fotografien auf, deren Autorschaft bei den Bearbeitern selbst lag. So

/33/

fotografierten der bayerische Kunsthistoriker und Volkskundler Karl Borromäus Gröber und sein Kollege, der Architekt Kurt Müllerklein, seit den 1920er Jahren für die bayerischen Inventarbände. Ihre Aufnahmen zeigen meist nüchterne Aufnahmen städtischer Bürgerhäuser, manchmal aber höchst eigenständige, stimmungsvolle Ansichten des Stadtensembles. Insbesondere im Bereich der nun verstärkt thematisierten anonymen Architektur und des Stadt- und Landschaftsbildes mussten neue Sichtweisen entwickelt werden. Das »gemeinsame Zusammenwirken zu einem größeren verwachsenen Ganzen« (Camillo Sitte) versuchten nun die Fotografen der Inventare vermehrt auch im fotografischen Bild festzuhalten.³ Man kann das zunehmende Interesse am räumlichen Zusammenhang vielen Inventarbands ablesen. Die bayerische Administration plante 1904 eine vom Inventar getrennte und daher schnellere

2 Vgl. hierzu u.a. Becher, Bernd/Becher, Hilla: *Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher*, Kat. Ausst., München 1967; Schönberg, Heinrich/Werth, Jan: *Die Architektur der Förder- und Wassertürme. Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 13), München 1971; Conrad, Hans Günther/Neumann, Eberhard G.: *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 34), München 1977.

3 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint d. 4. Auflage v. 1909, Braunschweig 1983, S. 79. Dem fotografischen Bild stand der Wiener Architekt jedoch skeptisch gegenüber.

administrative Listenerfassung und verschickte dazu Fragebögen, in denen u.a. nach besonderen

Merkmale für »Orts- und Straßenbilder« gefragt wurde.⁴ Explizit genannt wird dieser Aspekt im Kontext der von Alois Riegl und Max Dvorak konzipierten *Österreichischen Kunsttopographie*. Die Arbeit der Konservatoren sollte »sich nicht nur auf einzelne Denkmale, sondern auch auf Denkmalgruppen erstrecken, die als Ganzes eine historische oder malerische Bedeutung haben, wie Straßenzüge, Plätze, Veduten oder ganze Stadtbilder«, und auch das »landschaftliche Element« sollte nun dokumentiert werden.⁵ Der erste Band der von Max Dvorak herausgegebenen *Kunsttopographie* wurde daher dem politischen Bezirk Krems gewidmet, einer historischen Kulturlandschaft *par excellence*. Mehrere ungenannte Fotografen waren hierfür tätig, u.a. auch der Architektur- und Landschaftsfotograf Konrad Heller.⁶ An der Grenze zwischen Objekt und Raum suchten sie das Zusammenwirken von Architektur, Natur und Kunst, die Stimmung des Denkmalensembles zu erfassen – und ähneln in diesem Ansatz daher in manchen Aufnahmen Henri Le Secq, dessen »sentimentalen Blick« Anne de Mondenard hervor-

/34/

hob.⁷ Manche Fotografien des österreichischen Bandes schienen geradezu die »verflossene Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät«, und damit den rieglischen Alterswert, visualisieren zu wollen.⁸ Man kann es daher durchaus als programmatisch ansehen, dass auf der letzten Abbildung des Kremser Inventars ein Bildstock mit den ihn umgebenden Pflanzungen sowie seiner volkstümlichen Dekoration verschmilzt und dabei nahezu verschwindet [...]. Der beschreibende Text des Inventars blieb hingegen bei der Darstellung der Einzelobjekte, nur selten hielt die Stimmung des Ensembles Einzug in die Beschreibung des Artefakts, wie durch die Bemerkung »Durch die Vegetation und die Lage an der Straßenabzweigung von großem Stimmungsreize.«⁹

Im ersten Band der *Österreichischen Kunsttopographie* übernimmt das fotografische Bild zwei nahezu gegensätzliche, in sich bereits paradoxe Aufgaben: Einerseits muss es der wissenschaftlichen Analyse der einzelnen »geschlossenen Werke« der Kunst eine adäquate, aber homogene Illustration zur Seite stellen. Andererseits muss es nun auch die »Auflösung des Geschlossenen« im Ensemble visualisieren. Dass dies

4 Lübbecke, Wolfram: »Georg Hager und die Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in Bayern«, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzold (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, Berlin 1981, S. 399–416, hier S. 405, Anm. 63.

5 Organisationsbestimmungen der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Statut. Allerhöchste Entschließung vom 19. Februar 1899, Erlaß des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 14. März 1899, S. 18. Vgl. auch Neubauer, Barbara (Hg.): *Wachau. Welcher Wandel? Fotografien von Konrad Heller und Irene Dvorak*, Weitra 2011.

6 Vgl. Grassegger, Friedrich: *Wachau um 1900. Lichtbilder des Photographen Konrad Heller (1875–1931)*, Wien 1996; Dvorak, Max: »Einleitung«, in: Hans Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich* (= Österreichische Kunsttopographie, Band 1), Wien 1907, S. XIII–XXII.

7 Mondenard, Anne de: *La Mission heliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002, S. 120. Vgl. hierfür insb. die Fotografie der Häuser und Baracken in Chartres, Abb. 38.

8 Riegl, Alois: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien/Leipzig 1903, S. 8.

9 Der Dreifaltigkeitsbrunnen in Spitz (Donau) in: Tietze: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems*, S. 399.

zur weiteren Emanzipation des Bildes gegenüber dem Text und zur Differenzierung beider Medien beitrug, ist zumindest anzunehmen.¹⁰ Die bereits genannten, scheren-schnittartig freigestellten Kunstdenkmale sind (wie im übrigen auch die Aufmaßzeichnungen) in der *Österreichischen Kunsttopographie* nahezu verschwunden und wurden nur noch für museal aufbewahrte Werke eingesetzt – ein sprechender Kontrast zu zahlreichen zeitgleichen Museumsräumen, in denen die Kunstwerke in ein ihrer historischen Herkunft als angemessen empfundenes architektonisches Umfeld gestellt wurden. Für die Konzeption eines kulturlandschaftlichen Denkmalinventars war ein museales Werk ein isoliertes Werk – und auch als solches abzubilden. Man ist von den unbeschrifteten Vignetten und freigestellten Kunstwerken aus Bayern zwar nicht weit entfernt – die Aussage aber ist in Wien eine andere.¹¹ [...]

Die in der Fotografie in Szene gesetzte Analogie zwischen architektonischen und landschaftlichen Formen war zwar bereits in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, u.a. bei John Ruskin, vorgeprägt, fand aber nun zunehmend fotografischen Widerhall – zum Beispiel auch bei Paul Schultze-Naumburg oder Peter Meyer.¹² Vor allem die Heimatschutzbewegung bediente sich dieser kontextualisierenden Architekturfotografie. Heinrich Ullmann, Architekt und Oberregierungsrat in der Bayerischen Baubehörde, bebilderte einen Artikel über die Bauweise im Altmühltal mit eigenen Zeichnungen und Fotografien, welche die Auswirkungen der ortstypischen Dachdeckung auf das Landschafts-, Stadt- und Ortsbild belegen sollten. Seine Fotografien mit den Stadtansichten, Häuserreihen und landschaftlichen Partien thematisieren erneut die »stimmungsvolle Einheit von Natur und Menschenwerk« und dürften der bayerischen Inventarisierung nicht unbekannt geblieben sein.¹³

Seit etwa 1940 finden wir schließlich auch Luftbilder in den Inventaren, die einer genaueren strukturellen Untersuchung der Stadtform und ihrer Einbettung in die jeweilige Landschaft dienen, die aber auch eine erneute Parallele von Fotografie, Denkmalschutz und Kriegswirtschaft belegen. Nur

10 Die beiden Begriffe stammen von Alois Riegl, mit denen er die zwei entgegengesetzten Pole des »ästhetischen Grundgesetzes unserer Zeit« umschrieb, das von Menschenhand geschaffene, geschlossene Kunstwerk und dessen langsamen Verfall, den Kreislauf des Werdens und Vergehens vermittelnd (Riegl: *Denkmalkultus*, S. 24). Vgl. die vergleichbare Argumentation von Locher, Hubert: »Musée imaginaire« und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte«, in: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1730 bis 1930*, Berlin 2007, S. 53–84, hier insb. S. 65–68.

11 Möglicherweise reagierte auch Robert Dürer auf diese Strategie: Sein seit 1899 erarbeiteter und erst 1928 erschienener Band *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* bildete eine beinahe grotesk freigestellte Heiliggrabfigur aus S. Niklausen ab, die bereits im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, und damit in einem Prototyp des kontextuell-historisierenden Museums, aufbewahrt wurde, andererseits ländliche Denkmale in ihrer landschaftlichen Einbettung am Ort.

12 Vgl. hierzu Noell, Matthias: »Ein Bild voller Widersprüche. Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar«, in: ders./Edgar Bierende/Sibylle Hoiman/Anna Minta (Hg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert*, Bern 2010, S. 119–138.

13 Ullmann, Heinrich: »Das Kalkplattendach im Altmühlgebiete«, in: *Bayerischer Heimatschutz. Monatschrift des bayerischen Landesvereins für Heimatschutz* 17/11, 12 (1919), S. 1–24, hier S. 13. Vgl. hierzu Leuschner, Peter: *Passion Jurahaus. Heinrich Ullmann 1872 bis 1953, Architekt, Denkmalpfleger, Maler, Fotograf zum 50. Todestag*, Pfaffenhofen (Ilm) 2003.

/35/

am Rand sollte vielleicht erwähnt werden, dass Denkmalpflege und Heimatschutz im Einsatz und in der Auswertung von Luftbildern der Humangeografie um Jahre hinterherhinkten – möglicherweise ein Defizit des allzu stimmungsgeladenen Blicks auf die Dinge.¹⁴

[...]

/36/

[...] Methodisch setzte die Denkmalerfassung zunächst auf die Dokumentation einzelner herausragender Gebäude, weshalb neben den Denkmalinventaren immer auch monografische Publikationsreihen initiiert wurden, die zudem wiederum als Vorlagenwerke verwendet werden konnten.¹⁵

Schon um 1900 aber wurde der Fokus wieder erweitert, nun sollte auch das »Typische, häufig Vorkommende, Schlichte (die Volkskunst) [...] neben dem Einzigartigen, Hervorragenden eingehende Berücksichtigung finden«.¹⁶ Etwa zeitgleich steckte ebenso der 1904 gegründete Bund Heimatschutz sein Arbeitsfeld ab: Die Rettung der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt spielte ebenso eine gewichtige Rolle wie die der geologischen Eigentümlichkeiten und der Volkskunst auf dem Gebiet der beweglichen Gegenstände sowie der Sitten, Gebräuche, Feste und Trachten.¹⁷

[...]

Zwischen der »femme du peuple« in der *Description de l'Égypte*, dem Straßenverkäufer von Eugene Atget [...] und dem Dresdner Straßenfotografen aus August Sanders Serie *Menschen des 20. Jahrhunderts* besteht daher eine Verwandtschaft, die in der Erfassung, Sammlung, Erforschung und Archivierung der menschlichen Kultur begründet liegt und die wie das Denkmalinventar den möglichen Verlust als einen Hauptmotor der Dokumentation kennt. Diese Fotokampagnen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts stehen zwar nicht mehr direkt mit der klassischen Kunstdenkmalinventarisierung im Zusammenhang, durch ihre Systematik nehmen sie jedoch eine Mittlerstellung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Dokumentation ein.¹⁸

14 Vgl. vor allem Brunhes, Jean: *Geographie humaine. Essai de classification positive*, 3 Bände, 3. Auflage, Paris 1925 [1910].

15 Vgl. zum Beispiel Vitet, Ludovic: *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (= Collection des documents inédits sur l'histoire de France), Paris 1845; Abteilung des Künstlervereins für Bremische Geschichte und Alterthümer (Hg.): *Das Rathaus zu Bremen* (= Denkmale der Geschichte und Kunst der Freien Hansestadt Bremen, Band 1), Abt. 1, Bremen 1862–1864.

16 Gurlitt, Cornelius: »Thesen über die Inventarisierung der Denkmäler«, in: *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* 48/12 (1900), S. 207–208, hier S. 207.

17 »Gründung eines Heimatschutz-Bundes«, in: *Die Denkmalpflege* 6/4 (1904), S. 34–35, hier S. 35.

18 Zu Atgets archäologisch-antiquarischer Seite vgl. Le Gall, Guillaume: »Un photographe archéologue«, in: *Atget. Une rétrospective*, Kat. Ausst., Paris 2007, S. 34–49. Vgl. auch Noell, Matthias: »Klassifizierung als »operation secondaire« – Der Beginn der Theoriebildung in der Denkmalinventarisierung«, in: Uta Hassler/Thorsten Meyer (Hg.), *Kategorien des Wissens – Die Sammlung als epistemisches Objekt*, Zürich 2014, S. 157–178.

4.3.2 Christoph Eggersgluß: Infrastruktur/Inventur. Sammeln und arrangieren von Kleinarchitekturen und Straßenmöbeln in der Zeitschrift *Architectural Review* (1955/1956)

Infrastrukturen und Inventaren wird landläufig Langeweile unterstellt, sie ist ihnen sozusagen gemein.¹ Anders verhält es sich oft auf den unterschiedlichen Stufen ihrer Verarbeitung. Dass es in der nicht nur oberflächlichen Verschaltung durchaus ästhetisches, narratives wie auch kritisches Potenzial gibt, zeigt sich meist auf den weiteren Beobachtungsebenen von Fotosammlungen, in Alben, Büchern oder eben auf der einzelnen Katalog- oder Zeitungsseite.² Das Erstellen eines Inventars bedingt die Kenntnis eines gewissen Bestands, überführt ihn in eine andere Ordnung und vice versa. Im Verlauf werden die Operationen der beobachteten Infrastrukturen wie auch räumliche und administrative Funktionszusammenhänge, parallel zu den Infrastrukturen der angelegten Sammlungen gelesen, nachvollziehbar: vor allem wenn Fotografie nicht nur Illustration bleibt, sondern als Beweiskette und Nachweis eines Beziehungsgeschehens von Menschen und Dingen dient.³

Folgt man Matthias Noell, entwickelte sich die strukturierte Anlage von Objektsammlungen zwischen Kunst und Wissenschaft in den Kunst- und Denkmalinventaren des 19. Jahrhunderts eher entlang ›großer‹ beziehungsweise ›namhafter‹ Werke und Monumente.⁴ Der vorliegende Text setzt niederschwelliger an: Wie stellt sich der Prozess einer Inventarisierung in Bezug auf meist anonyme und randständige Kleinarchitekturen und Möblierungen des öffentlichen Lebens am Straßenrand dar? Was passiert, wenn hier kein Komitee oder eine dafür bestimmte Institution, sondern eine Redaktion und Zeitschrift am Werk ist? Das soll im Folgenden eine ›Dokumentationskampagne‹ ganz eigener Art zeigen, die das positivistische Sammeln fotografischer Belege nicht selten übertrieb. In ihr wurde der Bestand englischer Straßenränder – wenn auch exemplarisch – aufgenommen und in kataloghafte Ordnungen gebracht, nicht nur um festzuhalten oder zu repräsentieren, sondern um Straßenansichten zu kritisieren, also das Baugeschehen zu problematisieren. Das Sammeln und Arrangieren von Abbildungen auf den Seiten der im Folgenden besprochenen englischen Architekturzeitschrift in den 1950er Jahren bedeutete nicht nur die Überführung in neue Repräsentationsformen, sondern eine aktive Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen und ihren Urhebern, also den Vorschriften und politischen Handlungen, die

Der Aufsatz basiert in großen Teilen auf Eggersgluß, Christoph: »Agents of Subtopia. Stell(en)vertreter an Englands Straßenrändern um 1955«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle (Hg.), *Räume und Medien des Regierens*, München 2015, S. 56–80 und wurde hier stellenweise weiter ausgearbeitet.

1 Vgl. Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, Berlin/München 2016, S. 24–39, hier S. 24 (Referenztext). Vgl. zur Medientheorie der Infrastruktur zuletzt Schabacher, Gabriele: *Infrastruktur-Arbeit*, Berlin 2022.

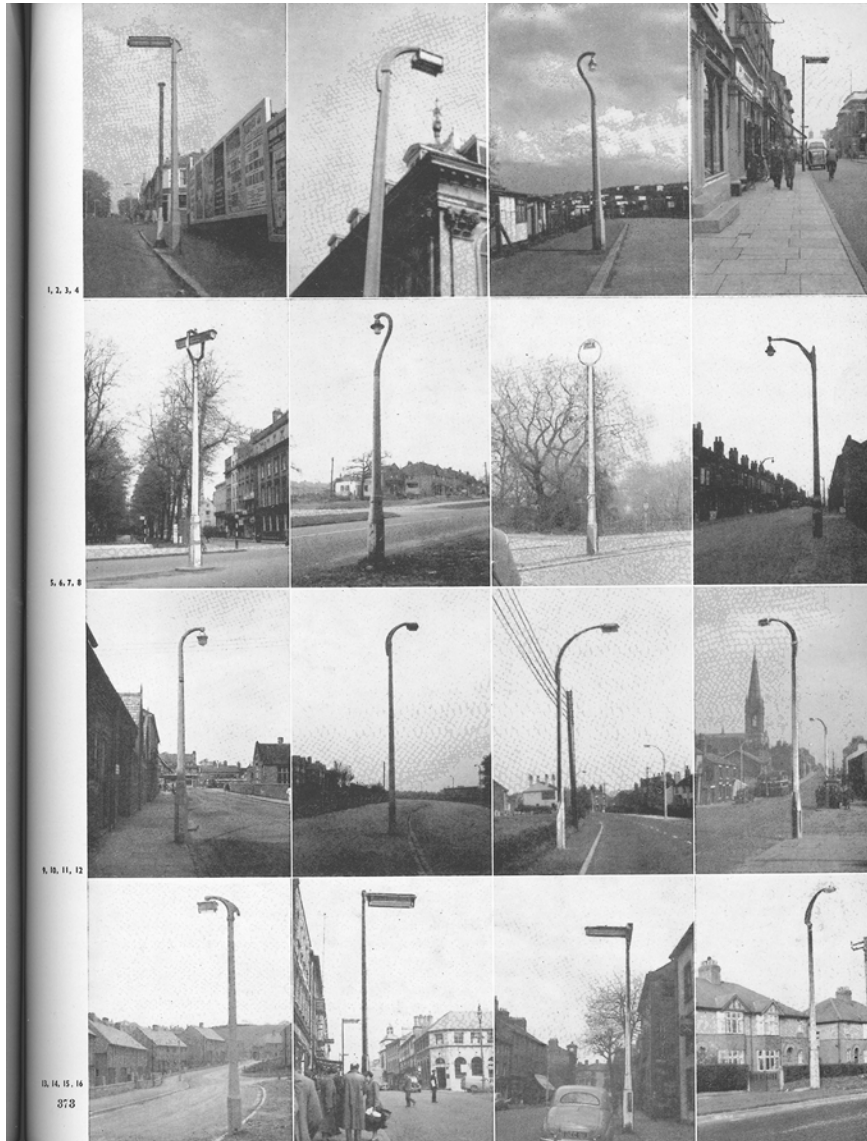
2 Vgl. Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie u.a. (Hg.): *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld/Berlin 2020; Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin (Hg.): *Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert* (= Fotogeschichte, Band 165), 2022.

3 Vgl. hierzu ein- und weiterführend Lockemann, Bettina: *Das Fotobuch denken – Eine Handreichung*, Berlin 2022.

4 Vgl. Noell: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive«.

das Stadt- und Landschaftsbild formten.⁵ Somit ging es nicht so sehr um die Listung ausgewählter Bauten oder Orte, sondern um ihre Verknüpfung und Integration in einen gemeinsamen Argumentationszusammenhang.

Abb. 1: *Lamps.*



5 Vgl. hierzu auch Noells Hinweis auf Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*, ebd., S. 31.

Zentraler Protagonist dieses Unterfangens war ein junger Mathematiker und ehemaliger Pilot der Royal Air Force, der sich 1954 im Auto aufmachte, um die von eifrigen Bauherren und Ämtern mit Stahl und Beton veränderten Nachkriegslandschaften aufzunehmen und zu beurteilen. Auf einem Road Trip entlang der englischen Infrastruktur beschäftigte sich der 24 Jahre alte angehende Architekturkritiker Ian Nairn mit einem eigentümlichen Gesetz der Straße: Für die Zeitschrift *Architectural Review* (AR) fotografierten und ordneten Nairn und weitere Redakteure all die vermeintlich misslungenen und weniger schlüssigen Kreuzungen sowie ästhetisch anstößigen Ecken, beschäftigten sich sodann mit visuellen *junctions* und *disjunctions*. Insbesondere den Übergängen von Stadt und Land widmete Nairn sein Augenmerk, um vor dem Verschwinden einer gewissen Trennschärfe zwischen ihnen zu mahnen.⁶ Im Anschluss an seine Reise erstellte Nairn in Zusammenarbeit mit dem Graphiker Gordon Cullen und im Rückgriff auf das Fotoarchiv der AR Typologien industrieller Artefakte, Bildtafeln von Straßeneinrichtungen und ausgreifende Taxonomien der von Bauvorschriften und lokalen Verwaltungen produzierten »Wegelagerer«.⁷

Die anvisierten Artefakte der zumeist suburbanen Transitdörfer nannte Nairn in der begleitenden Publikation, die in ihrem Ton und ihrer Gestaltung zwischen stark subjektiv gefärbtem Reisebericht, Architekturführer und Autoatlas changierte, »Agents of Subtopia«.⁸ Er deutete damit ihr Potenzial an, sich kenntlich zu machen, Orte zu markieren und nicht nur aufs Auge zu wirken. Denn Nairn ging in diesem Sonderheft der AR unter dem Titel *Outrage* einer zügellosen infrastrukturellen Bauentwicklung nach. Die eigentlichen *outrages*, die er notierte, waren eben jene prägnanten Stellen und Technophänomene, die sich mal aufgrund unachtsamer Baugesetzgebung, mal wegen allzu hoch skalierter Aufsichten, Übersichtspläne, Statistiken und Bilanzen in der Landschaft verteilt hatten. *Outrage* war ein Appell an Architekten, Planer und Ingenieure, es besser und nachsichtiger zu tun, wenn auch manchmal im Ton scharfer Polemiken. Nairn machte sich dafür, ähnlich dem zeitgleich propagierten Brutalismus, die Faktizität des Vorgefundenen (*as found*) zunutze.⁹ Er sammelte Fotografien der Auswüchse von Standards, Anweisungen und *byelaws*, die auf weit entfernten Schreibtischen ihren Ursprung gehabt haben mochten.¹⁰

6 Vgl. Darley, Gillian/McKie, David: *Ian Nairn. Words in Place*, Nottingham 2013, S. 17–18.

7 Zum Fotoarchiv und seiner ganz eigenen Ordnungstätigkeit siehe Elwall, Robert: »How to Like Everything: Townscape and Photography«, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 671–689.

8 Nairn, Ian: *Outrage* (= *The Architectural Review*, Band 117/702), 1955, S. 371.

9 Zur Entstehung und historischen Beziehung des New Brutalism siehe: Banham, Reyner: »The New Brutalism«, in: *The Architectural Review* 118/708 (1955), S. 355–361; Stalder, Laurent: »New Brutalism«, »Topology« and »Image«. Some Remarks on the Architectural Debates in England around 1950«, in: *The Journal of Architecture* 13/3 (2008), S. 263–281. Interessant sind dabei die personellen Überschneidungen sowie die Transfers der Leitthemen und Autoren von *Architectural Review* und *Architectural Design*. Vgl. Macarthur, John: »The Revenge of the Picturesque, Redux«, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 643–653.

10 Für den vermittelnden theoretischen Hintergrund der Delegation siehe: Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 226–332. Für eine Kritik daran siehe u.a.: Schüttelz, Erhard: »Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), S. 87–110.

Abb. 2: Road Detail.



Die aus der Sortierung und Anordnung der Fotografien hervorgehenden Typologien, die an Katalogseiten der Hersteller dieser Objekte erinnerten, schienen den Nachweis führen zu wollen, dass die Vorgaben entweder zu viel Spielraum in der Ausgestaltung gaben oder gänzlich an den lokalen Bedürfnissen vorbeigingen. Die Objekte, etwa Straßenlaternen, wurden ihrer Kontexte entledigt, indem Ausschnitte der Fotografien nach Ähnlichkeiten gruppiert wurden, die die visuelle Kraft ihres Auftretens unterstrichen (Abb. 1). Gleichfalls wurden einzelne Szenen sequenziell erschlossen, um Abfolgen von Landschafts- und Stadtbildern und deren Übergänge herauszustellen (Abb. 4). Die Zeitschrift unterschied hier zwischen guten und schlechten Lösungen, stellte diese jedoch nicht nur einander gegenüber, sondern auch szenisch hintereinander, um Eingangssituationen

und Straßenverläufen nachzugehen. Dabei verlor sie sich in einigen Fallstudien in vermeintlichen Idyllen wie den schottischen Highlands, die nunmehr durch sogenannte *wirescapes* und Relikte von Militär und Industrialisierung bedroht seien.¹¹

1956 fand *Outrage* seine Fortsetzung und eine Art Antwort auf die angemahnten Problemzustände in einem Sonderheft der AR mit dem Titel *Counter-Attack*.¹² Das erneut verwendete Verfahren, die Dinge buchstäblich bloß- und freizustellen, überführte sie dabei nicht nur in die neue visuelle Ordnung des Layouts (Abb. 2). Indem Nairn sie mit Kamera und Schreibmaschine aufzeichnete, ausschneiden und auf dem Papier wieder zueinander stellen ließ, bildeten sich auf der Reise zusammengeklautbe topologische Cluster (Abb. 1 und 2 beispielhaft für viele andere Seiten): ein Überblick über die Missstände der modernen Planungstheorien, die der Ex-Pilot nicht zuletzt aus der Perspektive von Karte und Aufsicht kannte.¹³ Nairn lieferte damit eine Art Lagebericht in Fallbüchern und Katalogen, der nicht allein reaktionär zu deuten ist. Für ihn ging es wohl weniger um die Suche nach einem verlorenen *Rural England* oder die Wiederherstellung eines seit dem 18. Jahrhundert hochstilisierten *Old England*. Eher zielte er auf die Anpassung von Planungsinstrumenten und Regeln, deren Effekte und Zeichen in der englischen Landschaft so nachdrücklich abzulesen waren.¹⁴

Auf ein Editorial, in dem der Begriff der *subtopia* definiert wurde, in der Unterschiede von Stadt und Land gänzlich verschwänden, folgten größere Kapitel. In ihnen finden sich neben den eintönigen Tafeln, die den Verfall in topologischer Ordnung dokumentierten, überblickshafte Darstellungen von Straßenmöblierungen in ausführlichen Kategorien. Die einzelnen Abschnitte der Sektion *agents* (»lamp standards... arterial roads... sumping ground... airfields... wire... wire and trees... «) kulminierten wiederum in einer Art Gemengelage dessen, was Nairn »municipal rustic« nannte, in welchem er ein Musterbeispiel dieser Auflösungserscheinungen sah: »By nothing definable, and that is just the point: it is the gaseous pink marshmallow mentioned in the Introduction. These twenty views have stopped being urban scenes altogether, and become Subtopia«.¹⁵ Das auf der Reise angetroffene Wirrwarr von Dingen wurde zudem in einem *route book* auf Fotos festgehalten und manchmal durch Bilder ergänzt, die teils unabhängig vom eigentlichen Anliegen entstandenen Mappen und Ortsbegehungen entnommen wurden (Abb. 1 und 2).¹⁶

Outrage und *Counter-Attack* waren Teil einer größeren Kampagne, in der die AR die englischen Stadtlandschaften unter dem Namen *Townscape* erschloss, unterfüttert mit Reportagen und Kritiken, die programmatisch 1949 begannen und zum Teil auf Berichte über die von deutschen Bomben angerichteten Schäden während des Krieges zurück-

11 Nairn: *Outrage*, S. 439–442.

12 *Counter-Attack* (= *The Architectural Review*, Band 120/719), 1956.

13 Vergleiche lassen sich hier auch zur »kühlen Kamera« von Bernd und Hilla Becher, zum Teil aber auch zu späteren *dead pan* Fotostudien und Roadtrips in den USA ziehen, vgl. Gregory, Stephan: *Die kühle Kamera*, Weimar 2021.

14 Vgl. Williams, Raymond: *The Country and the City*, Oxford/Melbourne 1975 [1973], S. 9–10; vgl. Stamp, Gavin: »Ian Nairn«, in: *Twentieth Century Architecture* 7 (2004), S. 20–30.

15 Nairn: *Outrage*, S. 370–390, 383–384, 387.

16 Ebd., S. 390–438.

griffen.¹⁷ Das Anliegen der AR bestand darin, die um sich greifenden modernen Bauvorhaben mit den entstandenen Baulücken und den gewachsenen Strukturen zu versöhnen. Die unliebsamen Agenten sollten in der Stadt verbleiben und so die Dichte des Urbanen als auch den offenen Charakter der *countryside* erhalten. Eine Vermischung wie im uneindeutigen *municipal rustic* galt es abzuwenden. Nunmehr schienen die Widersacher aus dem Landesinneren zu kommen: die uninformierten Beschlüsse von Regierungen über Bauvorschriften und die Fehlplanungen übereifriger Lokalverwaltungen.

In der Redaktion der AR traf Nairn auf den Graphiker Gordon Cullen, der seit den 1940er Jahren mit dem aus Leipzig emigrierten Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner und dem Herausgeber Hubert de Cronin Hastings an der Entwicklung der *Townscape*-Serie arbeitete. Gemeinsam widmeten sie sich damit gewissermaßen einem Bildungsauftrag, nämlich die gemeine *visual culture* der Bevölkerung zu fördern: »to re-establish the supremacy of the eye«.¹⁸ Dafür bedienten sie sich beim *picturesque movement* des 18. Jahrhunderts.¹⁹ Gleichzeitig aber verschoben sie die visuelle Programmatik und konzentrierten sich auf die Techniken der Bildsequenz und Wegführung, die sie als Analyseinstrumente in der Anordnung der Architekturzeitschrift nutzten, um Orte abzuschreiten und die Veränderungen gebauter Umwelten einer breiten Masse vor Augen zu führen (Abb. 4).²⁰ Eine umsichtige und kontextbedachte Integration neuer Bauten wurde wie die Moderne an sich zwar begrüßt, dennoch schien *Townscape* für Kritiker anderer Zeitschriften ein eher reaktionäres Unterfangen zu sein, da sie darin eine sentimentale Stadtplanung vergangener Tage gespiegelt sahen.²¹ Im Kern richtete sich die AR in dieser Serie gegen monolithische Modernisierung und enge Planungsraster (in Kombination mit allzu lascher öffentlicher Regulierung), die die Eigenheiten eines Ortes letztendlich missachteten. Die Hefte sollten dabei das Oszillieren zwischen Steuerungsverlust und Übersteuerung in der Gestaltung der Landschaftsbilder aufzeigen.²²

17 Vgl. Aitchison, Mathew: »Townscape: Scope, Scale and Extent«, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 621–642; Erten, Erdem: *Shaping »The Second Half Century«: The Architectural Review, 1947–1971*, Dissertation, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture 2004.

18 Cronin Hastings, Hubert de: »The Second Half Century«, in: *The Architectural Review* 101/601 (1947), S. 22; vgl. Glancey, Jonathan: »The Battles of Hastings«, in: *The Architectural Review* 233/1396 (2013), S. 102–109; Elwall: »How to Like Everything«.

19 Sie machten Anleihen beim »great visual educator« Uvedale Price, vermittelt durch Christopher Hussey's *Picturesque: Studies in a Point of View* von 1927, um das abwechslungsreiche, englische Gartengestaltungsrepertoire über die Stadt zu legen und stimmige, abwechslungsreiche und dynamische Ansichten herzustellen. Vgl. Aitchison, Mathew: »Pevsner's Townscape«, in: *AA Files* 61 (2010), S. 130–131; Pevsner, Nikolaus: *Visual Planning and the Picturesque*, hg. v. Mathew Aitchison, Los Angeles 2010.

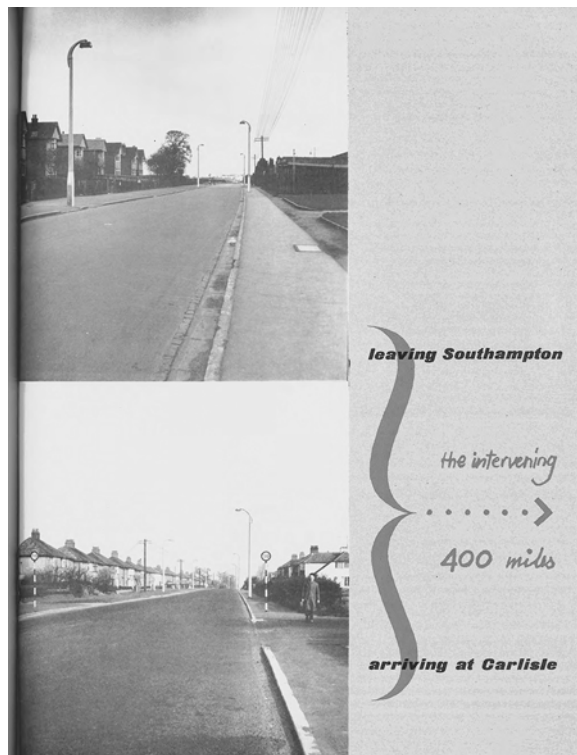
20 Vgl. Macarthur, John/Aitchison, Mathew: »Oxford Versus the Bath Road: Empiricism and Romanticism in The Architectural Review's Picturesque Revival«, in: *The Journal of Architecture* 17/1 (2012), S. 51–68.

21 *Townscape* selbst entwickelte sich in zwei Extremen: Eine collagierte, komplexe Idealstadt, Hastings Spätwerk *Civilia* von 1971, und Gordon Cullens eher weichgespülte Idee des *Townscape* von 1961, als stark gekürzte *Concise Townscape* von 1971, die den reaktionären Ruf nachhaltig prägen sollten. Vgl. Aitchison, Mathew: »Who's Afraid of Ivor de Wolfe?«, in: *AA Files* 62 (2011), S. 34–39; Macarthur, John: *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*, London/New York 2007, S. 220–221.

22 Kritiker der *Townscape*-Ansätze verkannten, dass diese sowohl im *New Brutalism* als auch in der späteren postmodernen Architekturforschung vorhanden waren und in den Methodenwerkzeugkasten der Architekturtheorie Eingang gefunden haben. Für die visuellen Stadtforschungen, vor allem in

Im Redaktionsprozess wurden aufgesuchte wie aus dem Archiv hervorgesuchte Orte und Objekte geordnet, thematisch sortiert und schließlich präsentiert. Eindeutlich zeigt sich dies vor allem da, wo die Ausschnitte ganz auf die Straßenausstattung verengt wurden und diese in Masse auftraten (Abb. 1) oder sich eigentümliche Kategorien bildeten, die eine Vielzahl von Orten verbanden (Abb. 2). Diese Typologien von Straßenmöblierungen, Oberflächenversiegelungen, Blumenbeeten und Mikroarchitekturen fungierten damit als visuelle Stellvertreter und dienten Nairn und Cullen als Argumente gegen die befürchtete Differenzlosigkeit von Stadt und Land. Die Taxonomien im *casebook* hoben dafür die randständigen Dinge hervor (Abb. 2). Die beiden AR-Hefte lieferten also nicht allein einen Katalog der Außeneinrichtung. Sie lehrten auch ein neues Sehen: Sie produzierten eine Aufmerksamkeit für die gebaute Umwelt, eine »intrinsic quality of things made – structures, bridges, paving, lettering and trim – which create the environment«. ²³ Die topologischen Cluster zogen dazu das Land auf einer Seite zusammen (im Sinne der Fahrt von Southampton nach Carlisle, Abb. 3), bildeten visuelle Durchschnitte und stellten Zusammenhänge her, die so vor Ort nicht zu sehen gewesen wären (Abb. 1 und 2 und im Übergang auch 4).

Abb. 3: leaving Southampton... arriving in Carlisle.



den USA, sollten diese Methoden noch wichtig werden. Vgl. Stierli, Martino: *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010.

23 Cullen, Gordon: *The Concise Townscape*, London 1971, S. 87.

Epistemologisch betrachtet wurden in einem Korridor entlang der Route sozusagen Proben entnommen, Ortschaften und Landstriche hinsichtlich ihres Mobiliars bewertet. Die schleichende Veränderung wurde damit massenhaft dokumentiert und in ein geometrisches Raster gesetzt, um zugleich den dahinter liegenden negativen Effekt der Planung zu vermitteln. Die als Fremdkörper und störend klassifizierten Elemente im Stadt- und Landschaftsbild wurden aus diesem herausgelöst und auf den Seiten der AR miteinander verbunden, um ihr kollektives Auftreten eindrücklich vorzuführen (Abb. 1). Oftmals im Hintergrund einer Aufnahme verschwindende Details der Straße, Einzelheiten wie Mülleimer, Poller und Blumenbeete, wurden in den Vordergrund gerückt und nebeneinander auf einer Ebene arrangiert, um die in Dorf und Stadt drohende Mittelmäßigkeit hervorzuheben, die von diesen zahlreichen »Agenten« erzeugt wurde.

Nairn hatte sich damit die *wirescapes*, die der Schriftsteller John Betjeman und der AR-Herausgeber Hastings seit Jahren als maßgeblichen Feind der englischen Landschaft ansahen, vorgeknöpft. Er hatte den »fight against national strangulation by »poles and wires«²⁴ aufgenommen und trieb ihn nun federführend an. Die Ursachenkette für den beklagten Zustand war mitunter lang und verzweigt: Bis zum *Town and Country Planning Act* von 1947 waren vor allem auf dem Land die Armeeeinrichtungen und andere industrielle Infrastrukturen zwischen den englischen Hügeln verteilt worden. Dieser Beschluss führte als rahmensetzende, nationale Gesetzgebung erstmals explizit auch ästhetische Baubeschränkungen ein und reagierte auf einen Missstand der nationalen Erschließung.²⁵ Der Versuch, Straßen regierbar zu machen, sie ohne anwesendes, menschliches Personal zu verwalten und ihr Treiben aus der Ferne zu regulieren, hatte Nairn zufolge jedoch zu einem visuellen Durcheinander der industriell gefertigten Stell(en)vertreter an ihren Rändern geführt. Dies drückte sich auch in seiner Wortwahl aus: »unwitting agents [...] treated by their authors as though they were invisible«, die nun aber nach dem Prinzip der »infrastrukturellen Inversion« hervortraten, indem sie störten, mindestens ästhetisch.²⁶

Nairn und Cullen widmeten sich diesem Wechselspiel von überbordender Unübersichtlichkeit und einer sich abzeichnenden industriell gefertigten Einheitlichkeit der Straßenbilder (was indessen ebenso für die gusseisernen Straßenmöbel im 19. Jahrhundert gelten mag). Die Darstellung des Ergebnisses ihrer Recherchen schwankte daher zwischen Katalog und Inventar. Zwischen den Zeilen und Spalten der Fotografien, Zeichnungen, Karten und Kurztexte untersuchten sie, so erscheint es aus dem heutigen Blickwinkel von Medientheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie, die ästhetische (Un-)Ordnung der Baupolizei: Sie stellten hässliche Stellvertreter, mustergültige Agentensysteme, Akteur-Netzwerke *avant la lettre* in Wort und Bild aus. Sie schauten

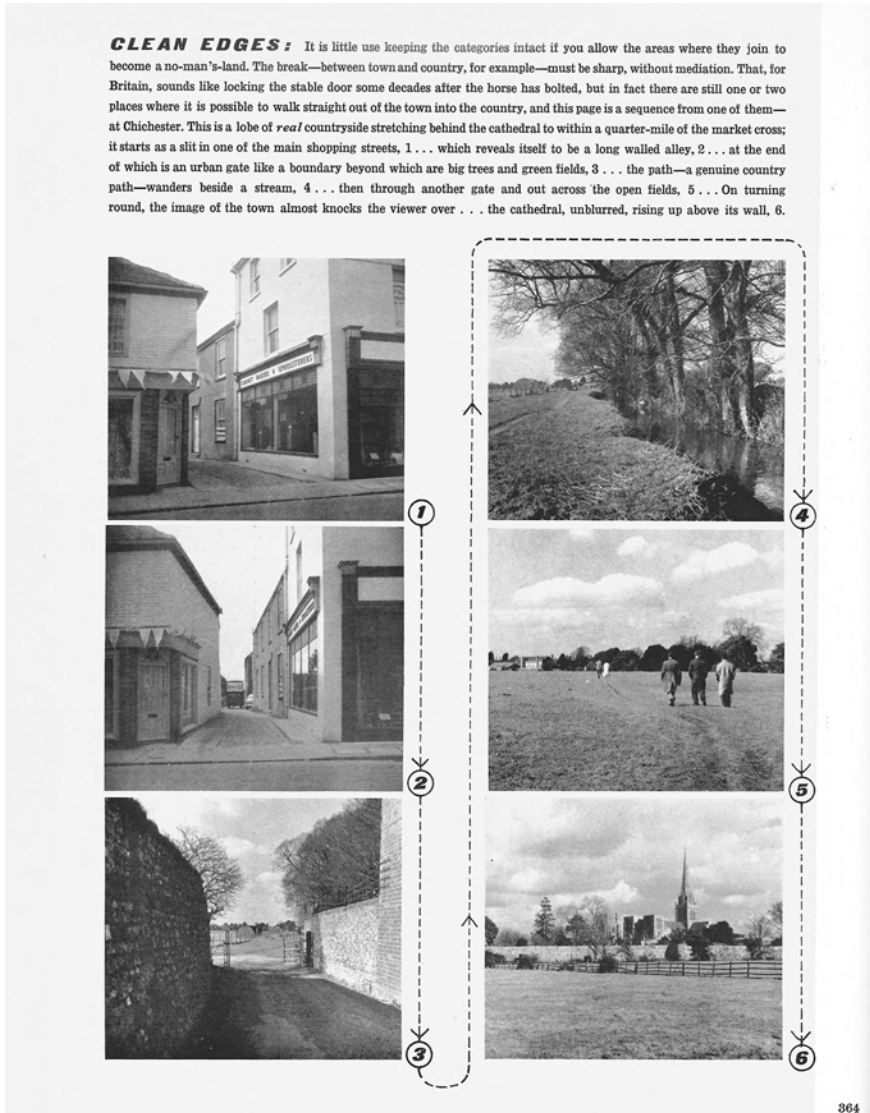
24 Darley/McKie: *Ian Nairn*, S. 21.

25 Bis dahin waren im Sinne des *common law* vor allem die angestammten Rechte der Nachbarn zu achten; Flächen wurden über Jahrhunderte in *freehold* und *leasehold estates* aufgeteilt, alles andere richtete sich nach den Gewohnheitsrechten, denen man mit Geld entgegen konnte. Vgl. Powers, Alan: »Landscape in Britain, 1940–1960«, in: Marc Treib (Hg.), *The Architecture of Landscape*, Philadelphia 2002, S. 56–81.

26 Nairn: *Outrage*, S. 366, 371. Vgl. Latour, Bruno: »Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts«, in: Wiebe E. Bijker/John Law (Hg.), *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge 1992, S. 225–258; Bowker, Geoffrey/Star, Susan Leigh: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*, Cambridge 2000, S. 34.

sich die Auswüchse einer Delegationswut abwesender ›Vorschreiber‹ gebauter Vorschriften an und verfolgten die stummen Wächter der Ordnung mit Fotografie, Stift und Papier.²⁷ Mittels der Dinge verbanden *Outrage* und *Counter-Attack* entsprechend Straße und Parlament, sie brachten Regierung und Diskurs über die Ästhetik der kleinen, alltäglichen Dinge miteinander in Austausch.

Abb. 4: *Clean Edges*.



27 Erinnern mag dies an die Akteur-Netzwerk-Theorie, folgten sie doch den Agenten vom Boden bis auf die Schreibtische oder beschrieben die Straßeneinrichtungen als Agenten abwesender Verwaltungen: vgl. Latour: *Hoffnung*, S. 226–332.

Das Instrumentarium der Fotografie und die Möglichkeit zur Sequenz, deren Vokabular der *serial vision* und *focal points* ebenso in der Architekturanalyse Anwendung fanden, schienen die Grundkonzepte von *Townscape* nicht nur einzufangen, sondern auch zu beglaubigen: »Irregular planning, variety, surprise and the felicitous conjunction of new and old.«²⁸ Mit dem Anspruch, die kleinen, randständigen Details nicht zu vernachlässigen, erstellte die AR somit einen Katalog der alltäglichen, zumeist anonymen Kleinarchitektur, der sich bis heute in den Beschriftungen des fotografischen Materials niederschlägt (vor allem im Architectural Press Archive und in der Photo Library im Royal Institute of British Architects, RIBA): darunter u.a. »hard landscape; signs, roads and markings; bollards; hazards; awnings and flags«.²⁹ Durch diese Kategorien und Einträge lässt sich die Bildung einzelner Kapitel und Einheiten der Hefte Nairns sowie anderer kritischer Projekte der Redaktion verfolgen. Die Recherchen wurden nicht nur mittels der für das Projekt eigens erstellten Aufnahmen der Straßenmöblierung belegt, sondern ausgiebig durch vorhandene Sammlungen anderer unterfüttert. Der langjährige Archivar Robert Elwall spricht hier retrospektiv gar von einer »summa theologica« der Arbeiten der AR. So gingen Serien und Reisen vieler »journalist photographers« (u.a. von Jim Richards, John Piper, Eric de Maré und dem Ehepaar Hastings) in den »Reisebericht« ein.³⁰ Es kann manchmal anhand einzelner Notizen auf den Rückseiten oder der spezifischen Ausschnittwahl ein wiederholt veröffentlichtes Foto identifiziert werden, das andernorts bisweilen etwas anderes bebildern sollte – wodurch sich vielfältige Lesarten des Materials ergeben.

Letztlich beschäftigte sich Nairn in seinen Typologien mit der Technologie des Planens, mit dem Denken kleiner Dinge und ihrem Beziehungsgeschehen und übersetzte, was einige Jahre zuvor in *cautionary guides* zur Landschaftsplanung schon unterstrichen wurde.³¹ Immer wieder erregte er dadurch die Gemüter, vor allem seine Bildberichte schienen Presse und House of Commons wachzurütteln. Der *Daily Mirror* beurteilte den Road Trip als »devastating and appalling photographic indictment of the industrial disease that is ravaging the once lovely face of England«.³² Heute bilden diese Hefte Zeugnisse, die über ihr eigentliches Anliegen hinausweisen. Sie dokumentieren, was damals im Bereich der Alltagskultur an sich vielleicht gar nicht erhaltenswert erschien und schrieben es im besten Sinne auf. In der strukturierten Inventarisierung der Kleinarchitektur in alltäglichen Räumen, wie sie sich in den Seitenfolgen von *Outrage* und *Counter-Attack* spiegelt, werden sowohl das Nachdenken über eine bewusste Gestaltung bebauter Umwelt als auch die Anwendung visueller Mittel der Kritik deutlich.

28 Elwall: »How to Like Everything«, S. 674, 677.

29 Ebd., S. 677.

30 Ebd., S. 677, 681.

31 Ebd., S. 671, 677.

32 *Daily Mirror* 1955, zitiert in ebd., S. 681.

Auswahlbibliographie

- Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie/Schneider, Franka/Wodtke, Petra (Hg.): *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld/Berlin 2020; englische Ausgabe: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin 2019.
- Caraffa, Costanza/Serena, Tiziana (Hg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin/München/Boston 2015.
- Darley, Gillian/McKie, David: *Ian Nairn. Words in Place*, Nottingham 2013.
- Elwall, Robert: *Building with Light – The International History of Architectural Photography*, London 2004.
- Gregory, Stephan: *Die kühle Kamera*, Weimar 2021.
- Locher, Hubert/Männig, Maria (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte – Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin/München 2022.
- Locher, Hubert/Sachsse, Rolf (Hg.): *Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, Berlin/München 2016.
- Lockemann, Bettina: *Das Fotobuch denken – Eine Handreichung*, Berlin 2022.
- Siegel, Steffen: *Fotogesichte aus dem Geist des Fotobuchs*, Göttingen 2019.
- Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin (Hg.): *Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert* (= Fotogesichte, Band 165), 2022.

**5. Materialität:
aufbewahren, erhalten, aufstellen**

5.0 Einleitung

Jana Mangold

Ein Teil des Reizes, den Sammlungen auf Sammler:innen wie auf das Publikum ausüben, lässt sich auf die Materialität der Objekte – und zum Teil sogar auf das Material ihrer Behälter und Aufbewahrungsräume – zurückführen. Seien es die Dreidimensionalität bzw. die Haptik der Objekte, die Textur ihrer Oberflächen, Geräusche wie das Rascheln von Pergament oder der Geruch beispielsweise alter Holzschränke und -laden, oft sind es die sinnlichen Qualitäten des Materials, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie sind nach Auffassung mancher Museumstheorie verantwortlich für den Museumsboom und die Besonderheit von Ausstellungen als Vermittlungsformat, bilden sie doch die Grundlage für Anschaulichkeit und Authentizität der im Schaukontext zugänglich gemachten Dinge.¹

Dem Sammeln ist an sich schon ein expliziter Umgang mit Materieller Kultur,² mit der Gegenständlichkeit der Dinge sowie mit den Materialeigenschaften von Sammelgut eigen. Zu sammeln, Sammlungen anzulegen oder Gesammeltes immer wieder neu zusammenzustellen, heißt, sich mit der Welt vom Ding aus auseinanderzusetzen.³ Darin ist das Sammeln gewissermaßen ein Vorläufer der interdisziplinären Bewegung

1 Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge« (1992) und »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« (2000), in: ders., *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Weimar/Wien/Köln 2002, S. 140–145, hier S. 141–143, und S. 167–178, hier S. 168f.; Brooks, Mary M.: »Indisputable Authenticity: Engaging with the Real in the Museum«, in: Rebecca Gordon/Erma Hermens/Frances Lennard (Hg.), *Authenticity and Replication. The ›Real Thing‹ in Art and Conservation*, London 2012, S. 3–12, hier S. 5f. Vgl. auch Heumann, Ina: »Sammlungen«, in: *Handbuch Historische Authentizität*, hg. v. Martin Sarow/Achim Saupe, Göttingen 2022, S. 444–454, hier S. 446–448, 451f.

2 Vgl. Schreibung und Begriffsverwendung »Materielle Kultur« sind dem entsprechenden Beitrag im deutschsprachigen Handbuch entnommen, vgl. Hahn, Hans Peter/Eggert, Manfred K. H./Samida, Stefanie: »Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften«, in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. dens., Stuttgart 2014, S. 1–12, hier S. 2f.

3 Vgl. Heesen, Anke te/Spary, Emma C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 7–21; Hermannstädter, Anita/Heumann, Ina/Pannhorst, Kerstin (Hg.): *Wissensdinge. Geschichten aus dem Naturkundemuseum*, Berlin 2015; Grote, Andreas: »Vorrede: Das Objekt als Symbol«, in: ders. (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 11–17. Die Sammelbarkeit von Immateriellem wird in diesem Kapitel, das die Materialität zum Thema hat, außen vor gelassen. Hiermit sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Immaterielles durchaus Gegenstand von Sammlungen ist und als solches Beachtung findet, z. B. im Projekt NFDI4Culture, <https://nfdi4culture.de/de/index.html> (letzter Zugriff: 21.02.2024).

der Material Culture Studies in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Diese Bewegung strebt die Erfassung und Erforschung von »Kultur [...] jenseits von Schrift- und Sprachzeugnissen«⁴ sowie die Analyse der »materiellen Beschaffenheit sozialer Beziehungen«⁵ an, und in ihrer langen Geschichte und Vorgeschichte kommt den Sammlungen eine wichtige Rolle zu.⁶

Mit diesem Kapitel wird allerdings vorgeschlagen, noch einen Schritt weiterzugehen und die Materialität im Sammlungskontext nicht allein als eine Beschäftigung mit Dingen in Sammlungen zu verstehen. Vielmehr soll Materialität als methodischer Zugriff auf Fragen des Sammelns dienen. Das Sich-Einlassen auf die materielle Seite des Sammelns bedeutet, »Dimensionen des »Materialen««⁷ zum Ausgangspunkt für kulturwissenschaftliche Erkenntnisse zu nehmen. Hierbei rücken andere Problematiken des Sammelns in den Mittelpunkt, als bei einer eher ästhetisch-philosophischen oder didaktisch-pädagogischen Auseinandersetzung mit der »Materialität der Museumsdinge«.⁸ Die eingangs angesprochenen Auffassungen von Anschaulichkeit und Authentizität der Objekte erscheinen durch die zur Methode gewendete Materialität als spätere Produkte einer sinnstiftenden Kontextualisierung oder Bedeutungszuschreibung. Sie sind den Dingen nicht an sich eigen, wie die kulturtechnische Herangehensweise an das Sammeln verdeutlicht. Diese untersucht Sammelpraktiken und -operationen von ihren materiellen Voraussetzungen aus, die zunächst einmal wenig mit dem Verstehen von Bedeutungen oder dem Erfassen eines »Wesens« der Dinge zu tun haben. Die Kulturtechnikforschung folgt darin einer seit Mitte der 1980er Jahre vorgenommenen Reprivilegierung des Materiellen in der deutschsprachigen Kultur- und Literaturwissenschaft,⁹ die die materiellen, apparativen, technischen und strukturellen »Bedingungen für die Entstehung von Sinn«¹⁰ ins Auge fasst. Sinn oder Bedeutung sind demnach nicht einfach mit den Objekten gegeben und sie sind ebenfalls nicht hinter oder zwi-

4 Hahn/Eggert/Samida: »Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften«, S. 4.

5 Geismar u.a.: »Material Culture Studies«, in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stuttgart 2014, S. 309–315, hier S. 311.

6 Für die materialorientierte Begründung der Disziplinen Archäologie und Ethnologie sind die Universitätssammlungen unerlässlich, vgl. Hicks, Dan: »The Material Cultural Turn: Event and Effect«, in: *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, hg. v. ders./Mary C. Beaudry, Oxford/New York 2010, S. 25–98, hier insb. S. 31, 34, 37.

7 Pfeiffer, Ludwig K.: »Materialität der Kommunikation?«, in: ders./Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 15–28, hier S. 17 (Hervorh. im Original).

8 Korff: »Speicher und/oder Generator«, S. 169. Vgl. kritisch zu den genannten Auffassungen Lepp, Nicola: »Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum«, in: Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld 2014, S. 110–117.

9 Programmatisch wurde dieser Ansatz im Feld der sich herausbildenden deutschsprachigen Medienkulturwissenschaft verfolgt. Einschlägig hierfür sind das Kolloquium und die gleichnamige Anthologie *Materialität der Kommunikation* (1985/1988). Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988. Vgl. auch Wagner, Monika: »Material«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 3, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 866–882, hier S. 868f.

10 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Flache Diskurse«, in: ders./Ludwig K. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 914–923, hier S. 919 (Hervorh. im Original).

schen den Dingen bzw. den Zeichen zu suchen,¹¹ wie etwa hermeneutisch-interpretative Auslegungspraktiken lange Zeit in den deutschen Geisteswissenschaften nahegelegt haben. Dieser Ansatz nämlich birgt die Gefahr, Spekulationen über Gemeintes hervorzubringen, willkürlich Bedeutungen zu behaupten oder auch Authentizität unvermittelt zur Objekteigenschaft zu erklären.¹² Demgegenüber betrachtet das kulturtechnische Vorgehen die materiellen Bedingungen von Dingen und Zeichen, anhand derer erst Sinndimensionen und Bedeutungen erschlossen oder Verfahren der Authentifizierung kenntlich werden.¹³ Damit ist die Kulturtechnikforschung anschlussfähig an die Suche nach der ›materiellen Beschaffenheit sozialer Beziehungen‹ der Material Culture Studies, die wiederum tiefgreifende erkenntnistheoretische und philosophische Konsequenzen hat, welche in Ausmaß und Reichweite nicht unstrittig sind: Nichts weniger als die Kategorien von Menschen und Dingen, Subjekten und Objekten, aktiv und passiv, um nur einige zu nennen, stehen auf dem Spiel.¹⁴

Die hiesigen Betrachtungen der Materialität des Sammelns lösen die Streitigkeiten über die Reichweite des materialitätszentrierten Vorgehens nicht auf. Aber sie stellen die Eigendynamik des Materials oder von Materialkonstellationen und schließlich auch in soziokulturellen Gefügen wie dem Museum heraus und fragen, wie sie auf das Sammeln, die Sammler:innen, das Gesammelte und seine Ordnung zurückwirken. Dreidimensionale Dinge (Andreas Ludwig), schriftliche Dokumente (Fabian Winter) oder im Prozess befindliche, organische Gebilde (Carolin Bohlmann) verlangen je spezifische Handhabungen, Erhaltungs- und Aufbewahrungspraktiken,¹⁵ die mitunter neue Wissensmodelle notwendig werden lassen. Mit dem Stichwort ›Materialität‹ sind

-
- 11 Diese materialbedachte Neuausrichtung ging auf die französische semiologische, poststrukturalistische Auseinandersetzung mit der Materialität von Text bzw. des Signifikanten zurück. Vgl. Kittler, Friedrich A.: »Einleitung«, in: ders., *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn u.a. 1980, S. 7–14, insb. S. 10. Vgl. außerdem Böhme, Sebastian: »Was bedeutet die Materialität der Literatur die Literatur(-ausstellung)? Ein Versuch«, in: Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld 2015, S. 87–102.
 - 12 Vgl. die Kritik bei Lepp: »Diesseits der Narration«. Davon abgesehen zeugt die Geschichte der west-europäischen Sammelleidenschaft von einer zerstörerischen Besessenheit mit Authentizität; vgl. u.a. Aly, Götz: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten*, Frankfurt a.M. 2021. Vgl. außerdem den Beitrag von Anja Laukötter in diesem Band, S. 140–148.
 - 13 Für eine Analyse verschiedener Verfahren der Bedeutungsgenerierung vgl. Fayet, Roger: »Ob ich nun spreche oder schweige«. Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht«, in: ders. (Hg.), *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*, Baden 2005, S. 11–32, der die materiellen und strukturellen Bedingungen der Bedeutung gleichwohl in die hermeneutische Tradition des Verstehens zu integrieren versucht.
 - 14 Für die ›Radikalisierung‹ des Materialitätsansatzes stehen etwa die Arbeiten von Bruno Latour und Tim Ingold, die gleichwohl auch darin noch unterschiedliche Konsequenzen verfolgen. Vgl. dazu u.a. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; Ingold, Tim: »Toward an Ecology of Materials«, in: *Annual Review of Anthropology* 41 (2012), S. 427–442. Vgl. auch die Ansätze des New Materialism in Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021.
 - 15 Mit Verb und Begriff des ›Aufbewahrens‹ auch im Titel dieses Kapitels möchten die Herausgeberinnen der materiellen Dimension des Kulturgutbewahrens in Sammlungsinstitutionen Aufmerksamkeit schenken. Im Kulturerbe-Diskurs wird vielfach der Begriff des ›Bewahrens‹ bevorzugt, der u.a. die Übergabe und Überlieferung von Kulturgut an weitere Generationen umschreibt.

hier demnach einerseits das ›Verhalten‹ des Materials¹⁶ in Sammlungen und andererseits materiell bedingte, konkrete Verhaltensweisen¹⁷ verschiedener Akteur:innen und Aktanten angesprochen. Von der Körperlichkeit und Stofflichkeit der Dinge gehen, mitunter interagierende, Materialtransformationen sowie spezifische Umgangsweisen aus, die wiederum manch ideengeschichtliches Wissen von den Objekten oder Apparaturen hinterfragen. Volumen, Oberflächenbeschaffenheit oder Abnutzungsgrade liefern Erkenntnisse über Sammelgut, die unter Umständen fernab von dem liegen, was den Bedeutungs- oder Aussagewert der Objekte in Sammlungen ausmacht.¹⁸

Bei der Instandhaltung, Pflege und Einlagerung prozessual angelegter Kunstwerke der Modernen Kunst spitzen sich die ohnehin schwierigen Fragen der Restaurierung und Konservierung bezüglich Materialechtheit, Konstanz oder ›Wesen‹ des Sammelobjekts deutlich zu, wie die Restauratorin Carolin Bohlmann anhand der ›Gartenskulptur‹ von Dieter Roth zeigt. Aus unterschiedlichen Materialien bestehend – von hölzernen Konstruktionen, über Lebewesen wie Pflanzen und Tieren bis hin zur Medientechnik der Jahrtausendwende – und obendrein Alterungsprozesse sowie, ganz allgemein gefasst, Veränderungen als Teil der Installation einsetzend, fordert die Skulptur einen neuen Begriff von (Material)Erhaltung. Mit und in Erweiterung der Thesen des Philosophen und Kunstkritikers Boris Groys über die Ansprüche der modernen Kunst an Handwerk und (implizite) Ontologie der Konservierung beschreibt Bohlmann die unterschiedlichen Aufstellungs- und Lagerungsbedingungen, die Notwendigkeit von Dokumentationen und von Zusammenarbeit (*collaboration*), die aus der ereignishaften Skulptur ein stets *in the making* befindliches Gemeinschaftskunstwerk werden lassen.¹⁹

So führt der Gang ›hinter‹ die Schausammlung oder die Ausstellung und hinein in die Werkstatt, um mittels der konkreten Materialien mehr über das Gesammelte zu erfahren, wieder zurück auf die Fragen von Wertzuschreibungen, auf die Grenzen von Originalen und Werken bis hin zur Figur des Künstlers. Materialbezogene Fragen bleiben demnach nicht dem Reich der Materialität verhaftet, sondern treten immer wieder über in den Bereich der Bedeutungen, der historischen oder ästhetischen Evidenz, die nun allerdings nicht mehr vorausgesetzt werden können, sondern in ihrer Konstruiertheit, unter anderem vom Material her, erkennbar werden.²⁰ Dabei aber rühren sie an etablierten Begriffen der Kunst- und Sammler:innenwelt, welche Auswirkungen auf die Wert- und Wissensordnungen nicht nur der Sammlungsinstitutionen, sondern ganz und gar der Welt haben können.

16 Vgl. Soentgen, Jens: »Materialität«, in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stuttgart 2014, S. 226–229, hier S. 227.

17 Vgl. Ingold: »Toward an Ecology of Materials«, S. 433f.

18 Vgl. Hölling, Hanna B./Bewer, Francesca G./Ammann, Katharina: »Introduction: Material Encounters«, in: dies. (Hg.), *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, Leiden/Boston 2019, S. 1–14, hier S. 2.

19 Zum steten Machen und Wieder-Machen vgl. auch den online zugänglichen Vortrag von Carolin Bohlmann und Ijsbrand Hummelen »Reenactment als konservatorische und restauratorische Praxis«, Vortragsreihe *Lektionen/Lessons* der Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien, 14.06.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=yEGNUtCNlPk> (letzter Zugriff: 20.02.2024).

20 Vgl. Griesser, Martina u.a. (Hg.): *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin/Boston 2016; Fayet, Roger: »Ob ich nun spreche oder schweige«.

Dementsprechend lässt sich die Materialität des Sammelns nicht einfach anhand der Opposition materiell/immateriell verhandeln. Diesen Schluss lässt auch der Beitrag von Fabian Winter zu, der sich der Materialität eines Briefnachlasses widmet. Letztlich soll mit dem papiernen Material der Schriftstücke ein immaterielles Korrespondenz-Netzwerk aufbewahrt werden, dessen Wert in der Vielfalt von Beziehungen und im Ausdruck verschiedener Austauschprozesse besteht. Mittels der wissenschaftshistorischen Auseinandersetzung Anke te Heesens über den *Schrank in den Wissenschaften* zeigt Winter die materiell bestimmten Möglichkeiten und Grenzen des beim Briefverkehr immer schon mitgedachten Ablagesystems im Dichterhaus Richard Dehmel in den 1920er Jahren und darüber hinaus auf. Der im Haus eingebaute und im Grundriss eingezeichnete Archivschrank ist kein einfacher Aufbewahrungsort des vor Wasser und anderen elementaren Zersetzungen zu schützenden Briefträgermediums Papier. Vielmehr weist er, wie die vielen und teils zu Berühmtheit gelangten Schränke von Wissenschaftlern früherer Jahrhunderte, eine anpassbare Ordnungsstruktur auf, die als Archivraum oder -behälter das Archiv (das Aufzubewahrende) selbst in ganz bestimmter Weise auffindbar und letztlich auch verstehbar macht. Die Einlegeböden des Schrankes sind variabel gehalten. Sie künden heute von den ›Wandlungen der Sammlung‹ und ermöglichten damals Erweiterungen, Ausschlüsse oder Umschichtungen. Schließlich verweist diese Materialität, die weniger eine des Materials im Sinne von Stoff, als vielmehr eine der Struktur und der Strukturierung ist, die wiederum den gesammelten Objekten an sich nicht eigen ist, auf die Kontingenzen des Sammelns, die damit auch Kontingenzen der historischen Rekonstruktion am Forschungsmaterial der Briefe ersichtlich werden lassen.

Die Beschäftigung mit der Materialität des Sammelns führt demnach auf eine Art Widerständigkeit der Objekte.²¹ Bisweilen geben sie sich nicht ohne Weiteres den Erzählungen, die man ihnen abringt oder auch auferlegt, hin. Oder sie widersetzen sich der Einordnung in eine bestimmte Sammlungssystematik, wie der Beitrag von Andreas Ludwig aufschlussreich darlegt. Ludwig befragt die Materialität des Gesammelten aus der Perspektive des Museums und der Nutzbarkeit in musealen Kontexten. Das Museum Utopie und Alltag (Berlin) nahm ab 1993 Schenkungen aller Art von ehemaligen DDR-Bürger:innen entgegen, um daraus ein Repositorium alltagsprägender Objekte in der DDR anzulegen und für die museale Aufbereitung zu nutzen. Aufgrund des freien Sammlungskonzepts sammelten sich sehr viele gleiche und sehr viele unterschiedliche Objekte aus Kunststoff an. Masse und Vielfalt dieser Alltagsgegenstände erschwerten allerdings die sinnvolle Einhaltung der Sachsystematik der Sammlungsinstitution. Letztlich führte ein Forschungsprojekt von Restaurator:innen – die, wie oben beschrieben, Sammlungen immer schon vom Material her befragen – zu einem

21 Vgl. Griesser u.a. (Hg.): *Gegen den Stand der Dinge*. Allgemein zur Auseinandersetzung mit den Dingen vgl. Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011; Balke, Friedrich/Muhle, Maria/Schöning, Antonia von (Hg.): *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin 2011; Droit, Roger-Pol: *Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen*, Hamburg 2005. Über die Widerständigkeit, die in der ›Lebendigkeit von Materie‹ steckt, geben Abhandlungen des New Materialism Auskunft, z.B. Bennett, Jane: *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin 2020; Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin 2012.

Wissen von den Dingen, das ein genuines »Museumswissen«²² ist, das sich dieser spezifischen Ansammlung von Kunststoffobjekten verdankt.

Dennoch stellt Ludwig aus der Museumsperspektive die Frage, inwieweit die Materialität der Objekte Auswirkungen auf Narrative und Aussagen im Museum haben kann. Denn mit dem Material des Gesammelten treten auch »Lebenszyklen« von Dingen in den Blick. Und diese Lebenszyklen wiederum hängen nicht allein von materieller Beschaffenheit und Haltbarkeit ab. Vielmehr sind sie mit Michael Thompsons berühmter, ethnologisch geprägter *Mülltheorie* an soziale Mechanismen der Wertzuschreibung gebunden. Was als »vergängliches« oder »dauerhaftes« Objekt gilt, bestimmen gesellschaftliche Prozesse der Bedeutungsgenerierung. Hierfür ist die Kategorie des Mülls eine entscheidende Zwischenphase auf einem Zeitstrahl, der von »vergänglich« zu »dauerhaft« führt. Die Bewegung der Objekte vom erschwinglichen Gebrauchsgegenstand über die wertlose Müllphase zum hoch angesehenen, wertvollen, dauerhaften Objekt wird bei Thompson bemerkenswerter Weise erst mittels der Dynamiken des Sammelns nachvollziehbar. Zwar ist die *Mülltheorie* kein explizit über das Sammeln geschriebener Text, doch helfen unsere Alltagserfahrungen mit Sammelgut, die Mülltheorie zu plausibilisieren.

Die hier zusammengeführten Betrachtungen zur Materialität des Sammelns zeigen die komplexen Überlegungen auf, zu denen die Beschäftigung mit Materialität geradezu nötigt. Konservatorisch sind stoffliche Prozesse und Materialbeschaffenheit nur der Ausgangspunkt für Fragen der Erhaltung. Die Möglichkeit von Ersatzmaterialien und die Anforderungen moderner Kunst an die Sammlungspflege führen zur Infragestellung von Sammlungskategorien und damit verbundenen Weltauffassungen. Das Beispiel des Archivs mahnt, dass die Materialität nicht nur in der stofflichen Natur des Sammelguts zu suchen ist, sondern auch in derjenigen der Struktur, die letztlich materielle Anordnungen des Archivierten vorgibt. Und schließlich ist die materielle Widerständigkeit von Objekten für historische Rekonstruktionen und die Vermittlungsaufgabe von Sammlungen immer in ihrer Konstellation mit sozialen Wertzuschreibungsprozessen zu betrachten – wobei dies laut bestimmter Ausprägungen der Material Culture Studies kein Gegensatz sein muss.²³ Denn auch das Soziale ist letztlich materiell bedingt und vermittelt.

22 Ludwig, Andreas: »Objekte ›aus Plaste‹«, in diesem Band, S. 289.

23 Vgl. u.a. Miller, Daniel (Hg.): *Materiality*, Durham 2005.

5.1 Moderne Kunst erhalten – mit Texten von Boris Groys und Carolin Bohlmann

5.1.1 Boris Groys: Die Restaurierung des Zerfalls [1996]

Groys, Boris: »Die Restaurierung des Zerfalls« [1996], in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 197–204.

/197/

Die Restauration¹ dient der Erhaltung der Identität der Kunstwerke, die gegen die zerstörerische Wirkung der Zeit verteidigt und gesichert werden soll. Das stellt uns vor die Frage, welche Identität hier gemeint ist, was also aufbewahrt, gesichert, stabilisiert, verteidigt werden soll. In erster Linie handelt es sich dabei offensichtlich um eine Identität, die rein körperlich definiert wird. Der moderne Kunstbegriff ist bekanntlich ein Produkt des allgemeinen Säkularisierungsprozesses, der die Erlangung der Unsterblichkeit der Seele durch das Ziel der Erhaltung des Körpers ersetzt. [...]

/198/

[...] Die moderne Kunst, die bekanntlich am Anfang dieses Jahrhunderts, d.h. nach der endgültigen Etablierung des musealen Systems am Ende des 19. Jahrhunderts, entstanden ist, kann als eine symbolische Inszenierung aller möglichen Zerfallserscheinungen beschrieben werden, die durch die museale Aufbewahrungsarbeit verhindert werden. [...]

Mit einem noch größeren Recht läßt sich aber sagen, daß die Prozesse des materiellen Zerfalls, der Auflösung und Verwesung in der Zeit, dem alle materiellen Körper ausgesetzt sind und die durch die Erhaltungs- und Aufbewahrungsarbeit im Museum künstlich unterbrochen werden, durch die moderne Kunst symbolisch und sublimiert reinszeniert werden.

In der Tat läßt sich das moderne Kunstwerk am besten als Darstellung der entstehenden Arbeit der Zeit erklären. Das moderne Kunstwerk inszeniert nämlich die Prozesse des Zerschneidens, Zersägens und Zerreißens, der Beschmutzung, des Verbrennens

¹ Im gewählten Textauszug ist der Ausdruck »Restauration« anstelle des gebräuchlicheren Begriffs »Restaurierung« wie in der Erstveröffentlichung des deutschen Textes beibehalten. [Anm. d. Hg.]

und der Beschädigung durch unsachgemäße Bedienung. Die Reihe lässt sich leicht fortsetzen. Diese inszenierte Zerstörung der materiellen Form, die jeden Körper in der Rhe-

/199/

torik seiner Körperteile auflöst, konnte nur deshalb entstehen und für uns interessant werden, weil sie durch die körpererhaltende Arbeit des Museums in der Realität selbst aufgehalten wird. Als eine solche Inszenierung des Zerfalls wird die moderne Kunst aber wieder ins Museum aufgenommen. Die Arbeit der musealen Konservierung und die künstlerische Innovation sind also komplementär: Die letztere inszeniert symbolisch genau das, was die erste in ihrer Faktizität verhindert. Dieses Zusammenspiel macht aus dem modernen Museum eine schwindelerregende Vision des langsamen Todes des Kunstwerks durch den körperlichen Zerfall, der immer erneut aufgehalten und verschoben wird, so daß jedes Stadium dieses Zerfalls fixiert und sichtbar bleibt.

Nun sind die körperliche Unversehrtheit und die dadurch garantierte materielle Identität des Kunstwerks mehr eine Utopie als Realität. Es hat sich gezeigt, daß die Erhaltung der Dinge, die ihre materielle Identität vollkommen sichert, unerreichbar bleibt, weil der materielle Zerfall sich nicht vollständig durch technische Mittel aufhalten läßt. Daraus ergibt sich die Problematik der Restauration, die eine Aufbewahrung des Alten durch seine Renovierung leistet, was einen offensichtlich in sich widersprüchlichen, aber auch unvermeidlichen Vorgang darstellt. Es handelt sich um eine Rückkehr zur Identität des Kunstwerks, nachdem sich eine Differenz in seinem Körper gezeigt hat, die diese Identität unterminiert hat. Erst unter der Voraussetzung einer Abweichung von der ursprünglichen Identität wird das Projekt der Restauration sinnvoll und notwendig. Damit stellt dieses Projekt uns allerdings vor das Problem, dem wir gerade zu entgehen geglaubt haben: Eine solche Rückkehr kann nicht anders erfolgen als durch eine Interpretation. Statt die Frage nach der materiellen Identität rein wissenschaftlich zu beantworten, sind wir jetzt dazu gezwungen, sie philosophisch zu interpretieren – und zwar in erster Linie bezogen auf die Frage, was die eigentliche körperliche Identität des Kunstwerks ausmacht: seine rein materielle Kontinuität in der Zeit oder seine Form. Es gibt unzählige Diskussionen darüber, ob man ein Werk im Zustand seines eventuellen materiellen Zerfalls belassen soll, damit seine materielle Kontinuität gewährleistet wird, oder ob man intervenieren soll, um die-

/200/

sen Zerfall rückgängig zu machen und dem Kunstwerk seine ursprüngliche Form zu geben, auch wenn dabei die materielle Kontinuität des Werks in Frage gestellt wird. [...]

Eine Rückkehr zum Ursprung oder eine konsequente Restauration würde bedeuten, dieses Kunstwerk in seinen originären sakralen oder funktionalen Zusammenhang zurückzubringen, dem es durch Aufklärung und Revolution entrissen wurde. Damit geht sein Status als Kunstwerk allerdings verloren, denn das Kunstwerk ist durch den Verlust seiner lebendigen Funktion sozusagen von Anfang an beschädigt: Alles, was in unseren Museen aufbewahrt wird, ist der Effekt einer vorangegangenen Beschädigung, Enteignung, Defunktionalisierung und Deformierung. Das Kunstwerk ist ein Schiff, das noch nie schwimmen konnte. Eine restaurative Rückkehr zum Ursprung wird durch diese ursprüngliche Beschädigung unmöglich gemacht. [...]

/201/

[...] Die Arbeit der Restauration entspricht genau dem, was Derrida im Rahmen seiner Philosophie der Dekonstruktion »Supplementarität« nennt.

Als »Supplement« bezeichnet Derrida jenes technische Verfahren, das zum Ziel hat, den Verlust des Ursprungs künstlich zu kompensieren. Als prominentes Beispiel dient Derrida die Schrift, die das Vergessen im Bereich der Sprache und des Denkens kompensieren soll. Durch die Schrift, durch den Text soll das Gesagte in seiner ursprünglichen Form festgehalten und der zerstörerischen Kraft der Zeit entrissen werden. Nur leistet aber die Schrift als Supplement der Sprache nach Derrida gleichzeitig etwas weniger und etwas mehr, als von ihm verlangt wird. Etwas weniger, weil die Schrift stumm bleibt und eine Erläuterung des Geschriebenen unterbindet: Man weiß nicht genau, was eigentlich bei dem Gesagten gemeint worden ist und kann es aus dem Geschriebenen nicht mehr heraushören. Etwas mehr: weil die Schrift die Möglichkeit bietet, das Geschriebene mit anderen Texten zu vergleichen, die jenseits der Reichweite des ursprünglich Gesagten liegen – dadurch entsteht ein Mehrwert an Bedeutung.

Man kann in diesem Sinne die Restauration offensichtlich auch als eine Art Supplement auffassen. Die Restauration ist eine technische Intervention, die die Rückkehr des Kunstwerks zu seiner ursprünglichen Form zum Ziel hat. Aber die Unterscheidung zwischen Alt und Neu stellt sich jedesmal neu, weil die Rhetorik der Form sich immer weiter entfaltet. In welchem Sinne sieht etwas alt, ursprünglich aus? Was sind die Zeichen der Zugehörigkeit eines Werks zu einer bestimmten Zeitperiode? Welches Stadium des Zerfalls einer künstlerischen Form ist durch die moderne Kunst schon kanonisiert? Zeichen des Alten hängen von den Zeichen des Neuen ab – und umgekehrt. So bietet die Restauration gleichzeitig etwas weniger, aber auch etwas mehr als eine bloße Rückkehr zum Ursprung – sie verfehlt notwendigerweise die originäre Form, aber sie definiert sie zugleich neu im Bezug auf das aktuell Neue.

Und im noch größeren Maße gilt das Gesagte für die heutige

/202/

Situation, die ich als »Zeit der Installation« bezeichnen will. [...]

Das Gesagte gilt auch für die Installationen, die für die Kunst von heute so charakteristisch sind und bei denen die Künstler als Kuratoren fungieren. Diese Installationen sind eigentlich auch museale Räume, in denen einzelne Objekte und Zeichen

/203/

allerdings nach einer anderen, »subjektiven« Logik geordnet sind. Es sind private Geschichten und private Museen, die auf diese Weise die kollektive Geschichte, die im traditionellen Museum repräsentiert wird, auflösen und ersetzen. Damit ist die Sammlung selbst zur Kunstform geworden. Ein Zusammentreffen der heterogenen Gegenstände zur gleichen Zeit und im gleichen Raum ist ein Ereignis, das wir heute Kunst nennen und das notwendigerweise zeitlich begrenzt ist. Das Kunstwerk ist nicht mehr ein Ding, das in beliebige Beziehungen zu anderen Dingen gesetzt werden kann, sondern vielmehr das Ereignis dieses In-Beziehung-Setzens. Damit hat das Kunstwerk allerdings seine Transportabilität im Raum und in der Zeit verloren: Man

besucht heute eine Ausstellung oder eine Installation, wie man früher eine Theateraufführung besucht hat, die nur eine begrenzte Zeit läuft und später abgesetzt wird. Das Museum verwandelte sich in eine Bühne für diese Wechselausstellungen und Installationen. [...]

Wie aber kann man ein Ereignis restaurieren? Wir haben hier eine Situation, mit der ein Theaterregisseur schon immer konfrontiert wurde, von dem immer wieder die Neuaufführung eines alten Stücks verlangt wird. Wir verfügen über die lange Geschichte der schwierigen Auseinandersetzungen, der unterschiedlichen Strategien, die dabei angewendet wurden und die zum Teil einen radikalen Bruch mit der »ursprünglichen«, angeblich auktorial autorisierten Form des Werks lei-

/204/

steten. Damit die Ereignishaftigkeit des Werks erlebt werden könnte, sieht sich der Interpret gezwungen, von der buchstäblichen Wiederholung der »primären« Aufführung Abstand zu nehmen. Die Dokumentation eines Ereignisses dient dabei nicht nur als Hilfe für seine genaue Rekonstruktion, sondern fordert die ausdrückliche Distanzierung von der dokumentierten Form.

Damit wird ein Raum der Unsicherheit geschaffen, aber auch eine neue Chance eröffnet: eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit. Dieser notwendige Bruch mit dem traditionellen Verständnis der Restauration, das nach Buchstäblichkeit verlangt, ist keineswegs so radikal, wie es scheinen mag. Der supplementäre Charakter der Restauration bedeutet von Anfang an die Notwendigkeit ihrer ständigen Anpassung an den sich verändernden kulturellen Kontext. Diese ständige Anpassung wird aber vielleicht offener reflektiert, wenn der feste Rahmen des Universal Museums entfällt: eine Wiederholung des Ereignisses – statt einer Aufbewahrung des materiellen Objekts. Vielleicht wird die Restauration unter diesen neuen Bedingungen als eine neue Kunstform anerkannt, wobei der Restaurator, wie gesagt, eine ähnlich prominente Rolle des Interpreten im Bereich der bildenden Kunst übernimmt, wie sie Regisseur oder Dirigent in anderen Kunstbereichen schon längst spielen.

5.1.2 Carolin Bohlmann: Kollaboration als künstlerisches und konservatorisches Konzept in Dokumentation und Sammlung

Die Frage nach der Erhaltung von Kunstwerken aus heterogenen, veränderlichen und prozessualen Materialien stellt Sammlungen, Museen und Archive vor viele Herausforderungen und rückt gegenwärtig verstärkt in den Blick. Der Anspruch, dass die museale Aufbewahrung eine Stabilität dieser Arbeiten garantiert, kann nicht mehr aufrechterhalten werden. Museen zeitgenössischer Kunst beherbergen zahlreiche Artefakte, deren Status oft unklar ist. Für die Moderne und die Gegenwartskunst betrifft dies vor allem Medienkunstarbeiten und performancebezogene Relikte sowie Konzeptkunstarbeiten, die auf schriftlichen Zertifikaten, Aufbauanleitungen oder Handlungsanweisungen basieren und die zum Teil immateriell sind. Sie werden zuweilen wie klassische Objekte der Malerei oder Skulptur gesammelt und aufbewahrt, auch wenn die museale Aufbewahrung die Arbeiten gewissermaßen »einfriert«, während sie hinsichtlich ihrer Materialaktivität oder auch Konzeption noch im Prozess sind. In diesem Sinne sind Materialkenntnis und Wissen um die konzeptionelle Intention der Arbeiten für die Erhaltung, Bewahrung und Ausstellung von enormer Bedeutung. Bei veränderlichen Kunstwerken reicht es daher nicht aus, sich lediglich am Ist-Zustand bei Aufnahme in die Sammlung zu orientieren, sondern es ist zwingend erforderlich, nach der Historie und den früheren Zuständen der Werke zu fragen. Sie verlangen eine Signifikanzerfassung, das heißt eine Klärung von Idee und Konzept, die zur genauen Kenntnis einer über das Materielle hinausweisenden Immaterialität der Werke führen sollte.

Meine Untersuchung widmet sich der Transformation des musealen Sammelns und der konservatorischen Betreuung im Hinblick auf veränderliche Objekte. Welchen Status geben konservatorische Interventionen hierbei den vergänglichen Materialien, aber auch den Prozessen? Wie bewahren, lagern, dokumentieren und erinnern museale Sammlungen Prozesse und Veränderung?

Als Restauratorin möchte ich den Blick auf die Sammlung bzw. das Depot des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart – in Berlin lenken und anhand einer Fallstudie den konservatorischen und musealen Umgang mit einer prozessualen Arbeit skizzieren, die veränderliche Materialien enthält, aber vor allem auch selbst im Prozess ist. Die Studie widmet sich einer (stillgestellten) Installation, die sowohl organische Materialien als auch elektronische Medien enthält und deren Auf- und Abbau jahrelang an den verschiedensten Orten erfolgte. Ausstellung, Abbau und Lagerung der Rauminstallation bedeuten für den konservatorischen Umgang, auch im musealen Kontext, eine zusätzliche Zäsur im Rahmen der prozessualen Rezeption, denn konservatorisches Handeln und die Musealisierung beeinflussen die Genese und Agency der einzelnen Elemente.

Es handelt sich bei dem zu diskutierenden Fallbeispiel um die sogenannte »Gartenskulptur«¹ von Dieter Roth im Hamburger Bahnhof. Für die konservatorische Aufbewahrung und materialgerechte Erhaltung wurde die Installation deinstalliert,

¹ Der Titel der Arbeit war zunächst »Gartengerät« und wurde später zu »Gartenskulptur«. In seinen Unterlagen nennt Roth es auch Gartenobjekt, siehe Dobke, Dirk: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth –>Ein Auf- und Abbaugeschäft«, in: Veit Loers (Hg.), *Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression*, Kat. Ausst., Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2000, S. 122–144, hier S. 122.

auseinandergenommen, und die einzelnen Elemente wurden entsprechend ihrer Materialität spezifiziert, getrennt voneinander aufbewahrt und gelagert.

1. *Stretch and Squeeze*:² Die ›Gartenskulptur‹

Dieter Roth selbst nannte die Arbeit einen »Auf- und Abbauegegenstand«³ und wies damit auf den vielschichtigen, prozessualen Charakter seines Werks hin, der die museale Ausstellung und Bewahrung maßgeblich bestimmt. Die ›Gartenskulptur‹ besteht aus einer ausufernden Mischung aus Konstruktionselementen, Bildern, Pflanzen, Lebensmitteln, Elektrogeräten, Alkohol, Kleidungsstücken und weiteren Materialien und verkörpert die Rothsche Auffassung vom Kunstwerk als ein sich fortwährend veränderndes, vergängliches organisches Gebilde. Sie ist eine künstlerische Arbeit, die in 50 Jahren von 2 Metern auf 40 Meter gewachsen ist, die Lebendiges beherbergte, Fundstücke verarbeitete, Wachstum organischer Elemente hervorbrachte, aber auch Zuwachs durch Hardware und mediale Aufzeichnungen erhielt sowie sämtliche Materialien, die zur Entstehungsgeschichte der Installation dazu gehören, integrierte. Mit jedem Aufbau wurde diese raumgreifende Installation, die zunächst viele Jahre im Freien aufgestellt und so dem Wetter ausgesetzt war und wuchs, von wechselnden Akteur*innen erweitert und ergänzt. Hinzu kommen die fluiden Materialprozesse und Kompostierungen, die stetig weiter ablaufen, sowie die performativen und interaktiven Aktionen und Elemente, die ebenfalls in die Dokumentation und Archivierung des Kunstwerks einfließen.

Angefangen hat alles 1968 mit der ›Vogelfutterbüste‹ im Garten von Rudolf Rieser in Köln – mit Roths Porträt für die Vögel zum Verzehr auf einer Stele. Das Material der Büste war aus Vollmilchschokolade, gemischt mit Vogelfutter.⁴ Auf ein Anflugbrett montiert stand sie zunächst frei im Garten – als erstes Objekt für das ›Gartengerät‹, wie die ›Gartenskulptur‹ damals noch hieß. Rudolf Rieser war zu der Zeit Assistent von Dieter Roth und die Entstehung der Skulptur war von Beginn an ein kollaboratives Projekt.

Neben dem Wetter und den verschiedenen Akteur*innen war auch das Material veränderlich und beweglich – die Materialermüdung gehörte hier ganz grundlegend zum künstlerischen Konzept. Der Kunsthistoriker Dirk Dobke, der die Geschichte der ›Gartenskulptur‹ und insbesondere das Thema der Vergänglichkeit in Roths Werk grundlegend erforscht und dazu publiziert hat, schreibt:

An diesem Punkt wird Dieter Roths Kunstverständnis besonders deutlich: Das Kunstwerk wird erst im Prozess seiner Auflösung vollendet. Diese vorgeführte Vergänglichkeit wird zu einer der radikalsten künstlerischen Äußerungen Roths. Indem er mit seinen Haufen- und Inselbildern aus Lebensmitteln ein drastisches Memento Mori erschafft, stellt er das Prinzip des Werdens – und Vergehens nicht nur dar, sondern in realiter aus. Er führt dem Betrachter den organischen Verfall als ästhetische Qualität

2 So der Titel der Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst in Marseille 1997. Vgl. ebd., S. 134.

3 Ebd., S. 122.

4 Die Büste trug den Titel P.O.T.H.A.A.VFB, die Abkürzung für »Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste«, ebd., S. 123; Söntgen, Beate: »Keine Reste. Dieter Roths Versprechen«, in: dies./Theodora Visscher (Hg.), *Über Dieter Roth*, Basel 2006, S. 69–84, hier S. 69f.

vor und streift dabei die Symbolik der Vanitasdarstellung in der Kunstgeschichte. Das Vergängliche ist ein dem traditionellen Kunstbegriff entgegenstehendes Moment. So definiert Dieter Roth Kunst als etwas, das wie alles Lebendige altert und im Laufe der Zeit verfällt. Das Sichtbarmachen dieser Veränderungsprozesse ist eine der zentralen Ideen für das Gartengerät, das selbsttätig neue Kunstwerke produziert.⁵

Zettel, Bilder, Skizzen für Anleitungen zur ›Gartenskulptur‹ wurden gerahmt und ungerahmt zusammen mit anderen Arbeiten und Collagen in die Skulptur integriert. Der Regen wusch die Farben ab und dieser Saft wurde mit Trichtern wieder aufgefangen und zu dem sogenannten ›Art Juice‹ in der Installation eingekocht, mit Polaroids gelabelt und zusammen mit der Kompostierung weiterer organischer Elemente in die Skulptur integriert. Zudem kamen bei jedem Aufbau der Skulptur an einem neuen Ort neue Elemente, neue Mitarbeiter*innen, neue Medienarbeiten hinzu.

Bis in die 1980er Jahre wurde die Arbeit im Außenbereich aufgebaut, beherbergte Hasen, Pflanzen und weitere Kollaborationen⁶ und erst in den 1990er Jahren war sie im Innenraum ausgestellt. Nach vielen Ausstellungsstationen in Wien, Marseille, Mönchengladbach, Basel, mit immer mehr Co-Workern, Ergänzungen und Veränderungen wurde die Arbeit 2004 in der Rieckhalle im Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart – Berlin 2014.

Abb. 1: Dieter und Björn Roth ›Gartenskulptur‹, 1968 ff, Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart – Berlin 2014.



5 Dobke: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth«, S. 123–125.

6 Zentraler Begriff für Dieter Roth. Er sprach von »Collaborations«; vgl. ebd., S. 128.

Abb. 2: Marmeladengläser in der Gartenskulptur



Abb. 3: Marmeladengläser im Depot des Hamburger Bahnhofs seit 2016



Vorgesehen war auch hier der Verfall organischer Materialien und deren nachfolgende Verarbeitung: Pflanzen wurden hochgezogen, ausgegraben und in Töpfe gepflanzt. Diese Blumentöpfe wurden in die Skulptur im Innenbereich gesetzt. Die in die Skulptur integrierten Pflanzen sollten gepflegt werden – sie durften jedoch auch Blätter verlieren, sich ausbreiten, vertrocknen, vergehen und alles sollte möglichst liegen

bleiben. Aus den organischen Restmaterialien der ›Gartenskulptur‹ und dem Regenwasser wurde wiederum ›Kunstsaft‹ gewonnen. Alle von und in der ›Gartenskulptur‹ produzierten Abfälle sollten, nach Vorgabe des Künstlers, in die großen, dafür vorgesehenen und im Freien platzierten Behälter mit Trichtern gegeben werden – die sogenannte ›Saftmaschine‹. Die natürlichen Verwesungsprozesse in den Behältern und das hinzukommende Regenwasser wurden durch die angebrachten Trichter in den darunter aufgestellten Einweckgläsern als grünlich-bräunliche Säfte aufgefangen, eingekocht und mit einem Polaroid und der Beschriftung von Ort und Datum versehen. Die etikettierten Gläser wurden dann zu den anderen Gläsern der vorangegangenen Ausstellungsstationen gestellt (Abb. 2 und 3).

Die ›Gartenskulptur‹ war, bevor sie zum Hamburger Bahnhof kam, jeweils nur für begrenzte Zeiträume in Ausstellungen zu sehen. Am Hamburger Bahnhof war sie zweimal im gleichen Museum an der exakt gleichen Stelle installiert – beim zweiten Mal für den Zeitraum von acht Jahren (2009–2016). Fragen nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Musealisierung in dieser Zeit stellten sich: Welche Prozesse wurden von restauratorischer Seite unterstützt, welche unterbrochen und aufgehalten? Und aus welchen Gründen, mit welchem Recht? So lange war die Installation nie zuvor in einem Museum ausgestellt gewesen. Im Vergleich zu dem Wachstum der vorangegangenen Iterationen in den jeweiligen Außen- und Ausstellungssituationen war sie nun gewissermaßen erstarrt und unverändert.

Im Februar 2016 wurde der Abbau der ›Gartenskulptur‹ entschieden. Die Arbeit sollte daher deinstalliert und auf unbestimmte Zeit eingelagert werden.⁷ Das bedeutete, dass von den Restaurator*innen ein konservatorisches Konzept für Deinstallation, Lagerung und materialgerechte Aufbewahrung erstellt werden musste. Schon damals war absehbar, dass die Skulptur an diesem Ort, in dieser Form nie wieder würde aufgebaut werden können.

2. Dokumentation der Prozesse: Handlungen und Pflege

Die konservatorische Betreuung dieses ganzen Organismus und der damit zusammenhängenden Dokumentation der jeweiligen Auf- und Abbauten war extrem aufwändig. Fragen stellten sich nach Bedeutung und Status der fortschreitenden praktischen Maßnahmen, die als künstlerische Entscheidungen von Dieter Roth und seiner Familie mündlich übermittelt worden waren. Wir dokumentierten im Museum Veränderungen in der Installation für einen eigentlich nicht rückführbaren Zustand und bemühten uns auszuführen, was die Anweisungen des Künstlers und seiner Kollaborateur*innen, seiner Nachfahr*innen und des Estate vorschrieben. Nicht nur das Kunstwerk in seiner Anlage mit den vorgesehenen organischen Prozessen, partizipatorischen, künstlerisch

7 Vgl. die gleichzeitige Tagung *Prozesskunst und das Museum*, die ich gemeinsam mit Angela Matyssek im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart – Berlin im Februar 2016 veranstaltet habe. Anschließend an die Vorträge führten wir ein eintägiges Expert*innengespräch zu Dokumentation, Abbau, Lagerung und Weiterführung der Installation. Eines der Ergebnisse war, dass uns die Notwendigkeit von Dokumentationsformen deutlich wurde, zu der auch die räumliche Erfassung und Vermessung der Arbeit gehörte. Ich entschied mich für eine fotogrammetrische Aufnahme der Arbeit durch den Vermessungsingenieur Peter Weller, mit dem wir bereits bei anderen Installationen zusammengearbeitet hatten.

angeordneten Handlungen machte einen Wandel durch, auch die konservatorische Tätigkeit schrieb sich in die Arbeit ein und veränderte die Auffassung von Erhaltung, Bewahrung und Ausstellung. Das Wuchern des Kunstwerks griff letztlich auch auf die Dokumentation und damit auf die Voraussetzung des Bewahrens über.

Für mich als Restauratorin war diese Installation zunächst von der Materialität eines abgeschlossenen Objekts bestimmt, das es als solches zu erhalten galt und zu dessen konservatorischer Betreuung im Museum die dokumentarische Erfassung des materiellen Bestands zählte. Im Verlauf meiner Arbeit mit der Installation wandelte sich mein Fokus jedoch von der konservatorischen Betreuung des vermeintlich ›abgeschlossenen‹ Werkes hin zum kollaborativen Aspekt dieser Arbeit.

Für die Arbeiten von Dieter Roth gibt es kein mitgegebenes Zertifikat, in dem wir hätten nachlesen können was wir damit tun sollten und inwieweit wir unserem musealen Bewahrungsanspruch nachkommen könnten.⁸ Es gibt nur die vielen Äußerungen von Roth zur Zersetzung und zum Verfall seiner Arbeiten, wie etwa das folgende Zitat:

Es tritt allmählich eine Verlangsamung [des Verfalls] ein. Denn die Bilder werden mich ja überleben. Und einen gewissen Standard behalten die Bilder auch, wenn sie auf das Vergehen hinweisen. Die drücken das Vergehen dann doch auf einen zeitlichen Stop, sie halten sich als Bild, obschon sie als Materie vielleicht untergehen. Das ganz kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben [...]. Das stimmt, wobei ein Museum für mich schon immer mehr oder weniger ein Begräbnisinstitut gewesen ist. [...] Das Museum ist halt die letzte Auffangmöglichkeit, bevor die Dinge weggeschmissen werden.⁹

Die Übergabe an die Zeit ist allerdings auch eine massive Forderung an die Pflege.

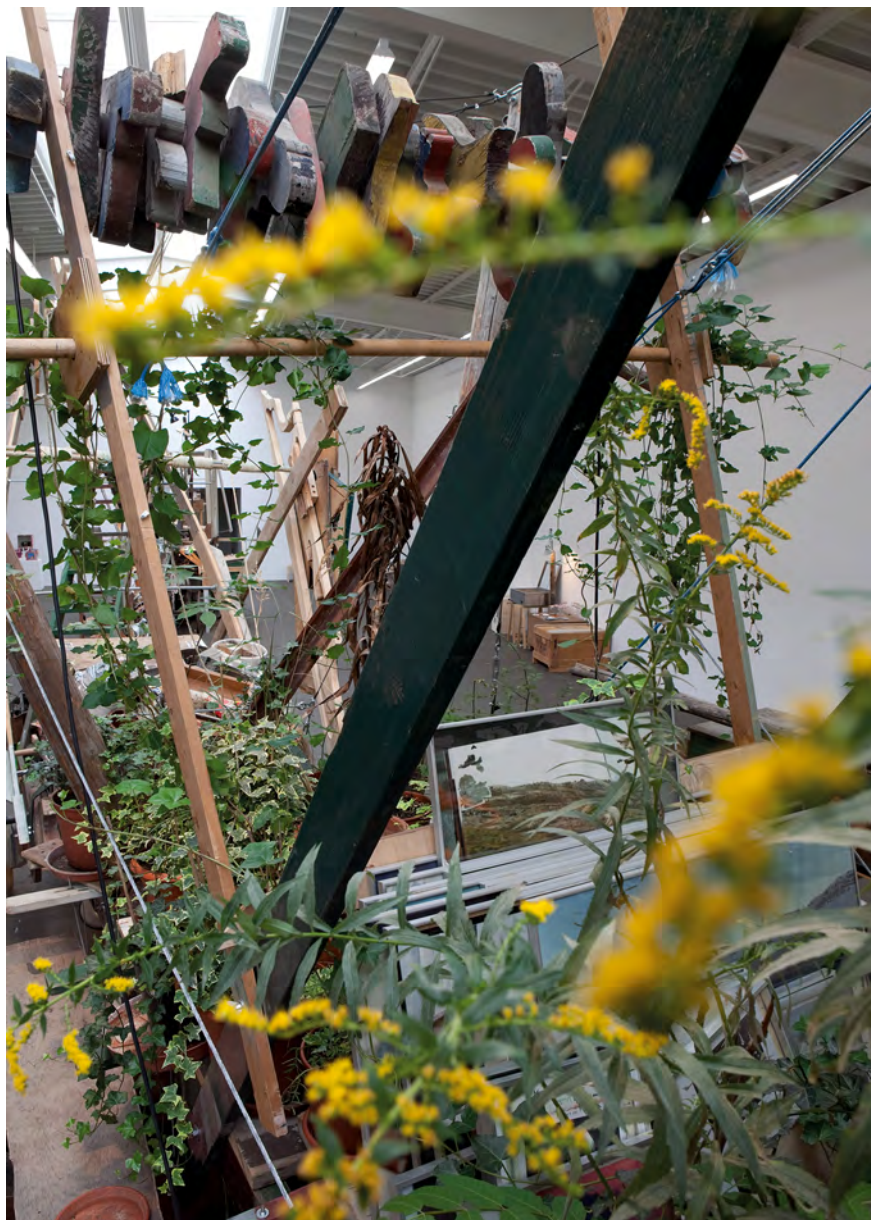
Dieter Roth erweitert hiermit die Werkkategorien um Zeit und Zufall und ganz andere Aspekte: um das Wachsen eines Kunstwerks, die Verschränkung von Lebendigem und von Objekten, von Pflanzen, Tieren und Museum sowie die fluiden Prozesse und die performativen Elemente.

Die ›Gartenskulptur‹ ist ein komplexer Organismus, der nicht zum Stillstand gekommen ist – dessen weiterer Verlauf sich nicht wirklich kalkulieren und vorhersehen lässt. Ein solches Kunstwerk muss in seiner Anatomie und Identität genau bestimmt werden, um Szenarien für das materielle und konzeptuelle Weiterbestehen in einer Sammlung entwickeln zu können. (Abb. 4)

8 Matyssek, Angela: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010; Skowranek, Heide: »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth«, in: ebd., S. 87–104, hier S. 87f.; Matyssek, Angela: »Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ›Originale‹ als Museums- und Sammlungsobjekte«, in: Regula Krähenbühl/Roger Fayet (Hg.), *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich 2019, S. 132–153.

9 Müller, Hans-Joachim: »Die Wolke innen, die Wolke außen. Ein Gespräch mit Dieter Roth, Basel 1989«, in: Barbara Wien (Hg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London 2002, S. 413–422, hier S. 416.

Abb. 4: Dieter und Björn Roth ›Gartenskulptur‹, 1968 ff, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart – Berlin 2014, Nahaufnahme.



Vergänglichkeit, Sammeln und Archivieren bestimmen daher die Überlegungen bei der praktischen konservatorischen Pflege und dem musealen Umgang mit Materialität und Prozessualität von Arbeiten wie der ›Gartenskulptur‹. Die Fragen wurden immer dringlicher: Sollten wir es konservieren? Stillstellen? Oder Fortschreiben? Reaktivieren? Und wie sollten wir mit dem komplementären Verhältnis umgehen, in das ephemere Arbeiten die Institution Museum und vor allem die Restaurierung zwingen.

Den Verfall zu akzeptieren, ihn jedoch in seinen unterschiedlichen Zuständen zu fotografieren oder zu filmen, das heißt zu dokumentieren, schlägt der Philosoph Boris Groys vor, denn:

Diese inszenierte Zerstörung der materiellen Form, die jeden Körper in die Rhetorik seiner Teile auflöst, konnte nur deswegen entstehen und für uns interessant werden, weil sie [...] durch die körpererhaltende Arbeit des Museums in der Realität selbst aufgehalten wird. [...] Die Arbeit der musealen Konservierung und die künstlerische Innovation sind also komplementär, die letztere inszeniert symbolisch genau das, was die erste in ihrer Faktizität verhindert.¹⁰

Die zentrale Frage nach der Erhaltung durchzieht das ganze Werk von Dieter Roth.¹¹ Bei diesen Fortschreibungen wird die Kontinuität durch mündliche Angaben und Aussagen aller Mitwirkenden gewahrt, unterstützt durch das, was die Restaurator*innen als die konstanten Elemente betrachten, die für das Werk unerlässlich sind. Aber natürlich folgen auch die Restaurator*innen hier dem herkömmlichen Verständnis von der Bewahrung und Erhaltung künstlerischer Arbeiten, das bisher weitgehend im Erhalt der materiellen Form sein Ziel sieht.

Das, was für jede künstlerische Arbeit gilt, was die generativen, ephemeren Arbeiten jedoch auf die Spitze treiben und in potenzierte Weise zur Schau stellen – der Umstand nämlich, dass Materialien arbeiten, dass Dinge kaputtgehen, verfallen, Verbindungen mit anderen Substanzen eingehen – wird in diesen Arbeiten bei Roth deutlich. Restaurator*innen werden somit unweigerlich mit jeder Version mehr und mehr zu Co-Workern. Im Falle der ›Gartenskulptur‹ nicht nur durch das Ziehen und Setzen der Pflanzen, dem Einkochen der Säfte in Marmeladengläsern, sondern auch durch das Sammeln der Besucherzeichnungen und die Dokumentation von Zuständen (die wiederum in die Arbeit eingingen).

Groys nennt es »Supplement«:

Die Arbeit der Restauratoren entspricht genau dem, was Derrida im Rahmen seiner Philosophie der Dekonstruktion »Supplementarität« nennt. Als »Supplement« bezeichnet Derrida jenes technische Verfahren, das zum Ziel hat, den Verlust des Ursprungs künstlich zu kompensieren. [...] So bietet die Restaurierung gleichzeitig etwas weniger, aber auch etwas mehr als eine bloße Rückkehr zum Ursprung – sie verfehlt auch notwendigerweise die originäre Form, aber sie definiert sie zugleich neu im Bezug auf das aktuell Neue.¹²

10 Groys, Boris: »Die Restaurierung des Zerfalls«, in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München u.a. 1997, S. 197–204, hier S. 198f. (Referenztext).

11 Heide Skowranek hat diese Diskussion in ihrem Beitrag »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth« zusammengetragen und für die konservatorische Praxis durchdekliniert (Skowranek: »Bewahrung des Verfalls«, S. 87–100).

12 Groys: »Die Restaurierung des Zerfalls«, S. 201.

3. Collaborations: Dokumentation als Supplement

An den verschiedenen Aufbauten der ›Gartenskulptur‹ waren immer mehr Mitwirkende beteiligt. Roth etablierte ›Collaboration‹ als Prinzip der künstlerischen Zusammenarbeit.¹³ Diese Kollaborationen kennzeichnen auch die konservatorische Betreuung bei diesem speziellen künstlerischen Projekt, dessen Pflege mich 16 Jahre lang in der Zusammenarbeit mit den Künstler*innen und Kolleg*innen im Rahmen meiner Museumsarbeit begleitet hat. Es betraf die Mitarbeit bei den Auf- und Abbauten, aber vor allem auch bei der täglichen aktiven und partizipatorischen Pflege und Erhaltung, besser vielleicht sogar ›Unterhaltung‹. Die ›Gartenskulptur‹ stellte die Arbeit aller beteiligten Restaurator*innen vor neue Fragen, die mit herkömmlichen Konzepten nicht beantwortet werden konnten: Werden Restaurator*innen mit jeder Iteration nicht unweigerlich zu Mitschöpfer*innen, weil die wesentliche Natur des Werkes prozessual und in diesem Fall interaktiv ist – und bleibt?

Das Objekt ist materiell, und die Ausführenden sind bislang vor allem die Restaurator*innen, da es ja um materielle Bestandswahrung geht – aber eigentlich müssten die Entscheidungen gemeinsam mit allen Akteur*innen getroffen werden: Der Umgang mit den installativen prozessualen Arbeiten müsste immer wieder neu und im Zusammenspiel zwischen Künstler*innen, Kurator*innen, Konservator*innen, dokumentarischem Material und anderen beteiligten Akteure*innen bestimmt werden.¹⁴

Auf der Mikroebene wird jedes Element immer von jeder vorherigen Iteration abweichen (sogar im gleichen Raum). Auch Layout-Zeichnungen und Vermessungen, welche die konstanteren Beziehungen im Werk dokumentieren, sind aufgrund der Kleinteiligkeit und Unüberschaubarkeit der vielen einzelnen Komponenten der Installation nicht exakt rekonstruierbar. Kommt man hier nicht an die Grenzen der Möglichkeiten eines sinnvollen Dokumentierens und Festschreibens in der Sammlung im herkömmlichen Sinne? Gesteigert wird dieses Verhältnis noch einmal, wenn nach dem Abbau die Skulptur in der Sammlung gelagert werden muss, getrennt nach Größe und Material.

Während die Layout-Zeichnungen und Vermessungen die konstanten Elemente und Beziehungen im Werk beschreiben, ist die tatsächliche Natur von Dingen wie den Flüssigkeiten (zum Beispiel ihre Farbe) stärker im Wandel. Auch die Wahl der Fernsehmonitore für die zunehmende Anzahl von Videos deutet darauf hin, dass die Arbeit sowohl konstant (das, was die Videos zeigen) als auch im Fluss (die Art des verwendeten Monitors) ist. Durch das (möglichst) unkontrollierte Wuchern des Organischen und durch das Ansammeln des Dokumentierten ändern sich die Beziehungen der Elemente untereinander, so dass auch der Raum ein anderer wird, womöglich nicht mehr ausreicht. Und wenn sich der Raum selbst ändert, dann ändern sich auch die Beziehungen auf der angefertigten Karte. Die Vermessung liefert Beziehungen und Verhältnisse für ähnlich proportionierte, skalierte Räume – und diese Verhältnisse ändern sich. Genauso verändern sich auch die Medien der Aufzeichnung, die Fotografien, die Notizen. Man jagt hier also einem Phantasma der Erhaltung hinterher, einem Ideal, dem die Künstler*innen selbst mit ihren Werken oftmals entgegenarbeiten.¹⁵

13 Dobke: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth«, S. 133.

14 Scholte, Tatja: *Insite | Outsite. The Perpetuation of Site-specific Installation Artworks in Museums*, Amsterdam 2021.

15 Groys: »Die Restaurierung des Zerfalls«, S. 200.

Es sind grundlegende Neuausrichtungen, vor denen wir auf dem Feld der Konservierung und Restaurierung stehen. Aber klar ist auch, dass es sich um Maßnahmen, Eingriffe und museale Handlungen handelt, die von den Restaurator*innen nicht im Alleingang thematisiert und entschieden werden können. All diesen Fragen, die das Archiv und die Kontinuität des Kunstwerks betreffen, liegt ein autographisches Verständnis von Kunst zugrunde, das sich derzeit noch in keinsten Weise in einer darauf antwortenden und entsprechend veränderten musealen Infrastruktur abbildet.

Es geht im Kern darum, dass das Museum und seine Sammlungen, wie sie heute aufgestellt sind, nach wie vor einem Verständnis des Aufbewahrens, der Stillstellung und Entzeitlichung verpflichtet sind und deswegen keine Antworten bereithalten können auf die vielen Fragen und Herausforderungen, die ephemere und prozessuale Arbeiten an diese Institutionen stellen.

Der »Raum der Unsicherheit«,¹⁶ den die Unmöglichkeit der Rückkehr des Kunstwerks zu seiner ursprünglichen Form erzeugt, könnte Groys zufolge durchaus als Chance begriffen werden:

Eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit. Dieser notwendige Bruch mit dem traditionellen Verständnis der Restaurierung, das nach Buchstäblichkeit verlangt, ist keineswegs so radikal, wie es scheinen mag. Der supplementäre Charakter der Restaurierung bedeutet von Anfang an die Notwendigkeit ihrer ständigen Anpassung an den sich verändernden kulturellen Kontext. Diese ständige Anpassung wird aber vielleicht offener reflektiert, wenn der feste Rahmen des Universal Museums entfällt: eine Wiederholung des Ereignisses – statt einer Aufbewahrung des materialen Objekts.¹⁷

Damit kommt der Restaurierung im Museum eine neue Rolle zu. Groys vergleicht sie mit der Rolle eines Dirigenten oder Regisseurs. Aber meiner Ansicht nach brauchen wir gerade keine neue auktoriale Position. Mir scheint, dass die Rolle der Konservierung gerade in Bezug auf ereignishaft Kunstformen eine andere sein sollte. Wenn, wie Christoph Neubert so treffend formuliert hat, das Feld der Restaurator*innen zwischen Chemie, Physik, Ästhetik, Hermeneutik und Kunstpolitik changiert, dann kann der Umgang mit dem prozessualen Charakter von Kunstobjekten auch nur unter Miteinbeziehung und Aushandlung der unterschiedlichen betroffenen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen gelingen.¹⁸

Organische Materialien, veraltete Technologien, Objektkontingenz und menschliche Interaktivität, eingebettet in zeitgenössische Kunst, zwingen die Institution Museum, neue Prozesse des Sammlungsmanagements und der Ausstellungspraxis zu entwickeln. Diese Praktiken umfassen u.a. digitale Technologien zur Dokumentation, Speicherung und Ausstellung variabler Medien. Es geht darum zu akzeptieren, dass man einer Arbeit wie der »Gartenskulptur« von Dieter Roth nicht mit Kategorien von Objekthaftigkeit und Abgeschlossenheit gerecht werden kann. Die Debatten über geistiges Eigentum, Ur-

16 Ebd., S. 204.

17 Ebd.

18 Neubert, Christoph: »Vom Disegno zur Digital Materiality. Operationsketten der Reproduktion zwischen künstlerischer, biologischer und technischer Vermittlung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), S. 45–67.

heberschaft und Authentizität erweisen sich als nicht mehr zeitgemäß und überholt.¹⁹ Nicht nur die Restaurator*innen sind Co-Worker der ›Gartenskulptur‹. Das Spektrum der Stakeholder ist mannigfaltig: Zu den Kurator*innen und Restaurator*innen gesellen sich der Husten der Besucher*innen, die Vögel, später vielleicht auch die Käfer und sie alle garantieren ein niemals abgeschlossenes Aufzeichnen, Sammeln und Entsorgen.²⁰

Auswahlbibliographie

- Dobke, Dirk: »Kunst als Verfallsprozess – Das ›Schimmelmuseum‹ von Dieter Roth«, in: Angelika Rauch u.a. (Hg.), *Schimmel. Gefahr für Mensch und Kulturgut durch Mikroorganismen*, Beiträge der gleichnamigen Tagung in München, 21.–23.06.2001 (= VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung, Band 1), Stuttgart 2004, S. 114–120.
- Ferriani, Barbara/Pugliese, Marina: *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Los Angeles 2013.
- Hummelen, IJsbrand/Sillé, Dionne: »The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art«, in: dies. (Hg.), *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1997, S. 164–172.
- Kneer, Monika: *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth. Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste, Stuttgart 1992.
- Matyssek, Angela: »Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ›Originale‹ als Museums- und Sammlungsobjekte«, in: Regula Krähenbühl/Roger Fayet (Hg.), *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich 2019, S. 132–153.
- Matyssek, Angela: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010.
- Saaze, Vivian van: *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam 2013.
- Saaze, Vivian van: »Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just a Shell«, in: *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 1 (2009), S. 20–32.
- Skowranek, Heide: »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth«, in: Angela Matyssek (Hg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010, S. 87–104.
- Skowranek, Heide: »Should We Reproduce the Beauty of Decay? A ›Museumsleben‹ in the work of Dieter Roth«, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

19 Matyssek: *Wann stirbt ein Kunstwerk?*, S. 7–22.

20 Vielleicht sollten wir dieses Testament von Dieter Roth endlich ernst nehmen: »[D]ie Gegenstände, die (die ich, Dieter Roth, gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgegessen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u.Ä. werden (und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende) Dieter Roth, aufgesetzt zum Gebrauch im Museum. D.R.« Roth zit. nach Skowranek: »Bewahrung des Verfalls«, S. 100.

5.2 Schränke einräumen – mit Texten von Anke te Heesen und Fabian Winter

5.2.1 Anke te Heesen: Vom Einräumen der Erkenntnis [2007]

Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: dies./Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97, hier S. 91–97.

/91/

[...]

Der Ursprung des Schrankes

Am Anfang war die Truhe. Sie kann als ein Grundelement der Einrichtung des Menschen in der Welt beschrieben werden. Die Truhe diene als Behälter für Waffen, für Dokumente, Kleidung, Hausrat und Ornat, kurz, für alle Arten wertvollen Besitzes im Mittelalter. In den meisten Fällen wurden massive Holzbretter von breitköpfigen Nägeln zusammengehalten. Solcherart zusammengefügt waren sie mit Schnitzereien versehen, manchmal mit Leder überzogen oder mit schmiedeeisernen Verzierungen besetzt und verstärkt. Man kann die Truhe als ein »Universalmöbel des Mittelalters« bezeichnen, leicht transportierbar und robust.¹ Im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen und einer Stabilisierung der Lebensverhältnisse trat allerdings die mobile Truhe hinter die sich ausdifferenzierenden Möbel wie Stuhl und Tisch, Schrank und Bank zurück.

Zu den frühen Formen der Unterbringung besonders schützenswerter Dinge zählte neben der Truhe der Reliquienschränk, in dem Gegenstände religiöser Verehrung verwahrt und zu bestimmten, im Kirchenjahr bedeutsamen Zeitpunkten präsentiert wurden. Wie überhaupt im hohen Mittelalter »Schränke primär im sakralen Zusammenhang« stehen. »Sie dienen zur Unterbringung von liturgischen Büchern und Sakramentarien. [...] Erst im Laufe des 14. und 15. Jhs. wurden Schränke häufiger zunächst in den gesellschaftlichen Oberschichten im profanen Bereich genutzt.«²

1 Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt a.M. 1987 [1948], S. 309. Zur Truhe vgl. a. Feulner, Anton: *Zur Truhe. Kunstgeschichte des Möbels* (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband 2), Frankfurt a.M. 1980 [1927], S. 48.

2 Albrecht, Thorsten: *Schränk, Butze, Bett. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert am Beispiel der Lüneburger Heide*, Petersberg 2001, S. 33.

Überblickt man insbesondere solche Schränke, die Sammlungsgut aufnehmen sollten und deshalb sowohl funktionalen wie repräsentativen Zwecken entsprechen mussten, so kommt neben Truhe und Reliquienschrank eine weitere, unserem heutigen Schrank immer noch innewohnende Behältnisform hinzu, die des Buffets. Dabei handelt es sich um eine Anrichte, in der nicht nur Tischgeschirre verwahrt, sondern auf der auch Speisen angerichtet wurden. Nicht selten erhob sich von ihrem mit Türen ausgestatteten Unterbau eine Art Regal oder Etagère, welche die besonders schönen Geschirrstücke präsentierte. [...]

/92/

[...] In allen nachfolgenden Schrankformen, auch in denen des Wissens und der Wissenschaft, haben diese Behältnisse ihre Spuren hinterlassen.

Sammlungsbehälter

Wendet man sich solchen Schränken zu, deren Funktion in Schutz und Präsentation eines Sammlungsguts bestand, so liegt eine entscheidende Entwicklungsstufe der Schrankmorphologie in der Renaissance. Die sich in dieser Zeit formierende prometheische Sammlerfigur und der dazugehörige Raum der Kunstkammer gaben entscheidende Impulse für das Sammlungswesen der folgenden Jahrhunderte.³ In den Kunst- und Wunderkammern wurden zahlreiche Gegenstände der Kunst und Natur gesammelt, ein Mikrokosmos in den Raum des bergenden Schrankes und der Regale gebracht, der Münzen, Steinschnitte, Mineralien, Skulpturen, Dokumente, mechanische Gerätschaften und Naturobjekte in sich barg. Dies war der Ort, an dem der Kunst- oder Kabinettschrank eine zentrale Stellung einnahm. Dabei handelte es sich um eine Art Prunkmöbel, das vielfach als Stollenschrank – also eine »offene, hochgestelzte Kastentischform« – präsentiert wurde.⁴

In ihm ruhten kleinformatige Kunstobjekte in Schubladen und Fächern, auf dem Kasten selbst lagen in dekorativer Weise angeordnet größere Gegenstände. Kabinettschränke waren zumeist reich verziert und im Innern mit einer Vielzahl von mechanisierten Laden und Geheimfächern ausgestattet. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts trat neben den Kabinettschrank das »Repositorium«, ein häufig gebrauchter Begriff, der Schränke, Regale und Abstellische gleichermaßen bezeichnen konnte. Kunstgegenstände und Naturobjekte, Bücher und Archivmaterial fanden in ihm Aufbewahrung, Kastenform und offene Stellfläche wechseln dabei einander ab. Damit sind die beiden grundlegenden Zugangsweisen zum gespeicherten Wissensobjekt beschrieben: Der abgeschlossene Kasten erfordert eine Person, die ihn öffnet und die ihm die Gegenstände entnimmt, während ein offener Aufsatz oder ein Regal einen freien Zugang suggeriert.

3 Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, insbes. S. 26–33.

4 Feulner: *Zur Truhe*, S. 64. Vgl. dazu auch Bohr, Michael: *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz*, Frankfurt a.M. 1993; und Alfter, Dieter: *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks*, Augsburg 1986.

Öffnen und schließen

[...]

/93/

[...]

Im Öffnen und Schließen ist ein Repräsentationsmoment enthalten, das dem Zeigenden eine Bühne öffnet und ihm Zuschauer garantiert. [...] Bevor Naturgelehrte eine ausdifferenzierte Klassifikation der drei Naturreiche entwickelten, bargen die Dinge eine Individualität, die eine Vorführung und Erklärung jedes einzelnen Objekts notwendig machte.

Dies änderte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts radikal. Nicht mehr die Wunder, das Bedeutungsvolle und das Einmalige, sondern das Regelhafte, das Typische und das Ordnungsbelegende waren die Merkmale der zu speichernden Dinge.⁵ Sinnfölig wird dies an dem vermehrt in die Schränke eingesetzten Glas und dessen Begründungszusammenhang. [...] Hier war nicht mehr von den Händen die Rede, sondern von den Augen. Die Fülle der Natur war in Klassen geordnet, in einen Schrank verbracht und dort auf einen Blick erkennbar. Ein Lehrsystem wurde geschaffen, eine stabile Ordnung, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr als die Grundlage zur Erforschung des Lebens zeigte, nicht aber als deren Gegenstand. Ein Zeigemöbel, nämlich der klassische Sammlungs- und Präsentationsschrank für wissenschaftliche Dinge, hatte sich damit etabliert, im oberen Teil mit Glas versehen und im unteren mit durch Türen geschützten Stauraum ausgestattet.

Diese doppelte Funktion des Zeigens und Deponierens war maßgebend für die räumliche Gestaltung einer neu geschaffenen, sich im

/94/

Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelnden Institution, dem öffentlich zugänglichen Museum.⁶ Der Schrank, so könnte man sagen, war die Keimzelle des Museums.

[...]

[Er wurde zum] Programm der bildungsbürgerlichen Institution, nämlich durch das Betrachten der Objekte Wissen zu erlangen. Sie galt als ein Ort, an dem für jeden Besucher »alles verständlich gemacht, und das Studium erleichtert wird.«⁷

Das Zeigemöbel gab einen deutlichen Begriff von der Welt. Das Glas führte vor, schaffte Distanz und vermeintliche Intimität zugleich. Zahlreiche Vitrinen wurden

5 Vgl. Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 2001, S. 329–363.

6 Vgl. dazu in neuerer Zeit Savoy, Bénédicte (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006; vgl. zur unabdingbaren Kopplung von Zeigen und Speichern Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit*, Wien 2000, S. 41–56.

7 Krünitz, Johann Georg: »Museum«, in: *Oeconomisch-technologische Encyklopädie [...]*, Band 98, Bruenn/Berlin 1805, S. 494.

in Auftrag gegeben und gebaut, ob für die Objekte der Natur, für kunstgewerbliche Gegenstände, völkerkundliche Artefakte und historische Überreste. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde oftmals der obligatorische kleine Stauraum im unteren Drittel aufgegeben und damit endgültig eine Trennung von Präsentation und Depot vollzogen. Der Glasschrank war das perfekte bürgerliche Wissensmöbel der sich in dieser Zeit verdichtenden Museumslandschaft.

Bewegen und vermehren

[...]

Schränke sind in der Regel ruhende Monumente, die nicht zuletzt durch ihr Material und dessen Eigengewicht einen Zeiten überdauernden und unverrückbaren Eindruck hinterlassen. Und doch ist in seiner inneren Mobilisierung ein Kriterium zu finden, das den Schrank in besonderer Weise als ein Wissenschaftsmöbel auszeichnet.

Zwei bekannte Schränke legen hiervon Zeugnis ab: Über den Philosophen Leibniz berichtete das »Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur« 1779, dass er einen Exzerpierschrank besessen habe, in den er seine excerpta in einer bestimmten Papiergröße einordnete.⁸ Nach Stichworten sortiert, wurden die eng beschriebenen Zettel an kleinen Nägeln im Innern des Schrankes aufgespießt und konnten so immer wieder neu geordnet werden. (Abb. [1]) Der solchermaßen sich füllende Behälter enthielt mithin die Summe seiner Aufschriebe und es ist durchaus möglich, dass Leibniz »in all seinen Texten über eine scientia generalis immer nur dieses Möbel beschrieben« hat.⁹

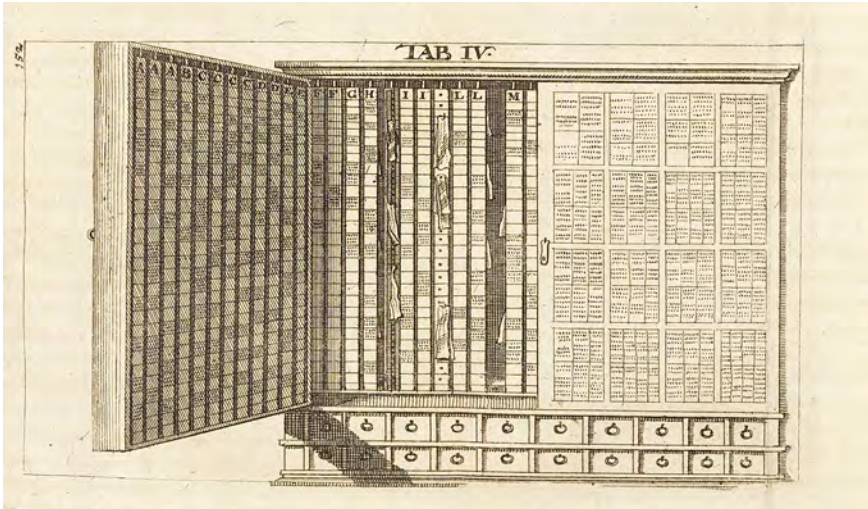
Ähnlich verhielt es sich mit dem Naturgelehrten Carl von Linné. Er sammelte Pflanzen, trocknete sie und legte Herbarien an. Im Zuge seiner botanischen Beschäftigung jedoch wurden ihm die bis dahin gängigen Herbarbücher, gebundene Konvolute, zu unbeweglich. Er begann, sie in einzelne Blätter zu zerteilen und diese nach ihren Benennungen alphabetisch zu ordnen. Da er in stetem Kontakt zu zahlreichen Fachkollegen stand und dementsprechend immer wieder Spezimina zugeschickt bekam, ließ sich das An-

8 Murr, Christoph Gottlieb: »Von Leibnitzens Excerpierschranke [sic!]«, in: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* 7 (1779), S. 210–212.

9 Siegert, Bernhard: *Passagen des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*, Berlin 2003, S. 167.

/95/

Abb. [1]: Konstruktionszeichnung für einen Exzerpierschrank, 1689.



wachsen der Pflanzenmenge gemäß ihrer Ordnung nicht vorherbestimmen. So schlug er in der 1751 erschienenen »Philosophie botanica« ein eigens konstruiertes Sammelbehältnis vor. (Abb. [2]) Es handelt sich um einen hohen schmalen Schrank, der innen in zwei Kolumnen unterteilt ist. Diese sind in jeweils zwölf Fächer aufgeteilt, die sich wiederum in Größe respektive Abstand variieren lassen. Das Innere des Schrankes konnte sich dem neu hinzukommenden Sammlungsmaterial mühelos anpassen, ja er gab ein klassifikatorisches Grundmuster vor, das ohne ihn nicht existieren und ohne das der Gelehrte nicht hätte arbeiten können.¹⁰

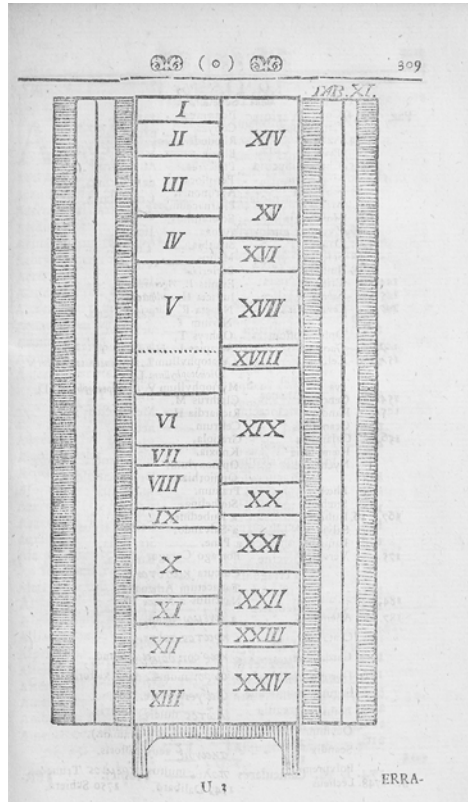
Verdichten und verbinden

Weder bei Leibniz noch bei Linné diente der Schrank als Repräsentations- oder Zeigemöbel. Ihre Schränke waren vielmehr Speicher- und Ordnungsbehälter, die mit einem vorgegebenen materialen Rahmen maximale Variabilität zu erreichen suchten. Sie sind die schrankgewordene Gestalt einer Archivierungstechnik, die sich an den Buchstaben des Alphabets orientiert und damit den klassisch gewordenen Weg einer Wissenschaftsspeicherung unternimmt. Die Mobilisierung des Inhalts und das Prinzip eines immer wieder nachjustierenden Füllens haben sich im Laufe der Jahrhunderte bis heute bewährt. Aus den gebundenen Büchern entwickelten sich mit Buchtiteln oder Exzerpten beschriebene bewegliche Karteien. Sie stellten – folgt man dem »Handbuch für biologische Arbeitsmethoden« aus den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts – »gewissermaßen ein elastisches und rationell aufgebautes Exzerpt unseres

¹⁰ Vgl. dazu umfassend Müller-Wille, Staffan: »Carl von Linnés Herbarschrank«, in: Anke te Heesen/ E. C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 22–38.

gesamten Wissens« dar.¹¹ Sie sind das Arbeitsinstrument, mit dem der Wissenschaftler sich selbst jeden Tag konfrontiert und dessen vollendete Organisation vor allem um 1900 in zahlreichen bürokrati-

Abb. [2]: Konstruktionszeichnung für einen Herbarschrank, 1751.



/96/

schen Visionen raumgreift. Der Schrank der Kartei ist schließlich Endpunkt und Anfang allen Wissens. [...] Unter dem Titel »Rationelle Technik der geistigen Arbeit des Forschers« stellt der Mikrobiologe Sergej Tschachotin ein Schränkchen seiner Karteikarten vor, das [...] gewissermaßen das Zustandekommen der eigenen Publikationen aus dem Schrank verdeutlichen soll.¹² Beweglichkeit im Innern und Mechanisierung des Wissensmöbels sind die entscheidenden Entwicklungsetappen des Schrankes in

11 Tschachotin, Sergej: »Rationelle Organisation von biologischen Instituten«, in: Emil Abderhalden (Hg.), *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*, Abt. V, Teil 2 (2. Hälfte), Berlin/Wien 1932, S. 1597–1650, hier S. 1639. Zur Geschichte der Kartei vgl. Krajewski, Markus: *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002.

12 Tschachotin, Sergej: *Rationelle Technik der geistigen Arbeit des Forschers*, S. 1670.

die Moderne. Auch heute noch spielen die Vokabeln aus dieser perfekt geordneten Welt eine prominente Rolle: »leichtgängige Schubladen« auf Schienensystemen gewähren schnellen Einblick, durch Magnete »sanft schließende Türen« können mit einem Finger geschlossen und geöffnet werden und »versetzbare Einlegeböden« schaffen eine Anpassung des Behälters an die aktuellen Raumbedürfnisse.¹³ Der vorläufige Endpunkt dieser in professionellen wie heimischen Gebieten regierenden Möbel der »Aufbewahrungselemente« ist die Compactus-Anlage, ein Möbel, dessen Begriff dem lateinischen Wort *compactio*, auf Deutsch *Zusammenfügung*, entliehen wurde und sich auf die eingetragene Bezeichnung der Firma Brownbuilt bezieht. [...] Eine Compactus-Anlage besteht aus leichtgängigen Regalen, die – mal von Hand geführt, mal elektrisch betrieben – eine optimale Raumnutzung gewährleisten, indem die Regale, auf Schienen bewegt, zusammen geschoben werden können und jeweils nur an einer Stelle Zugang gewähren. Sie verwandeln den Raum selbst in einen Schrank. Ziel ist eine Verdichtung der zu speichernden Dinge und eine möglichst komprimierte Zusammenfügung der zu speichernden Elemente, wie es auch mit der wortverwandten *Compact Disc* (CD) seit Beginn der achtziger Jahre vorgenommen wird. Neben die Audio-CD, die der Digitalisierung von Klang dient, trat die *Compact Disc Read-Only Memory* (CD-ROM), die digitale Daten aller Art speichert und so den Computer als den gebräuchlichsten Wissensbehälter der Gegenwart auszeichnet.

[...]

Öffnen und schließen, bewegen und vermehren, verdichten und verbinden sind die entscheidenden Stichworte für die innere wie äußere Geschichte des Möbels »Schrank«. Sie machen deutlich, wie sehr Wissen und Wissenschaft über diese Mikro-Archive Gestalt annehmen, wie die Speicherung der Dinge erst zu ihrer Invention führt und ihre Fülle Bändigung erfährt. Doch Schränke lösen das Problem der Fülle nicht, wie man durch auch die Gegen-

/97/

wart auszeichnende Klagen über eine erschwerte Bewältigung des Wissenswerten erfahren kann. Schränke ermöglichen zwar eine glatte Oberfläche, doch diese wird immer wieder aufgebrochen und beschädigt, weil jede Speicherkapazität an ein Ende geraten muss. Unser Alltag bleibt bestimmt von der Paradoxie des Schrankes, die auch digitale Speicherformen nur vorübergehend auflösen können: Die Behälter sind immer schon zu klein. Sie geben den Raum vor, der gefüllt werden kann, doch seine Füllung ist zugleich das Ende des Behälters und ruft den nächsten auf. So gesehen, kann man den Schrank, die Hängeregistratur und die Compactus-Anlage als das betrachten, was sie sind: Wissensräume, die uns notwendigerweise vorantreiben [...].

13 Vgl. IKEA (Hg.), IKEA 2007 Katalog, o.O. 2007, S. 225f.

5.2.2 Fabian Winter: Die einräumende Ida. Dehmels Blankeneser Archivschrank (1912/2021)

1. Hamburg: Dehmel-Straße 1, 1912/2021¹

Im Archivschrank im Hamburger *Dehmelhaus*, einem Erinnerungsort in der heutigen Richard-Dehmel-Straße 1, liegen mittlerweile keine Schreiben mehr. Einige der Schubladen wurden wieder in die Führungen gesetzt, andere stehen aufgereiht auf dem Schrankboden und warten auf ihren Einsatz (Abb. 3). Trotzdem ist dieser doppelte Archivschrank – denn es sind eigentlich zwei Schränke, die links und rechts den Durchgang vom Entrée zum Salon bilden – auch heute einer der Besucher*innen-Magneten, der eindrucksvolles Staunen über die von Ida und Richard Dehmel genutzten Kulturtechniken des Sammelns und die Nutzung einer Form des ›Einräumens von Erkenntnissen‹ in ein spezielles Archivmöbel hervorruft.

Abb. 1: Archivschrank 1, heute.



¹ Dieser Beitrag ist Carolin Vogel für unzählige wertvolle und sachkundige Hinweise zu großem Dank verpflichtet. Ohne ihr umfassendes Wirken in wissenschaftlicher, wissenschaftskommunikativer und -historischer Hinsicht wäre diese Arbeit, so wie viele Weitere zum Werk Ida und Richard Dehmels, nicht möglich. Carolin Vogel verdanke ich auch mein Kennenlernen der zwei Blankeneser Archivschränke der Dehmels. Der Einfachheit halber, wird, wenn nicht anders begründet, im Weiteren von *dem Archivschrank* im Singular geschrieben, da beide Archivschränke ab 1912 als Einheit verstanden werden können. Des Weiteren danke ich Mark Emanuel Amtstätter von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg für seine Hilfe bei meinen Recherchen im Dehmel-Nachlass und Sven Ballenthin von der Sammlung Perthes/Forschungsbibliothek Gotha für seine Auskünfte zu den Kartenschränken der Geographisch-Kartographischen Anstalt von Justus Perthes.

Die deutsch-jüdische Kunstförderin (u.a. Gründerin des Frauenbunds zur Förderung Deutscher Bildender Kunst) und Frauenrechtlerin (u.a. Redakteurin bei *Frau und Staat*) Ida Dehmel, geborene Coblenz, zieht 1912 mit ihrem Ehemann, dem zeitgenössisch äußerst bekannten Lyriker Richard Dehmel, in ebenjenes Haus im Hamburger Stadtteil Blankenese, wo beide nebst diverseм anderen Interieur auch die Archivschränke installieren lassen.² Vor dem Einzug in die heutige Richard-Dehmel-Straße lebten beide ab 1901 in einer kleinen Mietwohnung in der damaligen Blankeneser Parkstraße und bereits dort ließ Ida einen der beiden Archivschränke (ein)bauen, den ein Restaurierungsbericht auf das Jahr 1901 datiert und von dem Ida 1902 in einem Brief als »mein Archivschrank«³ schreibt. Der Restaurierungsbericht des zweiten Archivschranks im Dehmelhaus führt diesen auf das Baujahr 1912 zurück, so dass präsumtiv der zweite Archivschrank als späterer Nachbau des ersten und für den direkten Einbau in der Villa in der Richard-Dehmel-Straße hergestellt verstanden werden muss. Neben solchen Indizienschlüssen, die die Expansion des Archivraums durch den Umzug 1912 nahelegen, ist zudem verschriftlicht, dass Ida bereits in der Planung der Dichtervilla Wert darauf legt, dass der Grundriss des Hauses zwei Schränke berücksichtigt. Ida weist damit diese nicht nur als Archivierungsmöbel aus, sondern betont geradezu die konstitutive Eigenschaft der Schränke für die Architektur des Wohnorts, Künstlersalons und Archivs der Dehmels: »Es war das Ideal, die Erhaltung des Dehmel-Archivs dauernd im Dehmel-Haus zu sichern, bei dessen Grundriß schon für die beste Aufteilung der Schränke vorgesorgt wurde.«⁴

Ida weist, deutlich mehr als Richard, schon zur Schaffenszeit seiner Lyrik ein ausgeprägtes Nachlassbewusstsein⁵ auf, das auch sogenannte Gebrauchsliteraturen⁶ einbezieht; also etwa Briefe oder Verträge, die im Zusammenhang mit dem künstlerischen und gesellschaftlichen Wirken der Dehmels stehen und eben auch zum archivierungswürdigen Schriftstellernachlass gehören.⁷ Nach Elisabeth Höpker-Herberg erwarb sich Ida »bereits 1895 die Anwartschaft auf ihren späteren Ehrentitel einer *Frau Archivrätin*«. ⁸ Und auch Ida ist sich über ihr Nachlassbewusstsein durchaus im Klaren,

2 Vgl. Vogel, Carolin: *Das Dehmelhaus in Blankenese. Künstlerhaus zwischen Erinnern und Vergessen* (= Schriftenreihe der Professur für Denkmalkunde der Europa-Universität Viadrina, Band 4), Hamburg 2019, S. 221, 230.

3 Dehmel, Ida: Brief an Alice Bensheimer vom 18.03.1902. Nachlass Richard Dehmel. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. DA : Z : Br : De : 81.56, <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANSb338260> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

4 Dehmel, Ida: »Das Dehmel Archiv«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 28. Februar 1926, www.e-newspaper.archives.ch/?a=d&d=NZZ19260228-01.2.31 (letzter Zugriff: 21.06.2024).

5 Vgl. Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie, 1750–2000* (= Marbacher Schriften neue Folge, Band 13), Göttingen 2017.

6 Vgl. Clare, Jennifer: »Zusammen schreiben, zusammen leben? Zwischenräume von Schreiben und Leben in kollaborativen Schreibprozessen«, in: Susanne Knaller u.a. (Hg.), *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen* (= Germanisch-romanische Monatsschrift GRM-Beiheft, Band 89), Heidelberg 2018, S. 85–98.

7 Vgl. hier auch die Ausführungen von Elisabeth Höpker-Herberg zur vierten Hauptabteilung *Varia* der von Ida Dehmel eingeführten Archivsystematik. Höpker-Herberg, Elisabeth: »Das Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ein Bericht über die Geschichte der Bestände sowie über einen Brief an Alfred Mombert«, in: *Auskunft* 7 (1987), S. 84–102, hier S. 91f.

8 Ebd., S. 86.

wenn sie etwa 1931 an Elisabeth Förster Nietzsche, mit der sie in Bezug auf das Weimarer Nietzsche-Archiv in Korrespondenz steht, schreibt:

Ich habe es mit dem Dehmel-Archiv schon darum unendlich viel leichter gehabt als Sie, weil ich das Archiv zu sammeln begann, als ich D. kaum vier Wochen kannte, und weil er sich, durch meinen Eifer angesteckt, selbst mit bemühte, es zu vervollständigen. So ist seit meinem Eintritt in Dehmels Leben, also seit 1895, alles, aber auch tatsächlich alles vorhanden, was zum Inhalt eines Archivs gehört: alle Manuskripte, sämtliche Korrespondenzen, die Bücher und Doktorarbeiten über ihn etc. etc.⁹

Idas Nachlassbewusstsein allein reicht allerdings nicht aus, um eine geordnete Sammlung zu bilden, die sie später, nach Richards Tod, dem Archiv der Universitätsbibliothek Hamburg übergeben kann. Vielmehr benötigt dieses Bewusstsein um den schriftstellerischen Nachlass (und dessen Steuerung) konkrete Kulturtechniken und Apparaturen, um in die Tat umgesetzt werden zu können. Eine dieser Apparaturen ist der Archivschrank, eine dieser Kulturtechniken ist das Einräumen. Anke te Heesens Text »Vom Einräumen der Erkenntnis« bietet produktive Zugriffsmöglichkeiten auf beides und liefert dabei Aufschluss über die konkrete Materialität des Sammelns der Dehmels. Hierzu soll im Folgenden erstmals der Blankeneser Archivschrank mit der Schranktheorie te Heesens konfrontiert werden.

2. Ida vom Archivschrank, einräumend

Der Archivschrank, der eigentlich ein Briefschrank ist, versammelt die zahlreichen eingehenden Schreiben im Hause Dehmels und bildet als dynamische Versammlung ein besonderes Briefnetzwerk der Jahrhundertwende ab.¹⁰ Die Dehmels sind gut vernetzt, stehen mit unzähligen Dichtern wie Stefan Zweig, Detlef von Liliencron oder Rainer Maria Rilke in Korrespondenz. Der Briefwechsel findet dabei nicht nur als Informationsaustausch statt, sondern weist auch eine Ebene der Archivierung (zumindest was die Dehmels angeht) auf: Ausgehende Briefe werden von Richard in ein Briefkopierbuch überführt,¹¹ eingehende Briefe im Briefschrank gesammelt. Eine Schwarzweiß-Fotografie von Ida, Briefe einräumend vor dem Archivschrank noch in der Mietwohnung stehend, steht in der jüngeren Dehmel-Forschung beinahe ikonisch für ein »Verdichten und Verbinden«¹² der Briefsammlung zum Archiv durch ihre Hand.¹³

9 Dehmel, Ida: Brief an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 03.06.1931. Nachlass Richard Dehmel. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. DA: Z: Br: F: 16–20.

10 Eine explorative Darstellung des Dichternetzwerks der Dehmels findet sich unter <https://dehmel-digital.de/network> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

11 Vgl. Paulus, Jörg: »Dichterkorrespondenz im Geschäftsgang. Ein Brief an Rilke in der Umgebung von Richard Dehmels Briefkopierbuch IV (nebst drei Briefen Rilkes an Dehmel von Anfang 1906)«, in: Irmgard Wirtz/Alexander Honold (Hg.), *Rilkes Korrespondenzen*, Göttingen 2019, S. 127–148.

12 Vgl. Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: dies./Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97, hier S. 95 (Referenztext).

13 Vgl. etwa die Verbindung vom Bild der einräumenden Ida mit dem Verweis auf das Dehmel-Archiv durch die Dehmelhaus Stiftung: <https://www.dehmelhaus.de/dehmel-archiv.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024). Auch versinnbildlicht das Bild der einräumenden Ida die Auratisierungsarbeit im Deh-

Der Schrank ist knapp 2,20 Meter hoch und knapp 1,40 Meter breit. Der gedübelte Korpus besteht aus einem separaten Ober- und Unterteil, die Türrahmen und Profile bestehen aus massivem Eichenholz. Die Innenseiten des Oberteils sind in Eiche furniert und besitzen Einlegeböden aus Eichenmassivholz. Der Unterteil besitzt drei Schübe über die Gesamtbreite und drei mal zwei Schubladen, beides aus Kiefernholz, die in ihrer Funktionsweise sehr an die liegenden Ablagen jener Kartenschränke erinnern, die sich etwa heute in der Gothaer Sammlung Perthes besichtigen lassen und die ebenfalls als Einzelanfertigungen nach Maßgabe der ehemaligen Geographisch-Kartographischen Anstalt von Justus Perthes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebaut wurden. Auch die Kartenschränke fungierten (und fungieren noch heute) nicht nur als Aufbewahrungsort, sondern als Strukturierung für die gesamte Kartensammlung samt Indexkarten an den Innenseiten der Türen. Außerdem dienten sie mit ihrer Aufstellung im sogenannten Ahnensaal durchaus auch repräsentativen Zwecken. Eine weitere, pragmatische Gemeinsamkeit der Kartenschränke zum Briefarchiv der Dehmels liegt in der flächigen Ablage ihrer flachen Medien, die einen schnellen Zugriff ermöglichen, ohne dass Karten erst umständlich auf- und wieder zugerollt bzw. Briefe aus einem Umschlag genommen und aufgefaltet werden müssen. Man könnte daher formulieren, dass in der Flächigkeit der Regalböden ein möglichst unkomplizierter Zugriff, respektive der Akt des Wiederaufnehmens bereits im Ablegen angelegt ist.

Abb. 2: Ida vorm Archivschrank, einräumend.



melhaus durch Ida, die nach dem Tod ihres Mannes dessen Urne und Archivschränke bewusst inszeniert, wie Vogel herausgestellt hat: »Zusammen mit der Aura des authentischen Ortes und der Wirkung des Gesamtkunstwerkes entfaltete diese Persönlichkeit des Hauses eine starke Kraft. Durch die Urne und die Archivschränke mit seinen Werken blieb der Dichter auch stofflich im Zentrum des Hauses.« Vogel: *Das Dehmelhaus in Blankenese*, S. 230. Vgl. auch ebd., S. 220f.

Die Briefe sind also im Archivschrank abgelegt, damit aber keinesfalls im Sinne eines Stillstandes dauerhaft »zu den Akten gelegt«. Ist das Archivmöbel auch massiv und schwer beweglich, so ist seine Binnenordnung durchaus als dynamisch prozessierend zu verstehen.¹⁴ Heute sind noch knapp 120 der variablen Einlegeböden in den Archivschränken vorhanden, wobei anzunehmen ist, dass noch mehr Böden existierten. 23 Böden gruppierten nach Jahren zwischen 1881 und 1922, 5 nach Regionen (England & Amerika, Frankreich, Italien & Spanien, Nordlande, Russland & Polen), ein Boden versammelte »allerlei Maler«, ein anderer »diverse Musiker«. Es gibt Böden zu Unternehmungen Dehmels, wie dem *Kartell lyrischer Autoren*, vor allem aber knapp 80 Böden zu konkreten Korrespondenzpartner*innen. Alle Böden lagen bei der Übernahme des Dehmelhauses durch die Dehmelhaus Stiftung lose den Schränken bei, weswegen die jeweiligen Platzierungen der Böden – und damit der Umfang pro Korrespondenzpartner*in, Themengebiet etc. – keine Entsprechung mit einem historischen Zeitpunkt der einräumenden Ida haben. Tatsächlich kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, ob mögliche Überschneidungen in den parallelen Ordnungssystemen durch eine interne Hierarchie aufgehoben wurden, wobei es naheliegend scheint, dass spezifische Namensfächer ein privilegiertes Ablagesystem waren. Letztlich verweisen solche Spekulationen aus einer gegenwärtigen Perspektive vor allem auf die Kontingenzen des Sammelns respektive der Sammlung als Ergebnis von mehr Möglichkeiten als Notwendigkeiten.

Abb. 3: Einlegeböden im Archivschrank.



14 Vgl. Müller-Wille: »Carl von Linnés Herbarschrank«.

Die variablen Einlegeböden, deren Ordnung nicht wiederhergestellt werden kann und die dazu angelegt waren, immer nur eine temporäre Ordnung aufzustellen, machen den Schrank zu einem Wissenschaftsmöbel im Sinne te Heesens. Mit Blick auf den Exzerpten-Schrank von Gottfried Wilhelm Leibniz und die Herbarien Carl von Linnés stellt te Heesen heraus: »Schränke sind in der Regel ruhende Monumente, die nicht zuletzt durch ihr Material und dessen Eigengewicht einen Zeiten überdauernden und unverrückbaren Eindruck hinterlassen. Und doch ist in seiner inneren Mobilisierung ein Kriterium zu finden, das den Schrank in besonderer Weise als ein Wissenschaftsmöbel auszeichnet.«¹⁵ Wie te Heesen ausführt, dienen diese Schränke weder bei Leibniz noch bei Linné Repräsentationszwecken, sondern agieren mehr als variable Behälter auf begrenztem Raum.¹⁶ Und auch der Archivschrank der Dehmels bleibt im Inneren variabel, denn Fächer wechseln beständig ihre Position, bekommen mehr oder weniger Raum oder wechseln ihre Bezugsnamen, -orte oder -institutionen. Ältere Briefe werden gegebenenfalls in Sammelmappen verstaut im unteren Teil für einen späteren Zugriff gelagert, aktuelle oder besonders wichtige Schreiben im oberen Teil für einen schnellen Zugriff parat gehalten. Der Vergleich des Herbarien-schranks Linnés mit dem Briefschrank der Dehmels geht allerdings nur in der jeweiligen Zeit ihrer dynamischen Nutzung auf. Heute sind die Archivschränke der Dehmels in erster Linie Teil einer Ausstellung – wohingegen ihre repräsentative Funktion vormals nur eine unter mehreren war. In ihrer Monumentalität wechseln die Schränke daher heute vollständig in das Register der Repräsentation, auch wenn diese – wie das Foto der losen Platten verdeutlichen mag – die einstige Dynamik ausstellt.

3. Kassation: Bewertungen der Archivwürdigkeit durch die Dehmels

Der Archivschrank durchläuft von seiner historischen Nutzung zum Ausstellungsstück eine Transformation vom Wissensmöbel zum Monument. Dabei verweisen das Abgeschlossene des Monuments, aber auch das Dynamische in der Schrankstruktur auf jeweils eigene Weise auf den immer schon begrenzten Raum, den es sinnvoll zu nutzen gilt. Dies führt zur Frage nach der Bewertung der Archivwürdigkeit singulärer Schriftstücke durch die Dehmels. Anders gesagt, gerade weil Ida ein Nachlassbewusstsein aufweist und als Nachlassverwalterin aktiv handelt, wird eben nicht umstandslos jedes Schreiben, das an Richard gerichtet oder von ihm verfasst wurde, aufgehoben. Vielmehr ist es neben der Aufbewahrung, dem Einräumen und Umräumen auch eine elementare Aufgabe der gesteuerten Nachlassverwaltung, bestimmte Elemente als archivierungsunwürdig zu bestimmen und daraufhin auszuschließen. Einerseits wird dadurch das, was gesammelt wird, als Archivgut gewürdigt und von anderen Gütern differenziert. Andererseits bedingt sich die Bestimmung der Archiv(un)würdigkeit aber auch aus der Notwendigkeit, dass immer mit begrenztem Raum im Archiv(schrank) umgegangen werden muss. Für te Heesen resultiert aus dieser Begrenzung ein Wechselspiel von Befüllung und Fülle, welches sie als einen *modus operandi* von Wissensmöbeln ausmacht:

15 Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 94. Zur Verbindung von Schrank und Gelehrtenpraktik siehe auch siehe auch Krajewski, Markus: *Zettel/Wirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2017.

16 Vgl. Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 95.

Die Behälter sind immer schon zu klein. Sie geben den Raum vor, der gefüllt werden kann, doch seine Füllung ist zugleich das Ende des Behälters und ruft den nächsten auf. So gesehen, kann man den Schrank, die Hängeregistratur und die Compactus-Anlage als das betrachten, was sie sind: Wissensräume, die uns notwendigerweise vorantreiben [...].¹⁷

Im Umgang mit dem begrenzten Raum steht einerseits die Raumerweiterung zur Wahl, wie sie sich ganz emblematisch anhand der Nachanfertigung des zweiten Archivschrankes 1912 durch die Dehmels darstellen lässt. Gegenüber dieser Raumerweiterung steht die bewusste Aktenvernichtung, die Kassation, als eine weitere (letzte) Bewegung des Archivguts. Wie Höpker-Herberg herausgestellt hat, haben es Ida und Richard Dehmel als notwendigen Teil ihrer Nachlassverwaltung angesehen,

[a]lles auszuschneiden und eventuell zu vernichten, wovon die Nachwelt keine Kenntnis haben sollte. [...] 1926 erwähnt Ida Dehmel als Beispiel einen 8 Seiten langen Brief, den Theodor Fontane ihr schrieb, als sie Mitte der 90er Jahre für den in Geldnöten steckenden Liliencron Spenden sammelte. Dehmel entschied später, daß das vernichtende persönliche Urteil über Liliencron den alten Fontane zu sehr kompromittiere, um aufbewahrt zu werden.¹⁸

Auch die Briefkopierbücher, in denen Richard seine ausgehenden Schreiben archiviert, weisen mehrfach Ausrisse auf.¹⁹ Die Erweiterung und Nutzung des vorhandenen Raums, so deutet es sich am Beispiel der Archivschränke und der Briefkopierbücher der Dehmels an, könnte daher geradezu als die privilegierte Prämisse des Archivs (als Raum) statuiert werden, wobei konkrete Nachlasspolitiken dann als abhängige Variablen immer ebenso das mitbestimmen, was gemeinhin auch als Archiv verstanden wird, nämlich die Summe des Archivierten.

4. Einräumen und Ausräumen, Schließen und Öffnen

Ein kurzer Briefauszug soll verdeutlichen, inwiefern Idas Praxis des Einräumens von Briefen, des Öffnens und Schließens der Archivschränke zu einem ›Einräumen der Erkenntnis‹ reichen kann, von dem te Heesen in ihrem Aufsatz schreibt. An ihre Nichte Emmi Marianne Gärtner richtet die sich in Mannheim befindende Ida 1925 die Bitte, einen Brief Detlef von Lilienrons an Richard Dehmel aus dem Blankeneser Archivschrank herauszusuchen, den der Schriftsteller und Theaterkritiker Julius Bab für eine Biographie des 1920 verstorbenen Dehmel benötigt. Bab kann seine Biographie also dank Idas Einräumung und (hier) Emmis Ausräumung auf eine schriftliche Quelle stützen, die im Archivschrank (und heute in der Universitätsbibliothek Hamburg) adressierbar ist:

¹⁷ Ebd., S. 97.

¹⁸ Höpker-Herberg: »Das Dehmel-Archiv«, S. 92.

¹⁹ Vgl. Winter, Fabian: *Das Briefkopierbuch als Archiv. Geschichte, Ästhetik und Theorie*, Baden-Baden 2023.

Nun eine Sache, bei der Du sehr gut aufpassen musst: Bab schrieb mir eben, dass in den von Dehmel veröffentlichten Briefen Liliencrons der erste Brief Liliencrons an Dehmel fehlt. Es ist nun also die Frage, ob der Brief nicht mehr existiert, oder ob Dehmel ihn aus anderen Gründen nicht in die Sammlung aufgenommen hat. Du musst also gleich einmal an den Archivschrank gehen. Die Liliencron-Briefe sind sehr präzise nach den Jahrgängen geordnet, ob auch nach dem Datum weiss ich nicht. Und dann musst Du also nachsehen, ob sich ein Brief Liliencrons vorfindet, der vor dem 4.X.91 geschrieben ist. [...] Wenn er vorhanden ist, und es ist ein längerer Brief, so telefoniere an Frl. Bickel, damit sie ihn sofort abschreibt. Bab's Adresse ist Berlin W Potsdamerstr. 68; die Sache hat grosse Eile, da Bab in seiner Arbeit dadurch stockt. Falls also Frl. Bickel nicht sofort kommen kann, kannst Du doch vielleicht selbst den Brief abschreiben.²⁰

Ähnlich wie Cornelia Vismann die Anfänge des Archivs und den Archivbegriff selbst auf Truhen und Kisten zurückführt,²¹ so beschreibt auch te Heesen das besondere Verhältnis des Menschen zum Mobiliar der Aufbewahrung, das eben nicht nur aufbewahren und speichern kann, sondern auch für die Potenzialität des Gespeicherten steht:

Am Anfang war die Truhe. Sie kann als ein Grundelement der Einrichtung des Menschen in der Welt beschrieben werden. [...] Man kann die Truhe als ein ›Universalmöbel des Mittelalters‹ bezeichnen, leicht transportierbar und robust. Im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen und einer Stabilisierung der Lebensverhältnisse trat allerdings die mobile Truhe hinter die sich ausdifferenzierenden Möbel wie Stuhl und Tisch, Schrank und Bank zurück.²²

Ida sortiert Briefe ein, die in zunächst unbestimmter Form später – so zeigt es ihr Brief an die Nichte an – wieder genutzt werden sollen. Ob dieser Zugriff nun für eine Biographie des verstorbenen Richard oder aber für andere Zwecke stattfindet, ist für die Einräumende zweitrangig: Ida ermöglicht vor allem eine Zukunft, die sich auf eine Bandbreite an schriftlichen Dokumenten von und an die Dehmels beziehen wird und die integral mit dem Archivschrank als Ausgangspunkt für alles Weitere, als Ort des Beginns im Sinne Vismanns verwoben ist. Idas Archiv-Bildung hält heute nicht nur Dokumente für eine Dehmel-Forschung vor, sondern eröffnet auch einen Blick auf die Kontingenz noch der sich auf das Archiv berufenden Geschichtsschreibung. Diese Kontingenz ergibt sich durch das Bewahren, Verwahren und Ordnen von Dokumenten in einem räumlich vorstrukturierenden Archivschrank. Im Zusammentreffen dieses räumlichen Archivs mit dem Archivierten werden historische Möglichkeiten – und Unmöglichkeiten – erst generiert.

Der (Archiv-)Schrank, den Ida bearbeitet, wird zum Aktanten einer späteren Dehmel-Forschung, die zunehmend auch Ida umfassen muss. Carolin Vogel stellt daher völlig zu Recht die Rolle Idas als Nachlassverwalterin heraus, die weitsichtig die

20 Dehmel, Ida: Brief an Emmi Marianne Gärtner vom 05.02.1926. Nachlass Richard Dehmel. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. DA : Z : Br : De : 80.

21 Vgl. Vismann, Cornelia: »Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft«, in: dies., *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Markus Krajewski und Fabian Steinhauser, Frankfurt a.M. 2012, S. 188–208, hier S. 205.

22 Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 91.

Wahrnehmung des Dehmelhauses in seiner genuinen Funktion als Produktionsort (von Lyrik, wie vom Archiv) auch nach dem Tod Richards sichergestellt hat:

Wesentliche Elemente im sozialen Gefüge aus materieller Kultur und menschlichen Akteuren behielten damit ihren Platz am authentischen Ort. Die gefüllten Archivschränke blieben Ziel für Forschende, Attraktion für Besucher und eindrucksvolles Zeugnis von Richard Dehmels Umfeld und Schaffen, mit dem Ida Dehmel weiter agieren konnte. Sie gewann die Sicherheit, dass das Archiv auch nach ihrem Tode der Wissenschaft zur Verfügung stehen würde [...].²³

So lässt sich nach dieser kurzen Betrachtung der Blankeneser Archivschränke unter Berücksichtigung der Überlegungen te Heesens zum Schrank als Wissensmöbel zusammenfassen, dass insbesondere die Einrichtung und Verwaltung des Schrankes das Mitwirken Ida Dehmels am Nachwirken Richards aufzuzeigen vermag. Den Schrank einräumend realisiert Ida ihre *Arbeit am Archiv* durch konkrete Kulturtechniken, vergleichbar denen, die te Heesen prägnant in Bezug auf den Schrank herausstellt:

Öffnen und schließen, bewegen und vermehren, verdichten und verbinden sind die entscheidenden Stichworte für die innere wie äußere Geschichte des Möbels ›Schrank‹. Sie machen deutlich, wie sehr Wissen und Wissenschaft über die Mikro-Archive Gestalt annehmen, wie die Speicherung der Dinge erst zu ihrer Invention führt und ihre Fülle Bändigung erfährt.²⁴

Das Öffnen und das Schließen von Schränken, die eine unvorhersehbare Zukunft und damit einen neuen Beginn der Geschichte ermöglichen, können somit innerhalb der sammlungsbezogenen Geschichtsschreibung als konstitutive Kulturtechniken des Archivs verstanden werden. Sie agieren nicht als einmaliges Öffnen und letztmaliges Schließen, sondern rekursiv: So wird das ›Einräum-System‹ des Blankeneser Archivschranks (zumindest eine Periode lang) auch zum ›Ausräum-System‹, was die Nachlassarbeit mit diesem Archivschrank als besondere Form der Re-Konstruktionsarbeit betont, dessen Verdichten und Verbinden auf alle Zugriffe nachwirkt.

²³ Vogel: *Das Dehmelhaus in Blankenese*, S. 246.

²⁴ Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 96.

Auswahlbibliographie

- Bunz, Mercedes: »Die Ökonomie des Archivs. Der Geschichtsbegriff Derridas zwischen Kultur- und Mediengeschichte«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), S. 33–42.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Archiv des Dichters und Schriftstellers (1823)«, in: Andreas Ziemann (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden 2019, S. 115–118.
- Heesen, Anke te/Spary, E. C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.
- Heumann, Konrad: »Archivierungsspuren«, in: Anne Bohnenkamp/Waltraud Wiethölter (Hg.), *Der Brief, Ereignis & Objekt. Katalog*, Frankfurt a.M. 2008, S. 263–315.
- Holm, Christiane: »Goethes Gewohnheiten. Konstruktion und Gebrauch der Schreib- und Sammlungsmöbel im Weimarer Wohnhaus«, in: Sebastian Böhmer u.a. (Hg.), *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Berlin/München 2012, S. 116–125.
- Knoche, Michael/Assmann, Aleida: »Das kulturelle Gedächtnis zwischen materiellem Speicher und digitaler Diffusion«, in: dies. (Hg.), *Die Zukunft des Sammelns an wissenschaftlichen Bibliotheken*, Wiesbaden 2017, S. 1–8.
- O'Toole, James M.: »On the Idea of Uniqueness«, in: *The American Archivist* 57/4 (1994), S. 632–658.
- Siebert, Bernhard: »Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die operativen Ontologien der Kulturtechnik«, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8/2 (2017), S. 95–114.
- Stingelin, Martin: »Archivmetapher«, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.), *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 21–28.
- Vismann, Cornelia: »The Archive and the Beginning of Law«, in: Peter Goodrich (Hg.), *Derrida and Legal Philosophy*, Basingstoke/New York 2008, S. 41–55.

5.3 Alltagsobjekte sammeln – mit Texten von Michael Thompson und Andreas Ludwig

5.3.1 Michael Thompson: Mülltheorie [1979]

Thompson, Michael: Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, hg. v. Michael Fehr, Bielefeld 2021 [1979], S. 41–44, 47–48, 51, 58–60, 62.

/41/

[...] Zunächst wollen wir festhalten, dass es zwei ganz unterschiedliche Arten gibt, wie Gegenstände wahrgenommen werden können. Sie bilden ein Element unserer Wahrnehmung der physischen und sozialen Umwelt, unseres Weltbildes. Dieses Element kann folgendermaßen beschrieben werden: In unserer Kultur werden Gegenstände einer der beiden Kategorien zugeordnet, die ich »vergänglich« beziehungsweise »dauerhaft« nenne. Gegenstände der Kategorie des Vergänglichen verlieren mit der Zeit an Wert und haben eine begrenzte Lebensdauer. Gegenstände der Kategorie des Dauerhaften nehmen mit der Zeit an Wert zu und haben (im Idealfall) eine unendliche Lebensdauer. Die Barock-Kommode zum Beispiel gehört der Kategorie des Dauerhaften an, das gebrauchte Auto dagegen der Kategorie des Vergänglichen.

Wie wir uns einem Gegenstand gegenüber verhalten, hängt direkt mit seiner Zugehörigkeit zu einer der beiden Kategorien zusammen. Die antike Vase zum Beispiel schätzen wir, stellen wir zur Schau, versichern wir und verpfänden wir vielleicht sogar, aber ihr gebrauchtes Gegenstück verabscheuen und zerstören wir vermutlich. Wenn es um Gegenstände geht, besteht offensichtlich eine Beziehung zwischen unserem Weltbild und unserem Handeln in der Welt. Doch wie ist diese Beziehung beschaffen? Bestimmt welcher Kategorie ein Gegenstand angehört, wie wir uns ihm gegenüber verhalten, oder bestimmt die Art, wie wir uns einem Gegenstand gegenüber verhalten, welcher Kategorie er angehört? Soweit es um die *Queen Anne* Kommode und das gebrauchte Auto geht, zeigt schon eine einfache Beobachtung des Marktes für diese Objekte, dass ihre Zugehörigkeit zur jeweiligen Kategorie unser Verhalten ihnen gegenüber bestimmt, das heißt, das Weltbild geht dem Handeln voraus. Denn sie sind innerhalb eines Bereiches feststehender Annahmen angesiedelt. Wenn wir uns jedoch die beiden Vasen ansehen, stellen wir fest, dass die Art und Weise, wie wir uns ihnen gegenüber verhalten, ihre Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Kategorie bestimmt, das heißt, das Handeln geht dem Weltbild voraus. Sie befinden sich in

einem Reich der Flexibilität, irgendwo zwischen den von *Queen Anne* Kommoden und gebrauchten Autos bevölkerten Bereichen feststehender Annahmen (siehe [Abb.] 1). [...]

/42/

[...]

[Abb.] 1

Dauerhaft	Bereich feststehender Annahmen Weltbild bestimmt Handeln (z.B. <i>Queen Anne</i> Kommode)
	Bereich der Flexibilität Handeln bestimmt Weltbild (z.B. <i>The Times</i> Vasen)
Vergänglich	Bereich feststehender Annahmen Weltbild bestimmt Handeln (z.B. Gebrauchtwagen)

/43/

[...] Wir müssen erkennen, dass die Eigenschaften, die Objekten zugesprochen werden, ihnen von der Gesellschaft selbst verliehen werden.

[...]

Uns allen ist bekannt, dass verachtete viktorianische Gegenstände zu begehrten antiken Objekten geworden sind; dass aus Bakelit-Aschenbechern Sammlerartikel wurden und sich alte Rostlauben in Autoveteranen verwandelten. Wir wissen also, dass Veränderungen eintreten, aber wie? Die Antwort liegt in der Tatsache, dass die beiden sichtbaren Kategorien, die ich benannt habe, die des Dauerhaften und die des Vergänglichen, das Universum der Objekte nicht erschöpfen. Es gibt einige Dinge, die weder in die eine noch in die andere dieser beiden Kategorien fallen, und diese bilden eine dritte, verdeckte Kategorie: den Müll.

Meine Hypothese ist, dass diese verdeckte Müllkategorie dem Kontrollmechanismus (der sich hauptsächlich mit dem sichtbaren Teil des Systems, den wertvollen und sozial bedeutsamen Objekten befasst) nicht unterworfen ist und damit den scheinbar unmöglichen Weg eines Objektes von der Kategorie des Vergänglichen in die Kategorie des Dauerhaften vollziehen kann. Ich glaube, dass ein an Wert und erwarteter Lebensdauer allmählich abnehmendes, vergängliches Objekt in die Kategorie Müll hinübergleiten kann. In einer idealen Welt würde ein Gegenstand den Wert Null und die Lebensdauer Null im selben Moment erreichen und dann, wie Mark Twains »Einspänner«, in einer Staubwolke verschwinden. Aber in Wirklichkeit geschieht das meistens

nicht; der Gegenstand existiert einfach weiter in einem zeitlosen und wertfreien Limbo, in dem er zu irgendeinem späteren

/44/

Zeitpunkt (wenn er bis dahin nicht zu Staub geworden oder gemacht worden ist) die Chance hat, entdeckt zu werden. [...]

Die reizende Folge dieser Hypothese ist, dass wir, wenn wir soziale Kontrolle von Werten erforschen wollen, Müll studieren müssen.

[Abb.] 2



/47/

Die grundlegende Idee der Mülltheorie – die ursprüngliche Hypothese – ist im Schema der drei Kategorien, denen Objekte zugeordnet werden können, und der kontrollierten Transfers zwischen ihnen enthalten. Was wir jetzt brauchen, ist ein gut gelungenes Beispiel: eine detaillierte Beschreibung der Bewegung bestimmter konkreter Objekte durch dieses Kategoriensystem. Viktorianische Stevenbilder (*stevengraphs*) empfehlen sich [...].

Auf der Yorker Ausstellung im Jahre 1879 stellte ein geschäftstüchtiger Fabrikant, Thomas Stevens, einen Jacquard-Webstuhl in vollem Betrieb aus, auf dem direkt vor den Augen der versammelten Besucher leuchtend bunte Seidenbilder gewebt wurden [...]. Wer ein Souvenir von der Ausstellung mitnehmen wollte, konnte diese Webbilder, komplett mit Passepartout, für einen Shilling pro Stück kaufen. Weder der Jacquard-Webstuhl noch das mechanische Weben von Bildern waren zu jener Zeit besonders neu. Schon 1840 wurden kunstvoll gewebte Bilder in Frankreich hergestellt, die den Jacquard-Webstuhl wie auch seinen Erfinder darstellten. Die meisten dieser frühen Bilder waren jedoch schwarz-weiß, und erst als sein Reklametrick in York Stevens ermutigte, einen stetigen Strom leuchtend bunter, sowohl nostalgischer als auch aktueller Seidenbilder zu produzieren, be-

/48/

gannen jene Textilbilder (oder Stevenbilder, wie sie bald genannt werden sollten) in großer Zahl auf dem Markt zu erscheinen.

Zwischen 1879 und 1940 (als deutsche Bomben die Stevens-Fabrik völlig zerstörten) wurden mehr als siebenzig verschiedene Landschaftsbilder und mehr als achtzig verschiedene Porträts hergestellt, außerdem etwa neunhundert verschiedene Motive auf Lesezeichen, Postkarten, Valentins- und Weihnachtskarten. Die Gesamtzahl der während dieser etwa sechzigjährigen Periode produzierten und in Umlauf gebrachten Stevenbilder muss in die zehn oder hundert Millionen gehen.

Stevens' Landschaftsbilder wurden zu einem Shilling, die kleineren Seidenporträts zu einem halben Shilling das Stück verkauft. Die 1902 zur Verfügung stehenden 66 Motive würden damals 2,55 £ gekostet haben. 1973 hätte die gleiche Sammlung über 3.000 £ gekostet.

[...]

Bis in die frühen sechziger Jahre waren Stevenbilder praktisch unverkäuflich. Händler kauften sie nicht, weil sie sie nicht verkaufen konnten, somit gab es keinen Markt für Stevenbilder, und ihr Wert war tatsächlich Null. [...]

/51/

Diese Entwicklung steht im Einklang mit den formalen Bedingungen meiner Hypothese [...]

1. Eine Anfangsphase, die einerseits durch den Eintritt des Stevenbildes in den Markt zu einem Stückpreis von 5 Pence begrenzt wird und andererseits durch den Zeitpunkt, kurz nachdem sein Wert Null erreicht hat. Während dieser Phase nimmt der Wert im Laufe der Zeit ab, somit gehört das Stevenbild in dieser Phase zur Kategorie des Vergänglichen.
2. Während der sich anschließenden, langen Phase ist der Wert des Stevenbildes effektiv Null und nimmt im Laufe der Zeit weder zu noch ab. Diese Phase entspricht der Zugehörigkeit zur Kategorie des Mülls.
3. Eine Schlussphase, die von einem Zeitpunkt irgendwann um 1960 bis zur Gegenwart und – vermutlich – darüber hinaus reicht. Zu Beginn dieser Phase erlangt der Gegenstand einigen Wert und der Wert nimmt mit der Zeit zu. Diese Phase entspricht der Zugehörigkeit zur Kategorie des Dauerhaften.

[...]

Stevenbilder waren nie funktional in dem Sinne, dass Leute sie kauften, weil sie sie so benutzen wollten, wie sie vielleicht eine Bratpfanne oder einen Aschenbecher benutzen könnten. Sie waren klein, dekorativ und billig. Als nette Bildchen verkörperten sie die Attribute des viktorianischen Zeitalters: Überlegenheit der britischen Technologie, behagliche Nostalgie und satte Sentimentalität. [...]

/58/

[...] Der Übergang vom Müll zum Dauerhaften geschieht, anders als der Übergang vom Vergänglichen zum Müll, nicht allmählich, sondern abrupt. Der Übergang umfasst das Überschreiten zweier Grenzen; derjenigen, die das Wertlose vom Wertvollen trennt, und derjenigen zwischen dem Verborgenen und dem Sichtbaren. [...]

/59/

[...] Insgesamt kann sich der Übergang unter bestimmten Umständen als Kette individueller Sprünge glatt vollziehen. Wir wollen annehmen, dass zunächst ein Individuum sozusagen in einer plötzlichen Eingebung einen Gegenstand nicht als Müll, sondern als dauerhaft ansieht, und dass seinem Beispiel weitere folgen und immer mehr

und mehr, bis schließlich alle übereinstimmend der Meinung sind, dass der Gegenstand dauerhaft ist. [...]

/60/

[...] An einem bestimmten Punkt dieser Abfolge individueller kreativer Sprünge erlangen die ästhetischen Urteile so viel Gewicht, dass ein Markt entsteht. Das wird zunächst ein höchst unvollkommener Markt sein. Verkäufer sagen sich: »Das werde ich nicht wegwerfen, ich könnte es ebenso gut verkaufen.« Und Käufer bieten schließlich dem Besitzer einen bestimmten Betrag dafür an. [...]

/62/

[...] Dies ist eine perfekte Beschreibung der Begleitumstände exzentrischer ästhetischer Bewertungen im Reich des Mülls. Erstens handelt es sich bei den Sammlern um eine kleine Minderheit, die, wie wir im Nachhinein erkennen können, »klug« waren, obwohl wenige zu der Zeit tatsächlich dieses Adjektiv verwendet hätten, um ihr Interesse zu bezeichnen. Zweitens sammelten sie Stevenbilder »in aller Stille« und wegen deren »dekorativen Reizes«, woraus ersichtlich wird, dass ihre Aktivitäten nicht bemerkt wurden und dass sie ihre Seidenbilder eher unter ästhetischen als unter ökonomischen Gesichtspunkten beurteilten, was nur dann zu erwarten ist, wenn es keinen Markt gibt und die Zugehörigkeit zur Müll-Kategorie verborgen ist. Und, was noch wichtiger ist, die Bilder werden mit keinem hohen ästhetischen Wert beladen – es ist ein vergnügliches und unbeschwertes Interesse –, die Objekte gelten eher als »dekorativ« und »reizvoll« denn als »schön« oder »ehrfurchtgebietend«. Drittens beschreiben diese idealen Sammelbedingungen – eine Situation, die nicht von Knappheit geprägt ist, mithin eine Situation, die jenseits der Bedingungen modernen Wirtschaftens liegt. Das System trat erst 1960 in den Knappheitsbereich ein, aber als das geschah, waren die Folgen spektakulär.

[...]

[S]o mussten das harmlose Sammeln, das faszinierte Forschen und die aus Liebe entstandenen Veröffentlichungen der Stevenbilder-Liebhaber schließlich dazu führen, dass Stevens Seidenbilder ins Museum, in die Verkaufsräume und als Schutz vor der Inflation in klimatisierte Tresore gelangten. [...]

5.3.2 Andreas Ludwig: Objekte »aus Plaste«. Museale Perspektiven auf die materielle Kultur

Die Materialität des Sammelns ist in den letzten Jahren verstärkt und aus verschiedensten Perspektiven erforscht worden.¹ Gemeinhin wird dabei zwischen den Objekten im Gebrauchszusammenhang und im musealen Kontext unterschieden. Dinge werden erdacht, konstruiert, produziert, erworben, benutzt, verbraucht oder zerbraucht, bis sie schließlich zu Müll werden oder, im Falle ihres physischen Überlebens, Gegenstand einer kulturell determinierten Wiederaneignung werden können. Im Sinne dieser Mülltheorie² ist die Möglichkeit des privaten wie des musealen Sammelns Ergebnis von Zufälligkeiten. Das Sammeln setzt so eine nachträgliche, neuerliche Bewertung voraus.³ Die Rede vom Tod der Dinge im Museum ist dabei eine kulturpessimistische Interpretation, die wohl eher im Sinne einer Institutionenkritik zu verstehen ist, denn sie ignoriert den durch das Sammeln und Musealisieren bewirkten Übergang von einem Gebrauchsgegenstand zu einem mit zusätzlicher oder alternativer Bedeutung aufgeladenen Gegenstand, ob über den Zwischenschritt einer Müllphase oder nicht.

Aus einer anderen Perspektive ist das Überleben der Dinge als »Überrestlichkeit« bezeichnet worden. Der Historiker Johann Gustav Droysen (1808–1884) hat die Dinge, von Architekturen bis hin zu menschengemachten *landscapes*, als historisches Material verstanden, deren dem Zufall geschuldetes Vorhandensein historische Forschung erst ermöglicht.⁴ Überreste sind nach Droysen bearbeitete Materialien aus der untersuchten Zeit selbst, die unmittelbar überkommen sind, im Gegensatz zur Quelle, die über etwas berichtet, und zum Denkmal, das etwas darstellen soll. Aber gilt diese Unterscheidung auch für den Umgang mit den Dingen beim Sammeln, Verwahren, Erhalten und Aufstellen, u.a. und vor allem im Museum?

Zweifel sind angebracht. Das Museum ist keinesfalls der Hort des rein Materiellen.⁵ So hat die Diskussion um den »Aussagewert« des musealen Objekts in der Museologie

- 1 Eggert, Manfred K. H./Samida, Stefanie: »Menschen und Dinge. Anmerkungen zum Materialitätsdiskurs«, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 123–140; dies./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014; Hülsen-Esch, Andrea von: *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*, Düsseldorf 2016; Ludwig, Andreas: Art. »Materialität«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), *Handbuch Historische Authentizität*, Göttingen 2022, S. 286–292; ders. (Hg.): *Zeitgeschichte der Dinge. Spurensuchen in der materiellen Kultur der DDR*, Wien/Köln/Weimar 2019.
- 2 Fehr, Michael: »Müllhalde oder Museum. Endstationen in der Industriegesellschaft«, in: ders./Stefan Grohé (Hg.), *Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, S. 182–192, mit Bezug auf Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Neuausgabe, hg. v. Michael Fehr, Bielefeld 2021 [1979] (Referenztext).
- 3 Falkenberg, Regine/Jander, Thomas (Hg.): *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, Berlin 2018, online unter: <https://www.dhm.de/publikation/assessment-of-significance-deuten-bedeuten-umdeuten/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).
- 4 Droysen, Johann Gustav: *Historik*, Band 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen Fassung (1857/58) und der letzten gedruckten Fassung von 1882*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1977.
- 5 Schneider, Franka: »Tracht als Karteikarte. Zur relationalen Materialität von Museumsdingen«, in: Karl Braun/Claus-Marco Dieterich/Angela Treiber (Hg.), *Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken*, Würzburg 2015, S. 527–533.

gezeigt, dass die Sammlungswürdigkeit nicht allein vom Vorhandensein des Dings bestimmt war, sondern zugleich und vor allem von seiner historischen Aussagefähigkeit und aktuellen Vermittlungswirksamkeit abhing.⁶ Um es mit Droysen zu sagen: Das museale Objekt kann aus dieser Perspektive Überrest, Quelle und Denkmal zugleich sein. An einer Sammlung wie den ›Zeitgeschichtlichen Dokumenten‹ des ehemaligen Ost-Berliner Museums für Deutsche Geschichte, des zentralen Geschichtsmuseums der DDR und heutigen Deutschen Historischen Museums in Berlin, lässt sich dies gut illustrieren. Der Sammlungsbestand war der umfangreichste und seine ehemals nicht beachtete Materialität stellt sich heute als Problem der Quantität (und vermutlich auch des Erhalts) dar.⁷ Zugleich zeigt sich, wie stark selbst eine Sammlung, deren Konzept es war, eine Dokumentation der Gegenwart vorzunehmen, durch ein Überspringen der ›Müllphase‹ – gesammelt wurde durch Entnahme der Dinge aus einem Produktions- und Gebrauchskontext –, sich als das Sammeln einer Interpretation von Gegenwart erwies. In zugespitzter Weise wird daran der Zusammenhang von Aufmerksamkeit, Ordnung und Interpretation sichtbar. Darauf wird im Folgenden zunächst aus theoretischer Perspektive Bezug genommen, bevor im Anschluss eine Konkretion am Beispiel eines Sammlungsbestandes von Kunststoffobjekten aus der DDR erfolgt.

1. Aufmerksamkeit, Ordnung und Interpretation der Dinge

Das Sammeln beruht auf einer Aufmerksamkeit für Dinge. Was keine Aufmerksamkeit erregt, bleibt unbeachtet. Dies gilt für viele Alltagsobjekte, die beiläufigen Begleiter des Lebens, nicht aber für *collectables*. Deshalb verfügen viele historische Museen über umfangreiche Medaillensammlungen, jedoch nur über wenige, oft zufällig zusammengekommene historische Gebrauchsobjekte. Beispielsweise ist die Geschichte des musealen Sammelns seit den 1970er Jahren deshalb vor allem eine Geschichte des nachholenden Sammelns von Dingen, und zwar nicht im Sinne einer Systematik, sondern zum Zwecke der Darstellung aktueller historischer Interpretationen, etwa der Sozial- und Alltagsgeschichte. Sie ist zudem eine Geschichte des hinterherhinkenden Sammelns, denn die Objekte, die den Alltag belegen sollten, waren über den Flohmarkt bereits einem ökonomischen, aus Nostalgie und Gegenkultur gespeisten Sekundärkreislauf unterworfen worden. Privates Sammlungsinteresse und privater Gestaltungswille gingen nicht nur einer Musealisierung voraus, sondern haben die museale Dingaufmerksamkeit möglicherweise erst befördert.

Dingaufmerksamkeit ist die Grundlage jeder Formulierung von Zweck, Bedeutung und Wert und beruht auf Beobachtung, jedoch ist diese nicht frei von kulturellen Prägungen, Vorstellungen, Vorbildern, ja Mustern. Es handelt sich zunächst um ein

6 Hofmann, Ernst: »Zu Problemen der Auswahl und Bewertung gegenständlicher historischer Sachzeugen als Quellen für den wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß – ein Diskussionsbeitrag«, in: *Museale Sammlungen. Probleme und Aufgaben in Theorie und Praxis*, Berlin (DDR) 1978, S. 56–91. Die Parallelen zur archivalischen Wertermittlung sind deutlich, vgl. Leesch, Wolfgang: »Entwicklungstendenzen im Archivwesen der DDR«, in: *Der Archivar* 25/2 (1972), Sp. 149–170. Für die Bundesrepublik vgl. Booms, Hans: »Gesellschaftsordnung und Überlieferungsbildung. Probleme archivarischer Quellenbewertung. Vortrag des 47. Archivtags«, in: *Der Archivar* 25/1 (1972), Sp. 23–27.

7 Asmuss, Burkhard: »Chronistenpflicht und Sammlerglück. Die Sammlung ›Zeitgeschichtliche Dokumente‹ am Deutschen Historischen Museum«, in: *Zeithistorische Forschungen* 4/1–2 (2007), S. 177–188, online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

methodologisches Problem, das vor allem in der Ethnologie erkannt wurde. So plädiert Clifford Geertz in seiner »thick description«⁸ dafür, zwei parallele Feldprotokolle zu führen, eines für die Frage »Was sehe ich« und ein zweites für eine Selbstbefragung (»was ich denke«), die Dokumentation der eigenen Vorinterpretation.⁹

Ethnographisch gedachtes Einsammeln ist demnach nicht voraussetzungsfrei, wie auch das Sammeln im privaten und musealen Kontext einer Vorstellung angemessener Ordnung folgt. Das heißt, das Sammeln folgt Konventionen (Sammlungsergänzung), kulturellen Wertzuschreibungen und einer Systematik der Sammlung als Ganzes. Ein Blick auf die Sammlungskonzeptionen und die oft mit ihnen verbundenen Bestandsbeschreibungen zeigt solche Ordnungen, die teils thematisch, teils typologisch und teils materialbezogen sind. Die Sammlungsordnung suggeriert ein nachvollziehbares und kontrolliertes Verfahren des Sammlungserwerbs, das implizit ein Bewertungsmuster darstellt. In der Frage »Was ist es wert, in Wert gesetzt zu werden?«¹⁰ bündeln sich kulturelle Traditionen, aber auch utilitaristische Motive, nämlich die Frage nach der Funktion des Objekts im System der Museumssammlung und ihrer Weiterentwicklung. Klassifikatorische Sammlungsordnungen sind jedoch nicht nur ein Instrument der Herstellung von Bedeutung, sondern auch »die Illusion einer Beziehung zwischen Dingen«, die vormuseale Beziehungen ausblendet und dafür neue konstruiert.¹¹

Jedoch wäre es naiv, Museumssammlungen als rein rationale Systeme der Evidenzherstellung zu interpretieren. Es bleibt immer ein Rest, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Zum einen lassen sich nicht alle Dinge in das System integrieren, ein Problem, das sich bereits in der Wolfenbütteler Bibliotheksordnung des 17. Jahrhunderts zeigt, die unter der Sammelkategorie der »Quodlibetica« all das vereinte, was nicht ins System passte.¹² Hinzu kommen Mehrfachzuordnungen, weil Objekte eben nicht eindimensional sondern polyvalent sind, also einen prismatischen Charakter aufweisen,¹³ durch den sie den unterschiedlichsten Sachbereichen zugeordnet werden können.

Interpretationen, Wertzuschreibungen und Sammlungsordnungen sind historisch bedingt und unterliegen damit immer neuen Schwerpunktsetzungen. Diese sind den Veränderungen von Forschungsfragen und der Ausdifferenzierung der Wissenschaften geschuldet und in der Folge auch dem Wissensstand der in den Museen arbeitenden Wissenschaftler*innen. Sich wandelnde Kenntnisstände bilden sich in

8 Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1991.

9 Zu den Präfigurationen des (Ein-)Sammelns anhand von Forschungsreisen vgl. den Beitrag von Julia Carina Böttcher in diesem Band, S. 45–53.

10 Ludwig, Andreas: »Dingaufmerksamkeiten. Was ist es wert, in Wert gesetzt zu werden«, in: Michael Farrenkopf u.a. (Hg.), *Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten*, Göttingen 2022, S. 67–88.

11 Clifford, James: »Sich selbst sammeln«, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a.M. 1990, S. 87–106, hier S. 91, mit Bezug auf Stewart, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984, S. 165.

12 Schneider, Ulrich Johannes: »Repräsentation und Operation«, in: Hans Erich Bödecker/Anna Saada (Hg.), *Bibliothek als Archiv*, Göttingen 2007, S. 156–169, hier S. 166ff.

13 Cremer, Annette Caroline: »Zum Stand der materiellen Kulturforschung in Deutschland«, in: dies./Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–21, hier S. 17ff.

der Sammlungsbildung ab, führen gewissermaßen zu Konjunkturen des Sammelns und sind ein Stressfaktor für die Sammlungsordnung. Insofern stellen sich »Logik und Lücke«¹⁴ in Museumssammlungen als Ergebnis kuratorischer Sammlungsentscheidungen dar, die sich aus zeitgebundenen und disziplinären Dingaufmerksamkeiten und -bewertungen ergeben. Das Prinzip der Sammlungsordnung konkurriert somit mit der historischen Entwicklung von Bewertungen.

Sammlungsordnungen sind deshalb notwendig einem Veränderungszwang unterworfen und die Vorstellung einer definierten, gültigen und auf Dauer angelegten Sammlungsordnung, wie sie im Sammlungsschrank versinnbildlicht und materialisiert ist,¹⁵ erweist sich als ein schöner Traum von Weltbeherrschung. Ausdruck solcher Vorstellungen sind Systematiken, etwa Thesauri, wie sie den systematischen Katalogen von Bibliotheken zugrunde liegen oder eben auch museumsbezogene Sammlungssystematiken.¹⁶ Demgegenüber dürfte die Ordnung im Depot, also die physische Aufstellung der Dinge im Repositorium des Materiellen, von solchen systematischen Ordnungsbemühungen abweichen. Hier geht es nicht um eine thematische Ordnung, sondern um eine materialbezogene und eine typologische, wobei erstere angesichts der zunehmend komplexen Materialzusammensetzung, die sich aus der industriellen Produktion ergibt, letztlich schwierige Priorisierungen erzwingt. Typologisch steht weiterhin Kachelofen neben Kachelofen, Sessel neben Sessel. Die Materialität aber widersteht dem Konzept und erzwingt eine Logik der Praxis.

In den Sammlungen konkurrieren somit unterschiedliche Ordnungsmuster, das des Katalogs, das des Depots und das des Eingangsbuchs, das den zeitlichen Verlauf und die Provenienz der Sammlungsbildung dokumentiert. Sie bilden gewissermaßen einen systematischen, einen visuellen und einen historischen Zugang zur Sammlung. Auf dem Feld der Ausstellung jedoch spielen solche Ordnungsmuster nur in Ausnahmefällen eine Rolle. Was sich bis in das späte 19. und das beginnende 20. Jahrhundert als Einheit von Sammlung und Ausstellung darstellte, löste sich mit dem Anwachsen der Sammlungen und der damit verbundenen Auslagerung immer größerer Sammlungsteile in Studiensammlungen und Depots auf. Mit der Ergänzung der auf dem Sammlungskern – wie auch immer er definiert wurde – beruhenden musealen Dauerausstellung durch temporäre Sonderausstellungen entstand zudem ein Präsentationstyp, der das Interpretatorische in den Vordergrund stellte. Die Möglichkeiten reichen von Kulturbildern über Kulturschatzpräsentationen bis zum *musée sentimental*, didaktischen Themenexplorationen, diskursiv-partizipativen Ausstellungen oder »Offenen

14 Farrenkopf, Michael/Ludwig, Andreas/Saupe, Achim (Hg.): *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, Göttingen 2021.

15 Vgl. Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: dies./Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu: Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97 (Referenztext in diesem Band, S. 259–265); Vgl. den Beitrag von Fabian Winter in diesem Band, S. 266–275.

16 Wagner, Kornelia: *Systematik zur Inventarisierung kulturgeschichtlicher Bestände in Museen*, 5. Auflage, Kassel 2009, online unter: <https://museumsverband-hessen.de/de/veroeffentlichungen/museumsverbandstexte> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Knorr, Heinz A.: *Inventarisierung und Sammlung in den Heimatmuseen*, Halle/Saale 1957; siehe auch Trachsler, Walter: *Systematik kulturhistorischer Sachgüter. Eine Klassifikation nach Funktionsgruppen zum Gebrauch in Museen und Sammlungen*, Bern 1981. Dagegen die listenförmige, ein offenes System bildende Erfassung, vgl. dazu Eco, Umberto: *Die unendliche Liste*, München 2009.

Depots».¹⁷ Die darin stattfindenden Neuverhandlungen musealer Sammlungskonvolute haben nicht nur einen eigenständigen medialen Typ hervorgebracht, sondern haben darüber hinaus die Museumssammlung vor allem als Fundus oder Objektarchiv in Anspruch genommen (oder sollten dies zumindest tun). Wenn Boris Groys vom »Zeitalter der Installation« spricht,¹⁸ kann damit nicht allein die experimentell-ästhetisch-visuelle Seite des Mediums Ausstellung gemeint sein, sondern immer auch ein Interpretationsangebot, unterstützt durch teils kiloschwere Kataloge und Begleitbücher.

Im Vordergrund steht damit die Vorstellung der Ausstellung als Ordnung von Inhalten im Raum, das Objekt in seiner Bedeutungsvielfalt und Materialität erhält eine dienende Funktion innerhalb einer narrativen Grundstruktur. Mit einer Ausstellung ist somit eine erneute Interpretation der Museumssammlung verbunden. Die Sammlung dient als Objektarchiv für Fragestellungen, die sich nicht zwangsläufig aus dem Sammlungsbestand ergeben, sondern ebenso in anderen Kontexten entwickelt werden können. Damit ist gleichsam eine dritte Ebene der Interpretation, nach der Objektaufmerksamkeit beim Sammeln und der Einordnung in ein Sammlungssystem zu beobachten.

2. Sammlungsbestand aus Kunststoff am Museum Utopie und Alltag

Ausgehend vom Dreischritt der Aufmerksamkeit, Ordnung und Interpretation soll im Folgenden auf einen Sammlungsbestand von Gegenständen aus Kunststoff, der sich am Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, dem heutigen Museum Utopie und Alltag entwickelt hat,¹⁹ eingegangen werden.

Objekte aus Kunststoff, im Sprachgebrauch der DDR »aus Plaste«, wurden zunächst in rauen Mengen in die Sammlungen des Museums gespült. Dies war Ergebnis einer offenen Sammlungskonzeption, bei der im Rahmen der Museumsneugründung 1993 Dinge als Zuwendungen von Bürger*innen erbeten wurden, die im Alltag in der DDR Bedeutung gehabt hatten. Im Zuge dieser zeitnahen, aber dennoch nachholenden Musealisierung kamen die unterschiedlichsten Gebrauchsgegenstände zusammen, die zugleich den Charakter von Erinnerungsgegenständen erhielten, indem einerseits die Schenkenden nach der Bedeutung der Objekte befragt wurden, mehr aber noch, indem das Museum in die Rolle einer Auffanginstitution für die zu diesem Zeitpunkt noch im Stadium der Entwertung befindlichen Dinge geriet. Angesichts der massiven Entsorgungsvorgänge von Gebrauchsgut seit der Währungsunion im Sommer 1990, und der dadurch ausgelösten Befürchtung vor dem Verlust von mate-

17 Korff, Gottfried: »Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik«, in: Landschaftsverband Rheinland (Hg.), *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung*, Opladen 1996, S. 53–84; Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumobjekts 1968–2000*, Bielefeld 2017; Gesser, Susanne u.a. (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012; Thiemeyer, Thomas: *Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken*, Köln/Weimar/Wien 2018.

18 Groys, Boris: *Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters*, München 2009, S. 202 (Referenztext in diesem Band, S. 243–246).

19 Vgl. <https://www.utopieundalltag.de> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

rieller Evidenz, handelte es sich in gewisser Weise um eine ›vorausschauende Musealisierung‹²⁰ und zugleich um einen Eingriff in die ›Müllphase‹. Das unterschiedslose ›Aufsammeln‹ qua Schenkung mag für die Gründungsphase von Museen nicht ungewöhnlich sein, bedeutete aber den bewussten Verzicht auf eine *top-down* Vorgabe des Museumswürdigen und damit auch auf eine bewertende und systematisierende Sammlungskonzeption.

Abb. 1: Seit Ende der 1950er Jahre erfolgte im Rahmen des »Chemieprogramms der DDR« die Entwicklung moderner Massenprodukte für Haushalt und öffentliche Einrichtungen. Objekte aus Kunststoff durchdrangen zunehmend die alltägliche Warenwelt. Das Bild zeigt eine Zwischenbilanz dieser »Plastifizierung« von Gebrauchsgütern.



20 Weschenfelder, Klaus: »Museale Gegenwartsdokumentation – vorausseilende Archivierung«, in: Wolfgang Zacharias (Hg.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 180–188.

Demzufolge spielte das Stichwort und Material ›Kunststoff‹ weder in der Konzeption noch in der Sammlungspraxis eine Rolle. Die Dingaufmerksamkeit galt den Alltagsobjekten generell, ohne dass Bewertungen über die Bedeutung der Objekte seitens des Museums angestrebt oder praktiziert wurden. Dies entwickelte sich erst im Laufe der Zeit, indem ein Bedürfnis nach systematisierender Ordnung entstand, um die Handhabbarkeit der anwachsenden Sammlung zu gewährleisten. Rein praktisch musste in den Depots Übersicht geschaffen werden und das Eingangsbuch um einen erweiterungsfähigen Kartenkatalog ergänzt werden. Hier tauchten erstmals Fragen der Klassifikation auf, die im Sinne einer funktionsbezogenen Gliederung entschieden wurden. Kunststoffe als Materialgruppe gerieten im Laufe dieses Prozesses in den Fokus der Aufmerksamkeit, jedoch zunächst allein aufgrund ihres massenhaften Vorkommens in den unterschiedlichsten Sammlungsobjekten. Teils in Reinform, etwa als Kantinengeschirr, teils verbaut in komplizierteren Objekten als Teil einer Materialkomposition, zum Beispiel als Gehäuse, Gerätekomponenten oder Verzierungen, wie sie typisch für Objekte der industriellen Massenproduktion unter dem Einfluss technischer Verfahren und der Entwicklung der Konsumgesellschaft sind. Festzuhalten ist: Die Objekte aus Kunststoff sperrten sich der Sachsystematik der Sammlung und machten es unmöglich, sie materialbezogen zuzuordnen.

Weder (Ein-)Sammeln noch Vorhandensein bedingen demnach zwangsläufig eine fokussierte Objektaufmerksamkeit. In der hier beispielhaft beschriebenen Museumsammlung entstand Objektaufmerksamkeit erst durch eine Art Kulturvergleich, indem die Menge der Objekte aus Kunststoff und der Einsatz von Kunststoffen in der Materialkomposition im Vergleich zu Objekten aus der Bundesrepublik auffiel. Bei Überlegungen zum ›Systemcharakter der DDR‹, wie sie im Zuge der Vorbereitung von ersten Übersichtsausstellungen des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR angestellt wurden, wurde dem erstmals Rechnung getragen. Objekte aus Kunststoff erhielten einen eigenen Ausstellungsbereich,²¹ der vielleicht am besten durch die Vorstellung einer materialbezogenen Auffälligkeit zu charakterisieren ist. Die Dinge fielen zunächst auf, weil sie massenhaft vorhanden waren. Die Objekte aus Kunststoff wurden deshalb unter dem Stichwort ›Massendinge‹ mit ebenfalls massenhaft musealisierten Werken der ›Klassiker‹ ›Marx/Engels-Lenin-Stalin‹ und ebenso reichlich ins Museum gespülten Fahnenstoffen gemeinsam präsentiert.

Im Anschluss verblieben die Kunststoffdinge im Bereich eines latenten Basiswissens. Es entstand im Museum weder eine dezidierte Kunststoffsammlung noch wurden Recherchen angestellt, die über die routinemäßige Inventarisierung hinausgingen. Wenn man so will, verblieb das Plastik verteilt in der systematischen Erfassung der Sammlung und wurde so als Teil einer gesellschaftstypischen Produktkultur interpretiert.

21 Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (Hg.): *Alltagskultur der DDR. Begleitbuch zur Ausstellung ›Tempolinsen und P 2‹*, Berlin 1996.

Abb. 2: Sammlung von Haushaltswaren aus Kunststoff im Depot des Museums Utopie und Alltag, 2010.



Dieser Zustand der Latenz wurde erst durchbrochen, als sich Konservator*innen/Restaurator*innen für den Werkstoff interessierten und die Sammlung für Materialuntersuchungen im Rahmen eines Forschungsprojekts nutzen wollten. Daraus entstand eine intensive Kooperation, die ihren Niederschlag in einem Online-Handbuch, in Publikationen und Ausstellungen fand.²² Es entstand, wie bei anderen Ausstellungsprojekten auch,²³ ein Museumswissen, das, mehr noch als bei den sonstigen kultur- und gesellschaftspolitisch ausgerichteten Projekten des Museums, materialbasiert war.

Das Interesse der Projektbeteiligten aus dem Studiengang Objekte aus Holz und Werkstoffen der Moderne an der damaligen FH, heutigen TH Köln richtete sich auf die Materialität und die Verwendungskontexte des Materials. Es ging um die konkrete Zusammensetzung des industriell hergestellten Materials Kunststoff in West- und Ostdeutschland, um Zerfallerscheinungen und mögliche konservatorische Maßnahmen. Dazu waren Materialanalysen nötig, für die das Museum die Objekte beitragen

22 Böhme, Katja/Ludwig, Andreas (Hg.): *Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2012; Fachhochschule Köln, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft; Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR: *Plaste. Material – Design – Geschichte*, Eigenpublikation 2012. Die gleichnamigen Ausstellungen fanden 2012/13 statt, das Online-Handbuch existiert aufgrund eines technischen Fehlers nicht mehr. Das Projekt wurde von Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen des Förderprogramms Übersetzungsfunktion der Geisteswissenschaften gefördert.

23 Vgl. <https://www.utopieundalltag.de/ausstellungen/sonderausstellungen-archiv/> (letzter Zugriff: 21.06.2024). Die Seite enthält aufgrund der Zusammenlegung beider Einrichtungen auch Ausstellungen des ehemaligen Kunstarchivs Beeskow.

konnte. Als hilfreich erwies sich dabei die bewusst vermiedene Selektivität der Museumssammlung. Da sie als Archiv der materiellen Kultur die Dinge zunächst unterschiedslos aufbewahrte, konnten Materialcluster und Zeitreihen gebildet werden.

Weil die Sammlung gleichsam als Archiv von Schenkungen entstanden war, wurden alltagskulturelle Objekte nicht als (singuläres) Exemplar,²⁴ sondern vor allem als Schenkungsdokument bewahrt. So standen nicht nur ein einziges Rührgerät, als Beleg für die Mechanisierung des Haushalts oder die Produktentwicklung eines Herstellers, zur Verfügung, sondern mehrere, sowohl gleichen Modells wie auch in der historischen Typenabfolge. In einem weiteren Sammlungsgrundsatz wurde die spätere Verwendung der Objekte durch das Museum, bzw. durch Ausstellungsprojekte und Dokumentationen antizipiert: Was in Massen benutzt wurde, sollte auch in Massen musealisiert werden, um diese massenhafte Verwendung zu einem späteren Zeitpunkt auch in Ausstellungen darstellen zu können. Ein gutes Beispiel ist das Kantinengeschirr. Die DDR als Land der Kollektivverpflegung benötigte Assietten, Teller, Becher und Schälchen für Kindergärten, die Schulspeisung und Werkskantinen, die seit Ende der 1950er Jahre aus Kunststoff hergestellt wurden. Da die Dinge als künftige Repräsentationen in Mengen gesammelt worden waren, ergab sich ungeplant eine Materialgrundlage für die Forschung, um eine nach Produktionszeitpunkt und Herstellern differenzierte Analyse vornehmen zu können.

Abb. 3: Präsentation von DDR-Alltagsobjekten aus Kunststoff in der Ausstellung »Alles aus Plaste« im damaligen Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt, 2012/13.



24 Vgl. zur Kategorisierung Thiemeyer, Thomas: »Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge«, in: Martin Sabrow u.a. (Hg.), *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, S. 80–90.

Das materialfokussierte Interesse der Forscher*innen war Anstoß für eine historische Untersuchung durch das Museum als Teil des Forschungsprojekts. Während die Museumsmitarbeiter*innen die unterschiedlichen Kunststoffe und ihre Eigenschaften (und Eigenheiten) kennenlernten und damit Expertise für die Sammlungsarbeit erlangten, trugen sie die Zuordnung der Objekte zu bestimmten Herstellern bei, erarbeiteten die Kontexte des Industriezweigs Kunststoffherstellung und -verarbeitung, untersuchten den Wandel des Materialeinsatzes von der Substitution bis zur dominierenden Basismaterialität und gaben den Dingen damit eine historische Rahmung. Die massenhaft vorkommenden, wenig beachteten Objekte der industriellen Massenproduktion gewannen auf diesem Wege eine epistemische Qualität, die zum Abschluss des Projekts in einer Ausstellung und einer Buchveröffentlichung festgehalten wurde und deren interpretatorischer Kern eine materialbasierte Durchleuchtung der auf industrieller Massenproduktion beruhenden Gesellschaft war. Diese vektorale, forschungsbasierte Erschließung eines Teilbestandes der Museumssammlung führte zu einer materialzentrierten Interpretation, wobei unterschiedliche Ausgangspunkte der Befragung des Materials, des Objekts und der Sammlungskomposition zusammenflossen.

Es ist unschwer vorstellbar, dass andere Dingaufmerksamkeiten und Sammlungskriterien zu anderen Ergebnissen geführt hätten. Ein Designmuseum beispielsweise hätte seine Aufmerksamkeit möglicherweise auf den Entwurf gerichtet, hätte die Objekte als Exemplar behandelt und entsprechend gesammelt und hätte eine Ausstellung nach entsprechenden Kriterien organisiert oder die Frage gestellt, ob Objekte dieser Massenkultur als »anonymes Design« in ein Kunstgewerbemuseum gehören. Ein technisches Museum hätte sich möglicherweise eher der Technologie der Ammoniaksynthese oder der Spritzgussmaschine zugewandt. Auch ein Museum des Plastikmülls ist ohne Zweifel vorstellbar, bis hin zur Präsentation eines Kubikmeters Mikroplastik. Insofern sind Ausstellungen, basierend auf Dingaufmerksamkeit und im Zweifel auch auf Sammlungen, interpretatorischer Ausdruck von Wissensständen und Erkenntnisinteressen, und damit zeitgebunden. Eine Aufmerksamkeit für Plastikmüll wäre in Zusammenhang mit der Rolle von Kunststoffen in der DDR kaum vorstellbar, einer Zeit, in der sich im Kunststoff das Versprechen der Moderne materialisierte, während seine langfristigen Folgen am Beginn des Kunststoffzeitalters kaum wahrgenommen wurden. Andererseits stellt sich die Frage, welches Museum sich heute um ein Gebinde zusammengepresster Kunststoffflaschen aus dem Supermarkt bemüht? Immerhin könnte es in einen Sammlungsschrank passen, der Dinge zum Stichwort Anthropozän vereint.

Der Müll der »Müllphase« ist erkennbar zur Musealisierung bereitgestellt.

Auswahlbibliographie

- Clifford, James: »Sich selbst sammeln«, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a.M. 1990, S. 87–106.
- Cremer, Annette Caroline: »Zum Stand der materiellen Kulturforschung in Deutschland«, in: dies./Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–21.
- Eggert, Manfred K. H./Samida, Stefanie/Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014.
- Falkenberg, Regine/Jander, Thomas (Hg.): *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, Berlin 2018, online unter: <https://www.dhm.de/publikation/assessment-of-significance-deuten-bedeuten-umdeuten/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).
- Farrenkopf, Michael u.a. (Hg.): *Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten*, Göttingen 2022.
- Ludwig, Andreas: »Materielle Kultur, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 01.10.2020, online unter: http://docupedia.de/zg/Ludwig_materielle_kultur_v2_de_2020 (letzter Zugriff 21.06.2024).
- Thiemeyer, Thomas: »Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge«, in: Martin Sabrow u.a. (Hg.), *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, S. 80–90.
- Tschirner, Ulfert: »Sammlungsarchäologie. Annäherung an eine Ruine der Museumsgeschichte«, in: Kurt Dröge/Detlef Hoffmann (Hg.), *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, Bielefeld 2012, S. 97–112.

**6. Sammlung und Zeit:
beginnen, verstetigen, auflösen**

6.0 Einleitung

Susanne Rau

Kulturtechniken des Sammelns können nicht nur in ihren räumlichen Dimensionen betrachtet werden, wie es die Beiträge in Kapitel 2 gezeigt haben, sondern auch aus dem Blickwinkel ihrer Zeitlichkeit. Gleichwie das Sammeln eine ›historische‹, das heißt sich in der Zeit wandelnde Praxis ist, unterliegen auch einzelne Sammlungen und ihre Objekte einem historischen und kulturellen Wandel. Sammlungen werden begonnen, verstetigt und häufig auch wieder aufgelöst oder in andere Sammlungen überführt. Dass selbst große, das heißt fürstliche oder staatliche Sammlungen in der Geschichte immer wieder umverteilt wurden, darauf hat schon Julius Schlosser in seinem grundlegenden Text zu den Kunstsammlungen und Wunderkammern der Renaissance verwiesen.¹ Diese zunächst einfach erscheinende Entwicklungsperspektive von einem Anfang bis zu einem Ende ist in der konkreten Sammlungsrealität freilich sehr viel komplexer, weil sich im Lauf der Zeit die gesellschaftlichen Anforderungen, (wissenschaftlichen) Ordnungskriterien, räumlichen oder medialen Kontexte ändern können. Die Dauer und Dauerhaftigkeit von Sammlungen, Aufstellungen und Objekten ist daher nicht als gegeben anzunehmen. Ausstellungen, äußere Einwirkungen, Neuordnungen, die Einführung neuer Techniken oder Sammlungsvereinigungen markieren Zeitpunkte, an denen sich für eine Sammlung, einen Teil derselben oder ein einzelnes Objekt in ihr Einschnitte ergeben. Zeit muss aber auch investiert werden: in die Jagd nach Objekten, in die Beschäftigung mit ihnen und in ihren Erhalt, denn Objekte müssen stets auch vor den Folgen der Zeit geschützt werden.

Die Veränderungen, die das Sammlungswesen durch die Digitalisierung erlebt, thematisiert gleich der erste Beitrag von Sandra Neugärtner. Sie beschäftigt sich mit neuen digitalisierten Museen und zeigt dabei auf, dass die klassische Funktionszuweisung von Deponieren und Exponieren für das Museum im Zeitalter des Digitalen nicht mehr trägt. In ihrer Erörterung bezieht sie sich auf einen in der Museumswis-

¹ Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.6757>. Der österreichische Kunsthistoriker Julius von Schlosser war jahrelang in den kaiserlichen Sammlungen in Wien tätig und verfasste neben Katalogen auch wissenschaftliche Abhandlungen. Erst 1922 übernahm er einen Lehrstuhl an der Universität. Zum Biographischen vgl. Aurenhammer, Hans H.: »Schlosser, Julius von«, in: *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), S. 105–107 [Online-Version], <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118931725.html#dbcontent> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

senschaft häufig zitierten Text des Kulturwissenschaftlers Gottfried Korff, der das Museum als Depot für fremde Dinge mit Authentizitätscharakter und gleichzeitig als Ort des Zeigens betrachtet.² Deponieren und Zeigen verweisen für ihn damit auch auf die Grundfunktionen Speicher und Generator oder Aktualisierungsagentur, wenn deponierte Objekte im Rahmen einer Ausstellung gezeigt und damit Vergangenes gegenwärtig wird. Doch die Digitalisierung berührt auch das binäre Verhältnis von Deponieren und Exponieren. Denn im Zuge der Digitalisierung der Objekte und der Bereitstellung eines digitalen Zugangs zu den Sammlungen im Depot, so Neugärtner, werden zwei Formen des Zeigens möglich: weiterhin die klassisch-kuratorische, zudem aber das Zeigen auf digitalem Weg, welches die Objekte – oder vielmehr die Bilder davon – zunehmend in einer eigenen Anordnung präsentiert. Am Beispiel des *Bauhaus Infinity Archivs* zeigt Neugärtner, wie durch die Digitalisierung der Bestände die Funktionen von Archiv/Depot und Ausstellung, also Deponieren und Exponieren, zusammengeführt werden. Der Moment, in dem die längst gesammelten Objekte digitalisiert und digital geordnet werden, ließe sich vielleicht sogar als ein zweiter Beginn einer Sammlung bezeichnen. Digitalisierung, so zeigt sich zunehmend, verändert auch die Praktiken des Sammelns.

Weiter zurück in die Geschichte, nämlich ins 16. Jahrhundert, reicht Sabine Schmolinskys Beitrag, die Sammlungspraxis des Basler Stadtarztes Felix Platter betrachtet. Dabei nimmt sie Bezug auf das Buch des Philosophen Manfred Sommer mit dem kurzen Titel *Sammeln*.³ Sommers philosophischer Versuch über das Sammeln macht das Spektrum weit auf und kann so Typen vom Jäger als Sammler über den Briefmarkensammler bis zum Kunstsammler betrachten. Er beschreibt, was alle diese Figuren gemein haben: das Zusammentragen verstreuter Dinge an einem Ort, deren Ordnung und Aufbewahrung. Durch den historisch wie phänomenologisch weiten Blick wird das Sammeln weder professionellen Experten zugeschrieben noch zwangsläufig mit Institutionen verbunden, sondern er zeigt, dass jede:r im Alltag irgendwo Sammler:in und damit Expert:in auf einem Gebiet ist, weshalb auch laufend neue Sammlungen begonnen werden. In einer Akteur-Netzwerk-theoretischen Betrachtung wird von Schmolinsky dann im Folgenden ein historisches sammelndes Subjekt im Netz anderer handelnder Akteure und zu sammelnder Objekte näher erschlossen. Im Hinblick auf zeitliche Dimensionen der Sammlungen lassen sich Bewegungen von Objekten in eine Sammlung hinein (als Beginn) ausmachen, dem das Nicht-mehr-Bewegen, vielmehr Verbleiben an einem Ort (wie Platters Haus) als Verstetigung oder Stabilisierung folgt. Freilich können Objekte oder Teilsammlungen auch weiterhin reisen; häufig aber reisen auch die Betrachtenden zu den Sammlungen. Zeichen des Auflösens oder Ent-Sammelns machen sich in Praktiken der Weitergabe und des Tauschs bemerkbar. An der Platter'schen Sammlung wird dabei deutlich, dass Objekte und Sammlungen im Grunde häufiger in Bewegung sind und sich stärker in Veränderung befinden, als wir denken.

Patrick Rösslers Beitrag erinnert uns an Ökonomien des Sammelns, das auf allen Ebenen Geld und Zeit kostet, bisweilen aber auch einen Mehrwert produzieren kann. Mit diesem Ansatz kann er sich passend auf das Buch *Bereicherung* von Luc Boltanski

2 Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 167–178.

3 Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002, S. 171–236.

und Arnaud Esquerre beziehen.⁴ Die beiden französischen Soziologen beschäftigen sich darin mit einem Aspekt der kapitalistischen Warenproduktion. Museen und Kunst, aber auch andere Luxusgüter und Tourismus sind den Autoren zufolge heute zentrale Felder einer neuen, postindustriellen Ökonomie, bei der es um die Anreicherung von bereits vorhandenen Dingen geht, durch die das Kapital bestimmter gesellschaftlicher Gruppen wächst. Gerade im Moment von Tausch und Veräußerung werden einzelne Objekte oder ganze Sammlungen zu ökonomischen Gütern, deren Wert nicht bloß dem Materialwert oder dem Produktionswert entspricht, sondern sehr viel höher sein kann. Dahinter stehen oftmals Vorgänge der Umwandlung wie etwa die Erhebung eines Gebäudes zum Denkmal oder die Eventisierung kultureller Objekte. Bei Sammlungsobjekten kann es auch ihr Seltenheitswert sein oder die Ordnungsarbeit eines sammelnden Individuums, das die Dinge einst in einen systematischen Zusammenhang gebracht hatte und sie so zu etwas Außergewöhnlichem oder Begehrtem machte. Die verschiedenen Zeitlichkeiten, die Rössler dann am Beispiel des Sammelns von Filmpublizistik aus der Zwischenkriegszeit erläutert, beginnen beim Aufbau einer jeden Sammlung, die bereits in diesem Stadium erhebliche Mengen an Zeit verschlingen kann, und reichen bis zum Auflösen einer Sammlung, die insbesondere bei privaten Sammlungen häufig kurz nach dem Tod des Sammlers einsetzt, wenn sie vererbt, versteigert oder weggeworfen werden. Ob das oft zur Bedingung gemachte Ewigkeitsversprechen,⁵ mit dem einer kompletten Zerstreuung der Sammlung entgegengewirkt werden soll, gerade kein Ende der Sammlung bedeutet, wird im Einzelfall zu diskutieren sein.

Die im zweiten und dritten Beitrag angedeutete Perspektive des Auflörens von Sammlungen oder des Ent-Sammelns ist freilich nicht nur ein Vorgang bei privaten Sammlungen, sondern beschäftigt auch Archive und Museen.⁶ Im Kontext der Restitution von Kulturgütern bekommt das Phänomen des Ent-Sammelns schließlich einen ganz neuen Ansatz.⁷ Insofern ist das Ent-Sammeln generell ein Feld, das systematisch noch näher zu erschließen wäre.

4 Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2018; darin insb. die Kapitel 7 und 8.

5 Zur »Leitinstitution des Sammelns« und dem Museum als »Ewigkeitsort« aus institutionen-analytischer Perspektive vgl. Rehberg, Karl-Siegbert: »Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort«. Eigenwelten des Sammelns aus institutionen-analytischer Perspektive«, in: Barbara Marx (Hg.), *Sammlen als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München u.a. 2006, S. XI–XXXI.

6 Vgl. dazu *WerkstattGeschichte* 52 (2010): *Archive vergessen*, https://werkstattgeschichte.de/alle_ausgaben/archive-vergessen/ (letzter Zugriff: 21.06.2024); *Deakzession, Entsammlen. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammlen*, Wien 2016, https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/6114/8049/4793/Leitfaden_Deakzession_Entsammlen_2016.pdf (letzter Zugriff: 21.06.2024); »Entsammlen« als Museumskonzept. Weg mit dem Warhol?« Julia Pelta Feldman und Franciska Zólyom im Gespräch mit Max Oppel, 20.03.2020 (Audio), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/entsammeln-als-museumskonzept-weg-mit-dem-warhol-100.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

7 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

6.1 Das digitalisierte Museum – mit Texten von Gottfried Korff und Sandra Neugärtner

6.1.1 Gottfried Korff: Speicher und/oder Generator [2000]

Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« [2000], in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 167–178, hier S. 168–172, 175–176.

/168/

[...] Das Museum hat Karriere gemacht – und zwar in einer historisch unvergleichlichen Weise.

Über die Gründe dieser Erfolgsgeschichte ist viel nachgedacht worden. Von den zahlreichen Erklärungen, die vorliegen, erweisen sich drei – vor allem in Kombination – als äußerst plausibel. Das ist *erstens* die Kompensationstheorie von Hermann Lübke, die, zurückgehend auf Joachim Ritters Theorie der Geisteswissenschaften, die Dynamik und den von ihr verursachten Vertrautheitsschwund moderner Gesellschaften für das Umsichgreifen von bewahrenden Institutionen und Konservierungsstrategien verantwortlich macht. Lübkes »bündelnde Formel«, wie er sie nennt, ist bekannt: »Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes«.¹

Als *zweiter* Grund für die Bedeutung des Museums in unserer Zeit wird die Authentizität der im Museum aufbewahrten Dinge genannt. Authentizität ist die Voraussetzung zum einen des Zeugniswerts, zum anderen der Anmutungsqualität der Museumsobjekte. In einer stark von Medien, mehr und mehr von Simulationen und Simulakren geprägten Welt, in einer Zeit, die, um es mit Gadamer zu sagen, vom »allgemeinen Schwinden der Dingheit«² gekennzeichnet ist, erscheint das Museum als einer der Orte, wo mittels der Reliktauthentizität Begegnungen mit den unmittelbaren Zeugen der Vergangenheit möglich sind.³ Das Museum

1 Lübke, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grad unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture*, London 1982, S. 18.

2 Gadamer, Hans-Georg: »Zur Einführung«, in: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 102–125, hier S. 124.

3 Vgl. dazu: Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 140–145.

pocht auf »Realpräsenz«, auf eine »Ästhetik der Anwesenheit«, Ästhetik freilich verstanden als *aisthesis*, als sinnliche Erfahrung. In einer Welt des Nichtauthentischen, wie Claude Levi-Strauss die moderne Gesellschaft genannt hat,⁴ erlaubt das Museum eine mediale Konträrfaszination, eine Faszination des Authentischen, die von den Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, physisch aber nah, räumlich zugegen sind. [...]

/169/

[...] [I]m Unterschied zu anderen Konservierungs- und Bewahrungsanstalten wie Archiv oder Bibliothek ist das Museum der Ort, wo die materielle, die dreidimensionale, die dingliche Hinterlassenschaft der Gesellschaft gesammelt und deponiert wird.

Doch wäre das Museum unvollständig definiert, wenn es nur als Depot gesehen würde, wie es die Museums- und Musealisierungstheorien der letzten Jahre getan haben – wahrscheinlich deshalb, weil die Sichtung-, Rettungs- und Bewahrungsstrategien durch das Lübbsche Kompensationsmodell aufgeschaukelt worden sind. Aber: Das Museum ist nicht nur Ort des Sammelns, sondern auch der Ort des Zeigens, des

/170/

Ausstellens, des Präsentierens. Rechnet man die Ausstellungstätigkeit als eines [!] seiner essentiellen Tätigkeiten an, dann ist das Museum sowohl durch seine bewahrende (= deponierende) wie durch eine interpretierend-aktualisierende (= exponierende) Beziehung zur Vergangenheit gekennzeichnet. Museumsarbeit besteht – so gesehen – in zwei unterschiedlichen Modi: einmal im Modus der Potentialität (als umfassendes Depot der Sachkultur, als Speicher angesamelter und bewahrter Realien) und zum andern im Modus der Aktualität (als der von einer jeweiligen Position, von einer jeweiligen Gegenwart aus neu dimensionierte und neu perspektivierte Bestand an verfügbar gehaltenem Sinn).⁵ Das Museum ist Speicher und Aggregat zugleich oder, um es mit Begriffen von Harald Weinrichs *Memoria*-Metaphorologie zu sagen, Magazin und Wachstafel in Kombination. Die Magazin-Metaphern, so Weinrich »sammeln sich vorwiegend um den Pol Gedächtnis, die Tafel-Metaphern hingegen um den Pol Erinnerung«. ⁶ Gedächtnis und Depot verweisen aufeinander so wie Erinnerung und Exponieren aufeinander verweisen. Das aber heißt, daß Akte des aktiven Erinnerns in Form des Exponierens, des Aktivierens von gespeichertem – und magaziniertem – Material eines aktualisierenden Rahmens (im Halbwachsschen und Goffmanschen Sinn) bedürfen. Mit der Rahmung erfolgt eine Redimensionierung von Relikten der Vergangenheit aus der Sicht und der Interessenkonstellation einer jeweiligen Gegenwart: Erst das Exponieren macht aus dem Zeugs den Zeugen, erst in der

4 Levi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1967, S. 391.

5 Vgl. dazu Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9–19, hier S. 13.

6 Weinrich, Harald: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 9, Bonn 1964, S. 23–26, hier S. 23.

Auf- und Gegenüberstellung wird der Zeuge aussagefähig, erst im Kreuzverhör der Ex-, Juxta- und Kontrapositionen wird der Zeuge zur Auskunft veranlaßt. Ausstellungen und Museen verdeutlichen mehr als jede andere Form der Geschichtsvermittlung, daß die Gegenwart die eigentliche »Konstituente von Geschichte« ist.⁷

Daß das *Ausstellen* in den Überlegungen zum Museum, vor allem auch in den Erklärungen zu dessen Konjunktur in der Gegenwart, vernachlässigt worden ist (und weiterhin wird), hat seinen Grund möglicherweise in einer gerade im Deutschen verbreiteten kulturpessimistischen Denkfigur, die all das unter Verdacht stellt, was mit Präsentation, Spektakel, Unterhaltung und Effekten zu tun hat. Das zeigt sich besonders deutlich an den Diskussionen um die Event-Kultur, unter deren Schub die Museumsdebatten in der letzten Zeit gekommen sind. Insbesondere die Ausstellungsformen, die sich des Prinzips des Exponierens als des Korrelats zum Deponieren bewußt sind, die inszenierten Ausstellungen und Museumsarrangements, sind in den Verdacht der Effekthascherei, der Oberflächlichkeit, der Event-Überdrehung geraten.⁸ Diese kulturpessimistische Denkfigur hat, vielleicht weil sie Erblast des deutschen Idealismus ist, viel mit der Diskreditierung sinnlicher Erkenntnis zu tun und so möglicherweise zu einem verengten Bild des Museums geführt, zu einer einseitigen Betonung von dessen Magazin-, Speicher- und Depotfunktion. [...]

/171/

[...] Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Bewahrungsort Museum ist (im Unterschied zu den Aufbewahrungsanstalten anderer

/172/

Hinterlassenschaftssorten), macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muß, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität, es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten, Erkenntnis. Die inszenierte Ausstellung kann also – über die in der Fragmentarik gründende Notwendigkeit der räumlich (= expositorisch) angelegten Erläuterung der Dinge – einen bewußt ästhetisch organisierten Rahmen für Kognitionsleistungen schaffen. Der sinnliche Affekt wird als *Movens* der Erkenntnis eingesetzt.

Dabei scheinen zwei aus der Dinghaftigkeit der im Museum aufbewahrten und gesicherten Objekte resultierende Wahrnehmungsaspekte eine besondere Rolle zu spielen: Das ist einmal das Sehen, die Anschauung, und das ist zum andern die in der Dreidimensionalität (die aus der Materialität und Körperhaftigkeit der Museumsdinge folgt) gründende Erfahrungsmodalität, die ihre Impulse aus dem Raum und Raum-erleben bezieht. [...]

7 Vgl. dazu Rüsen, Jörn: »Die Uhr, der die Stunde schlägt. Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt«, in: Karl-Georg Faber/Christian Meier (Hg.), *Historische Prozesse*, München 1978, S. 186–217, hier S. 190.

8 Vgl. dazu Korff, Gottfried: »Omnibusprinzip und Schaufensterqualität: Module und Motive der Dynamisierung des Musealen im 20. Jahrhundert«, in: Michael Grüttner u.a. (Hg.), *Geschichte und Emanzipation. Festschrift für Reinhard Rürup*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 728–754.

/175/

Er [Michael Baxandall] beschreibt die Museumsausstellung als ein »Feld«, in dem drei Personengruppen *in play* sind: »makers of objects,

/176/

Exhibitors of made objects and viewers of exhibited made objects«. Aussteller wirken als »operators«, deren Absichten und Arbeitsweisen äußerst »complex« sind: »They include putting on a good show and instructing the audience, but if these purposes come under the rubric of representing a culture then they also include, functionally, validating a theory – namely, a theory of culture«.⁹

So sind die Konservatoren nicht mehr, nach einer Formulierung Pierre Bourdieus, die zu »aristokratischer Esoterik« neigenden Sachwalter der »geheiligten Prinzipien der Museumskultur«¹⁰, die allein in Bewahrung der Überlieferung ihr Ziel sehen, sondern auch und vielleicht primär »Operatoren«, die aktiv in der Gestaltung und Vermittlung von Bildern, Sehweisen und Deutungen tätig sind. »Staging Culture«¹¹ heißt ein zentraler Begriff der in den USA mit Verve entwickelter [!] Museologie, eben weil das Museum nicht nur *Speicher*, sondern auch *Bühne* ist, weil es in ihm nicht nur ums *Deponieren*, sondern auch ums *Exponieren* geht.

9 Baxandall, Michael: »Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects«, in: Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991, S. 33–41, hier S. 36f.; vgl. dazu auch »What Should Curators Do?«, in: MacDonald, Sally: »Rationalizing Passion«, in: *Journal of Material Culture* 5/1 (2000), S. 115–123, hier S. 120f.

10 Bourdieu, Pierre: »Die Museumskonservatoren«, in: Thomas Luckmann/Walter M. Sprondel (Hg.), *Berufssoziologie*, Köln 1972, S. 148–154, hier S. 153.

11 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: »Objects of Ethnography«, in: Karp/Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures*, S. 386–443, hier S. 428f.

6.1.2 Sandra Neugärtner: Aktivierungen des Archivs und der Ausstellung. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im digitalen Museum

1. Die Erweiterung der Museumsfunktion

Allan Kaprow, der das Museum als »verknöchertes Überbleibsel aus einer anderen Epoche«¹ bezeichnet hat, forderte vor mehr als zwanzig Jahren »die Erweiterung der Museumsfunktion auf den Bereich gegenwärtiger Anforderungen, wo sie als Kraft für Erneuerungen, die außerhalb ihrer physischen Grenzen liegen, wirken kann«.² Kaprows Hoffnung auf ein Museum als »eine computerisierte Datenbank der Kulturgeschichte und ein Träger für Aktionen«³ ist mit der fortschreitenden Digitalisierung von musealen Sammlungen in den Bereich des Machbaren gerückt. Neben kuratorischen Projekten im traditionellen Ausstellungsraum sind die digital zugänglichen Archivbestände inzwischen Bestandteil von künstlerischen Aktivitäten, von akademischer Forschung, zeitgenössischen Diskursen und sozialen Projekten außerhalb des Museums. Diese Formate stehen oft in einem Zusammenhang mit der Revision musealer und sozialer Praktiken, die sich historisch entlang bestimmter Unterschiede und Hierarchien konstituierten und soziale Gruppen ausgegrenzt oder marginalisiert haben; sie werden u.a. durch den postkolonialen Aktivismus indigener Völker angeregt und durch Veränderungen in den Beziehungen zwischen Museen und »Quellengemeinschaften« bedingt.⁴ Dieser Trend macht als Teil einer längerfristigen Entwicklung, die die zunehmende Bedeutung des Digitalen im sozialen und politischen Leben widerspiegelt, einen Aspekt deutlich: Ausstellungen und Archive sind bestens geeignet, in der unmittelbaren Gegenwart Bedeutung zu generieren – nicht nur als erkenntnistheoretische Idee im Foucault'schen Sinne, sondern als soziokultureller Raum.⁵ Damit wird eine

1 Zit. n. Kravagna, Christian: *Das Museum als Arena. Kunstkritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 11.

2 Zit. n. Esche, Charles/Steiner, Barbara: *Mögliche Museen*, Köln 2007, S. 21.

3 Ebd.

4 Kimberly Christen analysiert beispielsweise die Bedeutung von virtuellen Ausstellungen, digitalen Sammlungen und Online-Datenbanken für kollaborative, gemeinschaftliche Projekte, die dem globalen Wandel und einer indigenen museologischen Politik Rechnung tragen: Christen, Kimberly: »On Not Looking: Economies of Visuality in Digital Museums«, in: Sharon Macdonald/Helen Rees Leahy (Hg.), *The International Handbooks of Museum Studies*, Band 4: Annie E. Coombes/Ruth B. Phillips (Hg.), *Museum Transformations*, West Sussex 2015, S. 365–386. Zu den jüngsten Entwicklungen in den Beziehungen zwischen Museen und »Quellengemeinschaften« angesichts der Innovationen in der digitalen Museologie siehe: Srinivasan, Ramesh/Boast, Robin/Furner, J./Becvar, Katherine: »Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog«, in: *Information Society* 25 (2009), S. 265–278; Salmond, Amiria/Lythberg, Billie: »Digital Subjects, Cultural Objects«, in: *Journal of Material Culture* 17/3 (2012); Basu, Paul: »Reanimating Cultural Heritage. Digital Curatorship, Knowledge Networks, and Social Transformations in Sierra Leone«, in: Macdonald/Leahy (Hg.), *The International Handbooks of Museum Studies*, Band 4, S. 337–364. Zur Frage, wie die Nutzung digitaler Online-Technologien den Zugang zu Sammlungen erheblich erweitert hat und ihre Aktivierung im Zusammenhang mit Geschlechts- und Identitätspolitik in gesellschaftlichen Transformationsprozessen forciert, siehe z.B. Sheffield, Rebecca Taves: *Documenting Rebellions: A Study of Four Lesbian and Gay Archives*, Sacramento 2020.

5 Foucault, Michel: »Was ist ein Autor« [1969], in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1988, S. 7–31.

bislang gültige Beschreibung und funktionale Einordnung des Museums durch den Kulturwissenschaftler Gottfried Korff infrage gestellt.

In seinem Text »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« gelangt Korff zu der Erkenntnis, dass das Museum ein »Ort des Sammelns« und ein »Ort des Zeigens, des Ausstellens, des Präsentierens« ist.⁶ Für Korff ist »das Museum [...] Berge- und Lagerraum, und es ist Bühne im Sinne der Schaubühne, der Expositionsagentur«.⁷ Er unterscheidet also zwischen zwei Tätigkeiten des Museums – dem Sammeln, das zum Speichern veranlasst, und dem Zeigen bzw. Exponieren, das ein Generieren impliziert – und knüpft diese Funktionen an zwei museale Räume: an das Depot (im Sinne der synonymen Begriffe »Speicher«, »Sammlung«, »Lager«, »Archiv«) und an den Ausstellungsraum.⁸ Korff geht mit seiner Klassifizierung noch einen Schritt weiter: Er definiert »zwei unterschiedliche Modi« der Museumsarbeit, den Modus der Potentialität und den Modus der Aktualität, die er den beschriebenen Bereichen jeweils zuordnet.⁹ Entscheidend ist, dass das Museum in diesem Modell erst durch die Exposition zu einem Ort der Aktualität wird – zu einer, wie Korff erläutert, »aktualisierenden Rahmungsagentur (Rahmung ist nichts anderes als Inszenierung)«.¹⁰ Demnach hat das Archiv laut Korff nur die Funktion eines Zulieferers, es agiert lediglich passiv im Modus der Potentialität. Der Gegenwartsbezug im Museum wird in dieser Perspektive nicht im Depot hergestellt, sondern dort, wo die neue Rahmung der zuvor deponierten Museumsdinge erfolgt: im Ausstellungsraum.¹¹

2. »Bauhaus Infinity Archive«

Dass diese Vorstellung von Depot und Ausstellung nicht mehr zeitgemäß ist, zeigen die oben kurz skizzierten aktivistischen Inanspruchnahmen des Museums, aber auch die digitalen Veränderungen in der generellen, breiteren Museumslandschaft.¹² Dazu zählen die jüngsten Ansätze zu einem digitalen Museum, die das *Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung* in Berlin derzeit erprobt.¹³ Das 1979 eröffnete Haus konnte aufgrund des Wachstums seiner Sammlung und der stetig steigenden Besucher*innenzahlen den Anforderungen an ein Museum mit Archivfunktion zuletzt nicht mehr optimal gerecht werden. Das Archiv umfasste inzwischen rund eine Million Objekte und da-

6 Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: ders. (Hg.), *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 168–178, hier S. 169–170 (Referenztext).

7 Ebd., S. 170.

8 Ebd., S. 174.

9 Ebd., S. 170.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 174.

12 Vgl. <https://www.europeana.eu/de>; <https://artsandculture.google.com>; <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

13 Mit der Orientierung an dem Begriff »digital museum« wird in diesem Beitrag die Bezeichnung »digitales Museum«, anstelle von »digitalisiertes Museum« verwendet, da es nicht allein um die Umstellung von analogen Sammlungen geht, sondern um digitale Angebote des Museums allgemein, beispielsweise um virtuelle Formate, Onlineführungen und neue Suchfunktionen.

mit die weltweit umfangreichste Sammlung zur Geschichte des Bauhauses (1919–1933). Während das von Walter Gropius 1964 entworfene ikonische Bestandsgebäude seit 2018 saniert und erweitert wird, ist die Institution auf einen temporären, provisorischen Standort in Berlin-Charlottenburg ausgewichen, wo sie mit neuen Präsentationsformen und Veranstaltungsformaten experimentiert. Die von Art+Com Studios entwickelte Installation »Bauhaus Infinity Archive« konfiguriert das Verhältnis von Depot und Ausstellung neu. Sie führt Ausstellung und Depot zusammen – in diesem Fall in einem begehbaren Raum des *temporary bauhaus*. Da die Installation auf digitalisierten Museumsbeständen basiert, ist sie auf jeden digitalen Raum übertragbar.

Die Ausgangssituation bestand für Art+Com darin, dass für viele Objekte der Bauhaus-Sammlung bereits digitale Bilder vorlagen – ohne jedoch je ausgestellt worden zu sein. Im Vordergrund stand daher folgende Frage: »Welche Möglichkeiten gibt es, aus dieser Datenflut unbekannte Schätze zu Tage zu fördern?«¹⁴ Schlussendlich wurden circa 15.000 digitale Aufnahmen – Fotos, Dokumente und teilweise interne Arbeitsbilder – für die Installation zur Verfügung gestellt, um aus diesem Korpus mittels künstlicher Intelligenz immer wieder neu eine konkrete Auswahl anzuzeigen zu lassen. Die Besucher*innen sollten ein interaktives, dynamisches Archiv erleben und weit mehr Objekte entdecken können als in jeder analogen Ausstellung.

Neben dieser enormen Erweiterung des Depot-Begriffs in den Modus der Aktualität durch das Überschreiten räumlicher und funktionaler Grenzen hin zum digitalen Expositionssetting werden zugleich auch die Fallstricke des Formats deutlich. Zwar knüpft sich an Digitalisierungsprojekte wie dieses die Hoffnung, dass mit der unbeschränkten Verfügbarkeit von Quellen die Forschung demokratisiert, neue Fragestellungen erlaubt und neue Perspektiven eröffnet werden, doch stellt die Digitalisierung als solche einen regulierenden Vorgang dar. Zunächst wurden die noch nicht digitalisierten Objekte ausgeschlossen. Zudem demonstriert die Beschränkung auf einen Bruchteil der digitalisierten Sammlung, dass einmal mehr – wenn auch in einem größeren Umfang als in analogen Ausstellungen – eine Auswahl getroffen wurde, wobei die zu Grunde liegenden Ausschlussmechanismen nicht transparent gemacht wurden. Digitalisierte Archive werden nicht nur durch das Deponieren konstituiert, sondern, da digitale Korpora die Objekte ersetzen, durch Datenerfassung. Die Datenbestände werden wiederum zur einzigen Grundlage für Analysen und Auswertungen mit computerlinguistischen oder statistischen Methoden – in der Art und Weise, wie durch die erfassten Daten (Re-)Kodierungs- und Modellierungsprozesse möglich sind. Die Vorstrukturierung der Bestände durch Metadaten ist beispielsweise ein wesentlicher und entscheidender Schritt bei dieser Modulation. In der Installation »Bauhaus Infinity Archive« wurde versucht, die Illusion des demokratischen Archivs weitestgehend einzulösen: Jeder Klick soll zu einer neuen Sortierung führen. Entscheidend ist, dass die Besucher*innen nur aus einem sehr spezifischen Satz impliziter, formaler Merkmale auswählen, die durch KI identifizierbar sind, ohne dass Selektionsprozesse seitens der digitalisierenden Institutionen vorausgegangen sind. Die Gefahr der Verzerrung von Korpora, die bei thematisch fokussierten Digitalisierungsprojekten durch Überbetonung relevanter Merkmale besteht, wird dadurch minimiert. Die Vermeidung von Schief lagen ist sicherlich eine der dringlichsten Herausforderungen

14 Offizielle Homepage des bauhaus infinity archive, https://www.bauhaus.de/de/programm/7432_bauhaus_infinity_archive/ (letzter Zugriff: 21.06.2024).

mit politischer Relevanz – wie auch die Problematik der »whiteness of digital humanities« nahelegt.¹⁵ Die kritische Reflexion über die Risiken der Digitalisierung bestehender Sammlungen wird seit Beginn der digitalen Aufarbeitung des kulturellen Erbes auch gefordert.¹⁶ Dabei stellen sich immer wieder dieselben Fragen: Verstärkt die Digitalisierung den Fokus auf bestimmte Quellenkorpora? Wie finden Selektionsprozesse bezüglich dessen, was digitalisiert wird, überhaupt statt, und inwieweit folgt die Definition von Unterscheidungsmerkmalen den Meistererzählungen der Vergangenheit, dem Kanon und etwaigen Forschungstrends?

3. Digitale Transformation versus materielle Qualität

Im Gegensatz zu den Versuchen, Chancen und Vorteile im digitalen Bereich auszu-schöpfen, bewertet Korff die Digitalisierung nicht als »Erweiterung der Museumsfunktion«. Statt einer Bereicherung stellt die Digitalisierung für ihn einen Trend dar, dem sich das Museum nicht nur widersetzen, sondern den es ausgleichen muss. Auf Hermann Lübkes »Kompensationstheorie« rekurrierend, beschreibt Korff einen Kreislauf, in dem Museen als bewahrende Institutionen den »belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes« entgegentreten.¹⁷ Demnach ist das Tempo des Fortschritts ausschlaggebend für eine progressive Musealisierung, die den Erfahrungen, die uns die Welt fremd machen, entgegenwirken soll. Korff bezieht die digitale Transformation zwar nicht konkret in seine Argumentation ein, allerdings dürften gerade diese neueren Entwicklungen das massivste Symptom der gegenwärtigen Fortschrittserfahrung darstellen und zu einem gesteigerten Kompensationsbedürfnis führen. Wenn die neuen Zeit- und Erfahrungslagen der fortschreitenden Digitalisierung auch dem Museum eingeschrieben sind, stellt sich die Frage, inwieweit das – dann digitale – Museum die belastenden Erfahrungen noch kompensieren kann?

Korff spricht von einer Zeit der Simulationen und scheint damit den Auswirkungen der Digitalisierung vorzugreifen. Da ein allgemeines Schwinden der Dingheit festgestellt werden könne, wie Korff – unter Rückgriff auf Hans-Georg Gadamer's Beobachtungen – resümiert, ergibt sich für ihn die wachsende Bedeutung der Museen gerade aus der Materialität der Objekte. Er bestimmt die Museumsdinge, das heißt »die materielle, die dreidimensionale, die dingliche Hinterlassenschaft der Gesellschaft«, zum wichtigsten Bestandteil des Museums.¹⁸ So ist die Materialität der Dinge die Voraussetzung dafür, dass überhaupt Erfahrungsweisen, wie »Fremdheits- und Alteritätserfahrungen«, möglich sind.¹⁹ Erst wenn die tatsächlichen Objekte dem betrachtenden Subjekt erscheinen, wird dieses zu »Motivations- und Kognitionsleistung-

15 McPherson, Tara: »Why Are the Digital Humanities So White? Or Thinking the Histories of Race and Computation«, in: Matthew Gold (Hg.), *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis 2021, S. 139–160.

16 Z.B. Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding new Media*, Cambridge 1999; Erll, Astrid/Rigney, Ann: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin/New York 2009.

17 Korff: »Speicher«, S. 168; Lübke, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The Bithell Memorial Lecture*, London 1982, S. 18.

18 Korff: »Speicher«, S. 169.

19 Ebd.

gen« angeregt.²⁰ Korff führt den Begriff *aisthesis* (gr.: sinnliche Erfahrung) ein, um die Ästhetik der Anwesenheit hervorzuheben. Daran knüpft sich nicht zuletzt die Frage nach der Authentizität als Voraussetzung für den Zeugniswert der Objekte in ihrer Eigenschaft als »Relikte der Vergangenheit«.²¹ Er verweist auf Claude Lévi-Strauss, der herausstellte, dass das Museum in einer Welt des Nichtauthentischen als Ort der Reliktauthentizität fungiere – und zwar basierend auf der Realpräsenz der Objekte. Ein digitales Museum kann in diesem Verständnis keinen adäquaten Erfahrungsraum bieten. So argumentiert Korff, dass die Wirkung von Ausstellungen auf der »Anmu- tungsqualität der Dinginszenierung« basiert.²²

Dabei meint der »Begriff ›Museum‹ schon »im Renaissance-Verständnis zualler- erst einen imaginären Raum«.²³ Laut Joachim Baur bezeichnete »Museum« jenseits eines konkreten Ortes »eine epistemologische Struktur, die eine Vielzahl von Ideen, Bildern und Institutionen umfasste. Durch die charakteristische Idee und Praxis der Sammlung konnte das Konzept die enzyklopädischen Tendenzen der Epoche zum Ausdruck brin- gen, wobei sich Sammlung keineswegs auf materielle Dinge beschränkte.«²⁴ Im Zuge der Geschichte wurden mit dem Begriff »Museum« allerdings unterschiedliche institutionel- le Formationen belegt. Mit den Museumsgründungen der Französischen Revolution hat sich jene Bedeutung des Museums, die Korff in seinem Text vorstellt, etabliert.²⁵ Es wur- de zu einem konkreten Ort, der Sammlungen beherbergt und der öffentlich zugänglich ist. Die Einführung von »öffentlichen Verfügungs- und veränderten Präsentationsfor- men« hat die Konstitution von Archiv und Ausstellung, wie wir sie heute kennen, voran- getrieben.²⁶ Melanie Blank und Julia Debelts fassen zusammen:

Unter dem Anliegen, das Wissen von Fachleuten an Laien vermitteln zu wollen, werden die Lexika zum Sprachrohr einer fachwissenschaftlich und/oder bürokratisch orien- tierten Museumselite und popularisieren jenen verengten Museumsbegriff, der das Museum – zugespitzt formuliert – zu einer Anstalt des Sammelns, Bewahrens und Aus- stellens des 20. Jahrhunderts macht.²⁷

Das bedeutet, dass die ursprüngliche Bedeutung von »Museum« verloren ging; aus dem kollektiven Gedächtnis verschwand zudem, dass der Begriff »Museum« »zu- nächst durchaus politisch subversive Bedeutungselemente besessen hat«.²⁸ Folgt man

20 Ebd.

21 Ebd., S. 170.

22 Ebd., S. 173.

23 Baur, Joachim: »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands«, in: ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 15–48, hier S. 20.

24 Ebd.

25 Siehe z.B. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988; Fliedl, Gottfried (Hg.): *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996; Hartung, Olaf: *Kleine Deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahr- hundert*, Köln/Weimar/Wien 2010.

26 Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? Eine metaphorische Komplikation*, Wien 2002, S. 176.

27 Blank/Debelts: *Was ist ein Museum*, S. 177.

28 Ebd., S. 16.

Tony Bennett, der sich auf Michel Foucaults Studien zur Gouvernementalität berufen hat, so gliedern sich die Museen, indem sie bestimmte Verhaltensweisen fordern und abweichende sanktionieren, in die Reihe der modernen Agenturen der Selbst- und Sozialdisziplinierung ein.²⁹ Während die Öffnung des Museums für die breite Masse der Bevölkerung eine demokratisierende Wirkung hatte, da Partizipation möglich wurde, hatte dieser Prozess gleichzeitig eine »zivilisierende«, das heißt eine bürgerlich normierende Wirkung auf das Publikum und entwickelte sich zu einem Instrument der Verwaltung und Herrschaft mittels und im Namen der Kultur.³⁰

Aus diesem Herrschaftskorsett scheinen sich Ausstellung und Archiv nur mühsam zu befreien. Initiativen kamen zunächst aus der Kunstpraxis. Zum einen können Archiv-Projekte, wie Aby Warburgs unvollendeter »Mnemosyne-Atlas« (ab 1924), André Malraux' »Le Musée imaginaire« von 1947, Hanne Darbovens »Kulturgeschichte 1980-1983« und Gerhard Richters »Atlas-Projekt« (seit Mitte der 1960er-Jahre) zu den zentralen Manifestationen eines neu gedachten, wenn auch bildungsbürgerlich verankert bleibenden Archivs des zwanzigsten Jahrhunderts gezählt werden. Zum anderen begann Mitte der 1960er Jahre eine Reihe von Künstler*innen verschiedene Mechanismen im Kunstbetrieb zu kritisieren. Die Infragestellung von Sammlungs- und Ausstellungspraktiken fällt in diesen Bereich. Institutions- und repräsentationskritische künstlerisch-kuratorische Praktiken und damit verbundene Konzepte lieferten wiederum Modelle für reflexive Sammlungsstrategien und förderten die Verbindung zwischen Kunstpraxis und Prozessen der Archivierung.³¹ Zahlreiche Künstler*innen und Theoretiker*innen trugen zu dem bei, was Hal Foster als »archival impulse« bezeichnet hat.³² Auch war in den 1990er Jahren vom »archival turn« die Rede, der »die Übertragung einer unabgeschlossenen Vergangenheit in die Gegenwart mittels ästhetischer Praxis« beinhaltet.³³ Schließlich etablierten sich die kritischen Sammlungs- und Archivwissenschaften als aufstrebendes Feld, in dem vielfältigere Sammlungen und integrative Beschreibungen jenseits liberaler archivarischer Standardlösungen verfolgt wurden. Ihre Vertreter*innen widersetzen sich den vorherrschenden westlichen Archivtheorien und -praktiken und durchbrechen die linearen Fortschrittserzählungen oder Unterdrückungszyklen der weißen Vorherrschaft und des Heteropatriarchats.³⁴ In diesem Zusammenhang wird das Archiv zur treibenden Kraft im Kampf gegen rassistische und geschlechtsspezifische Diskriminierung.³⁵

Das Archiv, das also unlängst Teil der soziokulturellen Entwicklungen geworden ist, tritt insofern implizit als »Generator« auf. Es steht der Ausstellung hinsichtlich

29 Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995.

30 Ebd. Vgl. dazu Kap. 7 in diesem Band, S. 343–403.

31 Das Bestreben eine Neuperspektivierung ihrer Sammlung vorzunehmen und sich dabei auf künstlerische Ansätze zu stützen, zeigt sich beispielsweise sehr deutlich beim Museo Reina Sofía Madrid unter Borja-Villel oder am Van Abbemuseum in Eindhoven im Kontext des Projekts »Play van Abbe« in 2009.

32 Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), S. 3–22, hier S. 3.

33 Bexte, Peter/Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah: *An den Grenzen der Archive: Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016, S. 15.

34 Caswell, Michelle: *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*, London/New York 2021.

35 Vertreter*innen der Gender und Cultural Studies, etwa Eliza Steinbock, José Esteban Muñoz und Rebecka Taves Sheffield, machen sich das Archiv zur Ermächtigung von queeren und transidenten Identitäten zu Nutzen.

des Modus der Aktualität in nichts nach – im Gegenteil: »Archival Activism« ist im Vergleich zu »Curatorial Activism« ein gängiger Begriff im kulturwissenschaftlichen Diskurs.³⁶ Nachdem Museen zu der Erkenntnis gezwungen waren, dass sich die moderne Geschichte entlang hegemonialer Hierarchien – insbesondere entlang kolonialer Unterschiede – konstituierte, initiierten sie zwar Gegenarrative zu ihren problematischen Institutionsgeschichten,³⁷ doch fast immer kehren sie nach diesen Vorzeigeprojekten zu einer Ausstellungspraxis zurück, die weder aktivistisch noch konsequent gegenhegemonial ist. Dass Ausstellungspraktiken, die die mächtigen ideologischen Mechanismen entschlossen und dauerhaft unterwandern, eine Ausnahme bleiben, liegt u.a. daran, dass sie mit ihren Objekten, Räumen und Aufgaben weit höhere Kosten verursachen als Archive und aus dem Grund der ökonomischen Legitimation verpflichtet sind (Besucherzahlen), wobei sie in einem Netz rigider Strukturen agieren und das Stammpublikum adressieren. Im Archiv besteht im Unterschied dazu kein derartiger Rechtfertigungsdruck, woraus eine Verantwortung erwächst, die sich mit Roger Hallas wie folgt charakterisieren lässt: »The question of the archive is thus in the end not whether it succeeds in preserving the past from oblivion but how the past that eventually emerges from it can potentially produce a revelatory historical consciousness of our present.«³⁸

In seiner Funktion, ein neues Geschichtsbewusstsein für die Gegenwart zu generieren, hat das Archiv also die Kompetenz oder gar den Auftrag, Aggregat zu sein und transzendiert in dieser Hinsicht das ihm von Korff zugeschriebene Funktionsspektrum.

Die Anerkennung der eigentlichen Kompetenz von Archiven, etwa ihr Beitrag zur Überwindung der kulturellen Amnesie in Bezug auf marginalisierte Gruppen, knüpft sich an die Frage, wie im Archiv – im Vergleich zur Ausstellung – Macht wirksam wird. Für Korff fungieren Depot und Ausstellung als physisch begrenzte Räume des Museums (als »Lagerraum« und als »Schaubühne«). Auf diese Weise ignoriert er, dass sie im Anschluss an Thomas Sieber auch Teil eines »Dispositivs sind, das Diskurse, Praktiken und Institutionen und weitere Elemente zu einem Netz verbindet und Machtbeziehungen strukturiert«.³⁹ Korff vernachlässigt, dass der Modus der Aktualität kein räumliches Setting erfordert, sondern einen Diskurs über physische Mauern hinweg.

36 Maura Reilly legt dar, dass Curatorial Activism eine Ausnahmeerscheinung ist; vgl. Reilly, Maura: *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, New York 2018.

37 Vgl. Haus der Kunst München: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich: *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965*, München 2016; Hamburger Bahnhof/Neue Nationalgalerie Berlin: Kittelmann, Udo: *Hello World. Revision einer Sammlung*, München 2018; Kunstsammlung NRW Bonn: Gaensheimer, Susanne/Beßen, Kathrin/Krystof, Doris/Malz, Isabelle/Müller-Schareck, Maria: *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, Köln 2018; Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Museo de Arte Moderno (Buenos Aires): Görner, Klaus/Noorthoorn, Victoria/Villa, Javier: *A Tale of Two Worlds. Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*, Berlin 2018; Haus der Kulturen der Welt Berlin: Franke, Anselm/Ghouse, Nida/Guevara, Paz/Majaca, Antonia: *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*, New York 2021; Städtische Galerie im Lenbachhaus München: Althaus, Karin/Böller, Susanne/Henn, Sarah Louisa/Huttenlauch, Eva/Mühling, Matthias/Weber, Stephanie: *Gruppendynamik: Kollektive der Moderne*, Ostfildern 2022.

38 Hallas, Roger: »Queer AIDS Media and the Question of the Archive«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16/3 (2010), S. 431–435.

39 Sieber, Thomas: »Machtfragen – Zur Beziehung zwischen Museum, Identität, Repräsentation und Partizipation«, in: *museums.ch* 6 (2011), S. 10–14, hier S. 10.

Durch die Überwindung von räumlichen, wenn nicht gar geographischen Begrenzungen ist es schließlich möglich, das sich andernfalls fortsetzende »Diskriminieren zwischen Vergessen und Erinnern« zu überwinden, bei dem ein Gedächtnis generiert würde, das seinerseits nichts anderes als die Ausübung von Macht wäre.⁴⁰ Wenn Korff Vergessen und Erinnern ausschließlich als Ereignisse der Ausstellung interpretiert und dem Archiv abspricht, ignoriert er die nicht ganz unbekannte Tatsache, dass das Archiv ein Ort ist, an dem Geschichte nicht nur bewahrt wird, sondern an dem auch das öffentliche Gedächtnis reguliert wird und sich dabei Machtstrukturen entfalten. Jacques Derrida hat bereits 1995 dargelegt, wie mit den zwei Ordnungsmodi des Archivs, dem sequentiellen und dem jussiven Modus, Autorität ausgeübt wird.⁴¹ Das Archiv regelt und begrenzt, was zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort artikuliert werden kann und was nicht. Es ist letztendlich repräsentativ für das System, das den Diskurs einer bestimmten historischen Periode bis hin zur Gegenwart strukturiert. Die wachsende Nachfrage nach digital zugänglichen und vielfältig nutzbaren Archivbeständen spiegelt die Tatsache wider, dass die Museen und ihre Archive neue Funktionen übernehmen.

Doch während die Frage nach dem digitalen Zugang zu Sammlungsbeständen als Voraussetzung für die Diskursfähigkeit von Archiven zu einer Verschiebung des Fokus vom materiellen Einzelobjekt hin zu einem relational gedachten Konzept von Sammlungen führt, bleibt die Bedeutung des materiellen Objekts im Ausstellungsbereich ungebrochen.⁴² Ausstellungen finden in erster Linie in realen Räumen statt. Sie stehen in dieser Hinsicht hinter den diskursiven Kapazitäten des Archivs zurück. Anders als das Archiv können sie jedoch als phänomenologische Erfahrungsräume Bedeutung generieren. Hier vollzieht sich, was in den Material Culture Studies, der Soziologie und in der zeitgenössischen Kunst zunehmend attestiert wird: die Handlungsmacht der Dinge.⁴³ Die materielle Produktion in Ausstellungsräumen, die sich entlang von Ideologietheorien innerhalb des institutionellen Rahmens vollzieht, greift hierbei auf hochwirksame Instrumente zur Bildung und Akkumulation von Wissen zurück: auf die Relikte der Vergangenheit. In archivarischen Prozessen tritt hingegen neuerdings das Digitale als Akteur auf, wobei für die Bedingungen des Sammelns und des zukünftigen Abrufens des kulturellen Gedächtnisses Algorithmen maßgebliche Bedeutung erlangen.

40 Korff: »Speicher«, S. 174.

41 Derrida, Jacques: »Archive Fever: A Freudian Impression«, in: *Diacritics* 25 (1995), S. 9–63.

42 Griesser, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin/Boston 2016.

43 Ebd.

Auswahlbibliographie

- Belting, Hans: »Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?«, in: Peter Noever (Hg.), *Das diskursive Museum*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 82–94.
- Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? Eine metaphorische Komplikation*, Wien 2002.
- Derrida, Jacques: »Archive Fever: A Freudian Impression«, in: *Diacritics* 25 (1995), S. 9–63.
- Hoins, Katharina/Mallinkrodt, Franziska von (Hg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015.
- Locher, Hubert u.a. (Hg.): *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2005.
- schnittpunkt/Baur, Joachim (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020.
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968–2000*, Bielefeld 2017.
- Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016.
- Witcomb, Andrea: »A Place for All of Us? Museums and Communities«, in: Sheila Watson (Hg.), *Museums and their Communities*, London/New York 2007, S. 133–156.

6.2 Sammeln als bürgerlicher Habitus – mit Texten von Manfred Sommer und Sabine Schmolinsky

6.2.1 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch [1999]

Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002 [1999], S. 171, 173, 175–176, 182–183, 187–188.

/171/

Dritter Teil

Zusammenführende Wege

/173/

Nachdem wir bisher *objektive Bedingungen* des Sammelns kennengelernt haben, möchte ich nun *subjektive Leistungen* beschreiben. Der *Zweite Teil* hat gefragt, unter welchen sachlichen und räumlichen Bedingungen Sammeln überhaupt möglich ist; der *Dritte Teil* widmet sich nun dem Wissen, Können und Tun dessen, der fähig ist, unter jenen Bedingungen so zu agieren, daß eine Handlung namens Sammeln zustande kommt. Drei elementare Leistungen lassen sich unterscheiden: Der Sammler muß wissen, wie er sich zu bewegen hat, wenn er zerstreute Dinge an einer Stelle zusammentragen will; er muß es auch können und ausführen, um so eine Sammlung entstehen zu lassen; und er muß das Ganze zusammenhalten, um es dann entweder ökonomisch dem Verbrauch oder ästhetisch der Anschauung verfügbar zu machen.

Im 8. Kapitel zeige ich, wie wir dazu kommen, Ein *[stern-]förmiges Schema* von Wegen im Kopf zu haben – ein Schema, das natürlich, wie im 7. Kapitel zu sehen war, je nach dem Verhältnis von Streuungs- und Sammlungsraum verschiedenen Deformationen und Transformationen unterliegt. Ich beginne, wie meistens, ganz elementar, und zeige, wie wir, indem wir gehen, all unsere Wege selber bahnen, um uns danach von ihnen führen zu lassen. So entsteht aus dem Gehen der Weg und aus beiden das Schema des Weges. *En passant* gestatte ich mir einen Exkurs über unsere allgegenwärtige Wege-Metaphorik.

Zum Sammeln brauchen wir indes ein Schema *zusammenführender Wege*. Phantasie ist die Kraft, durch die wir's uns verschaffen. Wir versetzen uns fiktiv an verschiedene Stellen im Raume und verstehen dadurch die Bewegungen anderer. Erfast zu haben, was viele tun, die an einem Ort zusammenkommen, heißt: das Kollektionsschema ken-

nen. Phantasie ist es auch, kraft deren wir einen Wegeverbund so aufzufassen vermögen, *als ob* wir ihn von oben sähen und Überblick hätten über das Ganze. [...]

/175/

8. Kapitel: Ein sternförmiges Schema

Hier sein, aber dort sein wollen

Worin besteht das Schema zusammenführender Wege? In dieser Frage sind mehrere gebündelt enthalten: Was ist überhaupt ein Weg? Und wie *führt* er – sei's in eine Richtung, sei's zu einem Ziel? Was ist sodann das *Schema* eines Weges? Und wie fügen sich die Schemata *vieler* Wege so zueinander, daß sie ein Schema ausmachen, in welchem die Wege, die dazugehören, an *einem* Ort zusammenlaufen – dem Ort, an dem, wenn gesammelt wird, die Sammlung entsteht?

Ein bekannter aufmunternder Spruch, nur um eine Nuance verschärft, gibt einen lehrreichen Leitfaden ab zur Beantwortung der Frage, was denn ein Weg eigentlich sei: »Nur wo ein Wille ist, ist auch ein Weg.« Wege gibt es einzig deshalb, weil es Wesen gibt, die etwas wollen können. Zu ihnen zählen nicht bloß wir Menschen, sondern auch Götter und Engel, vielleicht sogar Tiere – und wenn, dann vor allem der Hase und der Igel. Ich bin *hier*; und ich will *dort* sein. Deshalb gehe ich hin. Durch mein Wollen und durch mein Tun ist dieser Ort, an dem ich bin, verknüpft mit jenem Ort, an welchem ich sein möchte und, wenn ich gegangen bin, auch sein werde. Indem ich dort sein will, mache ich einen bestimmten Ort zu meinem *Ziel* und das, was jenen fernen Ort mit diesem hier, an welchem ich bin, verbindet, zu meinem *Weg*.

Halten wir aber ausdrücklich fest: Die beiden Orte und die Verbindung zwischen ihnen gibt es auch ohne mich. Doch daß der eine »Hier« heißt und der andere »Dort«, verdanken sie mir: dem Umstand nämlich, daß *ich* an dem einen Platz *bin* und an dem anderen nicht. Ohne Beziehung auf mich, auf meinen Körper und auf dessen Anwesenheit, bleiben die Wörter »hier« und »dort« letztlich unverständlich und taugen weder zur Bezeichnung noch zur Identifikation bestimmter Orte. Und weiter: daß der andere Platz dort zum Ziel wird und die Verbindung von hier nach dort zum Weg, das verdanken sie gleichfalls mir:

/176/

dem Umstand nämlich, daß *ich* hier bin, aber dort sein *will* und deshalb hingehe. Wege und Ziele existieren nicht an sich, sondern durch uns und für uns.

[...]

/182/

[...]

Viele Wege, ein Ziel

Das Schema ist eine Form für Bewegung im Raum. Um sammeln zu können, muß ich indes mehr wissen als das, was ein Weg und was sein Schema ist. Ich muß das Schema zusammenführender Wege kennen. Ich habe es also zu tun mit *mehreren* Wegen

und überdies mit deren *Konfiguration*: sie alle laufen auf eine Stelle zu. Daß zahlreiche Straßen sternförmig einem zentralen Platz zustreben – gut, wenn er auch noch *Place de l'Etoile*¹ [!] heißt –, ist uns vom Blick auf einen Stadtplan her vertraut. Und wir wissen auch, was es bedeutet, wenn gesagt wird: »Alle Wege führen nach Rom.« Doch diese elementare Raumgestalt erfassen und sammelnd in ihr sich bewegen zu können, ist eine höchst voraussetzungsreiche Leistung. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir sie erbringen, darf nicht hinwegtäuschen über die Komplexität

/183/

der Vollzüge, aus denen sie besteht, und der Fähigkeiten, auf denen sie beruht.

Will ich wenigstens die wesentlichen Komponenten jenes Wissens, das den grundlegenden Teil meines Sammelnkönnens ausmacht, herausstellen, um darzutun, wie sie ineinandergreifen, so sind mehrere Schritte erforderlich. Als jemand, der schon weiß, was ein Weg ist, muß ich *zuerst* noch verstehen, was es bedeutet, daß ich nicht bloß *gehe*, sondern *komme*. Dazu muß ich mich phantasierend schon an den Ort versetzen, den ich als Ziel meines Gehens noch vor mir habe. Ich muß dann, *zweitens*, verstehen, daß nicht *ich* komme, sondern *er*: ein anderer, der sich auf mich zubewegt. *Drittens* muß ich begreifen, was es bedeutet, daß nicht allein *er* kommt, sondern *sie* kommen: viele andere, die sich dergestalt auf mich zubewegen, daß ich selbst in der Mitte bin, der sie zustreben. Und *schließlich*: daß nicht nur viele *Personen*, sondern auch viele *Dinge* sich zentripetal bewegen können, daß sie herkommen können zu mir. Ohne meine wirkliche oder imaginäre Egozentrik gäbe es kein Schema zusammenführender Wege. [...]

/187/

[...]

Den Gang der Dinge verstehen

Doch nun zurück zu den Sachen! Dinge bewegen sich ja schließlich auch: Wolken gehen dahin, Lava wälzt sich herunter, Geröll kommt gerollt. Ja *kommen* können sie auch! Er kommt: der Apfel, der nicht weit vom Stamm fällt; sie kommt: die Lawine, die sich gelöst hat; es kommt: das Wasser, das der Damm oder die Blase nicht mehr halten konnte. Wie aber machen sie das, daß sie fähig sind, sich nicht bloß zu bewegen, sondern zu kommen? Sie alle sind doch ganz phantasielos, sind doch ganz unfähig, sich an den Ort zu erinnern, an dem ihre Bewegung anfang, und sich antizipierend an den Ort zu versetzen, an dem sie schließlich eintreffen werden. Sie, die doch gar nichts wissen – geschweige denn, was ein Weg ist –, legen gleichwohl Wege zurück. Ihr Weg ist, ganz wie meiner, einerseits *motorisch* und *vergänglich*: sie durchlaufen eine Serie von Orten, und nach der Ankunft am Ziel gehört dieses Durchlaufen der Vergangenheit an. Andererseits ist der Weg der Dinge – und auch das erinnert

1 Gemeint ist der heutige *Place Charles de Gaulle* in Paris.

an meinen – *physisch* und *dauerhaft*: sie bewegen sich auf Schienen und Bahnen, in Röhren und Rinnen, durch Adern und Schläuche. Und können sie sich denn nicht auch sammeln? Das können sie – obgleich sie doch gewiß unfähig sind, zu wissen, wie das geht, unfähig also, mit dem Schema zusammenführender Wege vertraut zu sein und sich sinnvoll in ihm bewegen zu können. Dinge haben keinen Willen: wie sollen sie denn einen Weg haben können?

Durch mich. Durch meinen Willen. Durch meine Fähigkeit, Wege zu bahnen und zu gehen. Durch mein Vermögen, mittels imaginativer Selbstversetzung das Kommen und Gehen anderer zu verstehen. Wie ich mich zu *jemand* anderem und zu *etwas* anderem verhalte: da ist, wo es ums Verständnis gegangener oder zu gehender Wege geht, kein großer Unterschied. Sobald ich einmal beiseite lasse, was ich im Physikunterricht über Mechanik gelernt habe, kann ich bemerken, wie sehr meine Wahrnehmung bewegter Dinge verbunden ist mit Raumphantasien und Körpergefühlen. Ich spüre, wie ich gleichsam mit den Dingen mitgehe, mitfliege, mitstürze.

6.2.2 Sabine Schmolinsky: Sammeln als Habitus und Praktik. Felix Platter der Ältere (1536–1614), Stadtarzt in Basel

Wie jegliche Performanz ereignet sich Sammeln in Netzwerken von Akteuren und Akteurinnen, wie sie, prominent mit Bruno Latours Namen verbunden, in der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)¹ konfiguriert wurden. Sammeln von einem sammelnden Subjekt her aufzuschließen, soll, wenngleich der Titel es vermuten lassen könnte, nicht das handelnde Subjekt zentrieren, sondern ein gehandelt habendes Subjekt im Netz der es umgebenden nicht-menschlichen, aber auch menschlichen, Aktanten ins Licht treten lassen. Im Lichtkegel steht eine Person, deren Familie in mehreren Generationen in der Stadt Basel des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt war.²

1. Gelehrte Stadtbürgerschaft in der zweiten Generation

Felix Platter der Ältere wurde Ende Oktober 1536 in Basel geboren und absolvierte den größten Teil seines Medizinstudiums seit Oktober 1552 in Montpellier. Er schloss es am 28. Mai 1556 als Baccalaureus ab und promovierte nach einer Reise 1557 durch Frankreich und das westliche Deutschland am 20. September 1557 in Basel zum Doctor medicinae. Einen Monat später, am 22. Oktober 1557, fand seine vom Vater, dem Basler Lehrer und Druckerherrn Thomas Platter dem Älteren, arrangierte Hochzeit mit Margaretha Jeckelmann statt. Zur privaten ärztlichen Praxis traten akademische Lehre und dann auch Ämter an der Medizinischen Fakultät und der Universität Basel hinzu. 1571 wurde er zum Stadt- und Spitalarzt ernannt. Als medizinische Kapazität war Platter berühmt und wurde auch international konsultiert. Am 28. Juli 1614 ist Platter, ein Jahr nach dem Tod seiner Frau 1613, in Basel gestorben.³

Zu Felix Platters sozialer Distinktion bei Lebzeiten und zu seiner Memoria in der Nachwelt hat wesentlich beigetragen, dass er sich als Sammler positioniert hat.⁴ Er stand in engem Kontakt zu Basilius Amerbach (1533–1591), dem Begründer des Amer-

1 Certenbach, Lars/Laux, Henning: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*, Heidelberg 2019, S. 117–142.

2 Plattersche Geschlechtstafel, in: *Felix Platters Erinnerungsblätter*, aus dem Schweizerdeutschen des XVI. Jahrhunderts für die Gegenwart übertragen von J. K. Rudolf Heman, Gütersloh 1882, <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/2126337> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

3 Lötscher, Valentin: »Einleitung. Felix Platter und sein Tagebuch«, in: Felix Platter, *Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*, im Auftrag der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel hg. v. Valentin Lötscher (= Basler Chroniken, Band 10), Basel/Stuttgart 1976, S. 9–42, hier S. 9–29; Huber, Katharina: *Felix Platters »Observationes«*. Studien zum frühneuzeitlichen Gesundheitswesen in Basel (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Band 177), Basel 2003, S. 11–15; Koelbing, Huldrych M. F.: »Platter, Felix«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 28.09.2010, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012203/2010-09-28/> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Pastenaci, Stephan: »Platter, Felix«, in: *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), S. 518–519, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118594915.html#dbcontent> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

4 Zur sozialen Praxis des Sammelns im Kontext frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern vgl. Felfe, Robert: »Einleitung«, in: ders./Angelika Lozar (Hg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 8–28. Zu Felix Platter vgl. Piller, Gudrun: »»viel tausend Kunststücke und Wunderwerck der Natur«. Die Sammlung des Stadtarztes Felix Platter (1536–1614)«, in: Historisches Museum Basel (Hg.), *Die große Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011, S. 69–80;

bach-Kabinetts,⁵ und zu Theodor Zwinger (1533–1588), dem Verfasser der lateinischen Universalenzyklopädie *Theatrum Vitae Humanae*.⁶

Felix Platter hat Tagebuch geführt, aber Originale sind nicht erhalten. Einer in spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Zeiten häufiger zu beobachtenden Praxis folgend hat er sie als alternder Mensch, spätestens ab Beginn des Jahres 1609, zu einer Vita umgearbeitet. Von ihm stammen – schreibend und zugeschnittene Fragmente aneinander klebend – die Darstellungen seiner ersten 32 Lebensjahre von 1536 bis 1567 und dreier späterer Hofreisen. Sein Halbbruder Thomas Platter II (1574–1628) hat die Reinschrift des Tagebuchs schreibend fortgeführt.⁷

2. Bewegungen und Stabilität von Objekten

Sammeln wie auch das Sich Ansammeln verweisen auf Mobilität: Objekte werden bewegt und die Wege, die sie dabei nehmen, haben diverse Kontexte.⁸ So brachte Dorothea Gemusaein Felix Platter von einem Badeaufenthalt in Baden eine »kunstreiche Nuß« für seine Kunstkammer mit.⁹ Er selbst erhielt bei einem 1570 von der Herzogin Anna Maria von Württemberg (1526–1589) veranlassten Aufenthalt in Baden unter dem Datum 20. Juli 1570 einen Brief des Grafen Ulrich von Montfort und Rothenfels († 1574), in dem dieser ihn bat, ihn an seinem Badeort Wildbad im Schwarzwald aufzusuchen; »Antiquitates« habe er bei sich. Sei ihm dies nicht möglich, so möge er ihm ein Verzeichnis seiner »seltzamenn sachenn« senden.¹⁰

Als Platter diesen Brief erhielt, kannten er und der Graf sich seit zumindest vier Jahren und waren einander u.a. durch die Leidenschaft des Sammelns verbunden.¹¹ Was aber bedeutet es, welche Praktiken sind adressiert, wenn ein passionierter Sammler einem anderen ebenso enthusiastierten anbietet, nötigenfalls mit einem Verzeichnis von Objekten anstelle der Autopsie an deren Standort vorlieb zu nehmen? Sprachlich induzierte Vorstellungen sollen oder müssen an die Stelle der sinnlich erfahrbaren Präsenz der Objekte treten, aber die Bezeichenbarkeit der Objekte wird Einschränkungen erleiden, wenn es um neue, unbekannte, allenfalls in Analogien beschreibbare

Landolt, Elisabeth: »Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 72 (1972), S. 245–306, hier S. 245–250.

5 Söll-Tauchert, Sabine: »ein ansehnlicher Schatz von allerley alten Müntzen, Kunst vnd Rariteten«. Das Amerbach-Kabinett«, in: Historisches Museum Basel (Hg.), *Die große Kunstkammer*, S. 41–58.

6 Steinke, Hubert: »Zwinger, Theodor«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 03.03.2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014707/2014-03-03/> (letzter Zugriff: 21.06.2024). Vgl. Zedelmaier, Helmut: »Navigieren im Textuniversum. Theodor Zwingers ›Theatrum vitae humanae‹«, in: *metaphorik.de* 14 (2008), S. 113–135.

7 Lötscher: »Einleitung«, S. 18, 29–36. Felix Platter nennt in einem Brief vom 10. Januar 1609, der die Datierung ermöglicht, seine Redaktion »Vita«: »Ich schrib auch mein vitam, dorin vil seltzam sachen und herlicheit, so ich gesehen.« (ebd., S. 32–33, Zitat S. 33).

8 Zu Beispielen vgl. Landolt: »Materialien«, S. 266–268.

9 Schober, Sarah-Maria: *Gesellschaft im Exzess. Mediziner in Basel um 1600* (= Campus Historische Studien, Band 77), Frankfurt a.M./New York 2019, S. 114, Anm. 248, Zitat ebd.

10 Ebd., S. 114–115, Zitate S. 115; vgl. Landolt: »Materialien«, S. 263–264.

11 Zum Numismatiker und Sammler Ulrich von Montfort und Rothenfels vgl. Platter: *Tagebuch*, S. 449 mit Anm. 126; Eintrag zum 28. [Juli 1566]; Huber: *Felix Platters ›Observationes‹*, S. 266–267; vgl. Landolt: »Materialien«, S. 262–265.

Gegenstände geht. Das Präsentieren und das Repräsentieren einer Sammlung in Gestalt eines Verzeichnisses erweisen sich als medialer Drehpunkt zweier voneinander geschiedener Kulturtechniken, die um dieselben Objekte kreisen. Aus der Konstellation des Szenarios resultiert zudem, dass eine begrenzte Zahl von Objekten sich auch nach ihrem Eingang in eine Sammlung auf kontrollierte Wege begeben konnte. Durch Weitergabe oder Tausch konnten Handlungen des Entsammelns und des Einsammelns stattfinden, die komplementär verliefen.

Die Bewegung der Objekte in eine Sammlung hinein hat als weiteres Gegenstück die Bewegung derer, die sie betrachten wollen. Können Objekte gruppiert als temporäre, transportable Teilsammlungen reisen, so will die Gesamtheit der Objekte am Ort ihrer Sammlung aufgesucht werden. Beide Bewegungen, die der Objekte wie die der Betrachtenden, konvergieren an einem Ort. Er pflegt ein Haus zu sein, näherhin ein Haus des Sammlers,¹² in dem ein eigener Bereich den Sammlungen gewidmet ist. Platter war derjenige, der die Tür zu seinem Haus öffnete und die ihn Besuchenden in seiner im ersten Stock situierten Sammlung führte.¹³ Allerdings überschritt er den bei solchen Besuchen üblichen Rahmen des Gabentauschs auch, indem er in den Jahren 1597 und 1602–1612 Gelder für »Mein cabinet und garten zezeigen« nahm; diese verzeichnete er im Verzeichnis seiner Einnahmen, das er als 76-Jähriger im Zuge der Reinschrift seines Tagebuchs zusammenstellte.¹⁴

3. Aus dem Leben genommene Objekte aufbewahren: ein Herbarium

Die Rubrik »Mein cabinet und garten zezeigen« des verzeichnenden Felix Platter verweist im »und« auf »cabinet« und »garten« als gleichwertige Orte der Anordnung und Präsentation von Gesammeltem. Dass die versammelten Objekte sich grundlegend hinsichtlich der Kategorie Leben unterscheiden, spielte offensichtlich keine Rolle, wenn es um ihre Präsentierbarkeit ging. Nachgeordnet ist auch, dass im Bereich der lebenden Objekte ortsfeste Objekte – im Erdreich wurzelnde Pflanzen – und bewegliche Objekte – Tiere im Garten – mit- und nebeneinander vorkamen.

Botanische Beobachtung in Gärten stattfinden zu lassen, war für Platter in seiner Zeit gängige Praxis, und Raritäten dafür vorzuhalten, gehörte zum Habitus, der überdies Distinktion generierte: In Felix Platters Garten lebten seltene Pflanzen und Tiere.¹⁵ Platter blickte jedoch auch auf eine Zeit des Sammelns in der freien Natur zurück, die sich mit seiner Studienzeit in Montpellier verband. Zum Sommer 1553 berichtet er: »Den 25 julii zogen wir herbatum gon Gramundt, ist ein klösterlin, ligt nit wiit von Mompe-
lier, [...]«¹⁶ Wie er die beim Botanisieren gewonnenen Objekte aufgehoben haben dürf-

12 Nichtfürstliche Sammlerinnen sind der Verfasserin im Kontext der Forschung zu gelehrtem oder kunstbezogenem Sammeln bisher nicht begegnet.

13 Schober: *Gesellschaft im Exzess*, S. 136–137, 140, 148–150.

14 Platter: *Tagebuch*, S. 528; vgl. ebd., S. 519 sowie Schober: *Gesellschaft im Exzess*, S. 139. Vgl. Landolt: »Materialien«, S. 246: »Er hat sie gegen Eintrittsgeld gezeigt, hochgestellte Personen gaben ihm jedoch statt barer Münze »Gnadenzeichen« oder »kleinoten«.

15 Schober: *Gesellschaft im Exzess*, S. 158–159, insbesondere Anm. 146.

16 Platter: *Tagebuch*, S. 174. Der Ausdruck »herbatum gehen« findet sich noch im »Wortregister« zu Wörterbüchern der historischen deutschen Studenten- und Schülersprache 1749–1888; vgl. Kämper-Jensen, Heidrun: »Wortregister zur historischen Studenten- und Schülersprache«, in: Helmut Henne/

te, erhellt erst später, wenn er gegen Ende seines Berichts zum Jahr 1554 von sich als Kräutersammler spricht und dies in die Nähe seiner anatomischen Interessen rückt: »Solcher drib macht, daß ich neben stettigem studieren und lectionen zehören, mich seer übt in praeparationen allerley artznien wol in der apoteck ufzemercken, das mir hernoch gar wol bekommen, und neben insamlung viler kreuter, die ich in papir zierlich inmacht, sunderlich in der anatomy seer mich ze ieben begerte.«¹⁷ Der Herausgeber Valentin Lötscher interpretiert das Einlegen gesammelter Kräuter zwischen Papier als »den Grundstock zu seiner später berühmt gewordenen *Pflanzensammlung*«, die 1552 begonnen worden sei, und indiziert die Textpassage im Sachregister für »Botanik« und darin »Herbarien«.¹⁸ Platter selbst erwähnt in seinem Bericht über das Jahr 1552, in dessen zweiter Hälfte er nach Montpellier gegangen war, das Kräutersammeln nicht.¹⁹ 1555 erscheint es wieder: »Den 14 Junij zogen mir gar frie[u] herbatum hinus ans mer, [...]. Den 30 augusti zog ich mit den Teutschen, so das mer noch nit gsehen hatten, wil sy neuwlich ankommen, ans meer. Do samleten wir kreuter und muschlen und badeten dorin.«²⁰

Die hier erwähnten Objekte waren zu Platters Lebzeiten sehr berühmte Teile seiner umfangreichen Sammlungen. Diese sind jedoch, wenn überhaupt, nur fragmentarisch erhalten.²¹ Der gegenwärtige Blick auf den Sammler Felix Platter richtet sich infolge von Forschungsentwicklungen seit dem 20. Jahrhundert einschließlich des Einzugs der Digitalität²² vor allem auf den Pflanzensammler. Die Schritte der gesammelten Pflanzen in seine über Jahrzehnte wachsende Sammlung lassen sich in Sprüngen rekonstruieren. Am Anfang stehen eine Praktik und ihr Material: Papier und das »inmachen«, die darauf schließen lassen, dass Platter Expertise besaß, wie der nötige Wasserentzug bei den Pflanzen zu bewerkstelligen war. Er hatte es zeitgleich bei dem Mediziner Guillaume Rondelet (1507–1566) an der Universität in Montpellier gelernt.²³ Offensichtlich hat Platter also in seiner Studienzeit begonnen, sich ein Herbarium an-

Heidrun Kämper-Jensen/Georg Objartel (Hg.), *Historische deutsche Studenten- und Schülersprache. Einführung, Bibliographie und Wortregister* (= Bibliothek zur historischen deutschen Studenten- und Schülersprache, Band 1), Berlin/New York 1984, S. 73–300, hier S. 158. Frauen, die zu Platters Zeiten und länger nicht an Universitäten studieren durften, kommen in diesem und den folgenden Berichten Platters über das »herbatum ziehen« nicht vor.

17 Platter: *Tagebuch*, S. 209.

18 Ebd., S. 209, Anm. 487 mit S. 343, Anm. 94, S. 573.

19 Ebd., S. 124–152.

20 Ebd., S. 219 und 222. Für die Botanik wenig ergiebig und für das Pflanzensammeln nicht einschlägig ist der sich anschließende Bericht über eine Reise nach Marseille; vgl. ebd., S. 224–230. Den Blick darauf gelenkt hat: Legré, Ludovic: *La botanique en Provence au XVI^e siècle. Félix et Thomas Platter. Avec extraits relatifs à la Provence des mémoires de Félix et de Thomas Platter traduits de l'allemand par M. Kieffer*, Marseille 1900, zu Felix Platter S. 1–7, Auszüge aus seinen Erinnerungen S. 8–14, Digitalisat: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/81743#page/28/mode/2up> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

21 Dauwalder, Lea: *Das Herbarium des Felix Platter. Die Erhaltung eines historischen Buch-Herbariums*, MA-Thesis, Hochschule der Künste Bern, Bern 2012, S. 26–28.

22 Vgl. die digitale Präsentation der erhaltenen neun Bände: Burgerbibliothek Bern. Archiv und Handschriftenbibliothek: Platter-Herbarium, <https://www.burgerbib.ch/de/bestaende/privatarchive/einzelstuecke/platter-herbarium> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

23 Dauwalder: *Das Herbarium des Felix Platter*, S. 21; vgl. auch Dauwalder, Lea/Lienhard, Luc: *Das Herbarium des Felix Platter. Die älteste wissenschaftliche Pflanzensammlung der Schweiz*, hg. v. Burgerbibliothek Bern, Bern 2016.

zulegen, wie sie in diesen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Gebrauch kamen, ein Gebrauch, der von ihm mitgeprägt werden sollte. Ein Charakteristikum seiner – wie anderer – Herbarien war, dass sie als Buchbände in Erscheinung traten, als Sammelbände innerhalb der gesamten Sammlung. Als Sammlungstyp werden sie Buchherbarien genannt.²⁴

Um die Schritte der Pflanzen in sein Herbarium zu lenken, wandte Platter Techniken an, die sich am besten mittels methodisch diverser, moderner Forschungsanalysen ermitteln lassen, zumal schriftliche Überlieferung von ihm dazu kaum beiträgt. Die Sammlung, die sich dabei ins Auge fassen lässt, ist eine gegenüber der Sammlung bei Platters Tod durch Verluste reduzierte Sammlung, der erst Walther Rytz nach seiner Wiederentdeckung verbliebener Überlieferungsträger (1930) den Namen ihres Urhebers zurückgegeben hat.²⁵ Mit Valentin Lötschers Untersuchungen kann von erstmals 49 Bänden ausgegangen werden. 31 von ihnen enthielten Abbildungen der tierischen wie der pflanzlichen Welt; 18 Bände bildeten das Herbarium als gesamtes Kräuterbuch.²⁶ Die Papiere, die er verwendete, stammten von vier Basler Papierfabrikanten und sind den Wasserzeichen zufolge in den Jahren 1556–1604 produziert worden.²⁷ Die Pflanzen waren meist vor dem Bindevorgang aufgeklebt worden; allerdings finden sich auch Spuren von Klebungen nach Erstellung des Einbands.²⁸ Näherhin hat sich feststellen lassen, dass Platter meist zuerst Herbarbelege²⁹ auf zwischen 1556 und 1586 geschöpften Papieren herstellte und diese dann auf größere, zwischen 1595 und 1603 zu datierende Einzelbögen aufgeklebt hat.³⁰

Den acht erhaltenen Herbarien zufolge hat Platter sie im Lauf der Zeit erweitert, indem er den Blättern mit aufgeklebten, gepressten und getrockneten Pflanzen jeweils linksseitig eine Abbildung derart gegenübergestellt hat, dass das natürliche Objekt und dessen bildliche Repräsentation auf einer Doppelseite betrachtet werden konnten.³¹ Hatte das rechtsseitige Objekt den Praktiken des Klassifizierens und Einsammelns sowie diversen manuellen Techniken unterlegen, so entstammte sein Gegenstück Vorgängen des Entsammlens: Platter kaufte botanische Bücher nicht nur, um sie zu besitzen, sondern um sie in Gestalt eines zweiten zu erwerbenden Exemplars zu zerlegen und das Bild der betreffenden Pflanze auszuschneiden.³² Entsammlen wäre aber noch in einem anderen Sinn zu untersuchen, wie sich an den in der Universitätsbibliothek Amsterdam wiedergefundenen Vorlagen zu den Holzschnitten in Werken

24 Dauwalder: *Das Herbarium des Felix Platter*, S. 1, 14–15.

25 Die Stationen der Sammlung rekonstruiert Dauwalder: *Das Herbarium des Felix Platter*, S. 28–29, 33.

26 Ebd., S. 35–38, 89.

27 Ebd., S. 49.

28 Ebd., S. 58.

29 Ebd., S. 14: ein Blatt Papier mit einer getrockneten, aufgeklebten Pflanze und (idealerweise) Angaben zum Fund.

30 Ebd., S. 89.

31 Ebd., S. 39–40; zu den Bildtechniken (z.B. kolorierte Federzeichnungen, Aquarelle, kolorierte Holzschnitte) und Beschriftungen S. 59–71.

32 Ebd., S. 68. Vgl. Felix Platter an Joachim II. Camerarius, Basel, 23.03.1586, *Frühneuzeitliche Ärztebriefe*, <https://www.aerztebriefe.de/id/00000121> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

des verstorbenen Conrad Gessner (1516–1565)³³ aus dem Besitz des Felix Platter entwickeln ließe.³⁴

4. Sammelnswert – Vom Zusammenführen

Felix Platter muss als ein Mann der Entgrenzung erscheinen, wenn es um das Sammeln ging. Er akkumulierte sein Leben lang unbelebte und belebte Objekte, richtete sie zur Präsentation her und führte sie vor. Seine Kommunikationen und seine Mobilität waren wesentlich vom Kaufen und Tauschen sammelnswerter und sammlungswürdiger Gegenstände bestimmt; diese schufen ihm weitreichende Netzwerke, wie sie etwa Briefe von ihm zeigen. Wie schon erwähnt, konnte ein Verzeichnis, zum Beispiel eine Aufstellung der Pflanzen in seinem Garten, als ein Repräsentant einer Sammlung auftreten und angeboten oder angekündigt werden.³⁵ Platter hat eine Textesammlung mit Pasquillen hinterlassen, deren Manuskriptumfang fast 500 Seiten beträgt.³⁶ Seine Sammlung von 698 Krankengeschichten und Episoden, die unter dem Titel »Observationes« bekannt sind, haben die Identifikation der Fallgeschichten als sammelnswert und sammlungswürdig zur Voraussetzung.³⁷ Von 1538 bis einschließlich 1611 verzeichnete er Pestkranke und verband dies mit einem Häuserverzeichnis seiner Heimatstadt Basel; eine statistische Ansammlung von Häusern und Menschen resultiert für die Nachwelt daraus.³⁸

Entgrenztheit ermöglicht im Umkehrschluss jedoch auch, Diversität und Vielfalt handhaben zu können, indem Fähigkeiten und Kapazitäten vorhanden sind, unterschiedlichste Objekte und Sachverhalte zusammenzuführen. »Zusammenführende Wege«, um mit Manfred Sommer zu sprechen, standen Platter zu Gebot. Er vermochte die »[d]rei elementare[n] Leistungen« eines Sammlers zu erbringen: »Der Sammler muß wissen, wie er sich zu bewegen hat, wenn er zerstreute Dinge an einer Stelle zu sammeln will; er muß es auch können und ausführen, um so eine Sammlung entstehen zu lassen; und er muß das Ganze zusammenhalten, um es dann entweder ökonomisch dem Verbrauch oder ästhetisch der Anschauung verfügbar zu machen.«³⁹

Über Platters Wege lässt sich quellenbasiert wenig in einer Weise sprechen, wie Sommers Darlegungen sie ermöglichten, aber Platters Kommunikationen, soweit sie bisher bekannt gemacht worden sind, erlauben es, »sternförmiges Schema« in Bezug

33 Zu Conrad Gessner vgl. auch den Beitrag von Dominic Olariu in diesem Band, S. 174–183.

34 Egmond, Florike: »A Collection within a Collection. Rediscovered Animal Drawings from the Collections of Conrad Gessner and Felix Platter«, in: *Journal of the History of Collections* 25 (2013), S. 149–170, hier S. 152–154. Zur Vermutung, Platter habe bei Conrad Gessners Tod (1516–1565) Pflanzenbilder, einen Teil von dessen Herbarium erworben, vgl. Platter: *Tagebuch*, S. 343, Anm. 94.

35 Felix Platter an Ludwig I. Camerarius, Basel, 23.03.1571, *Frühneuzeitliche Ärztebriefe*, www.aerztebriefe.de/id/00000148 (letzter Zugriff: 21.06.2024).

36 Schober: *Gesellschaft im Exzess*, S. 151.

37 Zu Inhalt und Struktur vgl. Huber: *Felix Platters »Observationes«*, S. 28–33. Zu den engen, auch textuellen Beziehungen zwischen *Observationes* und *Tagebuch* vgl. Lötscher: »Einleitung«, S. 25–26.

38 Platter, Felix: *Beschreibung der Stadt Basel 1610 und Pestbericht 1610/11*, Synoptische Edition [...], im Auftrag der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel hg. u. komm. v. Valentin Lötscher (= Basler Chroniken, Band 11), Basel/Stuttgart 1987; Huber: *Felix Platters »Observationes«*, S. 14.

39 Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002, S. 171–236, hier S. 171, 173 (Referenztext).

auf seine und seiner Objekte Wege zu verstehen.⁴⁰ »Das Schema ist eine Form für Bewegung im Raum. Um sammeln zu können, muß ich indes mehr wissen als das, was ein Weg und was sein Schema ist. Ich muß das Schema zusammenführender Wege kennen. Ich habe es also zu tun mit *mehreren* Wegen und überdies mit deren *Konfiguration*: sie alle laufen auf *eine* Stelle zu. [...] Als jemand, der schon weiß, was ein Weg ist, muß ich *zuerst* noch verstehen, was es bedeutet, daß ich nicht bloß *gehe*, sondern *komme*. [...] Ich muß dann, *zweitens*, verstehen, daß nicht *ich* komme, sondern *er*: ein anderer, der sich auf mich zubewegt. *Drittens* muß ich begreifen, was es bedeutet, daß nicht allein *er* kommt, sondern *sie* kommen: viele andere, die sich dergestalt auf mich zubewegen, daß ich selbst in der Mitte bin, der sie zustreben. Und *schließlich*, daß nicht nur viele *Personen*, sondern auch viele *Dinge* sich zentripetal bewegen können, daß sie herkommen können zu mir. Ohne meine wirkliche oder imaginäre Egozentrik gäbe es kein Schema zusammenführender Wege.«⁴¹

Das Wegeschema, innerhalb dessen Sommer »hier« – singularisch positioniert sich ein sprechendes Ich – von »dort« – unendlich viele Orte können »dort« sein – unterscheidet, verhilft dazu, die Zentrität des sammelnden Subjekts fassen zu können: »Freilich: nicht ich allein genieße das Privileg, hier in der Mitte zu sein, in der alles strahlenförmig zusammenläuft. Nicht bloß ich weiß, was es bedeutet, sich faktisch oder fiktiv an einem Ort zu befinden, zu welchem alle Wege hinführen. Alles, was *ich* kann, können alle *anderen* auch. Wir sind alle »Egozentriker«. Gerade das aber erlaubt es uns allen, exzentrisch zu sein und dennoch das Schema zusammenführender Wege zu verstehen. Keiner von uns muß faktisch das privilegierte Zentrum okkupieren; es genügt, daß jeder von uns fähig ist, sich gedanklich dorthin zu versetzen. [...] Alle, die hierherkommen und so zusammenkommen, sammeln sich hier. Indem nun jeder, der von den anderen muß sagen können: »sie sammeln sich«, sich selbst zugleich zu ihnen zählt, können sie alle von sich sagen: »wir sammeln uns«. [...] Doch nun zurück zu den Sachen! Dinge bewegen sich ja schließlich auch: [...]«⁴² Hier, in der Handlungsfähigkeit der Dinge, berühren sich Latours und Sommers Konzeptualisierungen, um zugleich in den Modellen von Stern- oder Strahlenförmigkeit und von Netzwerk auf ihre Unterschiede zu verweisen. Insbesondere wäre das Verhältnis von »hier«-Zentrierungen und Netzwerkknoten noch auszuloten.

Denkbar ist, dass Felix Platter der Ältere den argumentativen Weg von der Zentrität eines sammelnden Subjekts zur Egozentrität und vielleicht auch Egozentrik mitgegangen wäre, aber ob ihm das Sich Sammeln als Abstractum dabei nahegelegen hätte, ist eine Frage, über deren Antwort sich nicht leicht spekulieren lässt. Das Sich Sammeln menschlicher Subjekte, vielleicht in so etwas wie einer Republik der Sammler und Sammlerinnen, ist ihm jedoch offensichtlich ein höchst angenehmer Zeitvertreib gewesen, der überdies seinem Selbst zusätzliches soziales Gewicht verliehen hat.

40 Ebd., S. 175–191, hier S. 175.

41 Ebd., S. 182–183.

42 Ebd., S. 187.

Auswahlbibliographie

- Egmond, Florike: »A Collection within a Collection. Rediscovered Animal Drawings from the Collections of Conrad Gessner and Felix Platter«, in: *Journal of the History of Collections* 25 (2013), S. 149–170.
- Eming, Jutta/Münkler, Marina: »Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen«, in: Jutta Eming/Marina Münkler/Falk Quenstedt/Martin Sablotny (Hg.), *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen* (= Episteme in Bewegung, Band 29), Wiesbaden 2022, S. 1–18.
- Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen. Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel, 1735–1850* (= Edition Museum, Band 23), Bielefeld 2017.
- Historisches Museum Basel (Hg.): *Die große Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011.
- Huber, Katharina: *Felix Platters »Observationes«. Studien zum frühneuzeitlichen Gesundheitswesen in Basel* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Band 177), Basel 2003.
- Landolt, Elisabeth: »Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 72 (1972), S. 245–306.
- Meier, Christel: »Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts«, in: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 29–74.
- Piller, Gudrun: »»viel tausendt Kunststücke unnd Wunderwerck der Natur«. Die Sammlung des Stadtarztes Felix Platter (1536–1614)«, in: Historisches Museum Basel (Hg.), *Die große Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011, S. 69–80.
- Schober, Sarah-Maria: *Gesellschaft im Exzess. Mediziner in Basel um 1600* (= Campus Historische Studien, Band 77), Frankfurt a.M./New York 2019.

6.3 Kapitalsorten des Sammelns – mit Texten

von Luc Boltanski/Arnaud Esquerre und Patrick Rössler

6.3.1 Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: Bereicherung. Eine Kritik der Ware [2017]

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin 2018 [2017], S. 345–347, 349–351. [Wiederabdruck ohne Fußnoten.]

/345/

Preis und Wert der Sammlerstücke

Sehen wir uns jetzt auf genauso schematische Weise die Tauschmechanismen und ihre Auswirkungen auf die Preisbildung und die Wertbestimmung von Sammlungen an:

Auf einem bestimmten Sammelgebiet, das durch Konventionen gekennzeichnet ist, die mehr oder weniger geteilt werden und die Grundlage für ideelle Totalitäten bilden, geraten die Operatoren rasch miteinander in *Konkurrenz*. Ihre Vorlieben sind eher auf einige Dinge gerichtet als auf andere, was den Umfang der gefragten Dinge tendenziell begrenzt. Damit sie ihr Ziel erreichen, d.h., damit sie Leerstellen füllen, die Objektivität erst erlangen, wenn die in Angriff genommene Totalisierung – und sei es bloß in der Vorstellung – mit einer ideellen Totalisierung abgeglichen worden ist, werden die Sammler versuchen, sich auf die Dinge zu konzentrieren, welche die einschlägigen Differenzen in sich tragen. Wenn es ihnen nicht gelingt, sich diese zu beschaffen, können sie offenkundig auch für Dinge optieren, die weiter vom Kern der Sammlung entfernt sind; dann laufen sie aber Gefahr, dass diese sich zu einer bloßen Akkumulation im Sinne eines Sammelsturms zurückbildet. Es sei darauf hingewiesen, dass eine solche Neuausrichtung der Interessen vieler Sammler auf einige Dinge anstelle von anderen nicht unbedingt die Folge eines Wandels des Geschmacks oder der individuellen »Leidenschaften«, ja noch nicht einmal eine »Modeerscheinung« ist. Sie wird von der Logik des Sammelns selbst hervorgerufen, die auf das Füllen bestimmter Leerstellen drängt.

Die Bildung eines Sammelgebiets kann eine rapide und in manchen Fällen beträchtliche Erhöhung des *Preises* nach sich ziehen, zu dem die Dinge gehandelt werden, welche die in diesem Gebiet einschlägigen Differenzen in sich tragen. Ein solcher Preisanstieg bei Sammlerstücken ist erstens auf die narrative Präsentation des betreffenden Dings (auf seine Erinnerungskraft) zurückzuführen, zweitens darauf, ob es

sich um eine Reproduktion handelt oder nicht, und drittens auf die Differenzen, die jedes Ding im Rahmen einer ideellen Totalität in sich trägt.

/346/

Dinge, die nicht mehr produziert und nicht mehr benutzt werden und so quasi den Status von Abfall erlangt haben, können neue Käufer finden, wenn diese an ihnen das Vorhandensein von Differenzen feststellen, die geeignet sind, Leerstellen in ihren Sammlungen zu füllen. Auf diese Weise kann ein veralteter, im Vergleich mit neueren Modellen nicht besonders gut funktionierender Kugelschreiber, dessen Herstellung schon vor langer Zeit eingestellt und der ganz hinten in einer Schublade vergessen wurde, wieder Interesse auf sich ziehen und einen bestimmten Preis erzielen, wenn Kugelschreibersammlungen sich auszubreiten beginnen. Dann wird erkennbar, dass er Differenzen in sich trägt, die im Rahmen der in solchen Sammlungen herrschenden Konventionen einschlägig sind. Eine solche Änderung des Preises steht wohlgemerkt in keinem Zusammenhang mit substanziellen Eigenschaften des betreffenden Dings. Es handelt sich immer noch um dasselbe Ding. Der Übergang vom Abfall-Stadium zu einem Gegenstand der Wertschätzung beruht also einzig und allein auf der sich durch das Sammeln bietenden Möglichkeit, verschiedene Dinge nach derselben Richtschnur aneinander *anzunähern*, die den Hintergrund bildet, vor dem diese Differenzen hervorstechen können. Insofern kann man sagen, dass das Sammeldispositiv als solches eine Wertschöpfung vornimmt, die sich nicht den Dingen selbst verdankt, sondern sozusagen *ex nihilo* erfolgt. Eine solche Verwandlung hat nichts von einem mysteriösen Wunderwerk und liegt auch nicht am überkommenen Charme, der alten Dingen nachgesagt wird. Sie darf also weder einer Art »Magie« zugerechnet werden noch einem Streben nach »Distinktion«. Sie ergibt sich aus den Leerstellen, die das Sammeldispositiv zum Vorschein bringt.

Innerhalb desselben Sammelgebiets fällt die Preiserhöhung trotzdem unterschiedlich aus. Denn auch wenn eine Sammlung nach einer bestimmten Richtschnur einen Zusammenhang zwischen allen einschlägigen Differenzen herstellen soll und diese Differenzen alle dieselbe Tragweite haben, sind die Objekte, die sie in sich tragen, trotzdem nicht alle gleichermaßen zugänglich. Daraus folgt, dass manche Leerstellen (fehlende Differenzen) sehr

/347/

viel schwerer zu füllen sein können als andere, weil die Objekte, die sie in sich tragen, kaum zugänglich bzw. bereits im Besitz von jemand anders sind. Und besonders bei derartigen Objekten wird der Preis steigen.

Zudem ist der Preis der einzelnen Dinge relational: Der Preis jedes einzelnen Sammlerstücks ist, wenn überhaupt bekannt, ein Metapreis, der als Richtmaß für alle Dinge gilt, die derselben Totalität angehören. Wenn ein Werk eines Künstlers oder ein historisch-anthropologisch angereichertes Objekt in die öffentliche Sammlung einer großen Einrichtung aufgenommen wird, erhöht sich deshalb der Preis aller Werke dieses Künstlers bzw. aller Objekte derselben Kategorie. Das liegt an der Unsterblichkeit, die ein Stück erlangt, wenn es in ein Museum aufgenommen wird. Genauso hat ein Sammler oder Galerist, wenn er den Preis der Werke, die er besitzt, stabil halten oder in die Höhe treiben will, ein Interesse daran, den hohen Preis eines Werks, das einer

besonders gut sichtbaren Totalität seines Bestandes angehört, dadurch sicherzustellen, dass er es zum Beispiel zu einem hohen Preis auf dem Sekundärmarkt kauft. Aus diesem Grund haben aber viele Werke – vor allem wenn ihr Verkauf auf Vermittlung etwa von Kunstmaklern erfolgt – auch Preise, die nur die Letzteren und die Käufer kennen, die also nicht öffentlich sind, wodurch sich eine Wertminderung der anderen Werke verhindern lässt, die derselben Totalität angehören.

Eine solche Preiserhöhung bei gefragten, aber nur schwer zugänglichen Dingen ist darauf zurückzuführen, dass die Logik des Sammelns die kostengünstigere Lösung nicht zulässt, die darin bestünde, die Leerstellen dadurch zu füllen, dass man *Kopien* der Dinge, welche die einschlägigen Differenzen in sich tragen, anfertigt oder in einer Werkstatt in Auftrag gibt. Außerdem bleibt in dem Fall, dass eine Kopie eines Sammlerstücks gemacht wird – was zum Beispiel in Museen vorkommt, die Kopien der Werke ausstellen, um die Originale vor Beschädigungen zu bewahren –, der Preis der Kopie sehr viel niedriger als der des Originals, der sich nach den anderen Originalen derselben Totalität richtet. [...]

/349/

[...] Der [!] Abwertung von Kopien geht mit einer Aufwertung der *Authentizität* einher, die zwar weitgehend überdeterminiert ist, für die aber die *Zuschreibung* im Rahmen einer kausalen Logik eine besonders große Rolle spielt. Authentisch ist etwas, dessen

/350/

Herkunft bekannt ist und dessen Ursachen sich von dem Moment an, in dem es Teil der Realität wird, bestimmen lassen, entweder weil es von jemandem (für gewöhnlich einer über einen Namen verfügenden Einzelperson) angefertigt wurde oder weil es entdeckt worden ist (wie im Fall der Dinge, mit denen sich die Archäologie oder die Paläontologie befassen). Das heißt auch, dass sich sein Werdegang bis in unsere Tage nachvollziehen oder beschreiben lässt. Doch der Kult des Authentischen und Originalen, der historisch an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert aufkam und weite Verbreitung fand, interessiert uns hier nur im Hinblick auf seine entscheidende Rolle für die Preisbildung bei Sammlerobjekten.

Abgesehen davon, dass die Dinge möglicherweise aus einem Material gefertigt wurden, dessen Preis – wie im Fall von Metallen oder Edelsteinen – bereits zum Zeitpunkt der Herstellung dieser Dinge sehr hoch war und im Laufe der Zeit stabil geblieben ist, was aus ihnen Wertgegenstände gemacht hat, steigt der Preis von akkumulierten Dingen im Wesentlichen schon deshalb, weil in ihrem Fall das Dispositiv des Sammelns zum Tragen kommt, und zwar vor allem im Hinblick auf die Erinnerungskraft. Deshalb sollte die Unterscheidung zwischen »schönen Dingen« und »gewöhnlichen Dingen« relativiert oder zumindest nachjustiert werden, die im Diskurs der Sammler und vor allem der Händler eine große Rolle spielt, bei denen sie sich eindecken. Die »schönen Dinge«, die hohe Preise erzielen, sind dadurch gekennzeichnet, dass viele von ihnen schon lange erst gehortet und dann ge-

sammelt worden sind und dass sie über große Erinnerungskraft verfügen, während dies bei »gewöhnlicheren« Dingen erst seit kurzer Zeit der Fall ist. Der Wert, der die Rechtfertigung ihres Preises erlaubt, ist den begehrtesten Dingen also im Laufe ihrer Geschichte zugeschrieben worden, für die ihr Wechsel erst von verschiedenen Schatzkammern in verschiedene Kuriositätenkabinette und dann in verschiedene Sammlungen prägend war, und die Erinnerung daran hat sich sozusagen in ihnen abgelagert.

Die Sammlerform erlaubt eine enge Verbindung zwischen der Bezugnahme auf den »intrinsischen Wert« einer Sache, der häufig als das ausgegeben wird, was ihre Einzigartigkeit und dadurch Unvergleichlichkeit mit allen anderen Dingen ausmacht, und ihrem »Marktwert« (das heißt ihrem Metapreis), der durch den Preis konkrete Formen annimmt, der sich bei der Prüfung ergibt, die das Tauschgeschäft darstellt. Die Spannung, die zwischen diesen beiden Beurteilungsweisen – zwischen Bewertung und Wertschätzung – besteht, wird hier gewissermaßen aufgehoben. Zwar kann der Preis (im Rahmen einer Pragmatik) im Großen und Ganzen mit den Umständen des Tauschgeschäfts in Verbindung gebracht werden, wohingegen der Wert von etwas mit seinem Wesen verknüpft wäre (im Rahmen einer Semantik, wenn man so will). Aus diesem Grund kann bei der Beanstandung des Preises von etwas immer sein Wert angeführt werden. Trotzdem ist ein Sammelgebiet anscheinend erst dann mehr oder weniger stabil, wenn es Instrumente gibt, die für ein zumutbares Verhältnis von Preis (der beim Tausch ans Licht kommt) und Wert (der für »rein subjektiv« gehalten werden kann) sorgen, wodurch es tendenziell zu weniger Transaktionen kommt, an denen Kritik laut wird. In diesem Zusammenhang sind die Instrumente besonders wichtig, welche die Gültigkeit und Unabhängigkeit der Instanzen sicherstellen, von denen die Definition des Werts abhängt, indem sie sie klar von den Instanzen abgrenzen, die Einfluss auf die Preisbildung haben.

6.3.2 Patrick Rössler: Sammeln im Markt. Schnäppchen als Manie und die Grenzen des Wachstums: Die Sammlung im Spannungsfeld von Geld- und Aufmerksamkeitsökonomie

Weltweit kleben Millionen von Hobbysammlern die kleinen Bildchen in eigens produzierte Alben, die die Firma Panini zu wechselnden Themen auf den Markt bringt; deren Umsatz lag 2021 alleine für die deutsche Verlagstochter bei über 40 Millionen Euro.¹ Der Preis, den ein Sammler für das einzelne Bild aufbringt, erscheint gering, aber die Komplettierung eines Albums kann sich schnell als kostspieliges Unterfangen erweisen.² Szenenwechsel: Im Mai 2022 wurde ein einzelnes Kunstwerk, ein Marilyn-Monroe-Porträt des Pop-Art Künstlers Andy Warhol, für 170 Millionen US-\$ versteigert, bis dato das teuerste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts.³ Das Motiv dieser Kaufentscheidung war nicht die Vollständigkeit, denn es sollen nicht alle Monroe-Motive Warhols aufgekauft werden. Vielmehr ging es hier um das Zusammentragen einzelner exemplarischer Werke. Zwischen diesen beiden Polen der Vollständigkeit und der Exemplarität des archivalischen bzw. musealen Sammelns eröffnen sich zahlreiche Schattierungen, die die Balance zwischen den Polen je nach Gegenstand neu aushandeln. Ein berühmtes Beispiel ist der (inzwischen verstorbene) Modeschöpfer Karl Lagerfeld, der kein klar definiertes Sammlungsziel verfolgte und sich dabei einer professionellen Zuträgerschaft versicherte.⁴ Für alle diese Haltungen gilt jedoch, was die Soziologen Luc Boltanski und Arnaud Esquerre in ihrer grundlegenden Erörterung *Bereicherung* formulieren: »Eine systematische Sammlung hat kurz gesagt eine serielle Dimension. Sie vereinigt Dinge, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander in einen Zusammenhang gebracht worden sind und sich nach Differenzen verteilen, die als einschlägig gelten und systematisch organisiert sind.«⁵

Der vorliegende Essay illustriert einige zentrale Beobachtungen der beiden Autoren anhand eines spezifischen Sammelgebiets, nämlich der deutschen Filmpublizistik der Zwischenkriegszeit.⁶ Sie markiert ein kulturhistorisch interessantes Feld, weil sie einerseits die Untersuchung des komplexen Transfers von einem dynamischen (Film) in ein statisches (Filmpresse) Medium ermöglicht, dabei andererseits heute auch häufig als einzige Referenzquelle für die ansonsten verschollenen Filmwerke gilt, und

1 Umsatz der Panini Verlags GmbH in den Jahren 2005 bis 2020, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/204492/umfrage/umsatz-des-panini-verlags/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

2 Da der Hersteller zumeist einzelne Sammelbilder der Reihe in der Produktion verknappt und die Bilder in geschlossenen Tüten angeboten werden, ist die Vervollständigung eines Albums oft aufwändig; in den letzten Jahren haben aber Tauschbörsen im Internet diese Aufgabe vereinfacht.

3 »Warhols Marilyn ist das teuerste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts«, in: FAZ online vom 10.05.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/monroe-portraet-warhol-siebdruck-teuerstes-bild-des-20-jahrhunderts-18018751.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

4 Ebbinghaus, Uwe: »Büchersammler Lagerfeld. Ich suche auch Sachen, die ich nicht suche«, in: FAZ online vom 02.01.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/karl-lagerfeld-und-seine-umfangreiche-bibliothek-14028926.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

5 Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Frankfurt a.M. 2019, S. 318 (Referenztext). Da der Referenztext im generischen Maskulinum formuliert ist, verwendet auch der vorliegende Text jeweils die männliche Form; selbstverständlich sind immer, wenn von »Sammlern« die Rede ist, auch weibliche Sammlerinnen mit gemeint.

6 Rössler, Patrick: *Filmfieber. Deutsche Filmpublizistik 1917–1937*, Erfurt 2017.

gleichzeitig Objekte einer Erinnerungskultur umfasst, die ebenso an subjektive Medienerfahrungen wie an die Bildwelten in unserem kollektiven Gedächtnis anschließt.⁷ Teile dieses Sammelgebiets (zum Beispiel Filmprogrammserien oder Zigarettenbilder-Alben) lassen sich als abgeschlossen bezeichnen, denn es existieren vollständige Listen und Verzeichnisse der verausgabten Objekte. Andere (wie Aushangfotos oder Plakate) würde man heute eher offen und diffus verstehen, denn die Überlieferung ist mehr als unklar, und selbst die großen Archive wie die Deutsche Kinemathek (Berlin) oder das Deutsche Filminstitut & Filmmuseum (DFF, Frankfurt am Main) haben keinen auch nur annähernd kompletten Bestand dieser filmischen Sekundärmedien, dessen Vollständigkeit mangels Verzeichnissen ohnehin nicht bestätigt werden könnte. Und selbst aus damaligen Quellen wie Werberatschlägen lässt sich höchstens annähernd rekonstruieren, was vor vielen Jahrzehnten tatsächlich produziert und verausgabt wurde. Insofern stellt sich die Filmpublizistik als ein prototypisches Gebiet dar, in dem Sammler und sammelnde Institutionen Dinge von »Einzigartigkeit und Seltenheit«⁸ zu einer singulären Zusammenstellung⁹ fügen können.

Ein wesentlicher Aspekt der nachfolgenden Überlegungen ist dabei die Ökonomie der Sammeltätigkeit, denn »weil sie getauscht werden, sind die Sammlerstücke ökonomische Güter, für die ein Preis anfällt, wenn sie in andere Hände übergehen«.¹⁰ Diese Preise bewegen sich von Cent-Beträgen für massenhaft produzierte Stücke wie manche der auf Plattformen wie Ebay massenhaft verfügbaren Filmprogramme bis hin zu einstelligen Millionenbeträgen, die für ein Originalplakat eines wichtigen Films wie beispielsweise Fritz Langs METROPOLIS (DE 1926, R: Fritz Lang) erlöst würden.¹¹ Zwar halten Sammler gerne die Fiktion aufrecht, ein solches Stück unverhofft auf einem Flohmarkt oder bei einer Haushaltsauflösung auffinden zu können; tatsächlich beschränken sich sogenannte »Schnäppchen«-Käufe aber in der Regel auf den zufälligen Erwerb eines gesuchten Programms oder Fotomotivs, das in einem Konvolut gleichartiger Objekte gekauft, aufgrund des Spezialwissens des Sammlers identifiziert werden kann. Dabei stoßen Sammler, gerade wenn ein Gebiet prinzipiell uferlos erscheint, irgendwann an die Grenzen des eigenen Wachstums: Die Anhäufung von historischer Filmpublizistik lässt notabene die Platzfrage akut werden, und der Übergang zum »Messietum« wird bei einem obsessiven Sammeln¹² schnell fließend. Dies verdeutlicht, dass jede Sammlung – neben dem materiellen Wert ihrer Objekte – auch ein Kondensat des immateriellen Investments des Sammlers ins Suchen, Erschließen, Aufbewahren und Präsentieren seiner Objekte ist, das sie aus dem bloßen »Zeug, das in irgendwelchen Kellern vermodert« erst heraushebt.¹³

7 Rössler, Patrick: »Souvenirs aus dem Kinosaal. Historische Filmmemorabilia als Teil unserer medialen Erinnerungskultur«, in: Ute Schneider (Hg.), *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, N.F. XXIV, München 2015, S. 73–100.

8 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 371.

9 Ebd., S. 355.

10 Ebd., S. 331.

11 Child, Ben: »World's Most Valuable Movie Poster up for Auction«, in: *The Guardian* vom 26.06.2012, <https://www.theguardian.com/film/2012/jun/26/movie-poster-auction-fritz-lang-metropolis> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

12 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 319.

13 Ebd., S. 410.

Nicht selten entsteht hier ein konstruktiver Widerstreit von Geld- und Aufmerksamkeitsökonomie, bei dem sich die sich selbst als »echt« wahrnehmenden Sammler (mit hohem Zeitinvestment in die Jagd nach seltenen Stücken) über die vermeintlich »falschen« Sammler à la Lagerfeld echauffieren, die mit Hilfe enormer Geldmittel die seltenen Stücke im Sekundärmarkt von Auktionen und Galerien erwerben. Der vorliegende Beitrag wird auch dieses Spannungsverhältnis beleuchten, das gleichzeitig Fluch und Segen des Sammelns als Markt bedeutet.

1. Konturen eines Sammlermarkts: Filmpublizistik als Beispiel

Trotz eines Weltkriegs mit massiven Bombenschäden, Verlusten aufgrund von Besatzung und kalten Nachkriegswintern, massiver Entsorgung während des Wirtschaftswunders und nach wie vor der Vernichtung von Nachlässen aufgrund der Unkenntnis von Erben herrscht an Filmpublizistik der Zwischenkriegszeit kein Mangel.¹⁴ Die vorhandenen Dinge werden heute von Sammlern als physische Entitäten an einem Ort zusammengetragen, um ihre Differenz zur Geltung zu bringen (etwa die unterschiedlichen, durchnummerierten Ausgaben einer Serie von Filmprogrammen).¹⁵ Im Grunde sind fast alle diese Objekte Abfälle, denn da die Filme nicht mehr im Kino gezeigt werden, erfüllt die historische Begleitpublizistik nicht mehr die ihr ursprünglich zugedachte Funktion als Filmwerbung. Das Selektionsdispositiv von Sammlern oder Institutionen hebt daher eher auf die Funktion als Relikte eines Kulturerbes ab: Die Publizistik erinnert an Inhalte verschollener Filme (Programme, Verleihkataloge), illustriert die (typo-)graphische Ästhetik einer Epoche (Plakate, Broschüren) oder verdeutlicht den Starkult um längst verstorbene Akteure (Fotos, Zeitschriften).¹⁶

Die Erinnerungskraft der Sammelobjekte schöpft sich zuweilen aber auch aus einem individuellen Narrativ, wenn im Bücherschrank der Vorfahren eine Mappe mit Filmprogrammen der vor Jahrzehnten selbst gesehenen Filme auftaucht, oft versehen mit Eintrittskarten und anderen persönlichen Objekten. Von größerer Marktmacht ist freilich der Bezug eines Objekts zur kollektiven Erzählung, etwa bei Klassikern wie METROPOLIS.¹⁷ Dass ihr vergänglicher Charakter als »Abfall« im Werbeprozess auch manche kollektiv relevanten Artefakte nahezu zu Einzelstücken machen kann, belegt beispielsweise das einzige noch bekannte Plakat zu Marlene Dietrichs Film DIE FRAU NACH DER MAN SICH SEHNT (DE 1929, R: Kurt Bernhardt) aus dem Jahr 1929 (Abb. 1), kurz vor ihrem Durchbruch als Lola Lola in DER BLAUE ENGEL (DE 1930, R: Josef von Sternberg).¹⁸ Ein unikaler Charakter wird zuweilen erst bei genauer Inspektion sichtbar, etwa wenn die Retuschen auf dem originalen Vorlagenfoto der Kriemhild (Margarete Schön) für die Presseauswertung von Langs Nibelungenfilm als solche erkannt werden.¹⁹

¹⁴ Vgl. Rössler: *Filmfieber*.

¹⁵ Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 329, 334.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 363.

¹⁷ Ebd., S. 364–367.

¹⁸ Für eine Abbildung vgl. Rössler: *Filmfieber*, S. 193. Intensive Recherchen haben bislang ergeben, dass dieses Motiv in keinem der einschlägigen nationalen und internationalen Archive überliefert ist, und auch nicht im Nachlass von Marlene Dietrich in der Deutschen Kinemathek Berlin dokumentiert ist.

¹⁹ Für eine Abbildung vgl. Rössler: *Filmfieber*, S. 58.

Abb. 1: Plakat zu *DIE FRAU NACH DER MAN SICH SEHNT* mit Marlene Dietrich.



Für Sammler geradezu unwiderstehlich werden Objekte durch die Kombination aus hoher Erinnerungskraft und prototypischem Charakter, wie die über ein großes Auktionshaus angebotene, fast einzigartige Auswahl von quasi neuwertigen Aushangfotos zu G. W. Pabsts Kultfilm *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (DE 1929, R: Georg Wilhelm Pabst) (mit mehreren ikonischen Darstellungen von Louise Brooks, Abb. 2) verdeutlicht.²⁰

²⁰ *TAGEBUCH EINER VERLORENEN*. 13 tadellos erhaltene Aushangfotos; Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 119, Katalog »Moderne Literatur« (7. April 2022), Los Nr. 3561, <https://www.bassenge.com/lots/119/35610> (letzter Zugriff: 22.06.2024).

Abb. 2: Aushangfoto zu *DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN* mit Louise Brooks.



Natürlich wäre es ohne weiteres möglich, Nachdrucke oder fotomechanische Reproduktionen solcher Objekte herauszugeben, und vereinzelt wurden Filmmemorabilia mit einem hohen Quellenwert bereits wieder aufgelegt, mitunter auch anlässlich von Jubiläen oder Wiederaufführungen von Stummfilmen.²¹ Allerdings betont das herrschende Sammeldispositiv die Vorliebe für das Authentische; Reproduktionen werden daher auch finanziell eher geringgeschätzt.²² Zu einer erheblichen Wertsteigerung führen durch Autogramme authentifizierte Objekte wie die mit Gefälligkeitsunterschriften versehenen Starfotos (Abb. 3) oder die signierten Vorzugsausgaben der Filmbücher von Fritz Lang, die anlässlich der Weltpremieren großer Produktionen ausgegeben wur-

21 So etwa Lorant, Stefan: *Wir vom Film. Das Leben, Lieben, Leiden der Filmstars*, München 1986 [Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928]; Zschoche, Hermann (Hg.): *Stummfilmplakate. Eine Berliner Ausstellung 1924*, Frankfurt a.M. 2019.

22 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 392.

den:²³ Diese Dinge werden durch ihre Verbindung mit Menschen aufgewertet, die sie gestaltet, besessen oder berührt haben²⁴ – was beispielsweise auch für die Erinnerungsalben gilt, die Filmschaffende angelegt oder überreicht bekommen haben (Abb. 4).

Daneben gelingt es zuweilen, insbesondere die oben erwähnten Filmplakate und Standfotos als Varianten der etablierten künstlerischen Felder Gebrauchsgraphik und Fotografie zu adeln. Wie Boltanski und Esquerre betonen, wird ein Artefakt dann zum Kunstwerk, wenn es ihm gelungen ist, in die Zirkulationssphäre vorzudringen, in der Güter dieser Art getauscht werden;²⁵ so tauchte zuletzt immer wieder hochpreisige Filmfotografie in den Fotografie-Katalogen des Berliner Auktionshauses Bassenge auf,²⁶ und ein Plakat zu dem Filmklassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari* (DE 1920, R: Robert Wiene) aus der Sammlung von Karl Lagerfeld erlöste im Mai 2022 über 160.000 Euro.²⁷

Abb. 3: Filmpostkarte zu *FRAU IM MOND* mit Signatur von Gerda Maurus.



23 Für eine Abbildung vgl. Rössler: *Filmfieber*, S. 115–116.

24 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 392.

25 Ebd., S. 410.

26 Siehe etwa Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 120, Katalog »Photography« (7. Dezember 2022), Los Nr. 4149 bis 4157, <https://www.bassenge.com/kataloge/120/FOTO> (letzter Zugriff: 22.06.2024).

27 Kaiser, Alfons: »Zwölf Sonnenbrillen für 5800 Euro«, in: *FAZ online* vom 06.05.2022, <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/auktion-von-karl-lagerfelds-nachlass-bei-sotheby-s-in-koelm-18011607.html> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Abb. 4: Erinnerungsalbum des Standfotografen und Kameramanns Paul Rischke, mit Fotos von Dreharbeiten u. a. zu DAS INDISCHE GRABMAL.



2. Ökonomische Aspekte einer Sammlung der Filmpublizistik

Sammlungsökonomie lässt sich verstehen als »breites Spektrum von monetären Aspekten, Logistik und Infrastruktur bis hin zu Fragen von epistemischen und politischen Wertzuschreibungen«. ²⁸ Einige kostenrelevante Aspekte (nicht nur) des Sammelns historischer Filmpublizistik sind Faktoren wie Zeit und Raum, Erschließung und Vollständigkeit, Erwerb und Präsentation sowie die schlussendliche Auflösung.

Zeit. Oft unterschätzt, verschlingen der Aufbau und die Pflege einer jeden Sammlung eine erhebliche Menge an Zeit, die sich für gewöhnlich nicht in den Wertbestimmungen niederschlägt, die sich an den Preisen für die enthaltenen Objekte orientieren und den Aufwand für das Zusammentragen oft schwer erreichbarer Artefakte ignorieren. Gesteht man aber einer Sammlung als Gesamtkontext einen Eigenwert zu, der auf der Leistung des kundigen Sammlers beruht, so muss das Ganze mehr sein als die Summe seiner Teile. Argumente hierfür ließen sich etwa aus dem in den 1990er Jahren populären Konzept der Aufmerksamkeitsökonomie ableiten, das sich ursprünglich auf die Orientierung von Individuen an der Beachtung durch Andere bezieht. ²⁹ Auf Sammlungen adaptiert, könnte man analog von deren Reputation und Prestige sprechen, die sich aus der gewaltigen Menge an Aufmerksamkeit akkumulieren, die die Sammlung ihrem Schöpfer abverlangt. Dieser bildet dadurch kulturelles Kapital

28 Güttler, Nils/Heumann, Ina: »Sammeln. Ökonomien wissenschaftlicher Dinge«, in: dies. (Hg.), *Sammlungsökonomien*, Berlin 2016, S. 7–22, hier S. 8.

29 Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998.

in der objektivierten Form von Kulturgütern wie Kunstwerken, bei denen der Kapitalcharakter aus der Investition von lebendiger Zeit und bereits zu kulturellem Kapital kristallisierter Zeit resultiert.³⁰ So kann die laufende Überwachung von einschlägigen Angebotsformen für historische Filmpublizistik (Ebay, Catawiki etc.), der Besuch von Sammlerbörsen und Flohmärkten und die Befassung mit Sekundärliteratur und Fachpublizistik schnell den Umfang einer beruflichen Nebentätigkeit annehmen. Das gebildete kulturelle Kapital lässt sich dann zum Teil wieder in einen monetären Wert übersetzen (s.u., Präsentation bzw. Auflösung).³¹

Raum. Der Platzbedarf für eine Sammlung kann sich als ein durchaus erheblicher Kostenfaktor erweisen, abhängig von den jeweiligen Artefakten – für Briefmarken ist dies beispielsweise weniger relevant als für PKW-Oldtimer. Neben den Kosten für die Lagerung entsteht aber meist noch Aufwand für die sachgerechte Aufbewahrung vor Ort; im Falle der Filmpublizistik etwa für Plakatschränke in historischen Größen (die nicht den DIN-Konventionen entsprechen), Pergaminhüllen für Aushangfotos (die zudem keinen Klimaschwankungen ausgesetzt sein sollten) oder stabilisierende Folie aus Polyethylen ohne Weichmacher für Werbematerial und Filmprogramme. Gemeinsam mit dem Aufwand für Restaurierung und Instandhaltung der Objekte sowie deren angemessener Versicherung entstehen so aus der Materialität der Sammelobjekte vordergründig zunächst »unsichtbare« laufende Kosten, die nicht unterschätzt werden dürfen.

Erschließung: Eine Sammlung von historischen Artefakten, die in der Gegenwart keine unmittelbare Funktion mehr besitzen als die des Gesammeltwerdens, ist zunächst nur eine »Akkumulation des Nutzlosen [...], d. h. eine Akkumulation um der Akkumulation willen«.³² Um sie überhaupt einer aktuellen Verwertung zugänglich zu machen, muss in die Akkumulation eine Struktur gebracht werden – nicht zuletzt auch, um dem Sammler (der bei einer größeren Zahl von Stücken irgendwann den Überblick verliert) transparent zu machen, was in der Sammlung vorhanden ist, wo die Leerstellen sind und wo die Dubletten. Diese Erschließung, die früher meist durch Karteikarten und heute häufig computergestützt erfolgt, kann durchaus zeitaufwändig ausfallen (etwa wenn zu Stücken erst noch recherchiert werden muss) und gerät schnell außer Kontrolle, wenn sich zu viel unbearbeitetes Material ansammelt. Für eine Sammlung ist solch ein Bestandsverzeichnis essenziell,³³ aber der dafür erforderliche Zeit- und Materialaufwand fällt ebenso unter diejenigen Kosten, die sich in dem Wert des einzelnen Artefakts nicht niederschlagen, sondern höchstens später im Wert der gesamten Sammlung (s.u. Auflösung).

Vollständigkeit: Manche Sammlungen sind von vornherein als »Totalisierungsprojekt« angelegt, das sich am Fluchtpunkt einer »ideellen Totalität« orientiert, weshalb die

30 Vgl. hierzu Franck, Georg: »Prominenz und Populismus. Zu Pierre Bourdieus Ökonomie des immateriellen Reichtums«, in: *Berliner Debatte Initial* 11/1 (2000), S. 19–28; unter Betrachtung des Aufsatzes von Bourdieu, Pierre: »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: ders., *Die Verborgenen Mechanismen der Macht*, hg. v. Margareta Steinrücke (= Schriften zur Politik und Kultur, Band 1), Hamburg 1997, S. 49–79.

31 Zu den geisteshistorischen Wurzeln des Ansatzes vgl. Bernardy, Jörg: *Aufmerksamkeit als Kapital. Formen des mentalen Kapitalismus*, Marburg 2014, S. 4ff.

32 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 377. Das Schmücken der Örtlichkeiten, die die Sammler bewohnen, wäre in gewisser Weise noch als eine Art von Gebrauch zu betrachten; ebd., S. 408.

33 Vgl. Rössler: *Filmfieber*; sowie den Nachtragsband (2022).

Sammler »im Rahmen einer auf dem Sammeldispositiv beruhenden Akkumulationsabsicht anstreben, die Leerstellen einer seriellen Totalität zu füllen.«³⁴ Paradebeispiel hierfür ist sicherlich das klassische Briefmarkensammeln, bei dem zumeist versucht wird, ein durch einen Katalog definiertes, erschlossenes und abgegrenztes Sammelgebiet durch die eigenen Bestände möglichst lückenlos abzudecken. Auf dem Feld der Filmpublizistik gibt es einzelne Sammelgebiete wie Zeitschriften, Starpostkarten oder insbesondere die Programmserien, die sich aufgrund ihrer durchlaufenden Nummerierung und ihres seriellen Charakters für genau dieses Muster eignen;³⁵ im letzteren Falle existieren sogar Verzeichnisse³⁶ oder mit Preisen versehene Kataloge,³⁷ die als Referenzwerke dieses Spannungsfeld aus Wiederholung und Differenz mit »kleinen Unterschieden« erschließen.³⁸ Weitere Sammelgebiete des Feldes wie Plakate oder Ausgangsfotos beziehen sich zwar theoretisch auf einen bestimmbar Filmkanon, sind aber so verzweigt und die Überlieferungslage so diffus, dass selbst dann von einem unabschließbaren Sammeln gesprochen werden müsste, wenn unbegrenzte finanzielle Mittel vorliegen würden. Schwierigkeiten ergeben sich für erfahrene Sammler, besonders aber für Neulinge, »wenn sie ihre Hand nach selten und teuer gewordenen Stücken ausstrecken, mit denen sich die Leerstellen in ihren Sammlungen füllen ließen«,³⁹ die aber (wie gesuchte Plakate, Fotos einzelner Filme oder gar ein kompletter Standfotosatz) so rar oder teuer sind, dass sie kaum jemals zusammengetragen werden können.

Erwerb. Klassische Wege für den Auf- und Ausbau einer Sammlung sind der Kauf im Handel und bei Auktionen, der Tausch und die Schenkung (zum Beispiel aus einem Nachlass). Die Dynamik eines Sammelgebiets wird dann wesentlich durch die unterschiedlichen Rollen von Erstsammlern, Zweitsammlern und Neueinsteigern geprägt, denn ein Sammler ist »selten der Einzige, der eine bestimmte Art von Dingen akkumuliert.«⁴⁰ Gemeinsam ist allen Gruppen aber die Jagd einerseits nach den sogenannten »Schnäppchen«, was laut Boltanski und Esquerre schon Balzac anhand seines *Vetter Pons* (1847) schildert, der »erst zufrieden ist, wenn es ihm gelungen ist, die von ihm begehrten ›schönen‹ Dinge zu einem Preis zu erwerben, der seiner Meinung nach unter ihrem ›wahren‹ Preis liegt« – verglichen mit dem Preis, den andere dafür bereit wären zu zahlen, jetzt oder in der Zukunft.⁴¹ Der Zeitaufwand für die Schnäppchensuche übersetzt sich dann in die Wertdifferenz zugunsten des erzielbaren Preises. Andererseits suchen Sammler permanent nach den einmaligen Gelegenheiten, Unikate oder Raritäten mit hohem Distinktionsgewinn innerhalb der Sammlerschaft zu erwerben, für die sich – mangels Vergleichsangeboten – in der Regel kein vernünftiger Preis fest-

34 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 323, 340 und 408.

35 Rössler, Patrick: »Geronnene Leinwandträume. Deutschsprachige Filmprogrammserien zwischen den Kriegen«, in: *Aus dem Antiquariat* (N. F.) 12 (2014), S. 253–268.

36 Holba, Herbert: *Illustrierter Film-Kurier 1924–1944. 3518 Programmhefte, Dokumentation*, Wiesbaden 1972.

37 Kranzpiller, Peter: *Preiskatalog Filmprogramme*, Vogt 2012.

38 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 335, 338 und 344.

39 Ebd., S. 412–413; Sammler können darauf u.a. mit einer Veränderung der Einschlägigkeitskriterien und dem Umfang der möglichen Sammelobjekte reagieren.

40 Ebd., S. 330, außerdem S. 358–360.

41 Ebd., S. 375.

legen lässt; hierfür muss man hingegen zum Beispiel bei Auktionen *mehr* bezahlen als jeder Andere dazu bereit ist.⁴²

Präsentation. An das Sammeln als individuelle Betätigung schließen sich unterschiedliche Positionen zum öffentlichen Umgang mit der Sammlung an: Häufig bleibt sie im Verborgenen und die Sammler scheuen den Gang in die Öffentlichkeit; allerdings machen auch viele Sammler ihre Bestände für die Forschung zugänglich, bestücken Ausstellungen und publizieren Kataloge oder Verzeichnisse.⁴³ Diese Präsentationsformen konvergieren heute in den digitalen Medien, wo datenbankgestützte Websites auch nachträgliche Ergänzungen ermöglichen und den Nutzern einfache Selektionsmöglichkeiten offerieren. Jede Form der Publikation verursacht in einem ersten Schritt wieder z.T. erhebliche Kosten – neben dem Zeitaufwand für die Konzeption, für Texte und Legenden insbesondere die Reproduktionskosten, Bildbearbeitung und -rechte, Layout, Herstellung/Druck und Vertrieb. Jedoch kann sich diese Investition in eine Sammlung auch auszahlen, denn prominente Ausstellungsbeteiligungen steigern die Reputation von Objekt und Sammler, und eine gut gemachte Dokumentation mit akademischem Anspruch kann nicht nur den ideellen, sondern auch den finanziellen Wert einer Sammlung erhöhen.⁴⁴

Auflösung. In einer Sammlung werden Artefakte akkumuliert, um sie zu konservieren; die Auflösung der Bestände nach dem Tod eines Sammlers bietet Neueinsteigern dann die Chance auf einen erleichterten Einstieg und Experten die Gelegenheit zum Erwerb seltener Stücke.⁴⁵ Gravierende Probleme entstehen, wenn die vollständige Annahme aller Objekte zur Bedingung gemacht wird, weil Sammler oft ihr Lebenswerk erhalten wissen wollen. Daher sind Museen bei der kompletten Übernahme von ganzen Nachlässen eine ernsthafte Konkurrenz privater Sammler, denn sie operieren mit einem Ewigkeitsversprechen.⁴⁶ Allerdings gilt nicht bloß auf dem Gebiet der Filmpublizistik, dass Einrichtungen wie die Deutsche Kinemathek wegen der oben beschriebenen Kosten nur noch selten komplette Nachlässe annehmen (es sei denn sie stammen aus prominenter Quelle wie etwa bei Marlene Dietrich), sondern lieber gezielt einzelne Stücke auswählen (was dann aber den Wert der Rumpfsammlung deutlich reduziert).⁴⁷

42 Das oben erwähnte Konvolut mit Aushangfotos aus dem Film *DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (vgl. Anm. 19) wäre ein Beispiel hierfür, das mit einem Schätzpreis von 2.500 € versehen war und nach heftigem Bietergefecht knapp 6.000 € (inkl. Aufgeld und Steuern) kostete.

43 Erscheinen von Artikeln, gut dokumentierten Büchern mit systematischem Anspruch: Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 357.

44 Vgl. z.B. Nourmand, Tony/Marsh, Graham/Frayling, Christopher: *French New Wave. A Revolution in Design*, London 2019.

45 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 361.

46 Ebd., S. 420.

47 Allerdings ist die öffentliche Hand wegen zuletzt minimaler Ankaufsetats regelmäßig nicht in der Lage, Marktpreise für Spitzenobjekte zu bezahlen – dafür müssen gegebenenfalls Mittel bei Stiftungen eingeworben oder der eigene Förderkreis bemüht werden, dessen erster Satzungszweck die Unterstützung »bei Ankauf und Restaurierung von Objekten und Sammlungen filmhistorischer Bedeutung« benennt; vgl. die Satzung des Förderkreises der Stiftung Deutsche Kinemathek, https://www.deutsche-kinemathek.de/sites/default/files/public/Besuch/Satzung_Stand2016.pdf (letzter Zugriff: 21.06.2024).

3. Schlussbemerkungen

Treffend charakterisieren Boltanski und Esquerre den Sammler als »jemand, der mit Leidenschaft Dinge akkumuliert, die nicht benutzt, aber einerseits wertgeschätzt werden, weil sie eine Hinterlassenschaft der Vergangenheit darstellen, und andererseits, weil sie sich seriell organisieren lassen, sodass ihre Ähnlichkeiten und Differenzen zum Vorschein kommen«. ⁴⁸ Natürlich lässt sich das mit einer solchen Leidenschaft erzeugte kulturelle Kapital einer Sammlung, in dem primär die Aufmerksamkeitsinvestitionen des Sammlers geronnen sind, im Anschluss nur schwer wieder monetarisieren. Wollte man hier eine Musterrechnung aufmachen, die die im vorigen Abschnitt benannten (und alles andere als vollständigen!) ökonomischen Aspekte berücksichtigt, so fällt das Ergebnis ernüchternd aus, wie ein fiktives Beispiel zeigt: Vorausgesetzt, ein ernsthafter Sammler widmet sich über 30 Jahre hinweg dem Aufbau seiner Sammlung historischer Filmpublizistik und hat dafür im Jahr durchschnittlich 5.000 € aufgewendet, so hat er bis dahin immerhin 150.000 € an Barmitteln eingebracht. Legt man ferner zugrunde, dass bei einer so kontinuierlichen Sammeltätigkeit auch unweigerlich eine gewisse Anzahl von »Schnäppchen« ebenso den Weg in die Sammlung findet wie das ein oder andere Spitzenstück, und dass der Sammler auch die sich bietenden Gelegenheiten zur öffentlichen Präsentation wichtigster Stücke genutzt hat, so kann man – die deutlichen Preissteigerungen im Markt für gefragte Ware ebenso einberechnet wie Preisschwankungen aufgrund sich verändernder Sammlerinteressen – sicher auf einen aktuellen Marktwert von ca. 500.000 € nach besagten 30 Jahren spekulieren.

Was wie eine prima Investition klingt, relativiert sich allerdings deutlich, bezieht man in eine Vollkostenrechnung neben dem Erwerb auch die anderen Faktoren der oben ausgeführten Geld- und Aufmerksamkeitsökonomie mit ein:

Zeit: Passionierte Sammler widmen ihren Beständen eine hohe Aufmerksamkeit; geht man im Schnitt nur von einer Stunde pro Tag für Recherche und Ankäufe aus, summiert sich das über drei Jahrzehnte auf gut 10.000 Stunden, die mit Mindestlohn kompensiert rund 120.000 € entsprechen würden.

Raum: Eine über die Jahre wachsende, filmpublizistische Sammlung mit Plakaten, Fotos und gedrucktem Material benötigt einen Raum zur Lagerung, der sich bei Sammlern meist in der privaten Wohnung befindet. Eine Größe von 16 m² und einen Mietpreis von 5 €/m² zugrunde gelegt, wurden im fraglichen Zeitraum weitere 30.000 € aufgewendet. Hinzu kommen für die sachgerechte Aufbewahrung, selbst wenn man dafür im Schnitt nur 1 € pro Objekt annimmt, bei bis dahin sicher 20.000 Sammlungstücken weitere 20.000 €.

Erschließung: Weitere »unsichtbare« Kosten stecken in der regelmäßigen Erfassung und Beschreibung der Objekte in einem Verzeichnis, was selbst bei der Nutzung von geeigneter Standard-Software im Mittel rund 6 Minuten pro Objekt beansprucht wird. Auf den Gesamtbestand hochgerechnet sind dies neuerliche 2.000 investierte Stunden, was weiteren rund 24.000 € entspräche.

Vollständigkeit: Selbst wenn über 30 Jahre keine Komplettsammlung von Filmpublizistik zu erreichen ist, so wurden in diesem Zeitraum zwangsläufig auch immer wieder Konvolute angekauft, um noch fehlende Einzelstücke zu ergänzen. Die damit erworbenen Dubletten tragen nicht zum Sammlungsziel bei und belasten die Kosten-

48 Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, S. 372.

rechnung, sofern sie nicht weiterverkauft oder getauscht werden. Ein Dublettenbestand von 2% erscheint aus Erfahrung realistisch, was sich auf den Gesamtwert gerechnet in weiteren 10.000 € »totem« Kapital niederschlägt.

Präsentation: Eine wertsteigernde Dokumentation der Sammlung verursacht, selbst wenn sie nur ausgewählte Spitzenstücke berücksichtigt und in Eigenregie produziert wird, in ihrer Herstellung gut und gerne weitere Kosten von rund 10.000 €.

Konzediert, dass es sich hierbei nur um ganz pauschale Schätzungen handelt, so bindet die beschriebene Sammlung in der Summe »Nebenkosten« von gut 200.000 €, die vom Sammler auf die ein oder andere Art investiert wurden und die eigentlichen, direkten Erwerbungskosten sogar noch übertreffen. Dies bedeutet aber auch, dass die deutlichen Abschläge, die der Komplettverkauf einer Sammlung gegenüber dem potenziellen Marktwert mit sich bringt (50% und mehr sind hier nicht unüblich!), sogar zu einer negativen Bilanz führen. Nicht zuletzt deswegen stellt sich die Anlage und der Weiterverkauf von Sammlungen in der Regel nicht als ein erfolgreiches Geschäftsmodell dar. Für den Sammler kompensieren allerdings die Freude am Sammeln, der Zugewinn an Wissen und Fähigkeiten, der Kontakt zu Gleichgesinnten und das erworbene Sozialkapital als erfolgreicher Sammler diese Kosten im Rahmen der Geldökonomie.

Als eine Schattenseite der Sammeltätigkeit sei abschließend nochmals auf die Gefahr hingewiesen, mangels Erschließung und sachgemäßer Aufbewahrung in das Messietum abzugleiten, was die mühsam akkumulierten Werte zunichtemacht und die Sammlung wieder zurück in ihren Ursprungszustand – eine Anhäufung von Müll – versetzt. Unerwünschte ökonomische Auswirkungen können ebenso auftreten, wenn man »das Falsche« sammelt: Während Trash-Motive wie die Plakate der Sexploitation-Movies der 1960er Jahre heute gerne in die Nähe von Pop Art und APO-Bewegung gerückt werden, um sie salonfähig zu machen, sind Werbemittel etwa zu NS-Propagandafilmen nach wie vor dubios. Sicherlich weisen prominente Beispiele wie etwa Leni Riefenstahls Parteitags- und Olympiafilme eine spezifische ästhetische Qualität auf, die ihre Drucksachen sammelwürdig macht; und auch die Archivierung der Filmpublizistik zu Machwerken wie Jud Süß kann historisch und politisch wichtige Erkenntnisse liefern. Dennoch sind die unvermeidliche Nähe zum NS-Devotionalienhandel suspekt und die Grenzen fließend, wie etwa das Plakat zu dem Propaganda-Kriegsfilm STUKAS (DE 1941, R: Karl Ritter) eindrucksvoll illustriert (Abb. 5). Zwar sind solche Objekte auch ökonomisch reizvoll, weil gewisse Kreise bereit sind, dafür enorme Preise zu bezahlen; dass darunter der Ruf sowohl des Sammlers als auch seiner Sammlung (und damit ihr Wert) empfindlich leiden kann, liegt auf der Hand.

Offen ist derzeit noch die Frage, wie sich die im Kunstmarkt schnell populär gewordenen NFT-Werke (Non-Fungible Tokens), die auf der Anwendung einer Blockchain-Technologie beruhen, auf den allgemeinen Sammlermarkt auswirken werden.⁴⁹ Durch den offensichtlich stark ökonomisch geprägten Charakter des Erwerbs eines solchen Zertifikats, das oft nur noch mittelbar mit einem realen Artefakt korrespon-

49 Kägi, Irene Willi: »Wie Non Fungible Tokens den Kunstmarkt umkrepeln«, 11.11.2021, <https://www.kalaidos-fh.ch/de-CH/Blog/Posts/2021/11/Digitalisierung-1050-Non-Fungible-Tokens-Kunstmarkt> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

diert⁵⁰ und wenig mehr als einen virtuellen Eigentums- und Echtheitsbeleg darstellt, wird der klassische Typ des Sammlers hier von dem des Anlegers abgelöst. Damit geht dem Sammeln nicht nur sein inhaltlicher Bezug verloren, sondern auch vieles, was den kulturellen Mehrwert einer Sammlung ausmacht; im Ansatz von Boltanski und Esquerre betrifft dies folglich stärker die allgemeinen Überlegungen zur Bereicherungsökonomie.⁵¹

Abb. 5: Plakat zu dem Propagandafilm *STUKAS* von Karl Ritter.



50 Ein Hauptanwendungsgebiet der NFTs sind daher auch die digitalen Werke der Computer Art; vgl. Fahey, Sebastian: »Wundersame Kryptokunst«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 08.08.2021, S. 31.

51 Vgl. Boltanski/Esquerre: *Bereicherung*, bes. Kap. 3–6.

Zwar wäre denkbar, über NFT auch seltene Einzelstücke etwa aus dem Gebiet der Filmpublizistik zu vermarkten, zum Beispiel Anteile an einem METROPOLIS-Plakat – aber auch dort stünde zu befürchten, dass für die Erwerber ausschließlich die Geldanlage im Vordergrund steht, und weniger der Aspekt eines kuratierten Sammelns. Oder am Eingangsbeispiel erläutert: Mitte Oktober 2022 verkaufte sich auf Catawiki ein Panini-Album zur Fußball-WM 1970 für 3.000 Euro, die einzelne Sammelkarte von Franz Beckenbauer für über 350 Euro. Eine einmalige digitale Sammelkarte der Sorare-Serie auf NFT-Basis, die den Stürmer Erling Haaland zeigt und in einem Online-Spiel verwendet werden kann, erreichte hingegen einen Auktionspreis von über 600.000 Euro.⁵²

Filmverzeichnis

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (DE 1920, R: Robert Wiene)
 DAS INDISCHE GRABMAL (BRD, I, F 1959, R: Fritz Lang)
 DER BLAUE ENGEL (DE 1930, R: Josef von Sternberg)
 DIE FRAU NACH DER MAN SICH SEHNT (DE 1929, R: Kurt Bernhardt)
 FRAU IM MOND (DE 1929, R: Fritz Lang)
 METROPOLIS (DE 1927, R: Fritz Lang)
 STUKAS (DE 1941, R: Karl Ritter)
 TAGEBUCH EINER VERLORENEN (DE 1929, R: Georg Wilhelm Pabst)

Auswahlbibliographie

Frankk, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998.
 Helmbold, Detlef: *Mehr Kunst als Werbung. Das DDR-Filmplakat 1945–1990*, Berlin 2018.
 Hürlimann, Annemarie/Müller, Alois M. (Hg.): *Film Stills. Emotions Made in Hollywood*, Ostfildern 1993.
 Nourmand, Tony/Marsh, Graham/Frayling, Christopher: *French New Wave. A Revolution in Design*, London 2019.
 Pauleit, Winfried: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt a.M./Basel 2004.
 Rössler, Patrick: *Filmfieber. Deutsche Filmpublizistik 1917–1937*, Erfurt 2017.
 Salavetz, Judith/Drate, Spencer/Sarowitz, Sam: *Art of the Modern Movie Poster. International Postwar Style and Design*, Zürich 2008.
 Zschoche, Hermann (Hg.): *Stummfilmplakate. Eine Berliner Ausstellung 1924*, Frankfurt a.M. 2019 [Nachdruck des Leitfadens für Filmreklame, Berlin 1924].

52 Deutz, Nick: »Das Milliarden-Geschäft mit digitalen Sammelkarten«, in: *RP online* vom 20.10.2022, https://rp-online.de/sport/fussball/wm/fussball-das-milliarden-geschaeft-mit-digitalen-sammelkarten_aid-78201093 (letzter Zugriff: 21.06.2024).

7. Publikum:
anschauen, lernen, forschen,
ein- und ausschließen

7.0 Einleitung

Jana Mangold

Sammeln und Ausstellen betreffen – dies sollte in den bisherigen Referenztexten und Beiträgen schon deutlich geworden sein – immer auch grundlegende gesellschaftliche Fragestellungen.¹ Im Museum werden Möglichkeiten und Grenzen von Deutungen, gemeinsamer Geschichte und Geschichten und damit auch potenzieller Zukünfte verhandelt. Anhand von sensiblen oder geraubten Objekten, von kategorialen Einordnungen, Fremdbezeichnungen oder Lücken in den Sammlungsinstitutionen entzünden sich Debatten um die Offenheit und Multiperspektivität einer Gesellschaft. Mit der Perspektive auf das Publikum werden in diesem Kapitel somit hochaktuelle gesellschaftspolitische Diskussionen um Repräsentation und Partizipation, um Quoten, Rückgaberegungen oder Zugänglichkeiten relevant, die sich in einem regen, aktivistisch geprägten Feld der Sammlungs- und Vermittlungsarbeit niederschlagen.²

So wie die Sammlungen und das Sammeln historischen Wandlungen unterworfen sind, so sind es auch das Publikum und dessen Umgangsweisen mit Gesammeltem und Ausgestelltem.³ Die jüngere Forschungsliteratur zeigt einen gewissen Perspektivwechsel in der Ausrichtung auf das Publikum, der sich auch in den leitenden Verben dieses Kapitels zeigt. Aufgrund der lebendigen Diskussionen und Aktivitäten in diesem Feld sind hier anstelle der jeweils drei leitenden Verben der bisherigen Kapitel ganze fünf aufgenommen worden: Während das Anschauen, das Lernen und das Forschen Tätigkeiten des Publikums selbst sind, wendet das Ein- und Ausschließen den Blick auf das, was dem Publikum durch die Sammlung und ihre Darbietung geschieht. Bis vor fast 25 Jahren galt die Aufmerksamkeit bei der Betrachtung von Sammlungen aus Publikumperspektive dem naheliegenden *Anschauen*.⁴ Mit der UNIVERSEUM-Initiative des European University Heritage Network erhielten vor knapp 25 Jahren die Universitätssammlungen mit ihrem besonderen Verhältnis zum *Lernen* und *For-*

1 Vgl. Bennett, Tony: »The Political Rationality of the Museum«, in: ders., *The Birth of the Museum*, London 1995, S. 89–118.

2 Vgl. u.a. Janes, Robert R./Sandell, Richard (Hg.): *Museum Activism*, London/New York 2019; Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin/Boston 2020.

3 Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 117.

4 Z.B. Macdonald, Sharon: *Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London 2001.

schen größere Aufmerksamkeit.⁵ In den letzten Jahren rückten indessen vermehrt die *Ein- und Ausschlüsse* in den Blick, die mit dem Sammeln und Ausstellen einhergehen.⁶ Hierbei werden nicht nur die einen Objekte ein- und die anderen ausgeschlossen, bestimmte Wissensformen und -traditionen ein- und andere ausgeschlossen, sondern es werden über die Ein- und Ausschlüsse der gesammelten Materialien zugleich Ein- und Ausschlüsse von Publikum oder besser: von durch die Sammlungen adressierten Personenkreisen und auch von durch die Sammlungen re/konstruierbaren Geschichten produziert.⁷ Wer oder was hat eigentlich ein Mitspracherecht an der (bürgerlichen) Konversation im Ausstellungsraum? Wer darf erwarten, eigene Erfahrungen und selbst erlebte Geschichte(n) überhaupt gesammelt, archiviert und repräsentiert zu finden?⁸ Dies sind zentrale Fragen, denen sich öffentliche Sammlungen derzeit stellen und die auch die Erforschung des Sammelns begleiten.⁹

Die damit angesprochene Problematik hängt zweifelsohne mit der westlichen Geschichte des Museums und der ebenso westlichen Geschichte der sich ausdifferenzierenden Wissenschaften, also mit historischen Auffassungen vom Umgang mit Sammlungen und von Wissensgewinnung zusammen.¹⁰ So waren die Privatsammlungen von Fürstenhäusern wie von Gelehrten nur einem eingeschränkten Kreis von Personen überhaupt bekannt, zugänglich und nutzbar zur Unterhaltung und Zerstreuung, zur Wissensvermehrung und -vermittlung usw. Manches Mal dienten sie zur Repräsentation der Macht, manches Mal zum hauptsächlich wissenschaftlichen Austausch. In allen Schattierungen ist den Privatsammlungen, die im 19. Jahrhundert mehr und

5 Vgl. die historischen Darstellungen auf der Webseite des European Academic Heritage Network: <https://www.universeum-network.eu/about-universeum/> (letzter Zugriff: 14.12.2024); für die deutschen Universitätssammlungen s. die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland: www.wissenschaftliche-sammlungen.de (letzter Zugriff: 22.12.2023); Heesen, Anke te: »in medias res. Zur Bedeutung von Universitätssammlungen«, in: N.T.M. 16 (2008), S. 485–490; Maget Dominicé, Antoinette/Stein, Claudius/Wolf, Niklas (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive. Displays. Objekte*, Berlin 2021.

6 Vgl. Bennett, Tony: »Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens«, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, S. 47–73, hier S. 56, 58; Duncan, Carol: »The Modern Art Museum: It's a Man's World«, in: dies., *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London/New York 1995, S. 102–132.

7 Es ist längst nicht selbstverständlich, dass jede:r eine Sammlung besuchen kann. In der Geschichte regelten etwa bestimmte Standesunterschiede und die Zugehörigkeit zu bestimmten Kreisen die Möglichkeiten der Besichtigung, wie im Folgenden knapp dargestellt wird. Und auch heute regulieren Eintrittskarten oder Zeitslots den Zustrom an Besucher:innen, zudem bleiben Privatsammlungen oder Depotstücke eingeschränkt zugänglich.

8 Vgl. Griesser-Stermescheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: »Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen«, in: dies. (Hg.), *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin/Boston 2020, S. 19–35.

9 Vgl. Brücke-Museum u.a. (Hg.): *Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin*, Bielefeld 2022; Bluche, Lorraine (Hg.): *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration*, Bielefeld 2013; sowie Eurovision/Museums Exhibiting Europe (Hg.): *EMEE Toolkit Series*, Wien 2016, insb. Band 2, 3, 6.

10 Vgl. u.a. MacGregor, Arthur: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven/London 2007; Bennett: *The Birth of the Museum*; Fliedl, Gottfried (Hg.): *Die Anfänge des Museums. Die bürgerliche Museums-idee in der französischen Revolution*, Wien 1996; Heesen, Anke te: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2021, S. 18–104.

mehr in öffentliche Museen oder Kabinette überführt wurden,¹¹ von vornherein ein ganzes Arsenal an Verhaltenscodices und Redeweisen zu eigen, das Wissensordnungen vorstrukturiert und Zugänglichkeiten regelt. Auch das neue, öffentlich zugängliche Museum des 19. Jahrhunderts adressierte nur eine bestimmte Klientel. Laut Tony Bennett konstruierte es über das Schaudispositiv, das es etablierte, ein Regime des Sehens, den bürgerlichen Blick, und damit zugleich den Unterschied von Bürger:innen und Nichtbürger:innen. Mehr noch, es verkörperte die bürgerlichen Kulturvorstellungen, zu denen es erziehen wollte.¹²

Dieses, bisweilen immer noch nicht kritisch reflektierte bürgerliche Verständnis des Museums und der Vermittlung seiner Sammlungen versuchten diverse Wellen der Kritik an der Institution im 20. Jahrhundert infrage zu stellen und auch zu überwinden.¹³ In den letzten Jahrzehnten führte die Kritik marginalisierter Gruppen an Sammlungsgut und Repräsentationen in Sammlungen zu unangenehmen Fragen über die gesellschaftliche Disposition, die strukturellen Ungleichheiten und den Spielraum für offene, gleichberechtigte Vermittlung und neue Narrative.¹⁴ Bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts etablierte Formen der Partizipation sind seither zu prüfen: Wer kann überhaupt die Betrachtungsstandpunkte einnehmen und Wissenskategorien anwenden, die die ›westlichen, weißen, männlich dominierten‹ Sammlungen insbesondere in den Museen produzieren? Und selbst wenn unterrepräsentierte Gruppen in einzelnen Teilnehmungsprojekten zur Teilnahme ›befähigt‹ werden, würde dies nicht letztlich zu einer hegemonialen Vereinnahmung ihrer Geschichten und Repräsentationsweisen führen? Müsste die Beteiligung bislang Ausgeschlossener nicht schlussendlich zur radikalen Veränderung von Ausstellung, Museum oder Archiv führen?¹⁵ Dies bleibt bis auf Weiteres zu verhandeln.

Entsprechend dieser europäischen Geschichte der Sammlungen, die in öffentliche Museen über- oder darin zusammengeführt wurden, und die nun in neuen Formaten der Beteiligung und des Austauschs herausgefordert, neuerlich in Bewegung gesetzt und in ihrem Repräsentations- und Teilhabepotenzial erprobt werden,¹⁶ geben die Beiträge in diesem Kapitel Einblicke in verschiedene historische Publika von Sammlungen sowie in unterschiedliche Weisen, sich dem Sammeln im Hinblick auf das Publikum zu nähern. Anhand der Reisejournale des Oberlausitzer Gelehrten Adolf Traugott von Gersdorf betrachtet Anke Tietz den Umgang der Besucher:innen mit Sammlungen in

11 Hamm, Ernst P.: »Goethes Sammlungen auspacken. Das Öffentliche und das Private im naturgeschichtlichen Sammeln«, in: Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 85–114.

12 Vgl. Bennett: »Der bürgerliche Blick«, S. 47f., 58.

13 Sternfeld, Nora: »Wie stellen wir uns ein Museum der Zukunft vor?«, in: dies., *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 12–51, hier S. 13–15 u. 25–36.

14 Vgl. die Aktivitäten der Initiativen Berlin Postkolonial, Hamburg Postkolonial, Postcolonial Potsdam oder der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland e.V.; s. auch Brücke-Museum (Hg.): *Das Museum dekolonisieren?* Vgl. auch Janelli, Angela: *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld 2012.

15 Sternfeld, Nora: »Um die Spielregeln spielen. Partizipation im postrepräsentativen Museum«, in: dies., *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 73–81. Vgl. dazu auch den Beitrag von Sandra Neugärtner in diesem Band, S. 303–311.

16 Vgl. z.B. Deliss, Clémentine (Hg.): *Objekt Atlas. Feldforschung im Museum*, Bielefeld 2012.

der Zeit der Aufklärung. Im Einklang mit dem Referenztext *Dinge sammeln*, über die historische Entwicklung der Besucher:innenpraktiken in naturhistorischen Museen, des Wissenschaftshistorikers und Museumspraktikers Flavio Häner bestätigt Tietz die besondere Rolle der Privatsammlungen für die entstehenden Geowissenschaften. Beide widmen sich dem epistemologischen und sozialen Verhältnis von Sammlung und Forschung um 1800, welches die intrikate Wechselwirkung zwischen dem «Beschaffen, Ordnen, Beschreiben»¹⁷ auf der einen Seite und dem Forschen und Mehrten von Wissen auf der anderen Seite umfasst. Mit den Reisejournalen von Gersdorfs gelingt Tietz dabei der Einblick in ganz konkrete Praktiken der Sammlungsbesichtigung jener Zeit, die insbesondere in der Kombination aus Anschauung und gelehrtem Gespräch¹⁸ in den privaten Sammlungen regionaler Experten die Ausschlussmechanismen hinsichtlich des gelehrten Diskurses verdeutlichen. Zudem ermöglichen die Reiseaufzeichnungen als konkrete Publikumspraxis einen »verlängerten« Zugriff auf die entfernten Sammlungen und erlauben den Wissenstransfer an weitere Orte. Die an anderer Stelle versammelten Wissensdinge werden somit medienpezifisch in Zirkulation versetzt und gelangen weiteren Kreisen zur Kenntnis.¹⁹

Inwiefern Universitäts- und Lehrsammlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Art Widerstreit zwischen Anschauen und Lernen/Forschen standen und dabei Ein- und Ausschlüsse produzierten, lässt sich an der von Anja Sattelmacher untersuchten Göttinger Universitätssammlung mathematischer Modelle nachvollziehen. Für den Unterricht entworfen und hergestellt, um die Anschauung abstrakter mathematischer Probleme zu fördern, erschwerten es die spärlichen Quellen allerdings, eine konkrete Gebrauchsgeschichte der Sammlung zu rekonstruieren. Sattelmacher sieht sich somit demselben Problem wie der Historiker Carsten Kretschmann ausgesetzt, dessen Monographie *Räume öffnen sich* in der Beschreibung der Partizipationsmöglichkeiten und Popularisierungsstrategien der naturhistorischen Museen im 19. Jahrhundert als aufschlussreiche Referenz dient. Kretschmann wie Sattelmacher können zeigen, dass einzelne Gruppen des Publikums von Sammlungen unterschiedliche Interessen verfolgten und in unterschiedlicher Weise partizipieren konnten. Für die Göttinger Sammlung der Mathematik bleibt schließlich zu fragen, ob diese Sammlung wirklich dem Lernen und der Forschung zuarbeitet, oder ob nicht vielmehr in der repräsentativen, luftdicht abgeschlossenen Ausstellung der Objekte die Ein- und Ausschlüsse thematisiert werden, die Sammlungen in ihrem Werden und Bestehen stets vornehmen.

Heute stellt sich für viele öffentliche Sammlungen die Frage, wie der gesellschaftlich und politisch geforderte Einbezug aller möglicher Publika in die Sammlungsarbeit gelingen kann. Auch die hehrsten Versuche, möglichst breit Beteiligung für eine:n jede:n zu ermöglichen, sehen sich strukturell bedingten Fallstricken ausgesetzt. Und dies setzt bereits da an, wo das Sammeln selbst unter Einbezug des Publikums stattfindet, wo also eine breite Beteiligung aus der Gesellschaft erwünscht ist. In einem von Christiane Kuller und weiteren Wissenschaftler:innen durchgeführten Sammlungs- und Forschungsprojekt zur Alltagsgeschichte des Kinos in der DDR, das Methoden der *citizen science* angewendet hat, sind die Ein- und Ausschlüsse der Bürger:innenbetei-

17 Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen. Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017, S. 28.

18 Vgl. Bennett: »Der bürgerliche Blick«, S. 56 u. 58.

19 Vgl. dazu Kap. 2 in diesem Band, insb. den Beitrag von Mareike Vennen, S. 73–126.

ligungsvorhaben deutlich geworden. Die Vorteile sind zunächst eindeutig: Ansonsten unzugängliche und unvollständige Materialien und Wissensbestände können durch Bürger:innenbeteiligung für die Wissenschaft zugänglich und vervollständigt werden. Andere Narrative und Schwerpunkte können hierdurch in die Forschung eingehen. Jedoch tragen diese die Spuren des Hierarchiegefälles, das bei allem Abbau von Hürden in einem solchen Projekt bestehen bleibt, etwa wenn die Beteiligten zur Verfügung gestellte Materialkorpora ihrem Empfinden von Wissenschaftlichkeit gemäß umordnen und neu bearbeiten; oder wenn die erinnerte Vergangenheit als *das* Vergangene in die Forschung eingehen soll und schließlich, wenn schon im Ansprechen potenziell zu Beteiligender ein Ausschluss all derer, die sich nicht in einem wissenschaftlichen Umfeld sehen, stattfindet. Kuller zeigt damit Mechanismen im partizipativen wissenschaftlichen Sammeln auf, die die Kuratorin und Aktivistin Nora Sternfeld für die Museumspraxis analysiert hat, und überträgt die Fragen des *postrepräsentativen Museums* Sternfelds auf den Bereich der Bürger:innenbeteiligung in der Wissenschaft.

So zeugt der letzte Beitrag dieses Kapitels schließlich auch von einem Wandel der Vorstellungen von Sammlungen, wie sie seit dem bürgerlichen Museum bestanden haben. Mit dem Einbezug der Publikumperspektive kann es auch der Sammlungsforschung nicht mehr nur um Sammlungsintentionen, Provenienzforschung oder Logiken der Sammlungen gehen. Vom Publikum aus müssen Sammlungen sich einem steten Hinterfragt-Werden und auch der Möglichkeit zur gänzlichen Abänderung ihrer Aufgaben wie Ausstellen, Repräsentieren oder Wissenschaftsvermittlung öffnen.

7.1 Besichtigungspraktiken – mit Texten von Flavio Häner und Anke Tietz

7.1.1 Flavio Häner: Dinge sammeln, Wissen schaffen [2017]

Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen – Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017, S. 18–23, 27–28, 33–34.

/18/

Labor und Schaubühne

Mit dem stetig steigenden wissenschaftlichen Interesse am Phänomen des Sammelns in den 1980er- und 90er-Jahren rückten die Beziehungen zwischen den musealen Einrichtungen und der Generierung und Popularisierung von

/19/

Wissen ins Zentrum der wissenschaftlichen Fragestellungen. Neue Impulse kamen vorwiegend aus der von soziologischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen geprägten Wissenschaftsforschung.¹ Ihre Vertreter verstanden die Generierung von Wissen als eine soziale oder kulturelle Praxis und gingen von der Annahme aus, dass innerhalb einer Gesellschaft unterschiedliche Formen von Wissen bestehen können und Wissen nicht zwangsläufig aus einer wissenschaftlichen Institution hervorgehen müsse. Um der multiplen Bedeutung dieses Wissensbegriffs Rechnung zu tragen, sprach man in der Forschung zunehmend von Wissenskulturen oder Kulturen des

1 Bereits in den späten 1920er-Jahren entwickelte Ludwig Fleck in Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache die Theorie, dass die Entstehung von Wissen und die Wissenschaften in Abhängigkeit zu den kulturellen und sozialen Wirklichkeiten der Wissenschaftler entstehen, vgl. Fleck, Ludwig: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Basel 1935; auf der Basis von Flecks Arbeiten prägte Thomas Kuhn den Paradigmenbegriff zur Umschreibung der Relativität von sogenanntem wissenschaftlichem Wissen, vgl. Kuhn, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962; ebenfalls prägend für eine soziologische und kulturhistorische Auseinandersetzung mit dem Wissensbegriff waren die Arbeiten von Michel Foucault. In der Reflexion über sein Forschungsprogramm *Archäologie des Wissens* entwickelte Foucault durch die Einführung seines Diskursbegriffs eine Position zur historischen Wissensanalyse, vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981; frz.: ders.: *L'Archéologie du Savoir*, Paris 1969.

Wissens.² Mit diesem neuen Verständnis von Wissen als einer kulturellen Praxis änderte sich auch die Perspektive in der Wissenschaftsgeschichte. Die jüngere Wissenschaftsgeschichte interessierte sich weniger für die chronologische oder lineare Darstellung von wissenschaftlichen Erkenntnissen, sondern richtete den Blick verstärkt auf die Wissenspraktiken, also die Handlungen von Personen oder Personengruppen, die angewendeten Techniken und Gegenstände sowie die damit verbundenen Orte und Räume.³ Mit diesem Ansatz ging es der jüngeren Wissenschaftsgeschichte um das »implizite Wissen und Können der Experimentatoren und ihrer Helfer und schliesslich um die Instrumente, Werkzeuge und Maschinen

/20/

des Wissenschaftlers, kurz: um eine materiale Kultur«.⁴ Besondere Beachtung fanden die Kuriositätenkabinette und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts als vormoderne Orte der Wissenschaften.⁵ Nach diesen erhielten auch Sammlungen in akademisch-universitären Einrichtungen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert, die von der Wissenschaftsforschung lange Zeit nur marginal beachtet wurden, eine neue Bedeutung als Ausgangspunkte für die Entstehung von neuem Wissen und der Institutionalisierung neuer wissenschaftlicher Fachbereiche.⁶ Gerade für medizinische und naturwissenschaftliche Diszipli-

-
- 2 Zum Begriff »Kulturen des Wissens«, vgl. Jardine, Nicholas/Secord, James A./Spary, Emma C. (Hg.): *Cultures of Natural History*, Cambridge 1996; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York 2008.
 - 3 Grundlagen für eine solche Perspektive legten die wissenschaftssoziologischen Arbeiten von Bruno Latour, der auf die Bedeutung der Praktiken, der Räume und der Gegenstände bei der Entstehung wissenschaftlicher Fakten aufmerksam machte: Latour, Bruno/Woolgar, Steven: *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills 1979; sowie Latour, Bruno: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Milton Keynes 1987.
 - 4 Heesen, Anke te/Spary, Emma C.: »Sammeln als Wissen«, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 7–21, hier S. 11. Die Autorinnen beziehen sich dabei auf den Begriff der Materialkulturforschung bzw. Material Culture Studies als einem interdisziplinären Forschungsfeld. Zum Begriff der Material Culture Studies, vgl. Woodward, Ian: *Understanding Material Culture*, New York 2007; Hicks, Dan/Beaudry, Marcy C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010.
 - 5 Zur Bedeutung der vormodernen Sammlungen als Orte der Wissenschaft lieferten unter anderem Giuseppe Olmi, Paula Findlen und Lorraine Daston wichtige Beiträge; Olmi, Giuseppe: *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992; Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994 [= Referenztext in diesem Band, S. 135–139]; dies.: »Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, in: Grote, Andreas (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 191–207; Daston, Lorraine: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, in: ebd., S. 35–50; Pearce, Susan M. (Hg.): *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London/New York 1995; Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998; Schubiger, Benno (Hg.): *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz. Akten des Kolloquiums Basel 16.–18. Oktober 2005*, Genf 2007.
 - 6 Vor allem die Arbeiten des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik der Humboldt Universität in Berlin unter Koordination von Cornelia Weber und Jochen Brüning prägten zumindest im deutschsprachigen Raum ein neues Interesse an den jüngeren universitären wissenschaftlichen

/21/

nen wie Anatomie, Botanik, Chemie, Geologie, Pharmazie und Zoologie konnte in einigen Fallbeispielen die immanente Bedeutung des Sammelns und der Sammlungen für die Etablierung eigenständiger Fachbereiche nachgewiesen werden.⁷ Um die Jahrtausendwende hatte der Begriff »wissenschaftliche Sammlung« in der wissenschaftshistorischen und museologischen Forschung die imaginäre Grenze zwischen dem Labor als Ort der Wissensgenerierung und dem Museum als Ort der Wissensvermittlung endgültig aufgelöst.⁸ Durch

Sammlungen. Zentraler Bestandteil des Projekts am Helmholtz-Zentrum war die Einrichtung eines Informationssystems zu Sammlungen und Museen an deutschen Universitäten mit dem Ziel, die »Bestände und Geschichte von existierenden und nicht mehr vorhandenen Sammlungen von Universitäten in Deutschland« zu dokumentieren. Die Daten wurden auf der Internetplattform des Informationssystems Universitätssammlungen in Deutschland veröffentlicht: www.universitaetssammlungen.de (Stand: 31.10.2016) [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.]. Erste Ergebnisse wurden bereits im Jahr 2000 in der Ausstellung *Theatrum Naturae et Artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens* präsentiert. Dazu erschien ein gleichnamiger Ausstellungskatalog, vgl. Bredekamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): *Theater der Natur und Kunst. Katalog zur Ausstellung*, Berlin 2000; zur Webseite des Helmholtz-Zentrums: www.kulturtechnik.hu-berlin.de/ (Stand: 31.10.2016) [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.]; zum allgemeinen Verhältnis zwischen Wissenschaft und Sammlung: Brüning, Jochen: »Wissenschaft und Sammlung«, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003, S. 87–113. Aus den Vorarbeiten des Helmholtz-Zentrums ging die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland hervor, vgl. online unter <http://wissenschaftliche-sammlungen.de> (Stand: 31.10.2016) [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.]. Für die Schweiz besteht seit 2013 mit dem Arbeitskreis Wissenschaftliche Sammlungen Schweiz ein Verband von Forschenden, Sammlungsverantwortlichen und Museumsmitarbeitenden zur besseren Erschließung und Erforschung von wissenschaftlichen Sammlungen an Schweizer Hochschulen, vgl. online unter www.wissenschaftlichesammlungen.ch (Stand: 31.10.2016) [Link inaktiv, Anm. d. Hg.].

7 Auf die immanente Bedeutung von Sammlungen für die Entstehung der modernen Naturwissenschaften wies Roy Porter in seiner Studie zur Entstehung der Geologie als Wissenschaft hin, vgl. Porter, Roy: *The Making of Geology: Earth Science in Britain 1660–1815*, Cambridge 1977; eine Übersicht über die Funktion von Museen im Prozess der Herausbildung der modernen Naturwissenschaften findet sich bei Winsor, Mary P.: »Museums«, in: *The Cambridge History of Science. The Modern Biological and Earth Sciences*, Band 6, Cambridge/New York u.a. 2009, S. 61–75; Jochen Brüning zeigte am Beispiel der Geschichte der Universität Berlin, dass die Sammlungen von einschlägigen Objekten und spezifischen Formen der Wissenstradierung eine Notwendigkeit darstellen für die Herausbildung der modernen wissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Naturwissenschaften, vgl. Brüning, Jochen: »Von Humboldt zu Helmholtz. Zur Disziplinbildung in den Naturwissenschaften am Beispiel der Physik«, in: Heinz-Elmar Tenorth (Hg.), *Geschichte der Universität Unter Linden. Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität*, Berlin 2012, S. 395–424; im selben Band stellte Volker Hess die Bedeutung des Sammelns im Zusammenhang mit der Ausbildung der modernen Medizin an der Humboldt Universität in Berlin dar, vgl. Hess, Volker: »Medizin zwischen Sammeln und Experimentieren«, in: ebd., S. 489–566; eine allgemeine Betrachtung von Sammlungen und der Entstehung der wissenschaftlichen Disziplinen findet sich bei: Weber, Cornelia: »Universitätssammlungen«, in: *Europäische Geschichte Online* vom 17. Juni 2012, online unter www.ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/cornelia-weber-universitaetssammlungen (Stand: 31.10.2016) [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.].

8 Zur Auflösung der Grenze zwischen Museum und Labor als gleichzeitige und gleichwertige Orte für die Produktion, Repräsentation und Vermittlung von Wissen, vgl. Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan: *Kunstkammer, Labor, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003; Bennet, Tony: »Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the

/22/

ihre gleichzeitige Funktion als »Labor« und »Schaubühne« sah man Sammlungen als Räume an, in denen nicht nur Objekte gesammelt und Wissen geschaffen, sondern in denen in Form der musealen Anordnungen und Ausstellungen Wissen konstruiert, repräsentiert, popularisiert und vermittelt wurde.⁹ Wissenschaftliche Sammlungen, egal ob im Museum, an der Universität oder im Privatbesitz einzelner Sammler, erhielten so eine neue Bedeutungszuschreibung als Plattformen, auf denen Konzepte über Sachverhalte ausgehandelt werden.¹⁰ In der aktuellen, wissenschaftshistorischen und museologischen Forschung gelten Sammlungen als »Orte und Ausdruck epistemischer Strategien

/23/

des Wissens, von Formen, Praktiken und Dynamiken des menschlichen Wissens zu einer Zeit und in einer Kultur«. ¹¹ Als »Materialisationen« von wissenschaftlichen Praktiken oder als »epistemische Objekte« stehen die wissenschaftlichen Sammlungen im Fokus einer interdisziplinär geführten Forschung zur Entstehung und Verbreitung

Social«, in: *Cultural Studies* 19/5 (2005), S. 521–547; Heesen, Anke te/Vöhringer, Margarete (Hg.): *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Berlin 2014.

9 Zur Wissenspopularisierung bzw. -inszenierung im Museum siehe Macdonald, Sharon (Hg.): *Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London/New York 1998; Samida, Stefanie (Hg.): *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011; eine breiter angelegte Untersuchung mit dem Schwerpunkt auf die Funktion des Raumes für die Wissenschaft und Wissensordnung lieferte: Felfe, Robert/Wagner, Kirsten (Hg.): *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010.

10 Auf Basis der zoologischen Sammlung im Berkeley Museum für Zoologie entwickelten Susan Star und James Griesmer ihr Konzept von Sammlungen als »boundary objects«, um die unterschiedliche Nutzung von Informationen durch unterschiedliche soziale Gruppen zu beschreiben; Star, Susan Leigh/Griesmer, James R.: »Institutional Ecology, Translation and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology. 1907–1939«, in: *Social Studies of Science* 19/3 (1989), S. 387–420; am Fallbeispiel des botanischen Gartens und der naturhistorischen Sammlungen in Paris im 18. Jahrhundert zeigte Emma Spary, wie sich anhand der Erforschung einer einzelnen Institution die weitreichenden Verbindungen und vielfältigen Prozesse des Schaffens und Vermittelns von Wissen erfassen lassen, vgl. Spary, Emma: *Utopias Garden: French Natural History from the Old Regime to Revolution*, London 2000; in einer beispielhaften Studie bestätigte Carsten Kretschmann die zentrale Bedeutung der Naturhistorischen Museen als Orte der Wissensproduktion in Deutschland im 19. Jahrhundert. Nach Kretschmann speichern die Museen das Wissen nicht nur, sondern »sie produzierten es. Und sie produzierten es immer wieder neu und immer wieder anders. Das Wissen, das durch die Objekte und ihre jeweiligen Inszenierungen repräsentiert wurde, musste in einem komplizierten Prozess ausgehandelt werden. In diesem Prozess, der nach dem Selbstverständnis der Museen ein öffentlicher war, konkretisierte sich die museale Praxis. Sie war gekennzeichnet durch die Kommunikation von Akteuren, deren Einfluss und Gewicht von Haus zu Haus und von Stadt zu Stadt verschieden sein konnte.« Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 87 [= Referenztext in diesem Band, S. 369–376].

11 Hassler, Uta/Meyer, Torsten: »Die Sammlung als Archiv paradigmatischer Fälle«, in: dies. (Hg.), *Kategorien des Wissens. Die Sammlung als epistemisches Objekt*, Zürich 2014.

von Wissen.¹² In diesem Zusammenhang betrachtet die Forschung die ursprünglich musealen Praktiken wie Sammeln, Ordnen und Klassifizieren als zentrale Tätigkeiten des wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses. Gleichzeitig wird davon ausgegangen, dass sich in den Sammlungen wissenschaftliche Konzeptionen und Erklärungsmodelle mit den kulturellen und sozialen Wertevorstellungen verdichten und verbinden. In diesem Sinne können museale Sammlungen und die in ihnen enthaltenen Objekte als materieller Ausdruck des Wissens in einer Kultur verstanden werden. Die Untersuchung der Aktivitäten und Praktiken von Personen in und um die Sammlung ermöglicht es zudem zu verstehen, wie dieses Wissen entstanden ist.¹³

/27/

Wie eine solche kritische Annäherung an den Forschungsgegenstand Sammlung gerade im Kontext der Wissenschaftsgeschichte erfolgen kann, fasste der Wissenschaftshistoriker Nick Jardine unter dem Titel *Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte* programmatisch zusammen.¹⁴ Das zentrale Anliegen eines kulturhistorischen Zugangs zur Wissenschaftsgeschichte bestünde nach Jardine darin, »den verschiedenen Bedeutungen der vergangenen Werke der Wissenschaften – seien es gelehrte oder populäre, professionelle oder laienhafte, großstädtische oder provinzielle, gerecht zu werden«.¹⁵ Das heißt, dass auch Arbeiten in Kontexten, die nicht in einem akademischen oder universitären Zusammenhang entstanden sind, ebenso als »wissenschaftlich« betrachtet werden können. Zudem dürften historische Fakten und Theorien, also das, was zu einer bestimmten Zeit als wissenschaftlich angesehen wurde, nicht vom gegenwärtigen Stand der Wissenschaft aus beurteilt werden. Dies trifft vor allem auf jene historische Epoche zu, in der die Erforschung der Natur und die zahlreichen fachlichen Ausrichtungen wie Biologie, Chemie, Geologie, Meteorologie, Physiologie oder Zoologie noch nicht als wissenschaftliche Disziplinen etabliert waren, sondern noch unter dem allgemeinen Begriff »Naturforschung« betrieben wurden. Und gerade in der vormodernen Naturforschung bildeten Naturalienkabinette, die oft privat angelegt wurden und sich nicht zwangsläufig in einem wissenschaftlichen Kontext befanden, zentrale Orte zur Generierung, Entwicklung und Verbreitung neuer Erkenntnisse über die Natur. Wichtig bei einer kulturhistorisch orientierten Wissenschaftsgeschichte, so Jardine weiter, sei die Vermeidung von positivistischen und internalistischen Tendenzen, was bedeutet, dass nicht davon ausgegangen werden darf, dass sich wissenschaftliche Erkenntnisse geradlinig, mit einem konkreten Ziel oder als unvermeidbare Konsequenz entwickelt haben.¹⁶ Dabei gilt es gerade im Zusammenhang mit den Sammlungen zu bedenken, dass

12 Zum Begriff epistemisches Objekt vgl. Abel, Günter: »Epistemische Objekte – was sind sie und was macht sie so wertvoll? 18 programmatische Thesen«, in: Kai Michael Hingst/Maria Liatsi (Hg.), *Pragmata. Festschrift für Klaus Oehler zum 80. Geburtstag*, Tübingen 2008, S. 285–298.

13 Samuel Alberti bezeichnete in diesem Verständnis das Sammlungs- bzw. Museumsobjekt als »Prisma«, durch welches sich die öffentliche »Erfahrung« von Wissen betrachtet [!] lässt, vgl. Alberti, Samuel: »Objects and Museums«, in: *Isis* 96/4 (2005), S. 559–571, hier S. 561.

14 Jardine, Nicholas: »Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte«, in: Heesen/Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen*, S. 199–220.

15 Ebd., S. 200.

16 Ebd., S. 201.

nicht jede Art von Sammlungstätigkeit als wissenschaftlich bezeichnet werden kann. Eine zu starke Fokussierung auf das Sammeln als »wissenschaftliche Praxis« könnte zur Annahme verleiten, dass zum Beispiel ein Sammler im 17. oder 18. Jahrhundert bereits »gewusst« oder »vorausgesehen« hätte, dass seine Sammlungstätigkeit in der Zukunft einen Beitrag an die wissenschaftliche Forschung liefern würde. Bei der Frage nach den Sammlungsmotiven ist die Berücksichtigung des sozialen und kulturellen Umfelds der handelnden Personen zentral. Viele Sammlungen entstanden nicht aufgrund eines Erkenntnisinteresses, sondern es standen für die Sammler oft ökonomische oder soziale Motive im Vordergrund. Sammler waren

/28/

manchmal bloß Händler. Andere sammelten aufgrund des bloßen Gefallens an den Objekten, aus Neugier und Leidenschaft oder um Mitmenschen mit der eigenen Sammlung zu beeindrucken.¹⁷ Doch auch wenn eine Sammlung nicht aus einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse hervorging, konnte sie unter Umständen dennoch wichtig für die wissenschaftliche Arbeit werden. Neben der Frage nach den Sammlungsmotiven müssen die zur Anlage, Pflege und Erweiterung der Sammlungen nötigen praktischen Arbeiten, wie das Beschaffen, Ordnen, Beschreiben, Klassifizieren und Katalogisieren, das Präparieren und Konservieren, das Ausstellen und Zeigen, sowie der Handel und der Tausch von Gegenständen beachtet werden.¹⁸ Dazu gehören auch administrative Handlungen wie das Definieren von Verantwortungen und Zuständigkeiten über Sammlungen oder juristischen Abklärungen zu Besitzverhältnissen. Solche praktisch-administrativen Arbeiten waren und sind entscheidend für das Bestehen von Sammlungen und müssen im Kontext des Sammelns als Teil der wissenschaftlichen Praxis verstanden werden. Wer hat wann was gesammelt, mit welcher Absicht und zu welchem Zweck? Was ist mit den Sammlungsgegenständen geschehen, bevor und nachdem sie in eine Sammlung integriert wurden? Wie und mit welchen Strategien versuchten die Sammler, ihre Aktivitäten als wissenschaftliche Arbeit zu legitimieren? All diesen Fragen gilt es aus Sicht einer kultur- und wissenschaftshistorischen Sicht auf das Phänomen des Sammelns Rechnung zu tragen.

/33/

Bis zum 18. Jahrhundert hatte sich die naturhistorische Sammlung neben dem Buch, dem botanischen Garten und dem anatomischen Theater zum zentralen Arbeitsinstrument und zur Repräsentationsform der Kenntnisse über die Natur entwickelt. Die zedlersche Enzyklopädie definierte die Naturgeschichte um 1740 dementsprechend als:

17 Zum Verhältnis von Neugier, Sammeln und Wissenschaft insbesondere in der frühmodernen Naturforschung siehe Daston, Lorraine: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, in: Grote (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 35–59; Evans, Robert/Marr, Alexander (Hg.): *Curiosity and Enlightenment*, Aldershot 2006; MacGregor, Arthur: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale 2007.

18 Auf die hohe Bedeutung konservatorischer Praktiken als Teil der wissenschaftlichen Arbeit in Sammlungen verweist: Dietz, Bettina: »Die Naturgeschichte und ihre prekären Objekte«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York 2008, S. 615–621.

[E]ine historische Erzählung, was in natürlichen Dingen ordentlicher oder zufälliger Weise sich zugetragen oder von der Natur hervorgebracht worden ist. Man könnte sie auch erklären durch eine Nachricht von dem Ursprung, Fortgang, Veränderungen, besondern Zufällen und Begebenheiten, die im Reiche der Natur den sichtbaren und unsichtbaren Dingen von Zeit zu Zeit sich zugetragen. Demnach ist sie merklich unterschieden von der Natur-Lehre, als welche die Natur, Kräfte, Wirkungen und Eigenschaften erforschet, und Schlüsse und Lehren daraus zieht. Jedoch sind beide dermassen nahe miteinander verwandt, dass sie fast immer untermischt sich zu erkennen geben.¹⁹

Im 18. Jahrhundert bestand im Erkenntnisinteresse zwischen der Naturwissenschaft als Naturlehre und der Naturgeschichte als Darstellung der Natur keine strikte Grenze. Die Naturgeschichte konzentrierte sich aber auf die Beschreibung der Naturgegenstände und Naturphänomene und suchte nicht zwingend

/34/

nach allgemeingültigen Erklärungsmodellen.²⁰ Die praktischen Tätigkeiten, die zur Förderung der Kenntnisse über die Natur führen sollten, fasste man unter dem Begriff Naturforschung zusammen. Naturforschung beinhalteten (!) sowohl Absichten und Methoden der erklärenden Natur-Lehre als auch der beschreibenden Naturgeschichte. Jene Personen, die sich um die Erforschung der Natur bemühten, wurden dementsprechend nicht als Naturwissenschaftler, sondern allgemein als Naturforscher bezeichnet, wobei im Grunde jeder Mensch als solcher gelten konnte, wenn er über ein mehr oder weniger ausgeprägtes Interesse an der Natur, ihren Gegenständen und ihren Phänomenen verfügte. Die unspezifische Verwendung des Begriffs Naturforscher ist unter anderem auf das Fehlen professioneller oder institutioneller Strukturen zurückzuführen, also darauf, dass die Erforschung der Natur im 18. Jahrhundert noch nicht generell als Beruf anerkannt oder als wissenschaftliche Disziplin etabliert war. Aus diesem Grund wird von der Naturforschung im 18. Jahrhundert oft als einer laienhaften Betätigung gesprochen, die primär im Privaten oder in der Freizeit betrieben worden ist. Andere zeitgenössische Bezeichnungen für Personen, die sich intensiv mit dem Sammeln von Naturgegenständen oder der Erforschung und Beschreibung der Natur befasst haben, waren »Naturkundler« oder der vor allem im Englischen und Französischen verwendete Begriff »Naturalist«. Auch weniger auf eine spezifische Beschäftigung mit der Natur hinweisende Begriffe wie »Gelehrter« (franz. *savant*) oder »Amateur« (dt. Liebhaber), die gerade im 18. Jahrhundert eine Konjunktur erlebten, kamen als Bezeichnungen für Naturforscher infrage.²¹

19 Eintrag »Natur-Geschichte«, in: Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Band 23, Halle/Leipzig 1740, S. 1063–1085, hier S. 1063f.

20 Zur Naturgeschichte als »Wissenschaft des Beschreibens«, vgl. Ogilvie, Brian: *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.

21 Zur Komplexität der Bezeichnung des Wissenschaftlers in der Vormoderne siehe Shapin, Steven: »The Man of Science«, in: Park/Daston (Hg.), *The Cambridge History of Science. Early Modern Science*, S. 179–191.

7.1.2 Anke Tietz: Sammlungsnutzung. Besichtigungspraktiken aus der Perspektive eines reisenden Akteurs der (Geo)Wissenschaften um 1800

Eher selten wurden Sammlungen in der zurückliegenden Forschung aus der Perspektive des »Publikums« untersucht – ein Umstand der wohl nicht zuletzt auf die Quellenlage zurückzuführen ist. Zwar können mitunter überlieferte Besucherbücher für ein bestimmtes Zeitfenster einen Überblick zu Personen bzw. Personengruppen geben, die eine Sammlung einmalig oder auch wiederholt aufsuchten, jedoch zeichnen Besucherbücher kaum nach, was denn nun bei einer Sammlungsbesichtigung konkret geschah.¹ Ganz anders lassen sich Sammlungsbesichtigungen in ihrer Vielschichtigkeit bisweilen über wissenschaftliche (Reise)Tagebücher erschließen. Mit dem vorliegenden und auf Untersuchungen von Reisejournalen des Adolf Traugott von Gersdorf (1744–1807)² aus der Oberlausitz (Sachsen) basierenden Beitrag rückt diese Quellengruppe in den Mittelpunkt.³

Gersdorfs Forschungsinteressen richteten sich insbesondere auf den Bereich der heutigen Geowissenschaften. Hier verfolgten die Akteure bereits vor 1800 Erkenntnisinteressen, die (im Vergleich zu Zoologie und Botanik) weit über Klassifikation und Nomenklatur hinausführten und die räumlich ausgedehnten, jedoch regional (bis lokal) stark variierenden Phänomene sowie die möglichen verursachenden Prozesse und kausalen Beziehungen einschlossen. In diesen Erkenntnisinteressen findet die von Flavio Häner beschriebene Verschränkung von »Naturwissenschaft als Naturlehre« und »Naturgeschichte« ihren Ausdruck, da sie das Spektrum einstiger naturgeschichtlicher und naturphilosophischer Wissensgebiete durchschnitten.⁴ Seit dem 18. Jahrhundert entwickelten sich die Geowissenschaften zu einer zunehmend eigenständigen und vielfältig strukturierten, fächerübergreifend und von Beginn an stark interdisziplinär arbeitenden Wissenschaft.⁵

Das spiegelte sich auch in den Objekten, Sammlungen und fachspezifischen Praktiken. Dabei gab es zahlreiche Phänomene, die sich zwar beobachten und beschreiben, jedoch generell nicht beproben ließen. Die lokalen Expertisen waren für die Geowissenschaften von weitaus größerer Bedeutung als in den übrigen Naturwissenschaften, und deren Zusammenführung erforderte Kollaboration über weite

1 Vgl. Das Besucherbuch von Kunsthhaus und Museum Fridericianum 1769–1796, digital zugänglich: <https://www.ub.uni-kassel.de/besucherbuch/datenbank.php?lang=de> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

2 Bei den nachfolgenden Namensnennungen wird auf ein Anführen des Adelstitels zugunsten des Leseflusses verzichtet.

3 Die Beispiele und Aussagen in diesem Beitrag gehen auf Untersuchungen zurück, die in das von der DFG geförderte Projekt »Sammlungsbesichtigung als epistemische Praktik in der Scientific Community der Geowissenschaften zwischen 1765 und 1807« eingebunden sind (Projektnummer 428589664). Für einen Zeitraum von 40 Jahren konnten rund 150 Besichtigungsereignisse für 103 verschiedene Sammlungsbetreiber ausfindig gemacht werden. Ein ausführlicher Beitrag zu dieser Studie erscheint 2024 in der Schriftenreihe *Nova Acta Leopoldina-historica* (NAL-historica).

4 Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen – Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017, S. 33 (Referenztext).

5 Weiterführend zu A. T. v. Gersdorf sowie den Geowissenschaften um 1800 siehe Tietz, Anke: *Wissen, Material und Praktiken in den Geowissenschaften der Frühen Neuzeit. Die Objekte der Schweizer Reise des Adolf Traugott von Gersdorf 1786 und die Fernzusammenarbeit bis 1807*, Gölitz 2021, S. 23–76.

Entfernungen. Auch der private Akteur Gersdorf legte im Zuge seiner (Gelände-)Forschungen eine eigene Sammlung an.⁶ Auf seinen ab 1765 dokumentierten Reisen, die er fast ausnahmslos in Begleitung seiner Frau Rahel Henriette, geborene von Metzradt (um 1740–1820) sowie seines Freundes Karl Andreas von Meyer zu Knonow (1744–1797) unternahm, führte er sowohl eigene Geländeuntersuchungen als auch kontinuierlich Sammlungsbesichtigungen durch.

Der Beitrag stellt Praktiken im Zuge von Sammlungsbesichtigungen in den Mittelpunkt. Ein Anliegen ist es dabei, bestimmte methodische Formen bzw. Praktiken in Abhängigkeit der aufgesuchten Typen von Sammlungen aufzuzeigen. Die nachfolgenden drei Aspekte skizzieren zunächst die Konstellation um Sammlungsbesichtigungen.

1. Motive des Publikums

Im Hinblick auf das Publikum von Sammlungen – das in dieser Fallstudie freilich (nur) aus der Perspektive eines einzigen sammlungsbesichtigenden Akteurs betrachtet wird – erscheint es zunächst wichtig, nach den Motiven für Sammlungsbesichtigungen zu fragen. Für den Akteur Gersdorf ist festzustellen, dass er ausgehend von eigenen Probenahmen im Gelände bis zu sammlungstechnischen Praktiken einerseits als Sammlungsbetreiber erfahren war.⁷ Andererseits war er als regionaler Experte mit den damals aktuellen Forschungsfragen bestens vertraut. Naheliegend als leitendes Motiv für seine Sammlungsbesichtigungen ist daher ein an die eigenen Forschungsinteressen sowie kollektiven Forschungsthemen anknüpfender Erkenntniszuwachs.

Es versteht sich von selbst, dass sich für ein anderes Publikum von Sammlungen davon abweichende Motive ausmachen ließen. Beispielsweise könnte es ein nützlicher, belehrender, geselliger oder auch ästhetisch motivierter Zeitvertreib sein. Nicht jedes Publikum ist mit den durch die Objekte thematisierten Disziplinen vertraut. Dementsprechend heterogen sind daher auch die Praktiken im Umfeld von Besichtigungen zu erwarten und es bleibt zu hinterfragen, inwieweit die Publikumsaktivitäten sich mit *anschauen, lernen, forschen, ein- und ausschließen* jeweils hinlänglich dargestellt finden. Allerdings gilt es in diesem Kontext nun andererseits auch, die Verschiedenheit der Intentionen zu betrachten, mit der Sammlungen betrieben wurden.

2. Sammlungsbetreiber und ihre Motive

Auf den ersten Blick befanden sich (natur)wissenschaftliche Sammlungen um 1800 »im Museum, an der Universität oder im Privatbesitz«.⁸ Dabei gilt es für einen kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Ansatz einen erweiterten Sammlungsbegriff zu berücksichtigen, der auch jene Sammlungen nicht ausklammert, »die nicht in einem akademischen oder universitären Zusammenhang entstanden sind«.⁹

Die in den Reisejournalen Gersdorfs ausgemachten Besichtigungsereignisse betreffen u. a. montanwirtschaftliche, universitäre und bergakademische sowie museale, private und sozietäre Sammlungen. Deren Betreiber verfolgten unterschiedliche

6 »Privat« wird hier in der Bedeutung von nicht professionell im Sinn eines Broterwerbs verwendet.

7 Ebd., S. 130–132.

8 Häner: *Dinge*, S. 22.

9 Ebd., S. 27.

Motive.¹⁰ So bezweckten die frühen institutionellen Sammlungen, wie bergakademische und universitäre, die Ausbildung von Bergbeamten bzw. Lehre, und weniger die Forschung. Die Sammlungen dienten der Übertragung von bestehendem Wissen. Forschung, etwa von Professoren, blieb eine privat zu finanzierende Randerscheinung,¹¹ da für Forschung an den Universitäten noch keine eindeutige institutionelle Zuweisung bestand.¹²

Mit dem sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Wandel der landesherrlichen Sammlungen von der Kunstkammer zur Naturaliensammlung, ging die Neuaufstellung und Separierung naturhistorischer Sammlungsbestände – teils in eigens zu diesem Zweck errichteten Gebäuden – einher und erste öffentliche Museen entstanden. Hier ging es seither weniger um landesherrliche Repräsentation als vielmehr auch um eine nützliche Belehrung des allgemeinen Publikums.¹³ Demgegenüber ist für die Kategorie der privaten Sammlungsbetreiber nicht ausschließlich, jedoch in großem Umfang als initiiertes Motiv von Sammlung die eigene Forschung auszumachen. Die privaten Akteure markieren speziell für die Geowissenschaften um 1750 den Umbruch von wirtschaftlich zu wissenschaftlich motivierten Sammlungen.¹⁴ So sind in Korrelation dazu mehr als drei Viertel aller durch Gersdorf kontaktierten Sammlungsbetreiber privat. Nicht unerwähnt bleiben darf dabei, dass sich unter den privaten Akteuren auch solche befanden, die etwa aus ästhetischen Motiven heraus sammelten oder ihre privat angelegte Sammlung im Kontext ihrer universitären oder bergakademischen Tätigkeit vordergründig für Lehrzwecke nutzten.¹⁵

Sammlungen von Gesellschaften und Sozietäten bezweckten einerseits Belehrung und Erkenntniserweiterung der Mitglieder sowie andererseits die Repräsentation nach außen. Dabei wurden die gesellschaftseigenen Objekte nicht selten lediglich verwaltet.¹⁶ Wichtig ist an dieser Stelle festzuhalten, dass innerhalb der damaligen Sammlungslandschaft divergierende Motive für das Anlegen und Betreiben von Sammlungen bestanden und nicht alle Sammlungsbetreiber Forschungsfragen und Erkenntnisinteressen verfolgten.

10 Vgl. ebd., S. 27–28.

11 Rudwick, Martin J. S.: *Bursting the Limits of Time. The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago 2005, S. 354.

12 Füssel, Marian: »Lehre ohne Forschung? Zu den Praktiken des Wissens an der Universität der Frühen Neuzeit«, in: Martin Kintzinger/Sita Steckel (Hg.), *Akademische Wissenskulturen. Praktiken des Lehrens und Forschens vom Mittelalter bis zur Moderne*, Basel 2015, S. 59–87, S. 62.

13 Ebd., S. 45; sowie Häner: *Dinge*, S. 21–22.

14 Markl, Gregor: *Bergbau und Mineralienhandel im fürstenbergischen Kinzigtal*, Filderstadt 2005, S. 230.

15 Häner: *Dinge*, S. 28; sowie Füssel: *Lehre*, S. 83.

16 Heesen, Anke te: »Vom naturkundlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800«, in: dies./Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen*, S. 62–84, hier S. 69–72.

3. Führungen durch Sammlungen

Was für die Museen des 18. Jahrhunderts herausgestellt wird, nämlich dass es keinen Besuch ohne Führung gab,¹⁷ gilt im Fall Gersdorfs für alle analysierten Besichtigungsereignisse. Während durch private Sammlungen die Betreiber selbst führten, waren es in den institutionellen Sammlungen Inspektoren und Vorsteher (im heutigen Sinn Kustoden) sowie Aufseher und Wärter von Sammlungen oder gänzlich andere Personen. Unabhängig davon wer nun wo führte, barg diese Praxis jederzeit das Potenzial für Kommunikation und mündlichen Austausch. Aus einer 1741 abgefassten Instruktion geht zudem hervor, dass es zu den Aufgaben des Führungspersonals gehörte, Objekte vorzuzeigen, zu erläutern sowie gegebenenfalls zu demonstrieren.¹⁸

4. Sammlungsnutzung und Praktiken

Als bedeutende und grundlegende praktische Herangehensweise im Hinblick auf Gersdorfs Sammlungsbesichtigungen ist die ambulante Verschriftlichung hervorzuheben. Bereits allein diesem Vorgang von Aufschreiben und Ordnen sind ein *Lernen* sowie epistemische Effekte implizit. Das Aufschreiben bewirkte weit über ein bloßes Informationsmanagement hinaus auch den Wandel von Wissen.¹⁹ In der Praxis nutzte Gersdorf für seine Notationen vermutlich kleinere Notizbücher, deren Inhalt er im Nachgang der Reisen in der Reinschrift der Reisejournale zusammenführte, um sie in seinem wissenschaftlichen Netzwerk zirkulieren zu lassen. Neben dem eigenen nachhaltig gesicherten Zugriff dienten die Reisejournale damit zugleich dem Wissenstransfer.²⁰ So wird auch plausibel, warum selbst Ereignisse, in denen eine angestrebte Besichtigung nicht stattfand, etwa weil man von einer »Naturaliensammlung [...] hier nichts wissen wollte«²¹ oder weil ein verpacktes Naturalienkabinett gerade in eine andere Wohnung umzog,²² dokumentiert wurden. Zudem wurden Sammlungen auch generalisierend bewertet und konnten etwa »vortrefflich«,²³ »der Aufmerksamkeit würdig«,²⁴ »in Ansehung der Benennungen sehr fehlerhaft«²⁵ oder »voller Staub und in großer Unordnung«²⁶ sein. Nachfolgend werden jene Sammlungen favorisiert,

17 Dolezel, Eva: »Der erste Berliner Museumsstreit. Nutzungskonzepte im Umfeld der Berliner Kunstkammer«, in: Jürgen Luh (Hg.), *Ein öffentlicher Ort: Berliner Schloss – Palast der Republik – Humboldt Forum* (= KultGeP – Colloquien, Band 5), Berlin 2017, Absatz 18.

18 Ebd., Absatz 19.

19 Hess, Volker/Mendelsohn, J. Andrew: »Paper Technology und Wissensgeschichte«, in: *Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 21 (2013), S. 1–10, hier S. 4–7.

20 Tietz: *Schweizer Reise*, S. 33, 95–96, 182–183.

21 Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften Görlitz, Reisejournale Adolf Traugott von Gersdorf (im Folgenden abgekürzt: OLB, ATvG 76, 6. Juni 1788, S. 242, Schloß Fürstenstein [heute Książ, Stadtteil von Wałbrzych/PL]. Digital zugänglich: <http://digital.slub-dresden.de/id453739628> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

22 OLB, ATvG 73, 21. Juli 1786, S. 435, Bern, Sammlung Johann Georg Albrecht Höpfner (1759–1813).

23 OLB, ATvG 70, 11. Juni 1784, S. 143, Freiberg, Sammlung Johann F. Wilhelm von Charpentier (1738–1805).

24 OLB, ATvG 60, 13. April 1765, S. 21, Erlhammer nahe Schwarzenberg, Sammlung Reinhold d. Ä.

25 OLB, ATvG 61, 1. August 1774, S. 117, Zittau, Sammlung Adam Daniel Richter (1709–1782).

26 OLB, ATvG 69, 26. Mai 1783, Blatt 47, Magdeburg, Sammlung Kloster Berge.

die Gersdorf aus seiner Perspektive und mit seinen Besichtigungsmotiven nicht als marginal charakterisierte.

Innerhalb der Dokumentationen Gersdorfs zu Sammlungsbesichtigungen lassen sich bestimmte inhaltliche Formate ausmachen, von denen nachfolgend zwei vorgestellt werden. Es sind zum einen Auflistungen von Sammlungsmaterialien, wobei Gersdorf hier eine Auswahl vornahm, die die *vorzüglich merkwürdigen* oder *merkwürdigsten* Objekte betraf. Diesem Format der Verschriftlichung ging zugleich ein *Ausschließen* von jenen Objekten voraus, die aus der subjektiv-fachspezifischen Sicht weniger bedeutungsvoll waren. Die Auflistungen weisen die Gesteins- oder Mineralbezeichnung, Angaben zu mineralogischen und petrographischen Merkmalen der Objekte sowie den Fundort auf. Die Fundortangaben könnten entweder auf mündliche Information durch das führende Personal oder auf Etiketten zurückgehen. Der folgende Auszug veranschaulicht exemplarisch eine Objektauflistung:

Ein Zinnober Erz in büschelförmigen rothen glänzenden Fasern aus Idria.
 Branderz, eben daher, so am Feuer brennt.
 Verschiedene Stufen mit festem mit Silber amalgamirten Quecksilber.
 Ein Zinnspat tafelförmig cristallisiert aus Kärnthen, mit abgestumpften Kanten.
 Eine sehr derbe Stufe taubenhälsiges Siebenbürg. Antimonium.²⁷

Die Details dieses Auszuges verdeutlichen, dass *Anschauen* im Fall Gersdorfs weniger einen flüchtigen Blick über die Objekte bedeutete, als vielmehr ein eingehendes, gezieltes und beinahe analytisches Betrachten, das in dieser Form lediglich von einem Akteur mit Expertise geleistet und in die Dokumentation überführt werden konnte. Jedoch ist nicht auszuschließen, dass in Gersdorfs Verschriftlichung Informationen einfließen, die das Führungspersonal allgemein oder auf Nachfrage mitteilte. Derartige Auflistungen zu einer besichtigten Sammlung umfassen nicht selten mehrere Reisejournalseiten und finden sich überwiegend im Kontext musealer und institutioneller Sammlungen wie etwa der Bergakademie Freiberg,²⁸ dem Hof-Naturalienkabinett Wien,²⁹ dem Naturalienkabinett der Universität in Prag³⁰ oder dem Naturalienkabinett im Dresdner Zwinger.³¹

Ein anderes Format in Gersdorfs Dokumentationen zu Besichtigungen sind verschriftlichte Gespräche, die nicht selten einen intensiven Austausch erkennen lassen und Phänomene an Objekten sowie im Gelände, regionalgeologische Kenntnisse oder theoretische Vorstellungen betreffen. Dieses zweite Format der Aufzeichnungen findet sich überwiegend im Kontext privat betriebener Sammlungen. Häufig sind zum Beispiel Notationen, aus denen hervorgeht, dass anhand der Gesteine in der Sammlung der regionalgeologische Bau einer Region thematisiert wurde. Hier führte der mündliche Austausch mit einem regionalen Experten bisweilen zu einem Revidieren bisheriger Vorstellungen, was sich im Reisejournal etwa folgendermaßen formuliert

27 OLB, ATvG 66, 20. November 1781, S. 214, Wien, Hof-Naturalienkabinett.

28 OLB, ATvG 62, 23. Juni 1777, Freiberg.

29 OLB, ATvG 66, 20. November 1781, Wien.

30 OLB, ATvG 66, 19. Dezember 1781, Prag.

31 OLB, ATvG 83, 28. September 1794, Dresden.

finden kann: »Ersterer macht im Rammelsberge das Liegende, letzterer das Hängende, ohne noch dazwischen befindliche Schiefer, wie ich mir es vorgestellt hatte.«³²

Dass auch die damals brisanten Forschungsfragen – wie etwa die über Jahrzehnte verfolgte zur Basaltgenese – in den Gesprächen im Fokus standen, belegen zahlreiche Reisejournaleinträge. Im folgenden Beispiel besichtigt Gersdorf die Sammlung eines Akteurs, dessen Geländeuntersuchungen die Basaltvorkommen des Böhmisches Mittelgebirges eingeschlossen hatten: »Der H. D. versicherte, daß die beyden Millischauer und andern Berge des Mittelgebirges aus Basalte bestünden, den er jedoch so geradezu noch nicht für vulkanisch erklären will.«³³ Gersdorf dokumentierte damit sowohl die Geländebefunde als auch die für den aufgesuchten regionalen Experten weiterhin offene Frage nach der Entstehungsart der untersuchten Basaltvorkommen.

Ein weiteres Beispiel veranschaulicht, dass Untersuchung und Erörterung an einzelnen Objekten durchaus auch Differenzen hervorbringen konnten: »Die, besonders auf den Cristallen sich öfters findende, hier sogenannte Sammelterde, so am häufigsten grün ist, und der Chorherr Gesner in Zürich Schörlerde nennt, hält Hr. Wyttenbach nicht für aufgelöseten oder zerfallenen Glimmer.«³⁴

Neben dem untersuchten und diskutierten mineralogischen Phänomen und der offensichtlichen Debatte darüber, worauf dessen Genese zurückzuführen ist, tritt in diesem Beispiel die Varianz in der Fachsprache hervor, die Gersdorf im Reisejournal dokumentierte und damit transferierte. Denn anders als in der Botanik und Zoologie, in der die binäre Nomenklatur von Carl von Linné (1707–1778) ab 1735 die Grundlage für die Taxonomie schuf, konnte sich für die Geowissenschaften kein vergleichbar einheitliches und Einheit stiftendes System durchsetzen. Die Entwicklung einer gemeinsamen Fachsprache – etwa wie vorliegend praktiziert durch das Zusammenführen kursierender Fachbegriffe – war eine bereits zeitgenössisch wahrgenommene kollektive Herausforderung.³⁵

Insgesamt verdeutlichen die wenigen hier vorgestellten Beispiele, dass sich für die Sammlungsbetreiber mit ihren eingangs umrissenen verschiedenen Intentionen, durchaus auch »unterschiedliche Wissenspraktiken und Handlungen«³⁶ im Umfeld einer Besichtigung ableiten lassen. Den sich häufig in musealen und institutionellen Kontexten zeigenden Auflistungen von Sammlungsmaterialien ging ein eingehendes und gezieltes Betrachten der Objekte nach fachspezifischen Kriterien voraus, wobei durchaus zu vermuten ist, dass Inhalte von potenziellen mündlichen Erläuterungen während der Führung in die ambulante Verschriftlichung eingingen – freilich je nach Kompetenz der führenden Person. Die Objektauflistungen transferierten weniger die damals aktuellen Forschungsbefunde, sondern gaben vielmehr einen Überblick darüber, welches Gestein, Mineral oder Fossil wo und mit welchen Eigenschaften vorkommt bzw. abgebaut wurde. Schlussendlich blieb es hier für Gersdorf bzw. die Leser seiner Reisejournale schlicht bei einer Erweiterung der (Geo)Materialkenntnis im Kontext der Fundorte, was für die eigenen wissenschaftlichen Fragestellungen durchaus von Nutzen war.

32 OLB, ATvG 69, 13. Juni 1783, Blatt 124, Clausthal, Sammlung Friedrich W. Heinrich von Trebra (1740–1819).

33 OLB, ATvG 71, 17. August 1785, S. 238, Prag, Sammlung Johann Meyer (1754–1807).

34 OLB, ATvG 73, 5. Juli 1786, S. 321, Bern, Sammlung Jacob Samuel Wyttenbach (1748–1830).

35 Tietz: *Schweizer Reise*, S. 67–71.

36 Häner: *Dinge*, S. 19.

Ferner zeigen die Beispiele, dass »Wissen nicht zwangsläufig aus einer wissenschaftlichen Institution hervorgehen« muss.³⁷ Denn insbesondere im Bereich der privaten Sammlungen lassen sich Gespräche ausmachen, die auf intensiven mündlichen Austausch zurückgehen. Sowohl wurden hier konkrete Objekte untersucht und mineralogische oder petrographische Phänomene debattiert als auch Geländebefunde sowie räumlich-prozessbezogene Erscheinungen erörtert. Alles in allem lassen sich weitgreifende fachspezifische Thematiken feststellen. Mit der ambulanten Verschriftlichung als grundlegender Praktik Gersdorfs sowie dem nachträglichen Abfassen der Reisejournale wurde der Transfer von regionalen Befunden, Expertisen und Fachbegriffen sowie zudem von Theorievorstellungen langfristig gesichert. Da die geologischen Phänomene oft von lokaler Natur sind, war die Zusammenführung lokalen und regionalen Wissens elementar für die Ableitung allgemeingültiger Aussagen oder Theorien. Zu berücksichtigen ist, dass sich allein aufgrund der divergierenden Fachsprache in Briefen nicht alles unmissverständlich ausdrücken ließ,³⁸ was im persönlichen Kontakt durch Konversation und mit dem Objekt in der Hand klar aufgeschlüsselt werden konnte. Daher ist diese, auf Basis persönlicher Kontakte auf Reisen realisierte Form des Wissenstransfers – ein mündlicher Austausch, der im zweiten Schritt verschriftlicht wurde – ein bisher eher unterschätztes Format und das nicht nur in der initialen Phase der heutigen Geowissenschaften.

Derartige Gespräche konnten besonders dort entstehen, wo die durch die Sammlung führende Person in enger Verbindung zur Forschung stand und ein aktiver Bezug zu den Objekten gegeben war, die vielleicht im Zuge eigener (Gelände)Forschungen und Probennahmen in die Sammlung gelangten oder im Rahmen eines korrespondenzbasierten wissenschaftlichen Austauschs. Wie zuvor dargestellt, zeigt sich diese Konstellation insbesondere bei privaten Sammlungsbetreibern, die durch ihre eigenen Sammlungen führten und diese zudem häufig, aber nicht ausschließlich mit dem Motiv Forschung – also als Forschungssammlung – betrieben. Hingegen war in institutionellen Sammlungen, deren Bestände häufig auf Ankäufe oder Nachlässe einzelner (privater) Sammlungen zurückgingen,³⁹ dieser aktive Bezug zu den Objekten oder gar zu den konkreteren Forschungsfragen der Vorbesitzer nicht selbstverständlich gegeben. Nicht selten standen die Sammlungsverantwortlichen einer Menge von Materialien gegenüber, mit deren Verschiedenartigkeit und Herkunft sie sich zunächst vertraut machen mussten. Wie bedeutsam die Objektkenntnis für ein Publikum wie Gersdorf und seine Begleiter:innen war, zeigt die Besichtigung des Akademischen Museums in Göttingen, das zum Zeitpunkt von Gersdorfs Besichtigung erst seit »5 oder 6 Jahren« bestand und kurz zuvor durch den Ankauf einer Sammlung »des Claus-thalischen Herrn Ober Bergmeister Stelzer stark ist vermehrt worden«.⁴⁰

»Auf mein Ersuchen kam der Herr Prof. Gmelin auch dahin, weil ich befürchtete, daß der Aufseher in Abwesenheit des in die Schweiz verreiseten H: Prof. Blumenbach von wenigen eine befriedigende Auskunft würde geben können, wie es dann auch

37 Ebd.

38 Vgl. Yale, Elizabeth: *Sociable Knowledge: Natural History and the Nation in Early Modern Britain*, Philadelphia 2016, S. 91–93.

39 Füssel: *Lehre*, S. 83.

40 OLB, ATvG 69, 18. Juni 1783, Göttingen, Blatt 137f., Akademisches Museum.

wirklich war. Indessen war der H. Prof. Gmelin mit dieser Sammlung selbst noch nicht bekannt genug und mit seinen Urtheilen sehr bescheiden und zurückhaltend.«⁴¹

Gersdorf erhielt hier von den anwesenden Personen nicht die erwarteten Informationen zu den Objekten, obgleich er (wohl aus Erfahrung) vorgesorgt und eine weitere Person aus dem näheren Sammlungsumfeld hinzu bestellt hatte. Es muss an dieser Stelle offen bleiben, wie diese Besichtigung im Falle von Johann Friedrich Blumenbachs (1752–1840) Anwesenheit ausgefallen wäre. In einem ähnlichen Fall – Gersdorf und seine Begleiter:innen wurden »durch 2 Frauenzimmer« geführt – heißt es: »denn sie [...] wußten auch nichts zu erklären, als was sie auswendig wußten, und jagten uns recht durch alle Cabinette hindurch.«⁴² Zudem sah sich Gersdorf – und wohl allgemein ein Publikum mit vergleichbaren Motiven – mitunter Konstellationen gegenüber, die eine über das *Anschauen* hinausgehende intensive Betrachtung von Objekten unmöglich machten:

»Längst an den Seiten desselben hin stehen an einander hängende niedrige Schränke mit etlichen Schubfächern und einem Glasdeckel, da wir dann freylich meistens nur das sahen, was unter letztern lag, und auch dieses mit unglaublicher Geschwindigkeit, so daß es fast nicht möglich war, nur irgendein Stück genau zu betrachten.«⁴³

Dass die Aussagen während der Führungen nicht gutgläubig übernommen wurden, ist angesichts der vorhandenen fachlichen Expertise Gersdorfs naheliegend: In diesem Beispiel geht es um zwei auf dem Boden übereinanderstehende Basaltsäulen, »über $\frac{3}{4}$ Ellen im Durchschnitte [...] die sollten vom Cousway [Causeway] in Irrland seyn. Das untere Stück sollte hohl seyn. Das obere aber war zu schwer um abgehoben zu werden.«⁴⁴ Allein der benutzte Konjunktiv zeigt, wie kritisch diese Angabe zum Objekt aufgenommen und dokumentiert wurde. Aus gutem Grund, denn Gersdorf waren die Basaltvorkommen in seinem heimatlichen Untersuchungsgebiet (Oberlausitz) bestens vertraut, die hier an zahlreichen Lokalitäten in Säulen unterschiedlichster Form anzutreffen sind. Er zweifelte berechtigterweise an der Angabe, dass das untere Stück hohl sein sollte. Gerade vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das Prüfen von Aussagen – im konkreten Fall scheiterte es schlicht am Gewicht der Basaltsäule – auch die fachspezifischen Kenntnisse des Publikums spiegelt sowie darüberhinaus, dass das Abgleichen mit dem eigenen Wissen als ein weiterer praktischer Aspekt im Zuge von geführten Besichtigungen zu nennen ist.

5. Fazit

Vorliegend wurde die Publikumperspektive eines aktiv an der geowissenschaftlichen Forschung beteiligten Akteurs eingenommen und ein die Heterogenität von Sammlungen integrierender Zugriff gewählt. Dabei wird deutlich, dass sich die epistemischen Praktiken und Effekte um Sammlungsbesichtigungen durchaus als divergierend darstellen. Speziell in den privaten Sammlungen tritt der mündliche Austausch hervor und es lassen sich etwa detailerfassendes *Betrachten*, *Untersuchen*, *Diskutieren*, *Debattieren*, *Lernen*, *Abgleichen*, *Revidieren* und *Transferieren* als Elemente von Sammlungsnutzung ausmachen. Hingegen sind für die frühen institutionellen Sammlun-

⁴¹ Ebd.

⁴² OLB, ATvG 63, 30. Juli 1779, S. 117, Leiden, Akademisches Haus.

⁴³ OLB, ATvG 83, 28. September 1794, S. 217, Dresden, Naturalienkabinett im Dresdner Zwinger.

⁴⁴ OLB, ATvG 63, 30. Juli 1779, S. 117, Leiden, Akademisches Haus.

gen derartige Praktiken kaum erkennbar und beschränken sich nahezu auf *Anschauen*, *Nachfragen*, *Lernen* und *Transferieren* objektbezogener Parameter. Es sind insbesondere die privaten Sammlungen, die im betrachteten Zeitfenster als bedeutende Orte für wissenschaftlichen Austausch und Wissenstransferprozesse hervortreten. Zu beachten ist allerdings, dass die Repräsentativität dieser mikrohistorischen Fallstudie durch vergleichbare Studien zu prüfen wäre.

Dennoch wird offensichtlich, dass die »Bedeutung des Sammelns und der Sammlungen«⁴⁵ für die Geowissenschaften, in denen epistemische Ziele verfolgt wurden, für die Systematik und Nomenklatur lediglich ein unumgängliches Werkzeug waren, weder losgelöst von den fachspezifischen Forschungsthemen noch ohne Einbeziehung der Metadaten aus dem Geländekontext betrachtet werden kann. Fragen, wie etwa die nach der Basaltgenese ließen sich von den Akteuren nicht mithilfe von Sammlungsobjekten klären, sondern erforderten langjährige und kumulative Geländeuntersuchungen an den regionalen Lokalisationen in deren Verlauf Probenahmen erfolgten und Sammlungen wuchsen. Innerhalb der sich allmählich formierenden Wissenschaftsgemeinschaft um 1800 ist daher generell Akteuren von Geländeforschung und Sammlung – und in der vorliegenden Studie dominieren hier die privaten Akteure – für die kollaborative Produktion, Distribution und Rezeption von Wissen eine tragende Rolle für die Entfaltung der Geowissenschaften als eigenständige naturwissenschaftliche Disziplin zuzuschreiben.

Auswahlbibliographie

Dolezel, Eva: »Der erste Berliner Museumsstreit. Nutzungskonzepte im Umfeld der Berliner Kunstammer«, in: Jürgen Luh (Hg.), *Ein öffentlicher Ort: Berliner Schloss – Palast der Republik – Humboldt Forum: Beiträge des fünften Colloquiums in der Reihe »Kulturgeschichte Preußens – Colloquien« vom 3. und 4. November 2016*, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2017, https://perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/5/dolezel_ort (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Füssel, Marian: »Lehre ohne Forschung? Zu den Praktiken des Wissens an der Universität der Frühen Neuzeit«, in: Martin Kintzinger/Sita Steckel (Hg.), *Akademische Wissenskulturen. Praktiken des Lehrens und Forschens vom Mittelalter bis zur Moderne*, Basel 2015, S. 59–87.

Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen – Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017, <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3701-4/dinge-sammeln-wissen-schaffen/?number=978-3-8394-3701-8> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Heesen, Anke te: »Vom naturkundlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800«, in: Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2002, S. 62–84.

45 Häner: *Dinge*, S. 20–21.

- Hess, Volker/Mendelsohn, J. Andrew: »Paper Technology und Wissensgeschichte«, in: *Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 21 (2013), S. 1–10.
- Linnebach, Andrea: »Das Museum der Aufklärung und sein Publikum – »Raritätenkram für jeden Narren«? Zum Besucherbuch von Kunsthaus und Museum Fridericianum in Kassel«, in: Frauke Berndt/Daniel Fulda (Hg.), *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale* (= Studien zum 18. Jahrhundert, Band 34), Hamburg 2012, S. 479–489.
- Markl, Gregor: *Bergbau und Mineralienhandel im fürstenbergischen Kinzigtal*, Filderstadt 2005.
- Rudwick, Martin J. S.: *Bursting the Limits of Time. The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago 2005.
- Tietz, Anke: *Wissen, Material und Praktiken in den Geowissenschaften der Frühen Neuzeit. Die Objekte der Schweizer Reise des Adolf Traugott von Gersdorf 1786 und die Fernzusammenarbeit bis 1807*, Görlitz 2021, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:105-qucosa2-824094> (letzter Zugriff: 21.06.2024).
- Yale, Elizabeth: *Sociable Knowledge: Natural History and the Nation in Early Modern Britain*, Philadelphia 2016.

7.2 Un-/geöffnete Sammlungen – mit Texten von Carsten Kretschmann und Anja Sattelmacher

7.2.1 Carsten Kretschmann: Räume öffnen sich [2006]

Kretschmann, Carsten: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 117–122, 126–132.

/117/

3. Das Publikum

Spricht man vom Museumspublikum im 19. Jahrhundert, so muß vor allem von seinem Wandel die Rede sein. Denn das Publikum hat es nicht gegeben. Es wechselte von Stadt zu Stadt und von Generation zu Generation. Dieser Wandel ist freilich nicht selten dem Blick des Betrachters entzogen. Wie alle historische Rezeptionsforschung, so begegnet auch diese Studie erheblichen Quellenproblemen. Das 19. Jahrhundert selbst kannte keine systematische Besucherforschung.¹ Die Museen waren am Anfang des Jahrhunderts als dezidiert öffentliche Einrichtungen gegründet worden.

Weil sie ihren sozialen Status sowohl durch das Verhältnis zur gelehrten Welt als auch durch die Beziehung zur Öffentlichkeit sicherten, konnten die Museen nie vollständig von ihrem Publikum absehen. Sie standen unter Beobachtung. Wünsche, Anregungen und Kritik wurden öffentlich formuliert und etwa durch Briefe und Zeitungsnotizen in das Museum transportiert.² Weil die Perspektiven und Anliegen innerhalb des Publikums höchst verschieden blieben, sollen im folgenden drei Besuchergruppen exemplarisch herausgegriffen werden, die jeweils über ein unterschiedliches Vorwissen, unterschiedliche Intentionen und Motive verfügten. Mit dem Weg vom Fachpublikum über Lehrer und Schulklassen bis hin zur großen, dann auch ›organisierten Öffentlichkeit‹ der Jahrhundertwende, folgen wir dabei nicht zuletzt dem chronologischen Wandel der Museumspublikums und seinem jeweiligen Akzent.

¹ Vgl. Klein, Hans-Joachim: »Evaluation für besucherorientierte Einrichtungen«, in: *Auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen*, Oldenburg 1998, S. 19–35.

² So auch Penny, Glenn: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnography Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill/London 2002, Kap. IV.

3.1. Der Fachbesucher

Der Spezialist war stets ein gern gesehener Gast des Museums, wobei es sich bei ihm nicht unbedingt um einen *akademisch* gebildeten Spezialisten handeln mußte. Neben dem Fachgelehrten standen von Anfang an die Amateure, die Dilettanten im besten Sinne des Wortes.³ Noch am Ende des Jahrhunderts erwiesen sich diese Hobbyforscher – aus Sicht der Museumsleitungen – als wichtiges Publikumssegment. Sie hatten, bei ganz verschiedenen Vorkenntnissen, aber einem meist ausgezeichneten *Spezialwissen*, teil an der musealen Praxis. In der Regel kamen diese Spezialisten nicht in die Sammlung, um Objekte zu bestaunen, sondern um sie mit den Beständen ihrer *eigenen* Sammlungen zu vergleichen.⁴ Ihr kritischer Blick konnte Sammlungslücken aufspüren, die den Museumsleuten selbst entgangen waren. Weil das taxonomische System angesichts der Fortschritte der Naturwissenschaften immer unübersichtlicher wurde, waren es gerade solche Spezialisten, die mit ihrem Sammelinstinkt über die Ordnung des Museums wachten. [...]

Ein solches Publikum erwies sich als selbstbewußter Akteur innerhalb der musealen Wissenskommunikation. Für seine Zwecke bedurfte es keiner erläuternden Bemerkungen. Spezialisten brauchten verlässliche Etikettierungen und – zum Zwecke des genauesten Vergleichs – die größtmögliche Anzahl ähnlicher Objekte. Als Käfer- oder Würmerspezialist nutzte der Fachmann kaum je die gesamte Sammlung, sondern konzentrierte seinen Besuch, der in der Regel ein Arbeitsbesuch war, auf wenige Räume, bisweilen gar auf einzelne Vitrinen. Näheres läßt sich hier freilich kaum sagen. Die Quellen schweigen.

Offensichtlich ist jedoch, daß sich die Spezialisten gerade *nicht* als Protagonisten einer Museumsreform im biologischen Sinne betätigten. Naturforscher wollten nicht möglichst anschauliche, sondern möglichst mannigfaltige Objekte betrachten – und dies setzte die Beibehaltung der systematischen Präsentation geradezu voraus. Der Hauptzweck ihres Besuches – der Vergleich – erforderte die streng geordnete Sammlung. Wenn sie sich überhaupt mit der Trennung von Studien- und Schausammlungen anfreunden konnten, so mochte dies am ehesten für die Einrichtung taxonomisch-systematischer Schausammlungen gelten. Biologische oder gar ökologische Präsentationen, die mit ihren Dioramen und Biologischen Gruppen vergleichsweise wenige Objekte zeigten, dabei jedoch viel Raum in An-

3 Die Praxis des naturkundlichen Amateurs ist für das 19. Jahrhundert noch nicht hinreichend erforscht. Vgl. aber Keeney, Elizabeth B.: *The Botanizers. Amateur Scientists in Nineteenth-Century America*, Chapel Hill/London 1992. Allgemein zum Dilettantismus Schulz, Andreas: »Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert«, in: ders./Dieter Hein (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München 1996, S. 34–52. So auch Köstering, Susanne: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–194*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 253.

4 Zum Folgenden Köstering: *Natur zum Anschauen*, S. 252–255.

/119/

spruch nahmen, waren ihren Interessen kaum förderlich.⁵ Damit geriet das Fachpublikum unversehens in einen Gegensatz zu anderen Besuchersegmenten.

[...]

3.2. Lehrer und Schüler

Auch eine weitere Gruppe von Besuchern besaß gewissermaßen älteste Rechte am Museum. Wer Menschen bilden wollte, wie es die Naturhistorischen Museen für ihre Arbeit reklamierten, mußte von Anfang an die Jugend im Blick haben. Am leichtesten war sie in Form der Schuljugend in das Museum zu holen, und tatsächlich spielten Schüler – und damit auch Lehrer – schon am Beginn des Jahrhunderts, in den ersten Bekanntmachungen etwa der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft wie in Äußerungen Hinrich Lichtensteins, des Berliner Museumsdirektors, eine zentrale Rolle.⁶

Gleichwohl bedarf es hier sogleich der Ergänzung, und diese Ergänzung mag auch als Relativierung verstanden werden. So waren es etwa zweifellos mehr Jungen als Mädchen, die klassenweise in Naturhistorische Museen geführt wurden. Auch blieben es zunächst vor allem die Volksschulen, die das Museum für ihre Zwecke entdeckten, während die Realschulen durch ihre Gründungsgeschichte erst vergleichsweise spät in das Blickfeld der Museumsleiter gerieten und sich die Klassen des Gymnasiums, nicht selten aus einem eng ver-

/120/

standenen Bildungsideal heraus, das ganz auf die alten Sprachen und die Geschichte fokussiert war, von den Sammlungen fern hielten.⁷

Das Verhältnis zwischen dem Museum, der Schule und dem phasenweise erbittert umkämpften naturkundlichen Unterricht war durchaus kein spannungsfreies, wohl aber ein wichtiges. Bereits vor der Jahrhundertmitte fanden vereinzelt klassenweise Schulbesuche in Naturhistorischen Museen statt. Ihr Erfolg hing dabei von der Hartnäckigkeit der zuständigen Behörde, von den entsprechenden Lehrern, nicht zuletzt jedoch von den Mitarbeitern der einzelnen Museen ab. Noch am Ende des Jahrhunderts war ein funktionierender Schulbesuch vor allem eine Frage des didaktischen Könnens des jeweiligen Lehrers sowie der Informationspolitik der Museen.

[...]

5 So auch ebd., S. 253.

6 Lichtenstein an Departement, Berlin, 2.4.1814. GStA PK I.HA Rep. 76 Va Sekt. 2 Tit. X Nr. 15 Bd. II, fol. 23-29, hier fol. 27f.

7 Dazu noch immer unersetzlich Paulsen, Friedrich: *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart*, Band 1–2, 3. erw. Auflage, Leipzig 1919–1921; Jeismann, Karl-Ernst/Lundgreen, Peter (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Band 3: 1800–1870, München 1987. Instruktive Beiträge in Jeismann, Karl-Ernst (Hg.): *Bildung, Staat, Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1989. Aus der Fülle der ›Schulgeschichten‹ vgl. Dohmen, Gerhard: *Bildung und Schule*, Band 1–2, Weinheim 1964–1965; Anderson, Eugene N.: »The Prussian Volksschule in the Nineteenth Century«, in: Gerhard A. Ritter (Hg.): *Entstehung und Wandel der modernen Gesellschaft*, Berlin 1970, S. 261–279; Jeismann, Karl-Ernst: *Das preußische Gymnasium in Staat und Gesellschaft*, Stuttgart 1974; Kraul, Margret: *Das deutsche Gymnasium 1780–1980*, Frankfurt a.M. 1984.

Freilich: Man wird hier kein Idealbild zeichnen dürfen. Die Museumsleiter wußten, daß Kinder laut und unkontrolliert sein und den heiligen Frieden der Sammlung stören konnten – so daß etwa nicht nur in Bremen Kindern ohne Begleitung Erwachsener der Eintritt verwehrt wurde, »weil diese erfahrungsgemäss ohne die Führung und Anleitung älterer Personen aus dem Museum keinen Gewinn ziehen und – ganz abgesehen von größerem Unfug, ja selbst Diebstählen – nur durch Umherlaufen, Versteckenspielen u.s.w. die übrigen Besucher auf das empfindlichste stören.«⁸ Aber die Museumsleiter erkannten doch zugleich sehr genau, welche Chance für ihre Institution darin lag, die Jugend für sich zu gewinnen und so – zur Natur wie zum Museum – Beziehungen zu schaffen, die ein Leben lang prägend sein konnte. [...]

/121/

Dabei war – das muß hier betont werden – der Lehrer ohnehin eine zentrale Figur des Naturhistorischen Museums.⁹ Oftmals war er nicht nur Besucher, sondern zugleich Mitgestalter der Sammlung – und insofern in einem doppelten Sinne ein Akteur innerhalb der musealen Kommunikation. Für das Senckenberg-Museum hat man so mit Blick auf die 1860er, 1870er Jahren gelegentlich sogar von einer »Herrschaft der Oberlehrer« gesprochen.¹⁰ Und tatsächlich wachten auch in den Vereinen in Altenburg, Quedlinburg, Düsseldorf, Zwickau, Gera oder Mannheim nicht zuletzt Gymnasialprofessoren und Volksschullehrer über die Sammlungen. [...]

Auf der anderen Seite war es freilich kaum so, daß jeder Lehrer geradezu darauf erpicht gewesen wäre, mit seinen Schülern ein Museum zu besuchen. Die museale Inszenierung erwies sich als nicht mühelos mit dem Schulunterricht vereinbar. Ein Museumsbesuch wollte didaktisch eigenständig durchdacht sein, er machte Mühe, und viele Lehrer scheuten sie. [...]

/122/

[...] [D]ie Erfahrung, durch gezielte Museumsbesuche in Schülern eine Lust an dem Wissen von der Natur zu erwecken, entsprang keinem bloßen Wunschdenken. Immer wieder beteiligten sich Schülerinnen und Schüler sammelnd und staunend an der musealen Wissenskultur.¹¹ Noch vor aller kindgerechten Museumsdidaktik hatten sie an dieser Kultur erheblichen Anteil. Sie etablierten sich als Stammpublikum der Schausammlung. [...]

8 Schauinsland an Barkhausen, Bremen, 10.1.1916. StA Bremen 3-N.5.No. 144. Ähnliche Schilderungen bei Penny: *Objects of Culture*, S. 144f.

9 Dazu Köstering, Susanne: »Transformatoren des Wissens. Lehrer, Amateurforscher und das Leipziger Naturkundliche Heimatmuseum«, in: *WerkstattGeschichte* 8 (1999), S. 15–38; oder dies.: *Natur zum Anschauen*, hier S. 26–29.

10 Dazu Kramer, Waldemar: *Chronik der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1967, S. 357.

11 Mit Blick auf die Karlsruher Schausammlung vgl. Kap. IV. 2.2.4, in: Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

/126/

3.3. Das Massenpublikum

Gleichwohl veränderte sich im Laufe des Jahrhunderts die Struktur des Publikums nachhaltig. Durch das rapide Anwachsen der unterbürgerlichen Schichten, insbesondere der Arbeiterklasse, die seit dem letzten Jahrhundertdrittel in das Museum drängten, gewann das kaum vorgebildete Publikum an Bedeutung.¹² Wollte die Sammlung eine öffentliche Einrichtung bleiben, so mußte sie dieses neue Publikum integrieren. Tat sie das, befand sie sich freilich unweigerlich in Konkurrenz zu anderen Institutionen des neu entstehenden kulturellen Massenmarktes, zu Zoologischen Gärten und Völkerschauen, zu Gewerbe- und Industrieausstellungen, zu Panoptiken und Dioramen.¹³

/127/

Die ›neuen Medien‹ dieser Institutionen, die das Anschauliche und Authentische bevorzugten, entsprachen den Erwartungen und Sichtweisen eines Publikums, das – ohne weitere naturwissenschaftliche Vorkenntnisse – das Konkrete über das Abstrakte stellte.¹⁴

Die Auseinandersetzung mit diesen Erwartungen hatte ihren Anteil an dem Wandel der musealen Praxis der durch neue wissenschaftliche Profile ausgelöst und durch neue dermoplastische Methoden beschleunigt worden war. Der Rekurs auf das neue Publikum, das sich als das eigentliche dynamische Segment innerhalb der Museumsbesucher erwies, wurde daher leicht zu einem Standardargument von Reformdirektoren wie Hugo Schauinsland oder Fritz Römer, die für effektiv inszenierte, biologisch unterfütterte Schausammlungen eintraten.¹⁵

Der soziale Wandel legitimierte so nachträglich jenen Bruch, wie er sich in der Schließung von Studien- und der Eröffnung von Schausammlungen ausdrückte. Zugleich jedoch erwies sich der soziale Wandel, insofern sich das Museum neu in der Öffentlichkeit positionierte, als Kraft eigenen Rechts. Einmal in das Museum eingelassen, wirkte das Massenpublikum – vor allem in den Vereinen und Verbänden, von

12 Die wesentlichen Tendenzen bei Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Band 1: *Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1994, S. 291–334 u. 414–427.

13 Zu den Zoologischen Gärten Rieke-Müller, Annelore/Dittrich, Lothar: *Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833–1869*, Köln 1998; dies.: *Unterwegs mit wilden Tieren. Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz*, Marburg 1999. Zu (Welt-)Ausstellungen und ihren Medien u.a. Plato, Alice von: *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./New York 2001; Wörner, Martin: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster/New York 1999. Zu weiteren Formen der Massenkultur Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular Realities*, Berkeley/Los Angeles/London 1998. Zu den ›neuen‹ Medien immer noch Buddemeier, Heinz: *Panorama, Diorama, Photographie*, München 1970; daneben auch Fohrmann, Jürgen/Schütte, Andrea/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Medien der Präsenz*, Köln 2001. Zur Erfahrung der Beschleunigung und ihren Auswirkungen auf die Betrachtungsweise u.a. Braun, Andreas: *Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2001.

14 Dazu v.a. Crary, Jonathan: *Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996; ders.: »Attention and Modernity in the Nineteenth Century«, in: Caroline A. Jones/Peter Galison (Hg.), *Picturing Science – Producing Art*, London 1998, S. 475–499.

15 Dazu ausführlich vgl. Kap. IV.2.2.3, in: Kretschmann: *Räume öffnen sich*.

denen noch zu sprechen ist – als ein Akteur, der die Popularisierung entschieden vorantrieb.

Schon die Zahlen sprechen im Grunde genommen eine deutliche Sprache. Auch hier freilich sind die Quellenprobleme Legion. Aussagen, die sich einigermaßen verlässlich auf die Entwicklung über das ganze Jahrhundert hinweg bezögen, sind nicht leicht möglich. Die Überlieferung ist so ungleichmäßig verteilt, daß sich Vergleiche von selbst verbieten und sogar Aussagen für einzelne Häuser nicht immer einfach zu treffen sind. [...] Daß um 1800 und noch weit darüber hinaus in der Regel keine Besuchsstatistik geführt wurde, erklärt sich auch dadurch, daß der regelrechte Besuch zu dieser Zeit ohnehin die Ausnahme bildete. Die Wissenskultur, wie sie sich in den Museum (!) an der Wende zum 19. Jahrhundert etabliert hatte, war, wie gesagt, ganz auf Teilhabe ausgerichtet. Sie äußerte sich in der gemeinsamen Arbeit in der Sammlung, sei es im Kontext eines Vereins wie in Frankfurt am Main oder im Kontext einer Universität wie in Berlin. Wer aber in der Sammlung arbeitete, kannte sich. Fremde wurden eingeführt, ihre Besuche indes nicht weiter dokumentiert.

Dieses Modell stieß mit dem unregulierten Anwachsen des Publikums nach der Jahrhundertmitte an seine Grenzen. Das Berliner Zoologische Museum etwa registrierte 1861 insgesamt 27.168 Besucher, die sich durchaus ungleichmäßig über das Jahr verteilten [...].¹⁶ [...]

/129/

[...] Die demographische Revolution machte auch vor den Naturhistorischen Museen nicht halt. Ja, sie erwiesen sich für das neue Publikum sogar als besonders attraktiv.

[...]

Was die Massen ins Museum trieb, war erstens das Museumsgebäude selbst. Nicht nur in Frankfurt und Bremen erwiesen sich die neu errichteten Museen mit ihren Lichthöfen, Galerien und Treppenhäusern als Attraktionen.¹⁷ [...]

/130/

[...] Im Museum ergriff das Publikum Besitz vom öffentlichen Raum und gestaltete ihn zugleich. Denn der Museumsraum mit seinem Reichtum an Perspektiven, an Farben und Formen, war zugleich der Ort einer virtuellen Entdeckungsreise, einer *voyage imaginaire*. Wie sie auch die Weltausstellungen mit ihren Hallen, Straßen und Palästen anboten.¹⁸

Was die Masse ins Museum trieb, war darüber hinaus *zweitens* das Erlebnis der Masse selbst, jener Objektrausch also, der keinem Haus fremd war. [...] Die reine Fülle der

16 Besuch des Koeniglichen zoologischen Museums der Universitaet zu Berlin im Jahre 1861. GStA PK I.HA Rep. 76 Va Sekt. 2 Tit. X Nr. 63 Bd. IV, fol. 74–75v. Zum Folgenden auch Köstering: *Natur zum Anschauen*, S. 245–250.

17 Zur Museumsarchitektur u.a. Yanni, Carla: *Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Display*, London 1999.

18 Dazu u.a. MacDonald, Sharon: »Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum«, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2000, S. 123–148. Vgl. auch Anm. 13.

Objekte – so steht zu vermuten – besaß ihren eigenen Reiz. [...] Der Museumsbesuch schuf – ganz wie es am Anfang des Jahrhunderts intendiert gewesen war – eine Gemeinschaft. Allerdings wurde diese Vergemeinschaftung nicht mehr in jedem Fall durch ein geteiltes Wissen ermöglicht. Hierzu waren Vorwissen und Motive der einzelnen Besuchersegmente zu unterschiedlich geworden. Für die große Zahl der Besucher rückte das *Erlebnis* an die Stelle des Wissens. Das Erleben des Museums, in dessen Fülle sich das Individuum beinahe verlor, erwies sich als das gemeinschaftsbildende Element.

Was die Masse ins Museum trieb, war schließlich *drittens* nicht allein die Masse der Objekte, sondern die Masse der Besucher selbst. Das gemeinsame Erlebnis stiftete in der bisweilen rauen Wirklichkeit der deutschen Klassengesellschaft Einheit und Sinn. Diese Gemeinschaft, die etwa zahllose Arbeiterverbände oder Handlungsgelhilfenvereine bei ihren Besuchen im Museum empfinden mochten, war dabei zugleich veredelt durch den alten Bildungsgedanken, der sich einst durch den bürgerlichen Verein seinen Weg gebahnt hatte und sich noch immer – und zwar gerade für die Industriearbeiterschaft – als ausgesprochen attraktiv erwies.¹⁹ Der Ruf nach einer Verbesserung der materiellen Situation verlangte zugleich nach einer Verbesserung der ideellen Situation. Der bürgerliche Bildungskanon, der kulturelle Aufstiegscode schlechthin, hatte nichts von seiner Strahlkraft verloren. Er wertete auch den Museumsbesuch auf, der – unter den Bedingungen der Massengesellschaft – nun freilich in der Regel organisiert stattfand, gewissermaßen »absolviert« wurde.

/131/

Ein solch organisierter Museumsbesuch, der sich im denkbar schärfsten Widerspruch zur ganz auf Selbsttätigkeit und Autonomie fokussierten Bildungsidee Humboldts befand, wurde für das Massenpublikum zur eigentlichen Form des Museumserlebnisses. Sie konkretisierte sich, weit über die Arbeiterschaft hinausreichend, in jenen nicht selten mit professionellen Führungen verbundenen Besuchen durch Gewerkschaftler und Eisenbahner, durch Turn- und Sportvereine, durch Wander- und Gesangsvereine, durch Armee-Einheiten und Kriegervereine, wie sie vor allem für großstädtische Häuser kennzeichnend waren.²⁰ Das Museum wurde zu einem Ort, an dem diese unterschiedlichen sozialen Gruppen nebeneinander willkommen waren.²¹ [...]

19 Dazu ausführl. Kap. IV.1, in: Kretschmann: *Räume öffnen sich*, mit der wichtigsten Literatur zur Arbeiterbildung.

20 Vgl. *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen* (= Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), Berlin 1904, S. 168; Acta, betr. Organisation pp. (1899–1914), HUB, MfN, Historische Bild- und Schriftgut-sammlungen, Bestand Zoologisches Museum S II Verwaltungsakten.

21 So wurde etwa das Bremer Museum 1907/08 unter anderem von Flottenvereinen aus Bückeburg, Darmstadt, Düsseldorf und Stuttgart, vom Geographischen Institut der Universität Kiel, vom Institut für Meereskunde Berlin, vom Nordwestdeutschen Verband für Altertumsforschung, vom Kongress der Augenärzte, von der Handelsakademie Gablonz, vom Geographischen Seminar der Universität Münster, vom Deutschen Verein für öffentliche Gesundheitspflege, von zahlreichen Kongressteilnehmern, von Arbeitervereinen und Berufsverbänden besucht. Vgl. »Jahresbericht für das Städtische Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde für das Rechnungsjahr 1906«, in: *Mitteilung des Senats* v. 6.7.1907, S. 834; »Jahresbericht für das Städtische Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde für das Rechnungsjahr 1908«, in: *Mitteilungen des Senats* v. 17.7.1908, S. 837.

Diese Öffnung hatte erhebliche Konsequenzen. Die Kommunikation konnte nun im Grunde kaum noch ein spezielles und zugleich allgemeingültiges Vorwissen voraussetzen. Als kleinster gemeinsamer Nenner erwies sich die Volksschulbildung, die jedoch nicht mehr ausreichen konnte, um ein gleichberechtigtes Gespräch über zoologische oder geologische Fachfragen zu führen. Der Wandel der musealen Präsentation – von der klinischen Starrheit des taxonomischen Systems hin zur lebensvollen Anschaulichkeit der biologischen Dermoplastik – trug diesem Umstand *nolens volens* Rechnung. Die neue Form der musealen Praxis, wie sie sich etwa in den spektakulären Schausammlungen in Bremen und Frankfurt ausdrückte, erwies sich durch den Rekurs auf lebensweltliche Deutungsmuster wie ›Familie‹

/132/

oder ›Heimat‹ als anschlussfähiger.²² Das neue Publikum richtete seine spezifischen Fragen an die Museumsobjekte – und erhielt Antworten, die zwar nicht wissenschaftlich *waren*, im Kontext der geachteten Institution Museum indes als wissenschaftlich *galten*. [...]

22 Vgl. Kap. V., in: Kretschmann: *Räume öffnen sich*.

7.2.2 Anja Sattelmacher: Öffnen ausgeschlossen. Wem nutzten mathematische Modellsammlungen?

In seinem 2006 erschienenen Buch *Räume öffnen sich* stellt der Historiker Carsten Kretschmann fest, dass naturhistorische Museen im 19. Jahrhundert Wissen nicht einfach speicherten, sondern es selbst produzierten, etwa durch ihre museale Praxis. Dieses Wissen war das Ergebnis eines öffentlichen Aushandlungsprozesses, an dem zahlreiche Akteure – selten nur Akteurinnen – beteiligt waren: Museumsdirektoren und Wissenschaftler, aber ebenso Präparatoren, Händler, Abenteurer oder Arbeiter. Kretschmann zeigt in seiner Studie, dass sich das Publikum in Museen nicht einfach in »Wissenschaftler« und »Laien« unterteilen ließ und dass jeder und jede Beteiligte, ob Ausstellungsmacher, Vereinsmitglied oder Besucherin einen Anteil an der Genese von Wissen im Museum hatte. Experten waren somit all jene, die sich mit dem ausgestellten Wissen befassten – ob in akademischer, bürgerlicher, technischer oder pädagogischer Hinsicht.¹

In diesem Aufsatz soll der Frage nachgegangen werden, ob die von Kretschmann beschriebene Perspektive der unterschiedlichen »Akte der Partizipation«² auch für universitäre Sammlungen galt, die etwa zeitgleich entstanden. Wer also nahm am Sammlungsgeschehen teil und in welcher Rolle? Als Beispiel soll die Sammlung mathematischer Modelle an der Universität Göttingen dienen. Mit mathematischen Modellen sind dreidimensionale, materielle Objekte gemeint, die vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland von vielen Mathematikern eigens hergestellt, gesammelt und für die mathematische Lehre verwendet wurden.³ Diese Modellsammlungen entstanden sowohl an Universitäten als auch an Technischen Hochschulen.⁴

In ihrer Aufstellung und Anordnung der Objekte war die Sammlung mathematischer Modelle des Göttinger mathematischen Instituts eine kleine Revolution im Vergleich zu älteren Sammlungskonstellationen in Deutschland. Die Sammlung von über 600 Modellen wurde im 1929 erbauten Institutsgebäude in der Bunsenstraße in etwa 2,5 Meter hohen Vitrinen untergebracht, unter denen sich ein mit Türen versehener Holzsockel befand. Lediglich mit einer dünnen Metallrahmung versehen, gaben die Glaskästen mit gläsernen Einlagen den Blick auf die Modelle von allen Seiten frei. Die Vitrinen waren zudem so angeordnet, dass sie mitten im Raum standen – in senkrechter Position zur Fensterfront (vgl. Abb. 1). Dies war neu und stand im Gegensatz zu traditionellen Institutsbauten. Im mathematischen Institut der Universität Jena etwa waren die in Holz eingefassten Modellvitrinen an der Wand entlang aufgereiht. Die Glasästhetik der Göttinger Vitrinen ermöglichte es, nicht nur die Modelle, sondern auch den gesamten sie umgebenden Raum zu überblicken. Und im Unterschied zu an-

1 Diese Experten waren in der Zeit zumeist männlich, was sich auch in der hier überwiegend gewählten Sprachform ausdrückt, um Anachronismen zu vermeiden. Dennoch waren Frauen an der Geschichte der von mir in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellten mathematischen Modelle viel mehr beteiligt, als zumeist angenommen. Dies wird im vorletzten Abschnitt dieses Textes besprochen.

2 Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 88f. (Referenztext).

3 Vgl. Seidl, Ernst u.a. (Hg.): *Mathematik mit Modellen. Alexander von Brill und die Tübinger Modellsammlung*, Tübingen 2018.

4 Vgl. hierzu ausführlich Sattelmacher, Anja: *Anschaue(n), Anfassen, Auffassen. Eine Wissensgeschichte Mathematischer Modelle*, Wiesbaden 2021.

deren Sammlungen, deren Räume mit Bogenlampen – wie etwa am mathematischen Institut der Universität Halle – oder mit künstlichem Oberlicht – wie in Jena – versehen wurden, war der Göttinger Sammlungsraum so konstruiert, dass genügend Tageslicht eindrang und der Blick des Betrachters durch die Modellvitrinen hindurch gelenkt wurde. Auf einen Blick konnte man sich als Besucher so einen Überblick über die Gesamtheit der Sammlung verschaffen. Die Vollverglasung bis hin zu den Einlegeböden ging allerdings mit einer weiteren Neuheit im Hinblick auf universitäre Sammlungsmöbel einher: Die von der Altonaer Firma Carl Meier hergestellten Vitrinen waren luftdicht verglast. Eine solche Art von Vitrine sollte durch Vakuum vor Feuchtigkeit und Verfall schützen und war normalerweise für den Museumsbetrieb vorgesehen. »Der luftdichte Abschluß ist bei diesem Ausstellungskasten durch eine allseitige Ver kittung erreicht, deren Entfernung und Wiederanbringung im Falle einer erforderlichen Öffnung ziemlich umständlich ist.«⁵

Ein einfaches Öffnen der Vitrinen, um die Modelle herauszunehmen und sie im Unterricht zu verwenden, war demnach 1929 nicht mehr vorgesehen. Dieser Sachverhalt der luftdicht verschlossenen Vitrine weist auf einen grundsätzlichen Widerspruch hin, der in der Geschichte mathematischer Modellsammlungen immer wieder in Erscheinung tritt: Einerseits waren die Objekte, die ein bestimmtes mathematisches Phänomen zeigten, für den Gebrauch an (Technischen) Hochschulen gedacht. Andererseits gibt es so gut wie keine Quellen darüber, dass und wie Modelle im Unterricht tatsächlich verwendet wurden. Vielmehr muss der Begriff des »Benutzens« in zu differenzierenden Kontexten verstanden werden. Modelle zu benutzen hieß für Mathematiker vor allem, sie herzustellen. Fertige, konstruierte Objekte in der Sammlungsvitrine durchliefen indessen eine Form der Musealisierung, bei der unter »Nutzung« nun eher »Repräsentation« oder wahlweise auch »Überzeugung« verstanden wurde. Diese unterschiedlichen Formen und Auffassungen der Nutzung von Modellen soll im Folgenden anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden.

1. Die Studierenden: Modelle zum Zeichnen und Konstruieren

Der Entstehung mathematischer Modellsammlungen in Deutschland ging ein Prozess der Produktion voraus, der zunächst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Seminaren zur Darstellenden Geometrie und in weiteren Fächern der angewandten Mathematik stattfand.

So hatte Alexander Brill, einer der maßgeblichen Akteure in der Herstellung und Verbreitung mathematischer Modelle in Deutschland, zu Beginn seiner Professur 1875 an der Technischen Hochschule in München ein von ihm so benanntes »mathematisches Laboratorium« eingerichtet, dessen Benutzung nur einigen Studierenden eines jeden Jahrgangs zugedacht war, »die sich einer selbstständigen wissenschaftlichen Arbeit zu widmen vorhatten«.⁶ Die Benennung als »Laboratorium« ist allerdings als solche nirgends offiziell vermerkt, sondern sie stammt aus einer späteren Schrift von Brill über die Tübinger mathematische Modellsammlung, in der er rückblickend über seine Münchener Arbeit resümiert. Das sogenannte »Laboratorium« war Teil des mathematischen

5 Rathgen, Fritz: »Luftdichte Museumsschränke«, in: *Museumskunde* 5 (1909), S. 97–102, hier S. 98.

6 Brill, Alexander: »Über die Modellsammlung des mathematischen Seminars der Universität Tübingen«, in: *Mathematisch-naturwissenschaftliche Mitteilungen* 2/2 (1889), S. 69–80, hier S. 76.

Instituts an der Polytechnischen Hochschule in München, das Brill kurz nach Antritt seiner Professur gegründet hatte.⁷ Von Beginn an gab es hier eine kleine Sammlung von Unterrichtsmitteln, insbesondere von Zeichnungen und Modellen, die einerseits für die reine Geometrie (Theorie der algebraischen Kurven und Flächen) und andererseits für die Differentialrechnung, Mechanik und mathematische Physik vorgesehen war.

Abb. 1: Raumflucht der Göttinger Modellsammlung. Die Vitrinen sind noch heute so im Raum angeordnet wie zum Zeitpunkt der Eröffnung des Instituts 1929.



Ein Jahr später, im Studienjahr 1876/1877, erhielt dieses mathematische Institut einen Erweiterungsbau, in dem der bis dahin bestehende, provisorisch hergerichtete Arbeitsraum in ein offiziell so benanntes »Modellir-Cabinet« umgewandelt wurde, dessen Leitung Brill übernahm. Während die Modelle der Sammlung in den Räumen der beiden Institutsleiter Alexander Brill und Felix Klein untergebracht wurden, war das Kabinett für die Herstellung von Modellen und Zeichnungen vorgesehen und verfügte über die nötigen Werkzeuge und Zeichenutensilien.⁸ Die hier ausgeführten Übungen wurden mit den am Institut gestellten geometrischen Aufgaben abgestimmt und Modelle der zuvor besprochenen Flächen und Kurven konstruiert.⁹

7 Im *Bericht über die Königlich Polytechnische Schule zu München* aus dem Jahr 1876 etwa wird unter dem Punkt VIII. 1. Das »mathematische Institut« angeführt, und unter 2. das »physikalische Laboratorium«. Vgl. *Bericht über die Königlich Polytechnische Schule zu München*, München 1876, S. 27. Zur Gründung des Münchener mathematischen Instituts vgl. auch Hashagen, Ulf: *Walther von Dyck (1856–1934)*, Stuttgart 2003, S. 59–62.

8 Vgl. *Bericht über die Königlich Polytechnische Schule zu München*, München 1876, S. 16.

9 Vgl. ebd.

Mit der Benennung ›Modellir-Cabinet‹ knüpften Klein und Brill nicht nur sprachlich an die Tradition technischer und physikalischer Kabinette aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert an.¹⁰ In Frankreich verfügten Gewerbe- und polytechnische Schulen bereits um 1800 über Curricula, in denen neben der Vorlesung sowohl Experimente im Labor als auch praktisches Arbeiten im Atelier vorgesehen waren. An der École Polytechnique erfolgte etwa der Unterricht in Physik, Chemie, Stereotomie und anderen praktischen Kursen in sogenannten »ateliers«, »laboratoires« oder »cabinets des modèles, dessins et instruments«.¹¹ Zusammen mit dem »garde-magasin«, wo die verwendeten Zeichnungen und Objekte nach deren Gebrauch wieder in den Schränken verschlossen wurden, standen diese Einrichtungen in direkter räumlicher und didaktischer Beziehung zueinander. In München wollte man diese Tradition aufgreifen. Modelle wurden seit dem Antritt der beiden Professoren Brill und Klein im Unterricht zunächst berechnet und dann als zweidimensionale Zeichnungen gefertigt. ›Laboratorium‹ kann also insbesondere in den frühen Jahren der Münchener Zeit auch eine Unterrichtseinheit bezeichnet haben, in der auch Prototypen von Modellen geformt wurden. Im Anschluss übernahmen Lehrmittelfirmen wie etwa *Schilling* Produktion und Vertrieb der entworfenen Objekte.¹² So kommt es, dass in München entworfene Modelle heutzutage Deutschland-, Europa- und sogar weltweit in universitären Sammlungen auffindbar sind.

2. Professoren: Imagination einer Nutzung von Modellen

Die von Alexander Brill und Felix Klein vorgenommene Betonung von Begriffen wie ›Kabinett‹ und ›Labor‹ wurde mit Bedacht vorgenommen. Schließlich war die materielle Ausstattung von Instituten insbesondere für die Naturwissenschaften ein Zeichen der Stärkung des eigenen Fachbereichs.¹³ Anders als Fächer wie Medizin, Biologie oder Chemie hatte die Mathematik keine Gegenstände oder Realien anzubieten, mit denen sie zur Verteidigung einer praxisorientierten Bildung aufwarten konnte. Die Errichtung eines Labors für die Mathematik, die mit eigenständigen Institutsräumen einhergehen sollte, hätte die (angewandte) Mathematik gegenüber den technischen Wissenschaften gestärkt. Die Realisierung dieser Pläne ließ allerdings auf sich warten. In München kam es letztendlich erst im Jahr 1912 zu einem eigenständigen Institutsgebäude für die Mathematik, lange nachdem Klein und Brill schon dort nicht mehr lehrten.¹⁴

Felix Klein hielt über seine akademische Karriere hinweg an der Idee des mathematischen Labors fest. Insbesondere ab den 1890er Jahren, inzwischen Professor für Mathematik an der Universität Göttingen, resümierte er mehrfach rückblickend die Bedeutung von Laboratorien für den Experimentalunterricht. Hier hätten die Studierenden

10 Vgl. zum historischen Zusammenhang zwischen Kabinett und Labor etwa Schubring, Gerd: »Kabinett – Seminar – Institut. Raum und Rahmen des forschenden Lernens«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 23 (2000), S. 269–285.

11 Vgl. hierzu etwa Langins, Jānis: *La République avait besoin de savants*, Paris 1987, S. 68f.

12 Die Tradition der Lehrmittelfirmen wird in Sattelmacher: *Anschauen, Anfassen, Auffassen*, Kapitel 4, ausführlich beschrieben.

13 Manegold, Karl-Heinz: *Universität, Technische Hochschule und Industrie*, Berlin 1970, S. 146.

14 Finsterwalder, Sebastian: »Das mathematische Institut«, in: Moritz Schröter u.a. (Hg.), *Die K. B. Technische Hochschule zu München. Denkschrift zur Feier ihres 50-jährigen Bestehens*, München 1917, S. 123f.

nun die Gelegenheit, »den Betrieb der lebendigen Maschine und die Beanspruchung des Materials unmittelbar beobachten und nachprüfen« zu können.¹⁵ Unterstützung fand diese Idee von Kollegen aus dem In- und Ausland. So führte etwa der amerikanische Mathematiker Eliakim Hastings Moore in einem 1903 in der Zeitschrift *Science* abgedruckten Artikel *On the Foundations of Mathematics* die »Laboratory Method« an. Hierbei handle es sich um eine Unterrichtsreform für die Fächer Mathematik und Physik an höheren Schulen, bei der sowohl die theoretischen als auch die praktischen Grundlagen der Wissenschaft experimentell erprobt würden. Der Schüler könne sich so mathematischer und physikalischer Phänomene anhand graphischer Darstellung, aber auch rechnerisch nähern.¹⁶ Mit dieser Art von praktisch ausgerichteter Erziehung, die sich Methoden der Forschung bediente, würden Schüler höherer Schulen auf ein Studium der technischen Fächer sowie der reinen Mathematik vorbereitet.¹⁷ »Labor« bedeutet hier eher eine auf Individualität ausgerichtete Lehrmethode als eine separate Räumlichkeit.

Ganz ähnlich und zugleich konkreter beschrieb der ungarische Mathematiklehrer Karl Goldziher, was mit der Labormethode im Mathematikunterricht gemeint war. In Anlehnung an die Ideen Moores verfasste er im Jahr 1908 einen Artikel über mathematische Laboratorien, in denen ein »auf die wirklichen Verhältnisse des Lebens« gegründeter Unterricht stattfinden solle.¹⁸ Ein solches Laboratorium solle »unabhängig vom physikalischen und chemischen alle Prototypen und Apparate enthalten, die beim Unterricht der Maßsysteme notwendig sind«.¹⁹

Daneben müsse ein solches mathematisches Labor über eine Lehrerbibliothek und einen Zeichensaal verfügen sowie die Möglichkeit zur Verfertigung geometrischer Modelle bieten.²⁰

Im selben Jahr stellte der Physiker Karl Tobias Fischer, außerordentlicher Professor an der Technischen Hochschule München, eine direkte Verbindung zwischen Modellsammlung und Labor her. Er forderte die Einrichtung von einfachen »mit Umsicht und Einsicht und mit genauer Apparate- und Materialkenntnis angelegten Sammlungen von Unterrichts- und Schülerübungsapparaten«.²¹ Wichtig war ihm vor allem, dass eine solche Sammlung keinesfalls einem Museum gleiche, in dem der Beschauer von den Apparaten durch eine Glaswand getrennt sei, sondern sie müsse ein Laboratorium darstellen, »in dem dem Lehrer die Möglichkeit geboten ist, die einzelnen Apparate selbst zu prüfen«.²² Dieser Ratschlag Fischers zum »richtigen« Gebrauch einer wissenschaftlichen Sammlung an der Universität wurde bei der Errichtung des Institutsgebäudes für die Mathematik in Göttingen ebenso wenig wie in München berücksichtigt. Hier verfügte das mathematische Institut zwar seit 1912 über einen eigenen Sammlungsraum, allerdings befanden sich die Modelle größtenteils in Vitrinen

15 Klein, Felix: *Universität und Technische Hochschule*, Düsseldorf 1898, S. 6.

16 Hastings Moore, Eliakim: »On the Foundations of Mathematics«, in: *Science* 17/428 (1903), S. 401–416.

17 Ebd., S. 411f.

18 Goldziher, Karl: »Über mathematische Laboratorien«, in: *Unterrichtsblätter für Mathematik und Naturwissenschaften* 14/3 (1908), S. 45–48, hier S. 45.

19 Ebd., S. 46.

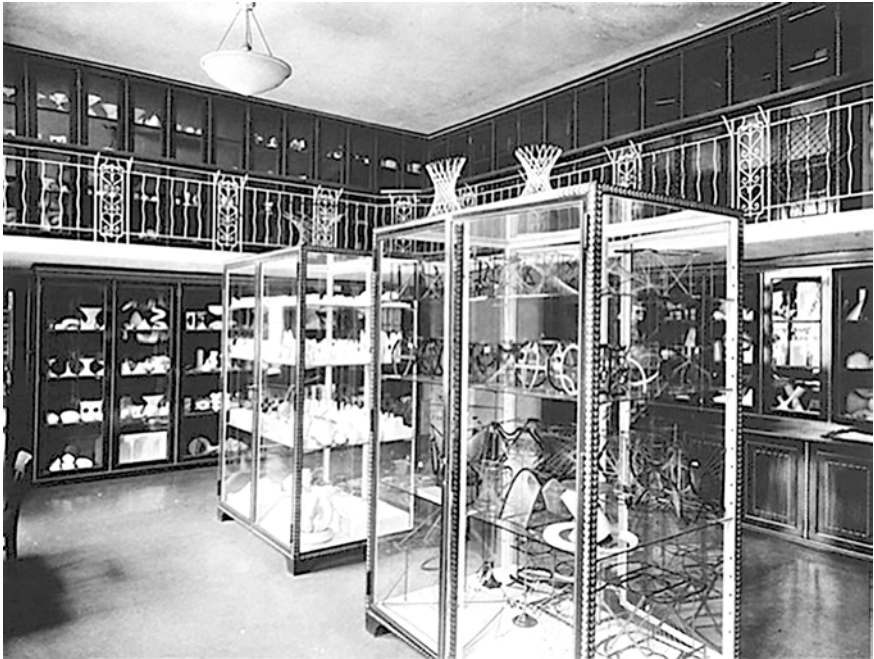
20 Vgl. ebd., S. 47.

21 Fischer, Karl Tobias: »Haupt- und Tagesfragen des naturwissenschaftlichen Unterrichts«, in: *Monatshefte für den naturwissenschaftlichen Unterricht* 1 (1908), S. 1–15, 97–104, 213–225, hier S. 224.

22 Ebd.

hinter Glas. (Abb. 2) Überlegungen wie sie von Moore, Goldziher oder auch Fischer angestellt wurden, deuten auf eine imaginierte Nutzung von Sammlungsobjekten im Unterricht hin. Die Sammlung mathematischer Modelle war damit kein Labor, sondern ein abgeschlossener Bereich, in dem die Modelle eher wie in einem Museum präsentiert wurden.

Abb. 2: Ansicht der Modellsammlung des mathematischen Instituts der Technischen Hochschule München von 1912.



Auch an der Universität Göttingen entstand das mathematische Institut mit einer eigenen Modellsammlung erst nach dem Tod von Felix Klein im Jahr 1925. Zu Lebzeiten hatte er viele Jahre lang für einen solchen Bau lobbiiert.²³ Eine Spende der Rockefeller Stiftung ermöglichte 1929 die Grundsteinlegung.

In der tatsächlichen Ausführung lag die Sammlung räumlich direkt zwischen dem Auditorium Maximum und dem Dozentenzimmer, das zugleich als Sitzungssaal der mathematischen Gesellschaft diente. Da sie direkt an das Treppenhaus angrenzte, das ebenfalls den Zutritt zu Lesezimmer und den einzelnen Dozentsprechzimmern gewährte, war sichergestellt, dass die Sammlung für alle Studierenden des Instituts immer präsent war. Aber diese Modelle waren nun nicht mehr aktiver Bestandteil ihres Curriculums. Denn seit Kleins Emeritierung 1913 hatte sich die Mathematik am Institut zunehmend formalisiert und die anwendungsbezogene Lehre wurde auf an-

²³ Zur Biographie Kleins vgl. Tobies, Renate: *Felix Klein. Visionen für Mathematik, Anwendungen und Unterricht*, Berlin/Heidelberg 2019.

dere Fächer verlagert.²⁴ Nicht die angewandte, sondern die nicht zweckgebundene, formale und abstrakte Mathematik rückte in den Vordergrund.

Trotz der langjährigen Bemühungen Felix Kleins und einiger seiner Mathematikerkollegen, innerhalb des Fachbereichs Mathematik eine Labor-Methode zu etablieren, bei der Studierende im Unterricht durch das Herstellen von sowie das Hantieren mit Modellen zu neuen mathematischen Erkenntnissen kamen, zeugen doch die Präsentationen der Sammlungen mathematischer Modelle, wie etwa in Göttingen, von einem ausgeprägten Hang zur Musealisierung. Nichts veranschaulicht das besser, als die eingangs beschriebene, luftdicht verschlossene Vitrine. Es war nicht vorgesehen, die Schränke zu öffnen, um die zum Teil sehr zarten und zerbrechlichen Objekte herauszuholen und etwa in der Vorlesung zu zeigen oder gar herumzugeben. Blickt man auf die lange Entstehungsgeschichte der Göttinger Modellsammlung zurück – von den ersten Plänen einzelner Räume für die Modelle 1899 bis zur Gründung und Erbauung eines eigenständigen mathematischen Instituts 1929 – wird deutlich, wie sehr die Modelle und ihre systematische Aufstellung als Sammlungsgefüge für Felix Klein als Argument gedient hatten, um Platz und Gelder für das Institut zu akquirieren. Mit jedem von ihm vorgelegten Raumplan rückten die Modelle stärker ins Zentrum des Gebäudes.

3. Der künftige Kunde: Das mathematische Modell als Ware

Die Göttinger Sammlung mathematischer Modelle unterlag zwei sowohl fach- als auch sozialhistorischen Trends. Zum einen wurden die Modelle im Rahmen einer neu aufgestellten Sammlung in Göttingen in genau dem Moment sichtbar, als sie nicht mehr im Unterricht hergestellt wurden und als die Mathematik sich zumindest in der Forschung abstrakteren Themen zuwandte. Zum anderen ist insbesondere die Göttinger Modellsammlung unter den Vorzeichen einer an Kriterien der Warenwelt orientierten Präsentation von Objekten besser zu verstehen. Schon die Gründungsgeschichte des Göttinger Institutsgebäudes verweist auf eine zuvor kaum gekannte Verbindung von Kapitalismus und Wissenschaft. Die Göttinger Universität war unter Felix Klein eine der ersten in Deutschland, die ganze Forschungsaufgaben, Institutsgebäude oder Lehrstühle durch die Industrie finanzieren ließ.²⁵ Die Art und Weise, wie die Modelle in Göttingen schließlich präsentiert wurden – losgelöst vom tatsächlichen Institutsbetrieb und auf höchste Sichtbarkeit und Repräsentation ausgelegt – ließ die Sammlung einer Produktserie in einem Warenhaus gleichen.

Der verglaste Sammlungsschrank hatte sich bereits seit der Zeit naturhistorischer Kabinette als ein Schaumedium für wissenschaftliche Sammlungen etabliert, er war zugleich ein Behältnis des Verwahrens und des Präsentierens.²⁶ Insbesondere als priva-

24 Nach Kleins Emeritierung 1913 versuchte David Hilbert im akademischen Jahr 1920/1921 die anschauliche Geometrie in der Lehre am Leben zu erhalten. Vgl. Hilbert, David/Cohn-Vossen, Stefan: *Anschauliche Geometrie*, Berlin 1996.

25 Tollmien, Cordula: »Die Universität Göttingen im Kaiserreich«, in: Rudolf von Thadden/Günter J. Trittel (Hg.), *Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt. Von der preußischen Mittelstadt zur südniedersächsischen Großstadt 1866–1989*, Göttingen 1999, S. 371f.

26 Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: dies./Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97, hier S. 93 (= Referenztext in diesem Band, S. 259–265). Vgl. den Beitrag von Fabian Winter in diesem Band, S. 266–275.

te Sammlungen um 1800 vermehrt in öffentliche Museen überführt wurden, implizierte das Material Glas, dass der Sammlungsschrank nicht mehr geöffnet werden müsse, um einen Gegenstand herauszunehmen und zu betrachten. Die Hand wurde zugunsten des Auges aus dem Sammlungsgebrauch verdrängt und das überblickende Betrachten der Gegenstände erhielt eine geradezu pädagogische Funktion, weil es die präzise Anordnung von Gegenständen gemäß ihrer klassifikatorischen Zugehörigkeit, ihrer geographischen Herkunft oder ihres künstlerischen Materials gestattete. Sammlungen waren so gesehen zugleich immer Orte einer Schule des Sehens und Verstehens.²⁷

Mit dem Aufkommen temporärer kommerzieller Ausstellungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts näherten sich die Präsentationspraktiken von Sammlungen und Wanderausstellungen zusehends aneinander an. Um 1900 beschrieb Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* die zunehmende Ästhetisierung der Warenwelt. In seiner Schilderung der Pariser Passagen, der neuen ganz mit Glas bedeckten Gänge zwischen Häuserschluchten, die eine Vielzahl von Waren präsentierten, stellte er den Bezug zu Warenlagern her: »Spezifika des Warenhauses: die Kunden fühlen sich als Masse; sie werden mit dem Warenlager konfrontiert; sie übersehen alle Stockwerke mit einem Blick.«²⁸ Ganz ähnlich verhielt es sich auch bei der Göttinger Sammlung. Die vorder- und rückseitige Verglasung der dortigen Sammlungsvitrinen ermöglichten dem Besucher beim Blick auf ein einzelnes Objekt zugleich die gesamte Sammlung in Augenschein zu nehmen und eröffneten die Möglichkeit, in mehrere Vitrinen gleichzeitig zu schauen. Das mathematische Institut betraten aber natürlich keine Warenkunden, sondern vornehmlich Studenten und Professoren. Laufpublikum, das zufällig herein kam, war eher selten. Daher ist davon auszugehen, dass die Göttinger Modellsammlung vor allem dem Zweck der musealen Repräsentation diene.²⁹ Sie projizierte ein Wissen über Mathematik, das als gesichert galt und ließ den Betrachter daran teilhaben.

Vor dem Hintergrund der Beobachtungen Kretschmanns ließe sich dieser Begriff der Repräsentation sicherlich im doppelten Sinne bewerten: auf der einen Seite verweist er auf das Zeigen und Ausstellen von Objekten, um auf das darin steckende (als fortschrittlich geltende) Wissen zu verweisen. Auf der anderen Seite ist »Repräsentation« auch eine Inszenierungsstrategie, die einem Bildungsverständnis Ausdruck verleiht, das Kretschmann als »bürgerlich« beschreibt.³⁰ Obwohl in den Göttinger Vitrinen nicht Natur, sondern Mathematik gezeigt wurde, ging es auch hier um die Repräsentation eines Kräfteverhältnisses zwischen der reinen Mathematik, die traditionellerweise ohne Objekte auskam, und der angewandten Mathematik, die sich an der Veranschaulichung mittels Modellen orientierte. Für die Museen allerdings wurde schon seit den 1880er bis 1890er Jahren die Forderung nach der Trennung von Schau-

27 Vgl. Bennett, Tony: »Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction«, in: *Configurations* 6 (1998), S. 345–371, hier S. 351, der den Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Klassifikation und pädagogischer Vermittlung unter Bezugnahme auf Foucaults Begriff der Episteme als »to see is to name correctly, to name correctly is to see« zusammenfasst. Vgl. ebenso Brenna, Brita: »The Frames of Specimens«, in: Liv Emma Thorsen/Karen A. Rader/Adam Dodd (Hg.), *Animals on Display*, Pennsylvania 2013, S. 37–57.

28 Benjamin, Walter: »Aufzeichnungen und Materialien«, in: ders., *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991, S. 108.

29 Ähnlich beschreibt dies auch Kretschmann: *Räume öffnen sich*, S. 132.

30 Ebd., S. 17, 132.

und Studiensammlung erhoben, um so ein Massenpublikum anzuziehen.³¹ Wenn gleich sich die Göttinger Modellsammlung gut als Schau- und weniger als Lehrsammlung beschreiben ließe, ist die Attraktion eines Massenpublikums hier ausgeblieben.

4. Frauen: nicht einmal mitgemeint

Neben der Diskrepanz zwischen intendierter und tatsächlicher Nutzung von mathematischen Modellsammlungen, die sich durch die ca. 130 Jahre ihrer aktiven Verbreitung zieht, zeugen die historischen Quellen von einer weiteren klaffenden Leerstelle – der Rolle der Frauen sowohl in der Handhabung mathematischer Objekte als auch als Publikum dieser Sammlungen. Erst ab 1909 erhielten Frauen im gesamten Deutschen Reich das Recht, Abitur zu machen, und erst weitere zehn Jahre später den regulären Zugang zur Universität. Dass sie also in den Seminarübungen zum Modellieren nicht dabei waren, nimmt zunächst kaum wunder. Zwar gab es seit ca. 1872 insbesondere in Preußen die Bemühung, Frauen und Mädchen den Zugang zur Universität zu erleichtern.³² Allerdings fanden sich Frauen zumeist in gesellschaftswissenschaftlichen Fächern – die Teilnahme an Vorlesungen oder Seminaren in der Mathematik blieb die absolute Ausnahme. In der Geschichte der Herstellung und Verbreitung mathematischer Modelle fungierten Frauen hingegen – oftmals Gattinnen oder Töchter von Mathematikprofessoren – immer wieder als Gehilfinnen für das Verrichten alltäglicher Arbeiten, die in einem Modellverlag oder einer Lehrmittelhandlung anfielen.³³ Ihre Arbeit kommt jedoch weder in den Quellen noch in der bisher erschienenen Sekundärliteratur über mathematische Modelle zum Vorschein. Sie muss eher anhand einzelner Bruchstücke rekonstruiert werden und bleibt doch lückenhaft.

Dabei hatten Frauen und Familien dennoch einen großen Anteil am ökonomischen Erfolg des mathematischen Lehrmittelhandels im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.³⁴ Exemplarisch lässt sich dies anhand der Lehrmittelfirma Martin Schilling beschreiben, die, wie viele ihrer Art, im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert auf bestehende Familienstrukturen zurückgriff. Schillings Bruder, der Mathematiker Friedrich Schilling, nahm zu der Zeit der Verlagsübernahme gerade die Professur für Darstellende Geometrie an der Universität Göttingen an. Friedrich hatte das Wissen über Modelle und verfügte über die notwendigen Kontakte zu Mathematikprofessoren, die am Kauf von Modellen für die Sammlungen interessiert waren und die die Prototypen oder die rechnerischen Vorlagen lieferten. Martin ließ sich in der Ausrichtung seines Verlages auf Modelle von der Vorliebe seines Bruders leiten und nutzte sein verlegerisches Wissen, um die 1897 gegründete Kunst- und Buchhandlung in einen Modellverlag umzuwandeln.³⁵ Und er funktionierte sein Wohnzimmer in eine

³¹ Ebd., S. 51.

³² Albisetti, James C: *Mädchen- und Frauenbildung im 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn 2007, S. 116.

³³ Vgl. Zachmann, Karin: »Männer arbeiten, Frauen helfen«, in: Karin Hausen (Hg.), *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen*, Göttingen 1993, S. 71–96.

³⁴ Am Beispiel der Koloristinnen des Gothaer Perthes Verlags zeigt dies Güttler, Nils: »Unsichtbare Hände«, in: *Archiv für die Geschichte des Buchwesens* 68 (2013), S. 133–153.

³⁵ Persönliches Gespräch zwischen Prof. Dr. Karin Richter und Brigitte Vogel, geb. Siegel, am 10.06.2008, Halle. Die Autorin dankt Frau Richter für die freundliche Überlassung der Gesprächsaufzeichnungen.

Produktionsstätte für Modelle um. Was dann folgte, lag zum großen Teil in den Händen der weiblichen Familienmitglieder der Schillings: »Dann wurden diese Rahmen durch die Frauen der Familie (Mutter, Großmutter, Tanten) im häuslichen Wohnzimmer mit Seidenfäden bespannt.«³⁶

Die Arbeiten der »Frauen der Familie« waren keinesfalls marginal. Denn das Bespannen von Seidenfäden, das Einritzen von Linien in fertige Gipsmodelle oder das Ausschneiden von Karton-Scheiben – ebenfalls Arbeiten, die den Frauen zukamen – erforderte ein hohes Maß an Sorgfalt und Präzision. Arbeitsökonomisch gesehen sorgten Modellhersteller wie Schilling auf diese Weise dafür, dass möglichst viele Arbeitsschritte bei der Modellherstellung an einem Ort vereint blieben. Zudem war es im Verlagswesen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ganz üblich, dass die Frauen als Helferinnen und Beraterinnen des Mannes tätig waren³⁷ und die Familienunternehmen gewissermaßen ganz selbstverständlich auf unbezahlte (weibliche) Vollzeitkräfte zurückgriffen. Der ökonomische Erfolg, der auch Schillings Verlag in den Jahren zwischen 1899 und etwa 1920 beschieden war, beruhte somit zu einem gewichtigen Teil auf der beständigen und detailgenauen Arbeit der Frauen.³⁸

5. Schluss: Praktiken des Ein- und Ausschließens

Der Moment, in dem mathematische Modelle eine prominente Stellung innerhalb des Instituts einnahmen, deckte sich ziemlich genau mit dem Zeitpunkt, als sie weder weiter produziert noch verbreitet wurden. Dafür wurden sie als Sammlungsobjekte mit einem besonders hohen Schauwert innerhalb des mathematischen Instituts präsentiert. Doch trotz der gläsernen Vitrinen, die größtmögliche Transparenz und Offenheit suggerierten, ist die Geschichte mathematischer Modellsammlungen geprägt von Praktiken des Ein- und Ausschließens, sowohl was ihre Objekte betraf als auch ihre Produzenten, Nutzer und Vervielfältigerinnen. Studierende, Professoren, Außenstehende und Frauen, die hier als abgezielte Entitäten zugespißt charakterisiert wurden, hatten allesamt einen beträchtlichen Anteil an der Entstehung mathematischen Wissens am Modell. Die Studierenden nutzten Modelle, indem sie sie herstellten und generierten so mathematisches Wissen. Professoren nutzten Modelle, um sich ihrer Stellung innerhalb und außerhalb der Akademie gewahr zu werden. Ein – hier eher hypothetisches Laufpublikum im Institutsgebäude bekam um 1930 vor Augen geführt, dass wissenschaftliche Sammlungen einer Logik der kapitalistischen Warenpräsentation folgten. Frauen waren ein entscheidender handwerklicher und wohl auch wirtschaftlicher Faktor für den Erfolg von Modellfirmen. Ihre Expertise und Genauigkeit waren gefragt, wurden aber nicht honoriert und blieben zumindest auf den ersten Blick unsichtbar.

Die eingangs zitierten »Akte der Partizipation«, die Kretschmann für die deutschen Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts ausmachte, richteten sich fast aus-

36 Gespräch Richter/Vogel, S. 1.

37 Vgl. Jäger, Georg: »Der Verleger und sein Unternehmen«, in: ders./Dieter Langewiesche/Wolfram Siemann (Hg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Band 1, Teilband 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Berlin 2001, S. 216–244, hier S. 218.

38 Die Enkelin Schillings erwähnt die Erfolgsgeschichte des Verlags, ohne sich selbst damit in Verbindung zu bringen. Vgl. Gespräch Richter/Vogel, S. 1.

schließlich an eine nicht-wissenschaftliche Öffentlichkeit. Die Museen gewährten Teilhabe am Wissen von der Natur und waren gleichzeitig auf diese Teilhabe angewiesen, um sich zu finanzieren und sich strukturell und inhaltlich weiterzuentwickeln. Dazu gehörte unweigerlich die Öffnung der Museen hin zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und auch eine Popularisierung, die Kretschmann als einen Aushandlungsprozess versteht.³⁹ Diese findet in Interaktion zwischen der Sammlung und ihren Akteuren statt.

Für die Göttinger Modellsammlung gilt diese Form der öffentlichen oder auch akademischen Interaktion nur sehr begrenzt. Die Vollverglasung und zentrale Positionierung der Vitrinen ging nicht gerade mit dem Einbeziehen größerer Öffentlichkeiten einher, nicht einmal innerhalb der mathematischen Lehre spielten die Modelle noch eine große Rolle.⁴⁰ Eher repräsentierte die Sammlung ein Wissen, das schon um 1930 nicht mehr dem aktuellen Forschungsstand entsprach. Sie bespiegelte ihre eigene Geschichte und die ihrer sichtbaren und unsichtbaren Akteurinnen.

Auswahlbibliographie

- Blom, Philipp: *Sammelwunder, Sammelwahn*, Frankfurt a.M. 2004.
- Collet, Dominik: *Die Welt in der Stube*, Göttingen 2007.
- Grote, Andreas: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994.
- Heesen, Anke te: *Theorien des Museums*, Hamburg 2012.
- Heesen, Anke te/Spary, E. C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.
- Heesen, Anke te/Vöhringer, Margarethe (Hg.): *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Berlin 2014.
- Köstering, Susanne: *Natur zum Anschauen*, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Sattelmacher, Anja: *Anschauen, Anfassen, Auffassen. Eine Wissensgeschichte Mathematischer Modelle*, Wiesbaden 2021.
- Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan: *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne*, Band 1, Berlin/New York 2003.

³⁹ Kretschmann: *Räume öffnen sich*, S. 10.

⁴⁰ Man muss dazu allerdings auch anmerken, dass sich im unteren Holzsockel einiger Glasvitrinen eine über 1000 Dias umfassende Sammlung mathematischer Zeichnungen, Modellgraphiken und Fotografien befand, die sehr wohl für den Einsatz im Unterricht gedacht war. Leider lässt sich dieser Aspekt an dieser Stelle nicht weiter ausführen, er wird aber in Sattelmacher: *Anschauen, Anfassen, Auffassen*, Kapitel 5, eingehend erläutert.

7.3 Sammeln und Citizen Science – mit Texten von Nora Sternfeld und Christiane Kuller

7.3.1 Nora Sternfeld: Im post-repräsentativen Museum [2017]

Sternfeld, Nora: »Im post-repräsentativen Museum«, in: Carmen Mörsch/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld 2017, S. 189–200, hier S. 190–200.

/190/

[...]

Die Krise der Repräsentation

Sehr lange stand außer Frage, dass Museen Identität produzieren, »Eigenes« und »Fremdes« zum Thema haben, nationale Unterscheidungen (re-)produzieren, wertvolle Objekte und objektive Werte zeigen. Und obwohl dies geschah, wurde gerade davon in den Museen selbst zumeist nicht gesprochen. So war das Museum ein Akteur, der sich selbst mit scheinbar neutralen »White Cubes« oder anschaulichen Displays unsichtbar machte. Allerdings ging dies seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht ohne Einsprüche vor sich. Und so haben sich etwa in den 1990er Jahren im Umfeld der Cultural Studies zahlreiche Museumsanalysen damit beschäftigt, dass Museen nicht bloß zeigen, was es in der großen Welt außerhalb ihrer Mauern gibt, sondern vielmehr Bedeutung schaffen. Mit ihren Objekten, Kontexten, Texten und visuellen Repräsentationen entwickeln sie »Poetiken« und »Politiken«, konstruieren sie soziale Überzeugungen.¹ Folglich bröckelten auch der überzeitliche Wahrheitsanspruch und die Allgemeingültigkeit musealen Wissens: Die selbstverständlichen Prämissen des Museums – seine scheinbare Neutralität und Objektivität, seine gleichzeitigen folgenreichen Unterscheidungen, die Macht seiner Präsentationsformen und seine zumeist bürgerlichen, westlichen, patriarchalen und nationalen »Gesten des Zeigens«² – wurden infrage gestellt. Und wir können heute längst sagen: Museen sind in Machtverhältnisse verstrickt.

1 Vgl. Lidchi, Henrietta: »The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures«, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997, S. 151–222.

2 Vgl. Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2015.

Dieser Vertrauensverlust in die kanonisierende Funktion des Museums und in seine nationalen Ansprüche ist sicherlich ein wesentlicher Aspekt dessen, was heute gerne als Krise der Repräsentation bezeichnet wird. Das Phänomen ist allerdings viel größer, vielschichtig und auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt: Denn Repräsentation ist im 20. Jahrhundert sowohl als Darstel-

/191/

lung als auch als Stellvertretung einer umfassenden Kritik in der Theorie (neben den Cultural Studies auch in der feministischen, postkolonialen und poststrukturalistischen politischen Theorie), im künstlerischen Feld (denken wir etwa an die zahlreichen Aufbrüche vom russischen Konstruktivismus über das Happening bis zur Institutionskritik) und im Aktivismus (in den neuen sozialen Bewegungen seit 1968 und noch expliziter seit Occupy)³ unterzogen worden. So erfährt das Repräsentationsregime also Angriffe von vielen Seiten. Das ständige Aufploppen neuer ›Turns‹ in ihrer regelmäßigen Abfolge steht einer Analyse im Weg, insofern es die umfassende Krisendimension zur Modeerscheinung reduziert. Statt einzelnen Trends nachzujagen, möchte ich daher vielmehr von einem jahrzehntelangen (wenn nicht sogar seit über 100 Jahren sich anbahnenden) Umbruch beziehungsweise einer Spannung in der Idee des Museums ausgehen. Denn vor dem Hintergrund dieser mannigfachen Krisen der Repräsentation ist das Museum eigentlich in seinen Grundfesten erschüttert. Und es wird dabei zugleich als revolutionärer Handlungs- und Bildungsraum aktiviert. [...]

/192/

[...] So lässt sich die Geschichte des Post-Repräsentativen auch als grundlegender Bestandteil der Museumsgeschichte selbst erzählen. Denn das Museum war über Repräsentation hinaus immer auch Kontext von Aushandlungsprozessen: Es war nicht nur verstaubt und versteinert, sondern Bildungsraum, Kampffeld, Kontaktzone. Anke te Heesen schreibt:

Museen waren von Beginn an Treffpunkte und Gesprächsorte, Erziehungsinstrumente bürgerlicher Eltern wie Ermöglichungsorte einer neuen Beziehung. Sie waren [...] ›Spaces of Experience‹, die nicht nur das Sehen, sondern auch das Gehen und das Sprechen einschlossen.⁴

Und insofern das moderne Museum aus der Französischen Revolution geboren wurde, war es seit seinen Anfängen auch Kontext für Wiederaneignungen.

/193/

Als nach der Französischen Revolution die Entscheidung getroffen wurde, dass die prunkvollen Gegenstände des Adels und der Kirche nun im Louvre allen gehören soll-

3 Vgl. Tormey, Simon: »Occupy Wall Street. From Representation to Post-Representation«, in: *Journal of Critical Globalisation Studies* 5 (2012), S. 132–135, hier S. 133.

4 Vgl. Heesen, Anke te: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 185.

ten, fand bekanntlich ein machtvoller politischer Prozess der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung statt. Mit Habermas kann dieser als Übergang von der »repräsentativen Öffentlichkeit« zur »politischen Öffentlichkeit« bezeichnet werden.⁵ Insofern war das moderne Museum möglicherweise immer schon genauso post-repräsentativ, wie es repräsentativ war. Und Museumsgeschichte muss auch als Geschichte von Bedeutungsverschiebungen und Prozessen verstanden werden, in denen Werte nicht nur festgeschrieben, sondern auch umgewertet wurden. [...]

/194/

[...]

Para-Museum

So aktiviert die radikaldemokratische Perspektive eine Sprengkraft des Museums im Hinblick auf sich selbst. Sie stellt die machtvollen Funktionen des Museums anhand von dessen eigenen emanzipatorischen Funktionen infrage – von der Umwertung der Werte über die öffentliche Versammlung bis zur kritischen Bildung. Sie eignet sich das Museum als Museum mit dessen eigenen Mitteln an. Insofern sie dabei auf das Museum mit seinem Veränderungspotenzial und auf die sozialen Kämpfe, welche Herrschaftslogiken durchkreuzen, bezogen ist, ist sie zugleich ganz Teil des Museums und Teil einer anderen Ordnung, die möglicherweise erst im Kommen begriffen ist. Diese komplizierte Beziehung, die weder gegen das Museum ist, noch völlig von ihm definiert wird, lässt sich mit der Vorsilbe »para« beschreiben. Denn das griechische Präfix *παρά* bedeutet sowohl »von ... her, bei, neben ... hin, zu ... hin, entlang, nebenher« (örtlich) als auch »während, entlang« (zeitlich) und im übertragenen Sinn »im Vergleich, im Unterschied, wider und gegen«. Wobei es im Griechischen noch um die Abweichung geht und nicht um den Gegensatz. [...]

/196/

[...] Was ich nun vorschlagen möchte, ist eine para-institutionelle Position, die genauso widersprüchlich sein kann und muss wie die Institutionen selbst. So plädiere ich für ein Para-Museum, in dem sich »Fugitivity« und Kontinuität nicht ausschließen, das Singularität und Kollektivität zusammen denkbar macht, das gleichzeitig auf Kritikalität insistiert und ebenso Formen der Wiederaneignung vorantreibt.

Um dieser komplizierten Positionierung gerecht zu werden und sie vor allem mitten im Museum selbst zu verorten, schlage ich eine para-institutionelle Dekonstruktion seiner klassischen Aufgaben vor. Aus den Säulen des Sammelns, Zeigens, Organisierens, Forschens und Vermittelns ergeben sich fünf Strategien einer radikaldemokratischen kuratorischen und vermittlerischen Praxis: 1) Das Archiv herausfordern,

5 Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1971 [1962]. Dazwischen liegt bei Habermas ja bekanntlich noch die literarische Öffentlichkeit des rasonierenden Publikums, die ich hier bewusst übersprungen habe, die aber sicherlich auch eine Funktion in der Museumsgeschichte hat.

2) Den Raum aneignen, 3) Gegen-Öffentlichkeit organisieren,⁶ 4) Alternatives Wissen produzieren und 5) Bildung radikalisisieren. [...]

Unter dem Titel ›Das Archiv herausfordern‹ beziehe ich mich auf Situationen, die sich anhand von Auseinandersetzungen mit Geschichte und Sammlungen mit dem »Apparat der Wertekodierung anlegen.«⁷ Denken wir das Archiv mit Foucault,⁸ dann geht es darum, den Horizont dessen, was gesagt, gesehen und gedacht werden kann, herauszufordern. Dies geschieht in Kunst,

/197/

Theorie, Aktivismus, Vermittlung und kuratorischen Praxen seit vielen Jahrzehnten. Dabei werden Sammlungskategorien und Geschichtsverständnisse verunsichert⁹ und neu befragt.¹⁰ Alternativen werden in existierende Narrative gewebt.¹¹ Gerade in Schwarzen emanzipatorischen Projekten wird Geschichte oft gegen die rassistische und gewaltvolle Wissensproduktion zurückgeschrieben. Die Schwarze Kulturtheoretikerin bell hooks spricht hier von ›Talking Back‹.¹² [...]

/198/

[...] In den Strängen ›Den Raum aneignen‹ und ›Gegen-Öffentlichkeit organisieren‹ geht es um Situationen, die sich den Ausstellungsraum zunutze machen, um Öffentlichkeit herzustellen. Gerne wird in diesem Zusammenhang von ›Kontaktzonen‹, ›Ver-

6 Der politische Theoretiker Oliver Marchart spricht in diesem Zusammenhang von Ausstellungen als »Ex-Positionen« – im Sinne von Stellungnahme und Positionierung. Für ihn besteht die kuratorische Funktion in der Organisation von Öffentlichkeit und in diesem Zusammenhang ist sie kollektiv, politisch und solidarisch: »[E]ine Praxis, die auf das Unmögliche selbst zielt: auf das nämlich, was in einer bestimmten Situation vom hegemonialen Diskurs als unmöglich definiert wird« (Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?«, in: Barnaby Drabble/Dorothee Richter/Marianne Eigenheer (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M. 2007, S. 172–179, hier S. 174).

7 »You take positions in terms not of the discovery of historical or philosophical grounds, but in terms of reversing, displacing and seizing the apparatus of value-coding« (Spivak, Gayatri Chakravorty: *Outside in the Teaching Machine*, New York/London 1993, S. 63).

8 Foucault, Michel: »The Historical a priori and the Archive«, in: ders. (Hg.), *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, New York 1972, S. 126–131; ders.: »Lecture One. 7 January 1976«, in: ders./Mauro Bertani/Alessandro Fontana/François Ewald/David Macey: *Society Must Be Defended*, New York 2003, S. 1–22.

9 Für das Ausstellungs- und Rechercheprojekt *Double Bound Economies* nahm die Kuratorin Doreen Mende etwa ein Fotoarchiv aus der DDR zum Ausgangspunkt, um binäre Logiken von Ost und West anhand von künstlerischen Arbeiten, Interviews und Diskussionen zu dekonstruieren. Das Projekt ist online dokumentiert unter <http://www.doubleboundeconomies.net/> [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.].

10 In *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* zeigt der Künstler Kader Attia vom Krieg zerstörte und reparierte Gesichter und Dinge. Er schafft damit eine materielle Intervention in gewohnte ethnografische Präsentationsmodi und durchkreuzt binäre koloniale Darstellungslogiken.

11 Vgl. zum Beispiel das Ausstellungs- und Rechercheprojekt *Giving Contours To Shadows* von SAVVY Contemporary, Berlin 2014.

12 Vgl. hooks, bell: *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, New York 1989.

sammlungsräumen« und umkämpften Orten gesprochen.¹³ Zahlreiche Ausstellungs- und Vermittlungsprojekte der letzten Jahre haben sich in diesem Sinne Formen des Verhandelns¹⁴ und des Handelns gewidmet. [...]

/199/

[...] So lässt sich, laut der kritischen Vermittlerin Claudia Hummel, gerade in der Möglichkeit, das Museum zu besetzen, seine wesentliche Funktion als Handlungs- und Erfahrungsraum beschreiben.

Mit »Alternatives Wissen produzieren« soll der museale Aspekt der Wissensproduktion und Forschung eine kritische Aufladung erfahren. »Bildung radikalisieren« ist jenen Projekten gewidmet, die [...] als kritische Kunstvermittlungspraxen vorgestellt werden und die in den letzten Jahren international an Bedeutung gewonnen haben. Konkret geht es hier um »undisziplinierte Wissensproduktion« an den Schnittstellen zwischen Museum, partizipativer Aktionsforschung und militanten Untersuchungen. [...]

/200/

[...] Die fünf Stränge sind in aller Widersprüchlichkeit zugleich institutionell und para-institutionell. Sie kommen ebenso sehr mitten aus dem Selbstverständnis der Institution, wie sie organischer Teil außerinstitutioneller Ansprüche sind. Sie versammeln Situationen, die den Kanon herausfordern und alternative Infrastrukturen schaffen. Mit diesem Text ging es mir darum zu zeigen, dass diese organisch-intellektuelle Kapazität nicht nur eine ist, die dem Museum gegenübergestellt werden kann, sondern eine, die in ihm selbst liegt. Das post-repräsentative Museum ist also neoliberales Transformationsmodell im Dienst der Wissensökonomie, aber es ist – nehmen wir es in seinem öffentlichen und umwertenden Potenzial ernst – auch selbst Para-Museum.

13 Vgl. etwa das Projekt *Und was hat das mit mir zu tun?* *Transnationale Geschichtsbilder zur NS-Vergangenheit* vom Wiener Büro trafo.k (<https://www.trafo-k.at/projekte/undwashatdasmitmirzutun/> [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.]), dem meine Dissertation unter dem Titel: *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien 2013, gewidmet ist.

14 Vgl. etwa das Projekt *Taking Time*, das ich gemeinsam mit Teemu Mäki in der Gallery Augusta in Helsinki im Winter 2013 kuratierte. Ein Gespräch mit der Performance-Theoretikerin Giulia Palladini über die Möglichkeiten und Grenzen des Projekts findet sich hier: Palladini, Giulia: »Taking Time Together. A Posthumous Reflection on a Collaborative Project and Polyorgasmic Disobedience«, in: *CuMMA Papers* 6 (2014), <https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cumma-papers-61.pdf> [letzter Zugriff: 21.06.2024, Anm. d. Hg.].

7.3.2 Christiane Kuller: »Meine Oma, ihr Kino und ich« – Erfahrungsgeschichtliche Beiträge als Herausforderung. Ein Citizen Science-Projekt im Kontext der Sammlung von DDR-Kinomaterialien

»Gemeinsam Kinoerfahrungen austauschen und ein Stück DDR-Geschichte mitschreiben!« Mit Aufrufen wie diesem forderte ein interdisziplinäres Forschungsteam an der Universität Erfurt ab 2019 Bürger:innen auf, Objekte und persönliche Erinnerungen an Kinobesuche in der DDR in ein wissenschaftliches Forschungsprojekt einzubringen.¹ Die Universität hatte zu diesem Zeitpunkt bereits eine Sammlung mit offiziellen Kinowerbematerialien für nahezu jeden in der DDR gezeigten Film, die eine Analyse der offiziellen Werbeabsichten und -strategien der DDR-Kinopolitik ermöglichte.²

Außerdem gibt es im Bistumsarchiv Erfurt eine Sammlung von Rezensionen der katholischen Arbeitsstelle für pastorale Hilfsmittel (später: Medien), die während der DDR-Zeit zu insgesamt 4.530 Kinofilmen Stellungnahmen aus kirchlicher Perspektive verfasst hatte.³

Durch das neue Projekt sollte nun auch eine Sammlung zur Alltagsgeschichte des Kinos entstehen, um daraus Forschungszugänge für eine Rezeptionsgeschichte »von unten« zu gewinnen.⁴ Für die Sammlung des Quellenmaterials wurde eine digitale Plattform entwickelt. Der erste Zugang zu dieser erfolgte über eine Karte, auf der die Nutzer:innen Kinos eintragen und damit verbundene Objekte (Fotos, Eintrittskarten, Fanartikel, Filmprogramme usw.) digitalisiert hochladen konnten. Auch Erfahrungs-

Der Text geht zurück auf ein Forschungsprojekt zum Aufbau einer Citizen Science-Plattform zur Einbindung der Öffentlichkeit in den wissenschaftlichen Arbeitsprozess an der Universität Erfurt mit dem Pilotprojekt »Kino in der DDR – Rezeptionsgeschichte von unten«, gefördert von der Thüringer Aufbaubank (2019–2022), <https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino> (letzter Zugriff: 21.06.2024); Carius, Hendrikje/Kuller, Christiane/Rössler, Patrick/Smolarski, René: »Development of a Cross-Project Citizen Science Plattform for the Humanities«, in: Marlene Ernst u.a. (Hg.), *Digital Humanities Austria 2018. Empowering Researchers*, Wien 2020, S. 79–82, DOI: 10.1553/dha-proceedings2018s79.

1 Titelzitat nach: »Meine Oma, ihr Kino und ich – Erinnerungen an die Ilm-Lichtspiele in Kranichfeld, Zeitzeugenbericht von Jutta Rolle«, Blogbeitrag im Projekt »Kino in der DDR«, <https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino/meine-oma-ihr-kino-und-ich-erinnerungen-an-die-ilm-lichtspiele-in-kranichfeld/> (letzter Zugriff: 21.06.2024). »Kino in der DDR – Wissenschaftler der Universität Erfurt starten virtuelles Mitmach-Projekt zur Kinogeschichte Ostdeutschlands«, Auftakt-Blogbeitrag des Projektes »Kino in der DDR«, <https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino/kino-in-der-ddr-universitat-erfurt-startet-virtuelles-mitmach-projekt-zur-kinogeschichte-ostdeutschlands/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

2 Die Interdisziplinäre Forschungsstelle für historische Medien (IFhM) an der Universität Erfurt bewahrt die Sammlung »Progress« mit rund 150.000 Plakaten, Aushangfotos, Broschüren und Werbematerialien zu etwa 5.000 Kinofilmen auf, die in der DDR vorgeführt wurden. Zudem befinden sich in der Sammlung der IFhM Plakate sowie Werbe- und Verleihmaterialien von westdeutschen Filmen der 1950er und 1960er Jahre, Wochenschaufilme der 1950er und 1960er Jahre sowie Filmplakate, Aushangfotos, Bücher und Programme zu Kinofilmen aus der Zeit der Weimarer Republik.

3 Das Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde und das Thüringische Hauptstaatsarchiv Weimar bewahren weitere Archivalien zur katholischen Filmarbeit in der DDR.

4 Carius/Kuller/Rössler/Smolarski: »Development«; Smolarski, René/Carius, Hendrikje/Plaul, Marcus: »Perspectives and Challenges of Historical Research with Citizen Participation. A Critical Reflection on the Example of Cinema in the GDR«, in: Karoline Dominika Döring u.a. (Hg.), *Digital History: Konzepte, Methoden und Kritiken digitaler Geschichtswissenschaft*, Berlin 2022, S. 303–317.

berichte konnten hier eingebracht werden.⁵ Zudem bestand die Möglichkeit, Objekte persönlich zu übergeben und Geschichten dazu im Interview zu erzählen.

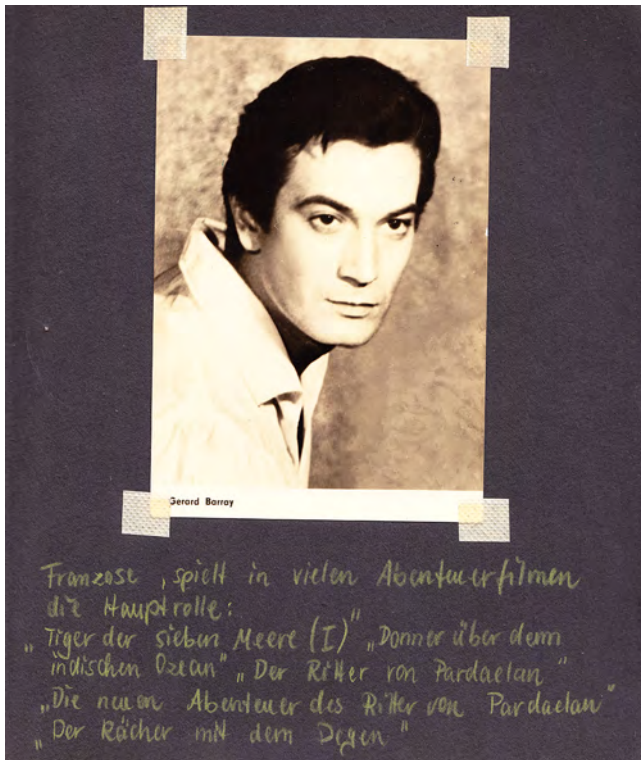
Abb. 1: Titelseite des Filmprogramms zum Film TIGER DER SIEBEN MEERE (ESP, F, I 1966, R: Roy Rowland) mit Gérard Barray und Antonella Lualdi, DDR-Filmverleih »Progress«, Nr. 42 /67.



Meistens brachten die Bürger:innen Fan-Alben und Erinnerungsstücke zu einzelnen Filmen mit. Jutta Rolle, die vom Kino ihrer Großmutter im thüringischen Kranichfeld erzählte, besaß beispielsweise ein Tagebuch aus ihrer Kindheit mit Filmplakaten und Schauspielerkarten.

⁵ Vgl. zum Aufbau und zur Funktionsweise der digitalen Plattform Haumann, Anna-Rosa/Kröger, Kathleen/Kuller, Christiane/Plaul, Marcus/Rössler, Patrick/Schlobach, Martin/Smolarski, René: »Kinogeschichte miteinander erforschen und (be-)schreiben. Das Citizen Science-Projekt »Kino in der DDR« in seiner Umsetzung und Evaluation«, in: Marcus Plaul/Anna-Rosa Haumann/Kathleen Kröger (Hg.), *Kino in der DDR. Perspektiven auf ein alltagsgeschichtliches Phänomen*, Baden-Baden 2022, S. 275–314, hier S. 281–285.

Abb. 2: Die Zeitzeugin Jutta Rolle führte in ihren Kindheitstagen ein Tagebuch über gesehene Filme und deren Darsteller – hier ein Eintrag über den Schauspieler Gerard Barry (Sammlung Rolle).



Dass Bürger:innen privat gesammelte Gegenstände in Sammlungen einbringen sowie mit den Objekten auch Erklärungen und Deutungen einfließen lassen und sich daraus wissenschaftliches Wissen entwickelt, ist historisch nicht neu, wie sich bei Flavio Häner für die naturhistorische Sammlung und private Sammlungstätigkeit im Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert nachlesen lässt.⁶ Untersuchungen zu *citizen science* beziehen sich häufig auf solche Vorläufer in den naturkundlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts, auch und gerade, um die Potenziale für wissenschaftliche Erkenntnisse hervorzuheben, die sich damals in den entstehenden Naturwissenschaften mit dem bürgerlichen Engagement verbanden.⁷ Zugleich ist jedoch mit Nora Sternfelds Ansatz des radikaldemokratischen Museums festzuhalten, dass wissenschaftliche Sammlungen und Museen die mit den privaten Initiativen einhergehende Vielstimmigkeit über viele Jahrzehnte in ihren Wissensordnungen und Ausstellungspraxen ›verunsichtbart‹ haben.⁸ Mit den folgenden Überlegungen möchte ich vorschla-

6 Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen – Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017.

7 Vgl. beispielsweise Finke, Peter: *Citizen Science. Das unterschätzte Wissen der Laien*, München 2015, S. 25.

8 Sternfeld, Nora: »Im post-repräsentativen Museum«, in: Carmen Mörsch/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 189–200, S. 190f. (Referenztext).

gen, Sternfelds Problematisierung der Sammlungs- und Museumspraxen hinsichtlich der Beteiligung unterschiedlichster Akteur:innen auf den Bereich der Bürger:innenbeteiligung in der Wissenschaft zu übertragen.

Heutige *citizen science*-Projekte knüpfen sowohl an die frühe Tradition des naturhistorischen Museums als auch an den Geist der Demokratisierung oder gar des Widerspruchs in Museum und Wissenschaft an. Auch sie wollen aus Wissensbeständen und Deutungssystemen von Menschen außerhalb des klassischen Wissenschaftsbetriebes neue Materialien und innovative Impulse schöpfen. Dabei geht es vor allem um Wissensbestände und Wissensordnungen, die ohne bürgerschaftliche Beteiligung nicht zugänglich wären. So zielte das Projekt »Kino in der DDR« zum einen darauf, bislang unzugängliches, in privater Hand liegendes Quellenmaterial für die Forschung zu erschließen.⁹ Insgesamt wurden auf der Plattform bis zum Ende des Projektes 2022 über 500 Filmvorführstätten eingetragen und rund 200 Dokumente mit kinogeschichtlichem Bezug hochgeladen.¹⁰ Einige Beiträger:innen lehnten allerdings den digitalen Zugang über die Plattform ab. Sie gaben ihre Objekte und Geschichte stattdessen im persönlichen Gespräch und ohne die formalen Strukturen, die die Plattform vorgab, weiter.

Zum anderen wurde hierbei Wissen weitergegeben, das sowohl Sachinformationen (etwa Fanpraktiken, Art und Ausstattung der Kinos, Verhalten von Besucher:innen, Techniken der Filmvorführung, Arbeitswelt des technischen Personals usw.), aber in ganz erheblichem Maße auch die in die (Objekt)Geschichten eingeschriebenen Erfahrungen und Emotionen betraf, die für die alltagsgeschichtliche Forschung besonders wertvoll sind. So bezeichnete etwa Jutta Rolle die Inhalte ihres Albums als »Schätze«, die ihr »ein Lächeln ins Gesicht (zaubern)«. Ihrem »absolute(n) Lieblingsschauspieler« Gerard Barry hatte sie in ihrem Album einen prominenten Platz eingeräumt und das Fanfoto sorgfältig handschriftlich kommentiert. Viele private Kinoalben enthalten solche Kommentierungen. Dies verweist darauf, dass die Objekte auch im Hinblick auf ihre Auswahl, Anordnung und Kontextualisierung auszuwerten sind, denn daran lässt sich ablesen, wie Wissen konstruiert und repräsentiert wurde.¹¹

Im Hinblick auf die (An)Ordnung zeigten sich im Projekt gleichzeitig »Risiken« oder Verkomplizierungen, die der radikaldemokratische Ansatz einbringt.¹² Die Objekte wurden teilweise für die Übergabe bearbeitet und neu geordnet bzw. – im Kino-Projekt nicht selten eine vermeintliche Erwartungshaltung der Wissenschaftler:innen antizipierend – »verbessert«. Solche Neuordnungen überschrieben unwiederbringlich

9 Haumann u.a.: »Kinogeschichte«, S. 281. Das Projekt sprach dabei nicht nur Menschen mit persönlichen Kino-Erfahrungen aus der DDR-Zeit an. Beteiligt haben sich daneben auch Expert:innen, die sich ihr sehr umfangreiches Wissen auf anderem Wege erarbeitet haben (Sammler:innen historischer Filmmemorabilia, Fachleute für lokale und regionale Kinogeschichte u.ä.). Angesprochen wurden zudem gezielt jüngere und jugendliche Menschen, die über digitale Tools gut erreichbar sind.

10 Zur Materialität des Kinoerlebnisses und den Medien der Erinnerungskultur vgl. Haumann u.a.: »Kinogeschichte«, S. 285–292.

11 Als interessanter Nebeneffekt sei erwähnt, dass sich manche Bürgerwissenschaftler:innen auch die bestehende Sammlung der Filmwerbematerialien in der IFhM mit großer Begeisterung ansahen. Die dabei zu beobachtenden Prozesse der individuellen Aneignung und Umordnung einer streng alphabetisch geordneten Sammlung (nach Filmtiteln) war ein Phänomen, das seinerseits untersuchenswert wäre.

12 Risiken dieser Art beobachtet auch Häner für die Entstehung des naturhistorischen Museums, Häner: *Dinge*, S. 343.

frühere Ordnungen und damit auch frühere Deutungen. Selbst wenn die Objekte von den Gebern nicht als defizitär wahrgenommen wurden, löste das Digitalisieren und Hochladen in die Online-Datenbank, die nach Kinoorten geordnet war, häufig einen Prozess der Umsortierung der Materialien aus. Man kann nun argumentieren, dass die Form der Interaktion vorgängige Anordnungen der privaten Sammlungen wohl zumindest in Teilen beeinträchtigt und damit den Wunsch nach Möglichkeiten der »undisziplinierten Wissensproduktion« nur teilweise erfüllt hat. Aus der Perspektive des radikaldemokratischen Ansatzes ist diese Überformung aber selbst Teil des demokratischen Prozesses bei der Aneignung einer Sammlung.

Citizen science-Projekte beziehen sich auf Wissensbestände von Bürger:innen außerhalb des professionellen Forschungsbetriebes, da diese scheinbar einem relativ abgeschotteten System, dem sprichwörtlichen wissenschaftlichen »Elfenbeinturm«, gegenüberstehen. Will man in diesem Sinne Profis und Laien unterscheiden, dann entwickeln Laien die wissenschaftlichen Praktiken nicht neu, sie geben vielmehr Impulse, um bestehende Forschungsstrukturen und -praktiken kritisch zu hinterfragen. Wissenschaftler:innen erhoffen sich, auf diese Weise Ansätze und Methoden einzu beziehen, die sie in ihrer disziplinären Befangenheit nicht selbst hervorbringen können. So verbindet sich mit der aktuellen Konjunktur von *citizen science* nicht zuletzt die Hoffnung auf eine Art »Reparaturfunktion« und »Innovationsmechanismus« für verkrustete disziplinäre Engführungen.¹³ Nimmt man den *citizen science*-Ansatz im radikaldemokratischen Sinne ernst, dann haben Laien dabei eine einflussreiche Position. Denn die Machtverhältnisse zwischen Profis und Laien in Forschungsprozessen müssen aufgebrochen werden, wenn bürgerwissenschaftliche Aktivitäten nicht nur im Rahmen bestehender vorgegebener Forschungskonzepte und -praktiken ergänzend zuarbeiten, sondern diesen Rahmen aktiv mitgestalten und dabei die bestehenden wissenschaftlichen Ansätze und Methoden grundlegend infrage stellen sollen.¹⁴

Im Projekt »Kino in der DDR« meldeten sich Bürger:innen in dieser Hinsicht sehr nachdrücklich zu Wort. Viele, die sich in das Projekt einbrachten, wollten das nicht in einem von Wissenschaftler:innen kontrollierten Prozess tun, sondern selbst bestimmen, was sie wie erzählten. Das Teilen von Objekten knüpften sie an Bedingungen. Häufig kamen sie mit einem expliziten Plan, die Agenda bzw. das DDR-kritische Narrativ, das sie aus Museen und Gedenkstätten, aber auch aus Politikerreden und Schulbüchern zu kennen glaubten, aufzubrechen und eine »ganz andere« Geschichte zu erzählen, der sie Geltung verschaffen wollten.¹⁵

Sie wollten dabei die Kontrolle darüber, wie ihre Beiträge zu wissenschaftlichem Wissen werden, nicht an die Wissenschaftler:innen abgeben, sondern forderten Par-

13 Smolarski/Carius/Plaul: »Perspectives«, S. 308.

14 Vgl. dazu die kritischen Ausführungen von Finke, Peter: »Citizen Science und die Rolle der Geisteswissenschaften für die Zukunft der Wissenschaftsdebatte«, in: Kirstin Oswald/René Smolarski (Hg.), *Bürger. Künste. Wissenschaft. Citizen Science in Kultur und Geisteswissenschaften*, Gutenberg 2016, S. 31–56; darin findet sich eine Polemik über den »Mückenatlas« (S. 40f.). Finke sieht in der Leistung »Mücken totzuschlagen« und an Mückenforscher einzusenden, eine »lächerliche« Verwendung des Begriffes »science«. Zu dem Projekt vgl. <https://mueckenatlas.com/> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

15 Vgl. dazu auch Smolarski/Carius/Plaul: »Perspectives«, S. 310f. Vgl. dazu auch Sternfeld, Nora: »Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum«, in: dies., *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 73–81, hier S. 81.

tizipation in allen Schritten des Prozesses von der Übergabe der Objekte und dem Erzählen der damit verbundenen Erinnerung über die Art der Aufbewahrung und Aufzeichnung bis zur Formulierung von daraus resultierenden Wissensbeständen. Diese Ansprüche bedeuten in einem wissenschaftlichen Projekt eine Herausforderung, die über einen hohen Dokumentationsaufwand weit hinausreicht und Grundsätze wissenschaftlicher Wissensproduktion berührt – nicht etwa, weil solche Partizipationsansprüche illegitim wären: Im Gegenteil gehören Partizipation und demokratische Transparenz zu den elementaren Bereichen, die mit *citizen science* verbessert werden sollen.¹⁶ Es geht vielmehr darum, dass wissenschaftliches Wissen sich in einem Referenzrahmen bewähren muss, der anderen Kriterien als individuelles Wissen unterliegt. Das wird vor allem dann relevant, wenn wissenschaftliche Kriterien (wie Plausibilität, Triftigkeit, Multiperspektivität, Wertfreiheit) den individuellen Erzählinteressen entgegenstehen und Bürger:innen darauf drängen, zur Würdigung ihrer Perspektive die wissenschaftlichen Kriterien infrage zu stellen. Hier zeigt sich ein wichtiger Punkt, wenn man den Ansatz des radikaldemokratischen Museums von Sternfeld im Hinblick auf *citizen science* weiterdenkt. Sternfeld hat selbst auch darauf hingewiesen, dass sich ein radikaldemokratischer Ansatz aufgrund von strukturellen Barrieren im Wissenschaftssystem unter Umständen nicht vollumfänglich umsetzen lässt.¹⁷

In der Zeit der Aufklärung und der Institutionalisierung wissenschaftlicher Sammlungen waren es vor allem naturwissenschaftliche Felder,¹⁸ die durch das Bürgerengagement vorangetrieben wurden. Auch heute noch beschäftigt sich die große Mehrzahl der *citizen science*-Projekte mit naturwissenschaftlichen Themen.¹⁹ Allerdings öffnen sich in jüngerer Zeit zunehmend auch geschichts- und sozialwissenschaftliche Forschungen für solche Ansätze.²⁰ In den Naturwissenschaften wurde und wird dabei in der Regel

16 Arendes, Cord: »Historiker als »Mittler zwischen den Welten«? Produktion, Vermittlung und Rezeption historischen Wissens im Zeichen von Citizen Science und Open Science«, in: Michael Wink/Joachim Funke (Hg.), *Wissenschaft für alle: Citizen Science*, Heidelberg 2017, S. 19–58, hier S. 24–26.

17 Vgl. dazu auch die Auflistung an Folgefragen, die Nora Sternfeld mit Blick auf die Realität der Partizipation im Museum stellt, Sternfeld: »Um die Spielregeln spielen!«, S. 81.

18 Der wissenschaftshistorische Fokus auf die Entwicklung der Naturwissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert hat allerdings verschattet, dass es im Bereich der Geisteswissenschaften des 18. Jahrhunderts zwar kein kompaktes Vereinswesen wie in den Naturwissenschaften gab, aber viele differenzierte Vereinssparten (Geschichtsvereine, Heimatvereine, Kunstvereine, Theater- und Konzertfreunde, literarische Salons usw.). Diese können ebenfalls vielfach als Vorläufer im Bereich bürgerwissenschaftlicher Aktivitäten angesehen werden. Daum, Andreas W.: »Bürgerwissenschaft – eine Tradition demokratischer Partizipation«, in: Peter Finke (Hg.), *Freie Bürger, freie Forschung. Die Wissenschaft verlässt den Elfenbeinturm*, München 2015, S. 30–34.

19 Heute verbinden sich allerdings auch naturwissenschaftliche teilweise mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen. Vgl. Krumenacker, Thomas: »Wirladen alleine, Sammler zu werden«. Stehen wir vor der Ausrufung einer neuen Epoche des Menschen? Das Naturkundemuseum Berlin ruft Bürger auf, mit eigenen Exponaten an einem Museum des Anthropozäns mitzubauen«, Interview vom 23.10.2022 mit Elisabeth Heyne, der Leiterin des interdisziplinären Forscherteams im Naturkundemuseum Berlin, in: *Spektrum.de*, <https://www.spektrum.de/news/anthropozaen-naturkundemuseum-berlin-plant-citizen-science-projekt/2068941> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

20 Oswald/Smolarski (Hg.): *Bürger. Künste. Wissenschaft*.

nicht mit Daten gearbeitet, die sich auf das eigene Leben und Handeln beziehen.²¹ Im Projekt »Kino in der DDR« waren es hingegen die individuellen Erfahrungen und die persönlichen Sinngebungen zu den Objekten, die die Teilnehmer:innen in das Projekt einbringen sollten und wollten. Wie sind in so einem Fall Forschungssubjekt (Bürger:innen) und Forschungsobjekt (die Erfahrungen der Bürger:innen) voneinander abgrenzbar? »Kann bzw. sollte [...] die Befragung von Probanden in einer soziologischen Studie als Citizen Science bezeichnet werden – wo ist die Grenze zu ziehen?«, fragten etwa Pettibone und Ziegler in einem Aufsatz über Bürgerforschung in den Geistes- und Kulturwissenschaften, und sie verwiesen in diesem Zusammenhang auf die Debatte über partizipative Forschung in den Sozialwissenschaften.²² Auch mit Bezug auf den radikaldemokratischen Ansatz von Sternfeld kann man fragen, welche besonderen Herausforderungen dadurch entstehen, dass die Sammler:innen hier nicht »fremde« Objekte beisteuern und beschreiben, sondern Gegenstände mit Bezug zu ihrem eigenen Erleben inklusive eigener lebensgeschichtlicher Erzählungen, deren Autoren sie selbst sind (und die häufig auch nur sie allein beglaubigen können)? Damit ist die Frage der Deutungsmacht angesprochen, der sich jede Sammlungsinstitution und auch jede Wissenschaft unter partizipativen Bedingungen stellen muss.²³

Hier knüpft die Diskussion an die Debatten um erfahrungsgeschichtliche Quellen an, mit denen sich insbesondere die beiden großen Forschungsstellen zur deutschen *Oral History* »Archiv deutsches Gedächtnis« in Hagen und »Werkstatt der Erinnerung« in Hamburg seit langer Zeit auseinandersetzen.²⁴ So wird bereits seit den Anfängen der *Oral History* diskutiert, wie aus lebensgeschichtlichen Interviews wissenschaftliches Wissen über die Vergangenheit entstehen kann.²⁵ Schließlich werden hier Erlebnisse und Ereignisse nicht so erzählt, wie »es eigentlich gewesen« ist,²⁶ sondern wie sie von Einzelnen wahrgenommen wurden. Sie werden auch nicht so wiedergegeben, wie sie während des Geschehens wahrgenommen wurden, sondern so, wie sie zum Zeitpunkt des Gesprächs erinnert (und bewertet) werden. Rekonstruierbar ist aus solchen Interviews entsprechend nicht, was in der Vergangenheit geschehen ist, sondern wie vergangene Erfahrungen zum Zeitpunkt der Erzählung erinnert und präsentiert werden, wobei auch viele spätere

21 Pettibone, Lisa/Ziegler, David: »Citizen Science: Bürgerforschung in den Geistes- und Kulturwissenschaften«, in: Oswald/Smolarski (Hg.), *Bürger. Künste. Wissenschaft*, S. 57–70, hier S. 64.

22 Unger, Hella von: *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis*, Wiesbaden 2014.

23 Sternfeld: »Im post-repräsentativen Museum«, S. 191–193.

24 Archiv deutsches Gedächtnis (Leitung: Almuth Leh), Hagen, <https://www.fernuni-hagen.de/geschichteundbiographie/deutschesgedaechtnis/>; Werkstatt der Erinnerung (Leitung: Linde Apel), Hamburg, <https://zeitgeschichte-hamburg.de/wde.html>. Inzwischen kommt hinzu das Zeitzeugenportal des Hauses der deutschen Geschichte (ehem. »Gedächtnis der Nation«), Bonn, <https://www.zeitzeugen-portal.de/ueber-uns> und die Oral-History-Forschungsstelle an der Universität Erfurt, <https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/historisches-seminar/professuren/neuere-und-zeitgeschichte-und-geschichtsdidaktik/oral-history-forschungsstelle> (letzter Zugriff für alle 21.06.2024)

25 Zur Geschichte der methodischen Auseinandersetzung vgl. Niethammer, Lutz: »Oral History in der deutschen Zeitgeschichte. Lutz Niethammer im Gespräch mit Veronika Settele und Paul Nolte«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 43/1 (2017), S. 110–145.

26 Ranke, Leopold von: *Vorrede zu Geschichte der germanischen und romanischen Völker von 1495–1535*, Band 1, Leipzig/Berlin 1824, hier zit. aus: Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Über das Studium der Geschichte*, München 1990, S. 45.

Ereignisse in die Erinnerung mit eingeflossen sind.²⁷ Zudem verweist die *Oral History*-Debatte darauf, wie wichtig es ist, die Rahmenbedingungen, unter denen die Aussagen entstehen, sorgfältig zu dokumentieren, was auch die beteiligten Wissenschaftler:innen als Co-Produzent:innen der Erzählungen einschließt. Dies alles gilt auch für die Erzählungen und Deutungen, die die Kinofans im Projekt mit ihren Objekten verbanden.

Im Hinblick auf die Art von Wissen, die aus einem solchen Sammlungsprojekt entsteht, ist in radikaldemokratischer Perspektive schließlich auch zu fragen, wer sich an einem *citizen science*-Projekt überhaupt beteiligt. Fragt man nach dem Demokratisierungseffekt, den solche Projekte für geschichtswissenschaftliche Forschung haben können, dann kann man mit Cord Arendes verschiedene Stufen der Beteiligung unterscheiden. Gegenüber dem unspezifischen Begriff einer »aktiven Teilnahme« bezeichnet er einen bewussten Prozess von Forschungsbeteiligung mit »entsprechender Reflexion« mit dem englischen Begriff »engagement«. Wirken Laien an der Planung von Forschungsvorhaben mit, nennt Arendes das »involvement«. Eine ähnliche »Beteiligungspyramide« findet sich auch im »Grünbuch Citizen Science Strategie 2020 für Deutschland«.²⁸ Das Projekt »Kino in der DDR« bewegte sich in dieser Skala zunächst im Bereich des *engagements*, einige Bürgerschaftler:innen forderten jedoch auch ein *involvement* ein.

Dass sich die Beteiligung mit zunehmender Involvierung verringert, ist für bürgerschaftliche Projekte ein Problem. Während in den historischen Institutionalisierungsprozessen von Sammlungen die elitäre Beteiligung nur einzelner Bürger:innen kein Defizit beispielsweise für die entstehende naturwissenschaftliche Sammlung war, versteht sich *citizen science* heute auch als Beitrag zur Demokratisierung von Wissenschaft, und das nicht nur im Hinblick auf den Zugang zu Wissensbeständen, sondern auch in Bezug auf die Herstellung von Wissen.²⁹ Auch das Projekt »Kino in der DDR« stand von Beginn an vor der Frage, wie Partizipation gewährleistet werden kann. Wer gehört zur bürgerschaftlichen Gruppe (und wer nicht), die für die Mitwirkung angesprochen wird – wer ist möglicherweise ausgeschlossen? Kritisch festzuhalten ist, dass die Initiative hier nicht von den Bürger:innen selbst ausging, sondern von der Universität als professioneller Wissenschaftsinstitution, die sich für den Input von außen öffnen wollte. So stand am Anfang des Projektes ein asymmetrisches Macht- und Hierarchieverhältnis, das aus Perspektive eines radikaldemokratischen Prozesses kritisch reflektiert werden muss.³⁰

27 Vgl. zu diesen Zusammenhängen bei der »Ostdeutschen Erfahrung« Ganzenmüller, Jörg/John, Anke/Kuller, Christiane: »Die Ostdeutsche Erfahrung. Auswege aus einem polarisierenden Deutungskampf über unsere Geschichte vor und nach 1989«, in: *Jahrbuch Deutsche Einheit* 1 (2020), S. 95–119.

28 Arendes: »Historiker«, S. 26f. Im Jahr 2016 wurde als Vision für die künftige Entwicklung der *citizen science*-Landschaft in Deutschland das *Grünbuch Citizen Science Strategie 2020 für Deutschland* publiziert. Die Inhalte basierten auf bundesweiten Beiträgen von über 700 an *citizen science* interessierten Personen aus mehr als 350 Organisationen, wissenschaftlichen Einrichtungen, Fachgesellschaften, Vereinen und Verbänden, Stiftungen und Einzelpersonen, die im Rahmen des Projekts »BürGEr schaffen WISSEN – Wissenschaft für Bürger« (GEWISS) in zahlreichen Veranstaltungen diskutiert wurden. Die »Beteiligungspyramide« findet sich in: *GeWiss: Grünbuch Citizen Science Strategie 2020 für Deutschland*, Bonn 2016, S. 17.

29 Arendes: »Historiker«, S. 24, 27. Vgl. dazu auch den Ansatz bei Sternfeld: »Im post-repräsentativen Museum«, S. 190f.

30 Zu partizipativen Ansätzen vgl. auch Piontek, Anja: »Partizipation und Museum: Spannend und spannungsreich zugleich«, in: *Kulturelle Bildung Online*, <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-museum-spannend-spannungsreich-zugleich> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

Im Projekt »Kino in der DDR« zeigte sich – wenig überraschend –, dass sich vor allem solche Personen angesprochen und zur Partizipation ermutigt fühlen, die einen selbstbewussten Dialog mit Wissenschaftler:innen suchen. Dies ist in der Regel mit einem höheren Bildungsgrad und einem bürgerlichen Hintergrund verbunden. Zudem handelte es sich um Menschen, die ihre Geschichte erzählen wollten – ein Projekt, das auf Freiwilligkeit basiert, kann naturgemäß nur solche Erfahrungen einfangen. Dies bedeutet jedoch auch, dass lediglich ein spezifischer Ausschnitt aus dem Spektrum möglicher Kinoerfahrungen wahrgenommen und gesichert wird. Menschen, die gesellschaftlich weniger artikulationskräftig sind oder weniger Motivation haben, ihre Stimme zu Gehör zu bringen, sind unterrepräsentiert.³¹

Dass jede historische Forschung von selektiver und perspektivischer Auswahl des zugrunde gelegten Quellenmaterials geprägt ist, ist eine banale Feststellung. Nora Sternfelds radikaldemokratischer Ansatz fordert jedoch dazu auf, die Perspektiven darauf zu befragen, wie sie zu hegemonialen Strukturen stehen. Dies geht weit über eine dichotomische Gegenüberstellung hinaus, die lediglich nach emanzipatorischen Gegenarrativen fragt. Vielmehr wirft Sternfeld die Frage nach »para«-Positionen auf, die eine Abweichung, aber nicht unbedingt einen Gegensatz bezeichnen. In diesem Sinne auch die bürgerwissenschaftlichen Prozesse zu befragen, eröffnet einen komplexen, differenzierten Deutungsraum, den Historiker:innen, Informatiker:innen und Kommunikationswissenschaftler:innen gemeinsam im Projekt »Kino in der DDR« ausgeleuchtet haben.³² Dabei bilden Entstehung und Entwicklung der Sammlung selbst einen epistemischen Untersuchungsgegenstand, dessen Betrachtung unerlässlich ist, um das auf Sammlungen aufbauende Wissen einordnen zu können.³³

31 Haumann u.a.: »Kinogeschichte«, S. 295. Eines der größten Probleme war, dass die Erlebnissgeneration über eine digitale Plattform nicht gut erreicht werden konnte. Kontaktaufnahme über traditionelle Medien und anschließende analoge Verfahren waren wegen der Covid19-Pandemie während der Laufzeit des Projektes nur eingeschränkt möglich. Vgl. dazu Smolarski/Carius/Plaul: »Perspectives«, S. 311–314; Haumann, Anna-Rosa/Smolarski, René: »Digital Project Meets Analog Community. Expectations and Experience of a Digital Citizen Science Project on GDR History«, in: *Austrian Citizen Science Conference 2020. 14–16 September 2020. Conference Proceedings* (2021), <https://pos.sissa.it/393/010/pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2024). Es ist ein Anschlussprojekt zur Entwicklung hybrider Zugänge in Vorbereitung.

32 Haumann u.a.: »Kinogeschichte«, S. 298–309.

33 Häner: *Dinge*, S. 23, 25.

Auswahlbibliographie

- Arendes, Cord: »Historiker als »Mittler zwischen den Welten«? Produktion, Vermittlung und Rezeption historischen Wissens im Zeichen von Citizen Science und Open Science«, in: Michael Wink/Joachim Funke (Hg.), *Wissenschaft für alle: Citizen Science*, Heidelberg 2017, S. 19–58.
- Finke, Peter: *Citizen Science. Das unterschätzte Wissen der Laien*, München 2015.
- Ganzenmüller, Jörg/John, Anke/Kuller, Christiane: »Die Ostdeutsche Erfahrung. Auswege aus einem polarisierenden Deutungskampf über unsere Geschichte vor und nach 1989«, in: *Jahrbuch Deutsche Einheit 1* (2020), S. 95–119.
- GeWiss: *Grünbuch Citizen Science Strategie 2020 für Deutschland*, Bonn 2016.
- Göbel, Claudia/Henke, Justus/Mauermeister, Sylvi: *Kultur und Gesellschaft gemeinsam erforschen Überblick und Handlungsoptionen zu Citizen Science in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Halle-Wittenberg 2020.
- Niethammer, Lutz: »Oral History in der deutschen Zeitgeschichte. Lutz Niethammer im Gespräch mit Veronika Settele und Paul Nolte«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 43/1 (2017), S. 110–145.
- Oswald, Kristin/Smolarski, René (Hg.): *Bürger. Künste. Wissenschaft. Citizen Science in Kultur und Geisteswissenschaften*, Gutenberg 2016.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld 2017.
- Unger, Hella von: *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis*, Wiesbaden 2014.

8. Anhang

8.1 Abbildungsverzeichnis

Kapitel 1

Wolfgang Struck:

Abb. 1: »Die vier Thierlein [...]«, aus: Olearius, Adam: *Gottorffische Kunst-Kammern Worinnen Allerhand ungemeyne Sachen So theils die Natur theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet*, Schleswig 1674, Band 2, Tafel 8; Bayerische Staatsbibliothek München, 4 H.nat. 115, S. 41, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10051222-o.

Bruno Latour:

Fig. [1]: »Edileusa [...]«, aus: Latour, Bruno: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: ders., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 33, Figure 2.4.

Fig. [2]: »[...] Sandoval [...]«, aus: Latour, Bruno: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: ders., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 33, Figure 2.17.

Susanne Rau:

Abb. 1: »Buchrücken [...] zu einer hamburgischen Chronik bis 1602«, Stiftung Hanseatisches Wirtschaftsarchiv (SHWA), S/629.

Abb. 2: »Doppelseite der »Collectaneen« für die Jahre 1068–1073«, SHWA, S/629.

Abb. 3: »Einzelseite der »Collectaneen« für die Jahre 1072–1073«, SHWA, S/629.

Kapitel 2

Manfred Sommer:

Abb. 1: »Schema [1] Alleine sammeln: mehrmals etwas herholen«, aus: Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, © Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 2002, S. 204. Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags. Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin AG.

Jan Marco Sawilla:

Abb. 1: »Abb. 1«, © 2023 Die Regionauten.

Mareike Vennen:

- Abb. 1 und Abb. 2: »Der Schädel und diverse Knochen des Gorillas »Bobby« [...]«, Foto: © Mareike Vennen/Museum für Naturkunde Berlin. Alle Rechte vorbehalten.
 Abb. 3: »[...] Kadaver des Gorillas »Bobby« [...]« Foto: © Museum für Naturkunde Berlin, Historische Bild- und Schriftgutsammlungen [HBSB], ZM-B-IV-557-2-r, Foto: W. Tank/Museum für Naturkunde Berlin. Alle Rechte vorbehalten.

Kapitel 3

Dominic Olariu:

- Abb. 1: »[...] Wilde Tulpe [...]«, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Fol 323, fol. 16v.
 Abb. 2: »Nachzeichnung der Tulpe Kentmanns mit Detailzeichnungen Gessners«, Universitätsbibliothek Tartu, Mscr 55, fol. 3v.
 Abb. 3: »[...] Erweiterte Nachzeichnung der Tulpe Kentmanns [...]«, aus: *Öllingers Bildersammlung*, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, MS 2362 (*Magnarum medicine partium herbariae et zoographiae imagines*), 596.

Kapitel 4:

Kristin Victor:

- Abb. 1: »Dr. Jörn Hentschel im neu bezogenen Depot [...]«, Foto: © Stefan Meyer, Friedrich-Schiller-Universität Jena.
 Abb. 2: »Drei Arten aus der Gattung *Prunus* L. [...]«, aus: Thomé, Otto Wilhelm: *Prof. Thomé's Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Ed. 2, Band 2, Gera: 1904, Tafel 323 (links) und Schlechtendal, Dietrich Franz Leonhard/Hallier, Ernst/Langethal, Christian Eduard/Schenk, Ernst: *Flora von Deutschland*, Ed. 5, Band 25, Gera: 1886, Tafeln 2552 und 2556 (mittig und rechts).
 Abb. 3: »Der Färberwaid [...]«, Herbarium Haussknecht JE00025888, Friedrich-Schiller-Universität Jena.
 Abb. 4: Links: »[...] Adalbert Geheeb [...] Landschaft«, aus: Geheeb, Adalbert: *Festgruss*, 1909, Ernst-Haeckel-Archiv, Friedrich-Schiller-Universität Jena.
 Rechts: »[...] Ernst Haeckel [...] Tafel mit Nesseltieren«, aus: Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1. Lieferung, Tafel 6 *Tubulariae*, 1899.

Christoph Eggersglüß:

- Abb. 1: »Lamps«, aus: *Outrage, The Architectural Review* 117/702 (1955), S. 373.
 Abb. 2: »Road Detail«, aus: *Counter-Attack, The Architectural Review* 120/719 (1956), S. 405.
 Abb. 3: »leaving Southampton... arriving in Carlisle«, aus: *Outrage, The Architectural Review* 117/702 (1955), S. 390.
 Abb. 4: »Clean Edges«, aus: *Counter-Attack, The Architectural Review* 120/719 (1956), S. 364.

Kapitel 5

Carolin Bohlmann:

- Abb. 1: »Dieter und Björn Roth »Gartenskulptur« [...]«, Foto: © Thomas Bruns.
 Abb. 2: »Marmeladengläser in der »Gartenskulptur««, Foto: © Carolin Bohlmann.
 Abb. 3: »Marmeladengläser im Depot des Hamburger Bahnhofs seit 2016«, Foto: © Carolin Bohlmann.
 Abb. 4: »Dieter und Björn Roth »Gartenskulptur« [...]«, Foto: © Thomas Bruns.
 Anke te Heesen:

Abb. [1]: »Konstruktionszeichnung für einen Exzerpierschrank, 1689«, aus: Placius, Vincent: *De arte excerpendi. Vom Gelahrten Buchhalten Liber singularis, quo genera & praecepta excerpendi [...]*, Stockholm/Hamburg 1689, Tab. IV, zu S. 152, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11277644-6 (letzter Zugriff: 22.07.2024).

Abb. [2]: »Konstruktionszeichnung für einen Herbarschrank, 1751«, aus: Linné, Carl von: *Philosophia botanica in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum, adjectis figuris aeneis*, Stockholm 1751, S. 309, Foto: Permission of the Linnean Society of London.

Fabian Winter:

Abb. 1: »Archivschrank 1, heute«, Foto: © Dehmel-Archiv, Dehmelhaus Stiftung, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Abb. 2: »Ida vorm Archivschrank, einräumend«, Foto: © Dehmel-Archiv, Dehmelhaus Stiftung, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, NMG : I,4.

Abb. 3: »Einlegeböden im Archivschrank«, Foto: © Carolin Vogel, Dehmel-Archiv, Dehmelhaus Stiftung, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Michael Thompson:

Abb. 1: »[Abb.] 1«, aus: Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, hg. v. Michael Fehr, Bielefeld 2021, S. 42.

Abb. 2: »[Abb.] 2«, aus: Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, hg. v. Michael Fehr, Bielefeld 2021, S. 44.

Andreas Ludwig:

Abb. 1: »Seite Ende der 1950er Jahre [...]«, aus: *Guter Rat 1* (1966), Titelseite.

Abb. 2: »Sammlung von Haushaltwaren aus Kunststoff«, Foto: © Andreas Ludwig.

Abb. 3: »Präsentation von DDR-Alltagsobjekten«, Foto: © Andreas Ludwig.

Kapitel 6

Patrick Rössler:

Abb. 1: »Plakat zu DIE FRAU NACH DER MAN SICH SEHNT [...]«, Terra Film, 1929; Gestaltung: Atelier Farkas & Szücs, Archiv der Massenpresse Patrick Rössler (Erfurt).

Abb. 2: »Aushangfoto zu DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN [...]«, Hom-Film, 1929, Archiv der Massenpresse Patrick Rössler (Erfurt).

Abb. 3: »Filmpostkarte zu FRAU IM MOND mit Signatur [...]«, Ross-Karte Nr. 113/6, 1929, Archiv der Massenpresse Patrick Rössler (Erfurt).

Abb. 4: »Erinnerungsalbum des Standfotografen und Kameramanns Paul Rischke [...]«, Joe-May-Film, 1921, Archiv der Massenpresse Patrick Rössler (Erfurt).

Abb. 5: »Plakat zu dem Propagandafilm STUKAS [...]«, Ufa, 1941; Gestaltung: AOB, Archiv der Massenpresse Patrick Rössler (Erfurt).

Kapitel 7

Anja Sattelmacher:

Abb. 1: »Raumflucht der Göttinger Modellsammlung [...]«, aus: Anja Sattelmacher: *Anschauen, Anfassen, Auffassen. Eine Wissensgeschichte mathematischer Modelle*. Berlin 2021, S. 151.

Abb. 2: »Ansicht der Modellsammlung des mathematischen Instituts der Technischen Hochschule München [...]«, aus: O.A. [1917], Die K.B. Technische Hochschule zu München. Denkschrift zur Feier ihres 50-jährigen Bestehens. München: F. Bruckmann, Tafel 42.

Christiane Kuller:

Abb. 1: »Titelseite des Filmprogramms [...]«, DDR-Filmverleih »Progress« Nr. 42/67, Interdisziplinäre Forschungsstelle für historische Medien, Universität Erfurt.

Abb. 2: »Die Zeitzeugin [...] (Sammlung Rolle)«, <https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino/meine-oma-ihr-kino-und-ich-erinnerungen-an-die-ilm-lichtspiele-in-kra-nichfeld/> (letzter Zugriff: 04.03.2023).

8.2 Referenztextverzeichnis

Der Wiederabdruck der Referenztexte erfolgt in der Orthographie des Originaltextes. Die Fußnotenformatierung wurde indessen an die Konventionen dieses Bandes angepasst.

Blair, Ann: »Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 64/1 (2003), S. 11–28.

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, © Suhrkamp Verlag Berlin 2018, S. 345–347, 349–351. Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags. Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin AG.

Driver, Felix/Nesbitt, Mark/Cornish, Caroline: »Introduction: Mobilising and Re-Mobilising Museum Collections«, in: dies. (Hg.), *Mobile Museums. Collections in Circulation*, London 2021, S. 1–20.

Fehr, Michael: »Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudépot«, in: Tobias Natter/Bettina Habsburg-Lothringen/Michael Fehr (Hg.), *Das Schaudépot – Offenes Magazin oder Inszenierung*, Bielefeld 2010, S. 13–30.

Findlen, Paula: »Introduction«, in: dies., *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 1–11.

Findlen, Paula: »Anatomical Theaters, Botanical Gardens, and Natural History Collections«, in: Katharine Park/Lorraine Daston (Hg.), *Early Modern Science. The Cambridge History of Science*, Band 3, Cambridge © 2006 Cambridge University Press, S. 272–289. Reproduced with permission of the Licensor through PLSclear.

Groys, Boris: »Die Restaurierung des Zerfalls«, in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 197–204. Mit freundlicher Genehmigung von © 1997 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München.

Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen – Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*, Bielefeld 2017, S. 18–23, 27–28, 33–34.

Heesen, Anke te: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, in: Anke te Heesen/Anette Michels (Hg.), *Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Berlin 2007, S. 90–97.

Jomard, Edmé François: *Considérations sur l'objet et les avantages d'une collection spéciale consacrée aux cartes géographiques et aux diverses branches de la géographie*, Paris 1831; dt.: *Betrachtungen über den Gegenstand und die Vorteile einer Sondersammlung Geo-*

graphischer Karten und über die verschiedenen Zweige der Geographie, übers. v. Reiner Praß für diesen Band.

- Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 167–178.
- Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 117–122, 126–132.
- Latour, Bruno: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: ders., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Copyright © 1999 by the President and Fellows of Harvard College, S. 24–79, hier S. 32, 34, 39, 61, 63–64.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Drole de Pensée touchant une nouvelle sorte de REPRESENTATIONS«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Briefe*, 4. Reihe: Politische Schriften, Bd. 1, Verbesserte Online-Ausgabe hg. von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, <https://leibniz-potsdam.bbaw.de/fileadmin/Webdateien/bilder/IV1text.pdf> (letzter Zugriff: 03.08.2024), S. 562–568, hier: S. 562–565. dt.: »Amüsante Gedanken, betreffend eine neue Art von REPRÄSENTATIONEN, September 1675«, übers. v. Susanne Friedrich/Susanne Rau für diesen Band.
- Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung* (= Transformationen des Visuellen, Band 3), Berlin/München 2016, S. 24–39.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), Stendal 1998, S. 8–37.
- Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, © Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 2002, S. 171, 173, 175–176, 182–183, 187–188, 203–208. Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags. Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin AG.
- Sternfeld, Nora: »Im post-repräsentativen Museum«, in: Carmen Mörsch/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 189–202.
- Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, hg. v. Michael Fehr, Bielefeld 2021 [1979], S. 41–44, 47–48, 51, 58–60, 62.
- Weber, Jürgen: »Sammlungsspezifische Erschließung. Die Wiederentdeckung der Sammlungen in den Bibliotheken«, in: *Bibliotheksdienst* 43/11 (2009), S. 1162–1178.

8.3 Bibliographie

Diese Bibliographie enthält sowohl Titelempfehlungen, die sich auf die Beiträge dieses Readers beziehen, als auch darüber hinausgehende Literatur zur Geschichte und den Praktiken des Sammelns. Vollständigkeit wird damit keineswegs angestrebt. Neuere Titel in europäischen Sprachen sind bevorzugt aufgenommen worden.

- Adornato, Gianfranco/Cirucci, Gabriella/Cupperi, Walter (Hg.): *Beyond »Art Collections«. Owning and Accumulating Objects from the Greek Antiquity to the Early Modern Period*, Berlin/Boston 2020.

- Almqvist, Kurt/Belfrage, Louise (Hg.): *Collecting Enlightenment. Carl Gustaf Tessin and the Making of National Collections*, Stockholm 2017.
- Andrade, Maria Mercedes (Hg.): *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context*, Lewisburg 2016.
- Arnold, Ken: *Cabinets for the Curious. Looking Back at Early English Museums*, Aldershot 2006.
- Aslet, Clive/Helmbaek Tirén, Svante: *Collecting Nature. A History of the Herbarium and Natural Specimens*, Stockholm 2022.
- Azoulay, Ariella: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.
- Bass, Marisa Anne/Goldgar, Anne/Grootenboer, Hanneke/Swan, Claudia: *Conchophilia. Shells, Art, and Curiosity in Early Modern Europe*, Princeton 2021.
- Bast, Gerald/Carayannis, Elias G./Campbell, David F. J. (Hg.): *The Future of Museums*, Cham 2018.
- Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M./New York 2007.
- Becker, Christoph: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, München 1996.
- Benjamin, Walter: »Der Sammler«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 5, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1991, S. 269–280.
- Benjamin, Walter: »Ich packe meine Bibliothek aus«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 4, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1991, S. 388–395.
- Bennett, Tony/Cameron, Fiona/Dias, Nélia/Harrison, Rodney/Jacknis, Ira: *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*, Durham/London 2017.
- Bergvelt, Ellinoor/Meijers, Debora J. (Hg.): *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005.
- Bexte, Peter/Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah (Hg.): *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016.
- Bier, Rolf (Hg.): *Der Vermeer-Sensor. Wertzuschreibung und Werterhaltung von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle*, Berlin 2016.
- Blair, Ann: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, London 2010.
- Bleichmar, Daniela/Mancall, Peter C. (Hg.): *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia, PA 2011.
- Blom, Philipp: *Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*, Frankfurt a.M. 2004.
- Blume, Judith: *Wissen und Konsum. Eine Geschichte des Sammelbildalbums 1860–1952*, Göttingen 2019.
- Bogner, Simone/Dolff-Bonekämper, Gabi/Meier, Hans-Rudolf (Hg.): *Collecting Loss*, Weimar 2021.
- Bonfait, Olivier/Hochmann, Michel (Hg.): *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Rom 2001.
- Boogh, Elisabeth u.a. (Hg.): *Connect to Collect. Approaches to Collecting Social Digital Photography in Museums and Archives*, Stockholm 2020.
- Borello, Benedetta/Casella, Laura (Hg.): *Paper Heritage in Italy, France, Spain and Beyond (16th to 19th Centuries). Collector Aspirations & Collection Destinies*, New York 2024.

- Böhme, Hartmut: »Fetisch und Idol, Sammlung und Erinnerung – Reflexion fetischistischer Praktiken in Goethes ›Wilhelm Meister‹, ›Faust‹ und ›Der Sammler und die Seinigen‹«, in: ders., *Natur und Figur*, Paderborn 2016, S. 137–165.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2020.
- Bracken, Susan/Turpin, Adriana (Hg.): *Art Markets, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550–1950*, New York u.a. 2021.
- Bredenkamp, Horst: »Die historische Kette«, in: ders., *Antikensehnsucht und Maschinen-glauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 19–39.
- Briegel, Françoise/Donato, Maria Pia/Theis, Valérie (Hg.): *Logiques de l'inventaire. Moyen Âge–XIXe siècle*, Rennes 2024.
- Brodersen, Kai: *Antigonos von Karystos. Sammlung sonderbarer Geschichten*, Griechisch/Deutsch (= Opuscula, Band 9), Speyer 2023.
- Brücke-Museum u.a. (Hg.): *Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin*, Bielefeld 2022.
- Bujok, Elke: *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004.
- Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003.
- Burckhardt, Jacob: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler*, Basel 1898.
- Cárdenas, Carlos/Justin, Vincent/Maertens, Marie (Hg.): *Collectionner l'art vidéo et digital*, o.O. 2015.
- Cavaciocchi, Simonetta (Hg.): *Economia e arte secc. XIII–XVIII. Atti della »Trentatreesima Settimana di Studi« 30 aprile–4 maggio 2000*, Florenz 2002.
- Chinca, Mark u.a. (Hg.): *Sammeln als literarische Praxis im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Konzepte, Praktiken, Poetizität*, Tübingen 2022.
- Cladders, Lukas/Kratz-Kessemeier, Kristina (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*, Köln 2022.
- Collet, Dominik: *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007.
- Cooke, Neil/Daubney, Vanessa (Hg.): *Every Traveller Needs a Compass. Travel and Collecting in Egypt and the Near East*, Oxford/Philadelphia, PA 2015.
- Clark, Leah Ruth: *Courtly Mediators. Transcultural Objects between Renaissance Italy and the Islamic World*, Cambridge 2023.
- Dallinger, Petra-Maria/Hofer, Georg/Maurer, Stefan (Hg.): *Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik*, Berlin/Boston 2020.
- Dekker, Annet: *Collecting and Conserving Net Art. Moving beyond Conventional Methods*, London/New York 2018.
- Delbourgo, James: *Collecting the World. The Life and Curiosity of Hans Sloane*, London 2017.
- Deußen, Carl/Haeming, Anne (Hg.): *Aus Indien nach Santa Cruz durch die Ethnologie. Fragmente des Forschungsreisenden Wilhelm Joest*, Berlin 2023.
- Deutscher Museumsbund (Hg.): *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin 2001.

- Deutscher Museumsbund (Hg.): *Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut*, Berlin/Leipzig 2011.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Zerstoben. Eine Reise in das Ringelblum-Archiv des Warschauer Ghettos*, Göttingen 2022.
- Dolezel, Eva u.a. (Hg.): *Ordnen – Vernetzen – Vermitteln. Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, Halle 2018.
- Douglas, Mary/Isherwood, Baron: *The World of Goods*, London 2021.
- Dudley, Sandra H. (Hg.): *Narrating Objects, Collecting Stories. Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*, London 2012.
- Edwards, Elizabeth/Morton, Christopher A. (Hg.): *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London u.a. 2015.
- Endres, Johannes/Zeller, Christoph (Hg.): *Collecting in the Twenty-First Century. From Museums to the Web*, New York 2022.
- Evers, Bernd: »Die Kunst des Sammelns. Sammeln – Ordnen – Erkennen«, in: Sibylle Luig (Hg.), *Das Geschenk der Kunst. Staatliche Museen und ihre Sammler*, Wolfratshausen 2005, S. 40–47.
- Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen 2011.
- Farrenkopf, Michael/Filippidou, Aikaterini/Meyer, Torsten u.a. (Hg.): *Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten*, Göttingen 2022.
- Felfe, Robert/Lozar, Angelika (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006.
- Fforde, Cressida/McKeown, C. Timothy/Keeler, Honor (Hg.): *The Routledge Companion to Indigenous Repatriation. Return, Reconcile, Renew*, London/New York 2020.
- Ferber, Linda S./Laster, Margaret R. (Hg.): *Tastemakers, Collectors, and Patrons. Collecting American Art in the Long Nineteenth Century*, University Park, PA 2024.
- Findlen, Paula/Smith, Pamela H. (Hg.): *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, New York 2002.
- Flannery, Maura C.: *In the Herbarium. The Hidden World of Collecting and Preserving Plants*, New Haven/London 2023.
- Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2014.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2012.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973.
- Friedrich, Markus: *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*, München 2013.
- Froschauer, Eva Maria: *Entwurfsdinge. Vom Sammeln als Werkzeug moderner Architektur*, Basel 2019.
- Füssel, Marian: *Wissen. Konzepte – Praktiken – Prozesse*, Frankfurt a.M. 2021.
- Gahtan, Maia Wellington/Pegazzano, Donatella (Hg.): *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden 2015.
- Gahtan, Maia Wellington/Troelenberg, Eva-Maria (Hg.): *Collecting and Empires. The Impact of the Creation and Dissolution of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present*, London/Turnhout 2019.
- Gáldy, Andrea/Dobmeier, Florian (Hg.): *Collecting and Museology*, Newcastle upon Tyne 2020.

- Gáldy, Andrea/Heudecker, Sylvia (Hg.): *Collecting Prints and Drawings*, Newcastle upon Tyne 2018.
- Gali, André (Hg.): *On Collecting*, Oslo 2017.
- Gänger, Stefanie: »Antiquare, Sammler, Archäologen. Vorspanische Antiquitäten in Peru, 1858–1906«, in: Rebekka Habermas/Alexandra Przyrembel (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013, S. 137–146.
- Graef, Sabine (Hg.): *Sammler und Bibliotheken im Wandel der Zeiten. Kongress in Hamburg am 20. und 21. Mai 2010*, Frankfurt a.M. 2010.
- Granata, Giovanna/Nuovo, Angela (Hg.): *Selling & Collecting. Printed Book Sale Catalogues and Private Libraries in Early Modern Europe*, Macerata 2018.
- Georget, Jean-Louis/Hämmerling, Christine/Kuba, Richard/Tschofen, Bernhard (Hg.): *Wissensmedien des Raums. Interdisziplinäre Perspektiven* (= Zürcher Beiträge zur Alltagskultur, Band 23), Zürich 2020.
- Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (Hg.): *Writing Material Culture History*, London 2014.
- Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (Hg.): *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London 2015.
- Gesellschaft für Universitätssammlungen (Hg.): *Objektkulturen der Sichtbarmachung. Instrumente und Praktiken* (= Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, Band 2), Berlin 2018.
- Goeing, Anja-Silvia: *Collectors' Knowledge. What Is Kept, What Is Discarded* (= Brill's Studies in Intellectual History, Band 77), Leiden 2013.
- Goody, Jack: *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977.
- Gozzano, Natalia: »La pratica del collezionare. I trattati seicenteschi sui Maestri di Casa«, in: *Schifanoia* 24/25 (2003/2004), S. 275–285.
- Greve, Anna: »Völkerkundemuseen zwischen Identitätsstiftung und Verfremdung«, in: *Kritische Berichte* 43/2 (2015), S. 85–95.
- Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019.
- Griesser, Martina/Sternfeld, Nora u.a. (Hg.): *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin/Boston 2016.
- Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin 2020.
- Groebner, Valentin: *Aufheben, Wegwerfen. Vom Umgang mit schönen Dingen*, Konstanz 2023.
- Gudehus, Christiane/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010.
- Hahn, Hans Peter/Lueb, Oliver/Müller, Katja/Noack, Karoline (Hg.): *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Bielefeld 2021.
- Halder, Ulrich/Tanner, Regula: *Sammlerglück. Warum sammelt der Mensch?*, Baden 2010.
- Hánová, Markéta/Kadoi, Yuka/Wille, Simone (Hg.): *Collecting Asian Art: Cultural Politics and Transregional Networks in Twentieth-Century Central Europe*, Leuven 2024.
- Hassler, Uta/Meyer, Thorsten (Hg.): *Kategorien des Wissens – Die Sammlung als epistemisches Objekt*, Zürich 2014.
- Head, Randolph C.: *Making Archives in Early Modern Europe. Proof, Information, and Political Record-Keeping, 1400–1700*, Cambridge 2019.

- Heesen, Anke te: *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997.
- Heesen, Anke te: »In medias res. Zur Bedeutung von Universitäts-sammlungen«, in: N.T.M. *Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 16/4 (2008), S. 485–490.
- Heesen, Anke te/Spary, Emma C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.
- Heumann, Ina: »Sammlungen«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), *Handbuch Historische Authentizität*, Göttingen 2022, S. 444–454.
- Hill, Kate (Hg.): *Museums, Modernity and Conflict. Museums and Collections in and of War since the Nineteenth Century*, London/New York 2021.
- Hinske, Norbert/Müller, Manfred (Hg.): *Sammeln. Kulturtat oder Marotte?*, Trier 1984.
- Hoffmann, Dietrich/Rheinländer, Kathrin (Hg.): »Ganz für das Studium angelegt«. *Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen*, Göttingen 2001.
- Hoins, Katharina/Mallinckrodt, Felicitas von (Hg.): *Macht, Wissen, Teilhabe. Sammlungs-institutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015.
- Hölling, Hanna (Hg.): *Object – Event – Performance. Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, New York 2022.
- Iskin, Ruth E./Salsbury, Britany (Hg.): *Collecting Prints, Posters and Ephemera. Perspectives in a Global World*, New York u.a. 2020.
- James, Nicholas (Hg.): *Curators – Collections. Management of the Arts*, London 2011.
- Jenkins, Henry (Hg.): *Comics and Stuff*, New York 2020.
- Jules-Rosette, Bennetta/Osborn, J. R.: *African Art Reframed. Reflections and Dialogues on Museum Culture*, Urbana/Chicago/Springfield 2020.
- Kaiser, Wolfram: *Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung*, Köln/Wien 2012.
- Kekeritz, Mirja/Schmidt, Bärbel/Brenne, Andreas (Hg.): *Vom Sammeln, Ordnen, Präsentieren. Ein interdisziplinärer Blick auf eine anthropologische Konstante*, München 2016.
- Keurs, Pieter te/O'Farrell, Holly (Hg.): *The Urge to Collect. Motives, Obsessions and Tensions*, Leiden 2023.
- Kittler, Friedrich: »Museen an der digitalen Grenze«, in: Philine Helas/Maren Polte u.a. (Hg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 109–118.
- Knell, Simon J.: *Museums and the Future of Collecting*, Aldershot 2004.
- Koepplin, Dieter: »Sammeln ex officio«, in: Gerhard Theewen (Hg.), *Obsession Collection. Gespräche und Texte über das Sammeln*, Köln 1994, S. 31–36.
- Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.
- Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (Hg.): *Museumsgeschichte: 1750–1950. Kommentierte Quellentexte*, Berlin 2010.
- Kruse, Britta-Juliane: *Gelehrtenkultur und Sammlungspraxis. Architektur, Akteure und Wissensorganisation in der Universitätsbibliothek Helmstedt (1576–1810)* (= *Cultures and Practices of Knowledge in History*, Band 14), Berlin/Boston 2023.
- Laube, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011.
- Lauf, Vera/Zólyom, Francisk/Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hg.): *Sam-meln in der Zeit*, Leipzig 2018, <https://collecting-in-time.gfzk.de/de> (letzter Zugriff: 25.03.2024).

- Laukötter, Anja: *Von der ›Kultur‹ zur ›Rasse‹ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007.
- Lauterbach, Iris (Hg.): *The Central Collecting Point in Munich. A New Beginning for the Restitution and Protection of Art*, Berlin/München 2019.
- Leis, Arlene/Wills, Kacie L. (Hg.): *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe*, New York/London 2022.
- Livingstone, David: *Putting Science in Its Place. Geographies of Scientific Knowledge*, Chicago 2003.
- Lorey, Stefanie: *Performative Sammlungen. Zu einer neuen Begriffsbestimmung künstlerischen Sammelns und Ordners*, Bielefeld 2020.
- Loveday, Donna: *Curating Design. Context, Culture and Reflective Practice*, London u.a. 2022.
- Ludwig, Andreas: *Geschichte von morgen. Über das Sammeln von Gegenwart in historischen Museen*, Göttingen 2024.
- Lüdtke, Alf/Nanz, Tobias (Hg.): *Laute, Bilder, Texte. Register des Archivs*, Göttingen 2015.
- Maase, Kaspar: »Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie«, in: Katharina Eisch/Marion Hamm (Hg.), *Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse*, Tübingen 2001, S. 255–271.
- MacGregor, Arthur (Hg.): *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*, Leiden/Boston 2018.
- MacGregor, Arthur: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven, CT/London 2007.
- Macho, Thomas: »Sammeln in chronologischer Perspektive«, in: Horst Bredekamp/Jochen Brüning/Cornelia Weber (Hg.), *Theater der Natur und Kunst. Theatrum Naturae et Artis. Essays. Wunderkammern des Wissens*, Berlin 2000, S. 63–74.
- Maget Dominicé, Antoinette/Stein, Claudius/Wolf, Niklas (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive, Displays, Objekte*, Berlin 2021.
- Maleuvre, Didier: »Von Geschichte und Dingen«, in: Dorothea Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010, S. 19–46.
- Marchesano, Louis: *A Social History of Representing Antiquities. Civility and Antiquarianism in Rome, 1550–1700*, Ithaca 2001.
- Marín Boza, Pedro: »Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo«, in: *Goya* 351 (2015), S. 98, 116–127.
- Martin, David L.: *Curious Visions of Modernity. Enchantment, Magic, and the Sacred*, Cambridge, Mass. 2011.
- Marx, Barbara (Hg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, Berlin/München 2006.
- Miller, Steven (Hg.): *Museum Collecting Lessons. Acquisition Stories from the Inside*, London/New York 2022.
- Minges, Klaus: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Freiburg 1998.
- Misschaert, Inge: *Verzameld! Gepassioneerde verzamelaars door de eeuwen heen*, Zutphen 2023.
- Morra, Linda M./Schagerl, Jessica (Hg.): *Basements and Attics, Closets and Cyberspace. Explorations in Canadian Women's Archives*, Waterloo 2012.

- Mosquera, Gerardo: »Collecting. The World Should Collect Itself. Collecting Art Globally (and Other Predicaments)«, in: Jane Chin Davidson/Amelia Jones (Hg.), *A Companion to Contemporary Art in a Global Framework*, Hoboken, NJ 2024, S. 517–528.
- Mueller, Shirley M.: *Inside the Head of a Collector. Neuropsychological Forces at Play*, Seattle 2019.
- Mühlherr, Anna/Sahm, Heike/Schausten, Monika/Quast, Bruno (Hg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, Berlin/Boston 2016.
- Münsterberger, Werner: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1999.
- Pearce, Susan: »Collecting the Shape of Things to Come«, in: dies., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London/New York 1995.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld 2017.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Band 9), Berlin 1993.
- Pomian, Krzysztof: *Le musée, une histoire mondiale*, 3 Bände, Paris 2020–2022.
- Pompe, Hedwig/Scholz, Leander (Hg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002.
- Rehberg, Karl-Siegbert: »Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort«. Eigenwelten des Sammelns aus institutionen-analytischer Perspektive«, in: ders./Barbara Marx (Hg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, Berlin 2006, S. XI–XXXI.
- Reist, Inge Jackson (Hg.): *When Michelangelo Was Modern. Collecting, Patronage and the Art Market in Italy, 1450–1650*, Leiden/Boston 2022.
- Renz, Christine: »Lesen als Sammeln – Sammeln als Lesen: Streifzüge durch den geographischen und historischen Raum: Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg««, in: Xenja von Ertzdorff-Kupffer (Hg.), *Erkundung und Beschreibung der Welt*, Amsterdam u.a. 2003, S. 447–466.
- Rey-Bueno, Mar/López-Pérez, Miguel (Hg.): *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer. Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*, Newcastle 2008.
- Rijks, Marlise: *Artists' and Artisans' Collections in Early Modern Antwerp. Catalysts of Innovation*, London/Turnhout 2021.
- Roberts, Lissa (Hg.): *Centres and Cycles of Accumulation in and around the Netherlands during the Early Modern Period*, Münster 2011.
- Roos, Anna Marie/Keller, Vera (Hg.): *Collective Wisdom. Collecting in the Early Modern Academy*, Turnhout 2022.
- Rößler, Hole: »Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume im 17. Jahrhundert«, in: *Thesis* 11/12 (2007/2008), S. 29–52.
- Safier, Neil: »Global Knowledge on the Move. Itineraries, Amerindian Narratives, and Deep Histories of Science«, in: *Isis* 101/1 (2010), S. 133–145.
- Salvadori, Monica (Hg.): *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*, Padua 2022.
- Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K. H./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014.
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

- Savage, Emily N. (Hg.): *New Approaches to the Archive in the Middle Ages. Collecting, Curating, Assembling*, Oxford 2024.
- Savoy, Bénédicte: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Köln/Weimar/Wien 2011.
- Savoy, Bénédicte: *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Berlin 2018.
- Savoy, Bénédicte/Bodenstein, Felicity/Lagatz, Merten: *Translocations. Histories of Dislocated Cultural Assets*, Bielefeld 2024.
- Sawilla, Jan Marco/Stockinger, Thomas/Wallnig, Thomas: »Sammeln und Ordnen«, in: Susanne Rau/Birgit Stoldt (Hg.), *Geschichte schreiben. Ein Quellen- und Studienhandbuch zur Historiografie (ca. 1350–1750)*, Berlin 2010, S. 204–229.
- Scheppe, Wolfgang: *Die Dinge des Lebens. Das Leben der Dinge*, Dresden 2014.
- Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.
- Schmälzle, Christoph/Schwarz, Manuel (Hg.): *Wohnen – Sammeln – Erinnern – Visualisieren. Raumpraktiken gestern und heute*, Göttingen 2024.
- Schmidt, Sarah (Hg.): *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*, Paderborn 2016.
- Schmieder, Falko/Weidner, Daniel (Hg.): *Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*, Berlin 2016.
- Schmitter, Monika Anne: »Virtuous Riches«. The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice«, in: *Renaissance Quarterly* 57/3 (2004), S. 908–969.
- Schmitz-Emans, Monika: »Der Sammler als ›Autor‹ – zu kulturellen Praktiken und literarischen Reflexionen des Sammelns«, in: Achim Hermann Hölter (Hg.), *The Languages of World Literature*, Berlin/Boston 2024, S. 283–298.
- Schögl, Uwe (Hg.): *Private Photo Collecting*, Wien 2021.
- Schramm, Helmar u.a. (Hg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2003.
- Schwahn, Kai H.: *Sammler deutscher Denkmäler. Johann Schilter (1632–1705) und das Edieren volkssprachiger Texte des Mittelalters zwischen Späthumanismus und Historismus* (= Cultures and Practices of Knowledge in History, Band 15), Berlin/Boston 2024.
- Segeth, Uwe-Volker: *Sammler und Sammlungen. Studien über ein kulturelles Handlungsmuster und seine pädagogische Dimension*, Braunschweig 1989.
- Shaw, Mari: *Words, Books, and the Spaces They Inhabit*, Berlin 2017.
- Shelton, Anthony Alan: »Cabinets of Transgression. Renaissance Collections and the Incorporation of the New World«, in: John Elsner/Roger Cardinal (Hg.), *The Cultures of Collecting*, London 1994, S. 177–203.
- Siemer, Stefan: *Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert* (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Band 192), Mainz 2004.
- Sliggers, Bert C./Besselink, Marijke (Hg.): *Het verdwenen museum. Natuurhistorische verzamelingen 1750–1850*, Blaricum 2002.
- Smith, Pamela H./Meyers, Amy R. W./Cook, Harold J. (Hg.): *Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*, New York 2017.
- Sopo, Elina: »The Periodization and Typology of the History of Collecting as a Methodological Approach to Collecting in the Russian Empire«, in: *Journal of the History of Collections* 29/1 (2017), S. 33–43.

- Stagl, Justin: »Homo collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Aleida Assmann (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 37–54.
- Stapelfeldt, Johanna/Vedder, Ulrike/Wiehl, Klaus (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn 2020.
- Strobel, Matthias/Dippel, Andrea (Hg.): *Die Kunst des Sammelns. Phänomene des Ordens, Archivierens, Präsentierens*, Nürnberg 2011.
- Swann, Marjorie: *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia, PA 2001.
- Thamer, Hans-Ulrich: *Kunst sammeln. Eine Geschichte von Leidenschaft und Macht*, Darmstadt 2015.
- Thomas, Petra: »Wissen ist Macht? Kataloge von Antikensammlungen als Ausdruck von sozialer Selbstbehauptung und Wissenschaftlichkeit«, in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hg.), *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2003, S. 185–201.
- Turner, Andrew/O’Neil, Megan Eileen (Hg.): *Collecting Mesoamerican Art before 1940. A New World of Latin American Antiquities*, Los Angeles 2024.
- Turpin, Adriana: »The Value of a Collection. Collecting Practices in Early Modern Europe«, in: Bert De Munck (Hg.), *Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900*, Farnham u. a. 2015, S. 255–284.
- Vaknin, Judi (Hg.): *All This Stuff. Archiving the Artist*, Faringdon 2013.
- Vampelj Suhadolnik, Nataša (Hg.): *Centring the Periphery. New Perspectives on Collecting East Asian Objects*, Leiden/Boston 2023.
- Vest Hansen, Malene (Hg.): *Curating the Contemporary in the Art Museum*, London/ New York 2023.
- Walter, Tilmann/Ghorbani, Abdolbaset/Van Anel, Tinde: »The Emperor’s Herbarium. The German Physician Leonhard Rauwolf (1535?–96) and His Botanical Field Studies in the Middle East«, in: *History of Science* 60/1 (2022), S. 130–151.
- Weber, Jürgen: »Was ist eine Sammlung?«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 67/1 (2020), S. 15–24, DOI: <http://dx.doi.org/10.3196/186429502067133>.
- Weber, Jürgen: *Sammeln nach 1998. Wie Provenienzforschung die Bibliotheken verändert*, Bielefeld 2024, <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7224-4/sammeln-nach-1998/> (letzter Zugriff: 07.06.2024).
- Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine unzeitgemäße Passion* (= Würzburger Ringvorlesungen, Band 12), Würzburg 2017.
- Wilde, Denise: *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*, Bielefeld 2015.
- Woźniak-Koch, Milena (Hg.): *Mapping Art Collecting in Europe, 1860–1940: Eastern and Western Sociocultural Perspectives*, Paderborn 2023.
- Wunsch, Oliver: *A Delicate Matter. Art, Fragility, and Consumption in Eighteenth-Century France*, Boston 2024.
- Zedelmaier, Helmut: *Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung* (= Historische Wissensforschung, Band 3), Tübingen 2015.
- Zelen, Joyce: *Blinded by Curiosity. The Collector-Dealer Hadriaan Beverland (1650–1716) and His Radical Approach to the Printed Image*, Leiden 2022.