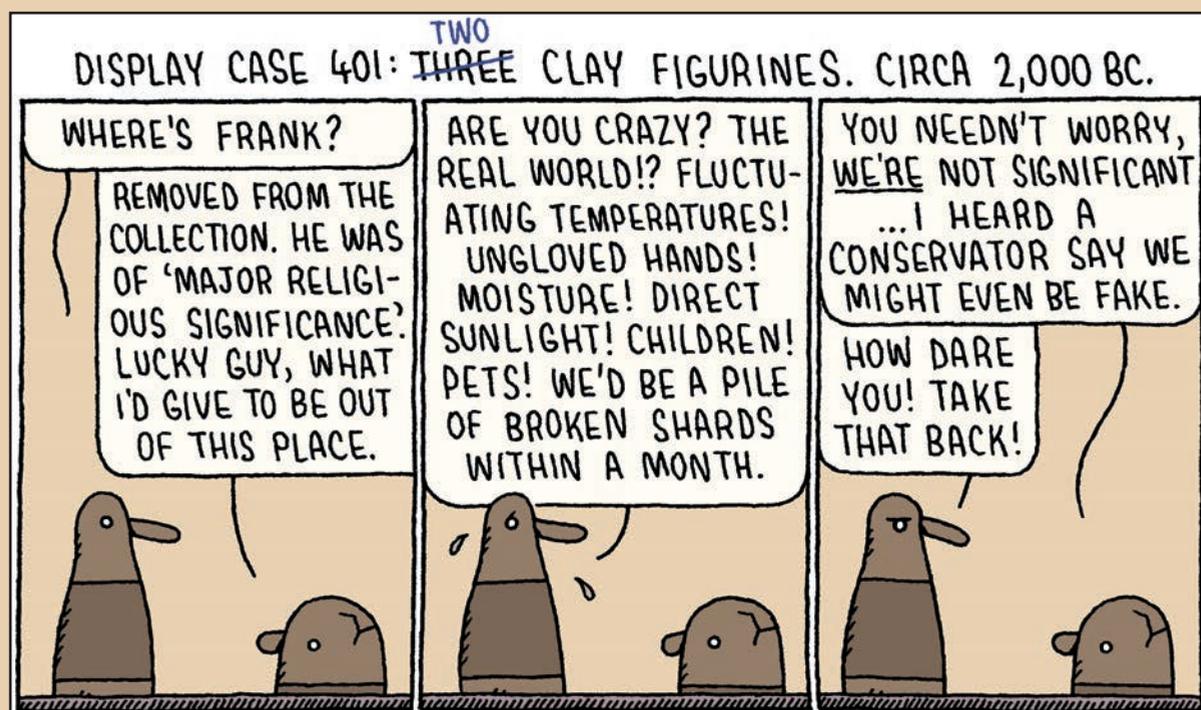


Authentizität

Artefakt und Versprechen in der Archäologie

Herausgegeben von Martin Fitzenreiter



Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie

Studies from the Internet on Egyptology and Sudanarchaeology

Herausgegeben von Martin Fitzenreiter, Steffen Kirchner und Olaf Kriseleit

Authentizität

Artefakt und Versprechen in der Archäologie

**Beiträge herausgegeben von
Martin Fitzenreiter**

**Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013
Ägyptisches Museum der Universität Bonn**

Impressum

Published by: Golden House Publications, London
www.goldenhp.co.uk

Laid out by: Frank Joachim, Berlin
www.frank-joachim.de

World Wide Web: www.ibaes.de

Cover illustration: Tom Gauld, London
www.tomgauld.com

Authentizität
Artefakt und Versprechen in der Archäologie

Printed in the UK
London 2014

ISBN 978-1-906137-35-9

Vorwort

Im vorliegenden Band sind Beiträge versammelt, die auf eine Tagung im Mai 2013 an der Abteilung Ägyptologie der Universität Bonn zurückgehen. Diese Veranstaltung war als – wenn auch durch die Umstände etwas zeitlich verschobene – Fortsetzung jener Serie von Workshops gedacht, denen das IBAES-Projekt letztendlich sein Entstehen verdankt. Neu waren das Ambiente; Bonn (was gegenüber der großen Stadt Berlin logistisch kompliziert war) und die Position des Organisators als Angestellter einer Universität (was Möglichkeiten und Schwierigkeiten einer Institution mit sich brachte). Die Konstruktion war ähnlich; es trafen sich ÄgyptologInnen mit VertreterInnen verwandter Fächer, darunter eine Kerngruppe, die bereits häufiger dabei war. Nicht ganz so entspannt wie sonst blieb mitunter die Diskussion, inklusive eines hässlichen, für die deutsche Ägyptologie aber leider typischen Nachspiels. Auch, dass dieser Band nun jener ist, in dem die bisher größte Zahl an Vorträgen nicht auch als schriftliche Fassung erscheint, mag anzeigen, dass das IBAES-Projekt

nun in der Generation der permanent Überlasteten angekommen ist – was wenig förderlich für eine Diskussionskultur jenseits der Förderrichtlinien zu sein scheint. Die hier anklingende Unausgeglichenheit des Herausgebers mag aber auch am Thema liegen: Authentizität, das erwies sich, ist zeitgeistig, jedoch fischig.

Was neben der nun folgenden Präsentation der letztendlich eingegangenen Beiträge noch Schönes bleibt, ist Dank zu sagen: Dank an Sabrina Weil und Sarah Konert, die an einem Seminar teilgenommen haben, für das die Tagung gewissermaßen als Teilprojekt diente; die dann auch die Ausstellung „Zu schön um wahr zu sein...“ konzipierten und an dem dazu erscheinenden Begleitband mitgewirkt haben.¹

¹ Die Ergebnisse des Seminars sowie die auf der Tagung vortragenen Untersuchungen von Sabrina Weil und Sarah Konert sind veröffentlicht in: Martin Fitzenreiter et al., *Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn*, BÄB 4, Berlin: EBV, 2014.



Teilnehmer der Tagung (Foto: Ägyptisches Museum der Universität Bonn/Annkatrin Benz)

Dank gilt den Hilfskräften des Museums: Verena Hoops und Annkatrin Benz, die die logistische Absicherung übernahmen, unterstützt von Horst Creutz, Daniela Urselmann, Lukas Bohnenkämper, David Sabel und noch vielen weiteren Helfern. Zu danken ist Ludwig D. Morenz und Amr El Hawary, dass sie mir überhaupt die Gelegenheit gaben, einmal „mit Ägyptologie Geld zu verdienen“, speziell aber für die ermutigende Begleitung und stete Hilfe bei der Vorbereitung und dann natürlich die aktive Mitarbeit. Selbiges gilt auch für die Kollegen Rita Lucarelli und Mohammed Sherif Ali.

Ohne Finanzierung geht nichts: Dank an das Annemarie Schimmel Kolleg "History and Society during the Mamluk Era (1250-1517)", von dessen Tagungsmitteln mir durch die Vermittlung von Amr El Hawary ein Zuschuss gewährt wurde, sowie an den Förderverein des Ägyptischen Museums und die Philosophische Fakultät der Universität Bonn, die eine Kofinanzierung gewährten.

Ein ganz besonderer Dank geht an Tom Gauld (www.tomgauld.com) für die so völlig unkompliziert („send from my iPhone“) Erlaubnis, seinen großartigen Cartoon als Titelbild verwenden zu dürfen – er macht eine Einleitung in das Thema der Tagung im Grunde unnötig.

Zuletzt eine traurige Aufgabe: Der Band sei der Erinnerung an Wilfred Geominy und Martin von Falck gewidmet, die beide unfassbar plötzlich verstorben sind. Wilfred Geominy möchte ich gedenken, nicht nur, weil er am Workshop teilnahm und sein Beitrag durch den plötzlichen Tod zu seiner letzten Publikation wurde. Mir, als frisch gebackenem Kurator der ägyptischen Sammlung, stand er immer mit seiner Erfahrung zur Seite und half, die Merkwürdigkeiten des Bonner universitären Universums wenn vielleicht auch nicht zu verstehen, so doch zu handhaben. Martin von Falck kannte ich seit jener denkwürdigen SÄK in Leipzig im Jahre 1988; er war ein Zeit- und Zunftgenosse, mit dem mich auch das etwas unstetige Dasein eines nicht institutionalisierten Ägyptologen verband. Aus diesem Fakt ist sehr viel Gemeinsames entsprungen; sein Leiden verhinderte, dass sein wichtiger Beitrag zur Ausstellung von Repliken hier erscheinen kann. Meine Gedanken sind bei seiner Familie, dort, wo auch seine letzten Gedanken waren.

Bonn, April 2014



Wilfred Geominy und Martin von Falck während ihrer Vorträge auf der Tagung (Fotos: Ägyptisches Museum der Universität Bonn/ Annkatrin Benz)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I-II	
Inhaltsverzeichnis	III-IV	
Zusammenfassungen / Summaries	V-XII	
I. Begriff und Praxis		
Einleitung:		
Authentizität – Artefakt und Versprechen in der Archäologie	1	
MARTIN FITZENREITER		
„Abgekupfert, durchgepaust und second hand“.		
Ein Essay zur Authentizität in der Kunst	13	
FRIEDERIKE WERNER		
Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen		19
ACHIM SAUPE		
Veronica und Tutanchamun – Die Suche nach dem wahren Bild und der thanatologische Traum vom Authentischen		27
LUDWIG D. MORENZ		
Der Authentizitätsbegriff aus Sicht eines Restaurators		35
KARL HEINRICH VON STÜLPNAGEL		
II. Fälschungen		
Forgeries for the Dead:		
fake specimens of the ancient Egyptian Book of the Dead	41	
RITA LUCARELLI & MARCUS MÜLLER-ROTH		
Ludwig Borchardts Berichte über Fälschungen im ägyptischen Antikenhandel von 1899 bis 1914: Aufkommen, Methoden, Techniken, Spezialisierungen und Vertrieb		51
SUSANNE VOSS		
A stratigraphic approach to authentication		61
STEPHEN QUIRKE		
Trivialfälschungen		69
WILFRED GEOMINY (†)		

III. Museum

„Von Lepsius besorgt“ – geschätzt und verdammt. Gipsabgüsse in der Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin	73
JANA HELMBOLD-DOYÉ	
Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum	99
STEFAN BURMEISTER	
Ornament und Versprechen – Die Aegyptiaca im ehemaligen Stadtmuseum Grevenbroich	109
MARTIN FITZENREITER	

IV. Aneignung

Zur Authentizität archäologischer Stätten. Vergangenheit als Ressource	123
BEAT SCHWEIZER	
Inszenierte Authentizität: Zum Umgang mit Vergangenheit im Kontext der Living History	139
STEFANIE SAMIDA	
Autorenverzeichnis	151

Zusammenfassungen / Summaries

FRIEDERIKE WERNER

„Abgekupfert, durchgepaust und second hand“. Ein Essay zur Authentizität in der Kunst

Authentizität in der Kunst meint vor allem Echtheit und Originalität eines Werkes. Erhält ein Artefakt dieses Gütesiegel, so ist sein Wert garantiert. Diese Eigenschaften als solche sind jeweils ein weites Feld, man kommt nur weiter, indem man die Frage nach der Authentizität bei jedem Kunstwerk neu formuliert und präzisiert, also in Bezug worauf oder aus welchem Blickwinkel? So erschließen sich immer mehrere Ebenen, und nicht selten kommt man darauf, dass das Urteil „authentisch“ oder „nicht authentisch“ gar nicht so einfach zu vergeben ist und bisweilen sogar ganz überflüssig wird. – Anhand der Betrachtung einiger Artefakte von der Antike bis heute ergab sich allerhand Fragwürdiges zur Authentizität.

Authenticity in art refers to the genuineness and originality of an artefact. The validity of a work of art fully depends on authenticity as the principal seal of quality. We can only call into question and specify the authenticity of each work on its own terms: authenticity from what or whose point of view? This question may find relevance on various levels, and the verdict “authentic” is often not easy to award. Sometimes authenticity is even a superfluous construct. This article contemplates several artefacts from both ancient and modern times, leaving the question of “authenticity” to stand on shaky ground.

ACHIM SAUPE

Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen

Der Umgang mit Vergangenheit stellt für alle Gesellschaften der Moderne eine zentrale Instanz ihrer kulturellen Selbstvergewisserung dar. Zugleich unterliegen der Wert der Vergangenheit und die Form ihrer Aneignung in der Gegenwart einem beständigen Wandel. Heute zielt die Vergangenheitsvergewisserung in einer bislang kaum gekannten Intensität auf historische Authentizität. Der ubiquitär gebrauchte Authentizitätsbegriff ist dabei sehr schillernd. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive wird in dem Beitrag versucht, einige Schneisen in die Diskussion über historische Authentizität zu ziehen. Vor dem Hintergrund von Arbeiten aus verschiedenen Disziplinen, die sich in den letzten Jahren mit dem Authentizitätsbegriff befasst haben, wird meine These sein, dass die in der Literatur oft gemachte, recht pragmatisch daher kommende Unterscheidung zwischen „Subjekt-“ und „Objektauthentizität“ bzw. zwischen materialen und personalen bzw. kollektiven Authentizitätsvorstellungen zwar heuristisch sinnvoll ist, aber in historischer Perspektive vielmehr ihre Konvergenzen zu untersuchen sind.

Interaction with the past is to all modern societies a major instance of cultural self-assurance. At the same time valuation of the past and modes of its appropriation are constantly changing. Today assurance of the past is directed with unprecedented intensity on historic authenticity. Nevertheless the ubiquitary use of the term authenticity remains dazzling. Using a historiographical perspective the article tries to cut a swath through the discussion on historic authenticity. Backed by various attempts from different disciplines dealing with authenticity over the last decade my assumption is, that the often used and pragmatically appearing differentiation between “Subjekt-“ and “Objektauthentizität“ or between material and personal viz. collective perceptions of authenticity may be of heuristic value, but that nevertheless it remains necessary to analyse their convergences in a historic perspective.

LUDWIG D. MORENZ

Veronica und Tutanchamun – Die Suche nach dem wahren Bild und der thanatologische Traum vom Authentischen

Das komplexe Verhältnis von Gesicht, Maske und Abbild sowie die Fragen nach dem wahren Gesicht und dem Problem des Bildes sind zentrale bildanthropologische Anliegen. An Beispielen aus der pharaonischen Kultur wie auch der europäischen Kunst des Mittelalters wird der Umgang mit dem Gesichtsbild thematisiert, das auf besondere Weise den Verweis auf das wahre Bild (*vera icona*) wie auf den ikonischen, d.h. abbildenden Charakter der Darstellung enthält. Auch in der altägyptischen Terminologie, die verschiedene Begriffe für „Ab-Bild“ bereithält, wird bis zum Begriff des „lebenden Abbildes“ – wie er im Namen Tutanchamuns geführt wird – der Diskurs über das Authentische geführt.

The complex interplay between face, mask and image as well as the question of the real face and the problem of the depiction are central to the anthropology of the image. Using examples from pharaonic culture as well as European art of the Middle Ages the treatment of the image of the human face is studied, containing in a special way the reference to the real image (*vera icona*) as well to the iconic, i.e. reproducing character of the representation. Also ancient Egyptian terminology, possessing various designations for image, discusses authenticity up to the question of the “living image” – like in the name of Tutankhamun.

KARL HEINRICH VON STÜLPNAGEL

Der Authentizitätsbegriff aus Sicht eines Restaurators

Objekte, insbesondere solche aus dem archäologischen Bereich, sind einer ständigen und sehr starken Umnutzung ausgesetzt, wobei von allen Veränderungen die der Musealisierung am stärksten ist. Im Laufe der Zeit verändert sich die Materialität des Objekts ebenso wie seine Werte. Die Kultur aus der es stammt verändert sich ebenso wie die Zeit. Nichts ist so, wie es einmal war. Und dennoch wird von „Authentizität“ gesprochen, obwohl es nun in einer anderen – mehrtausendjährig späteren – Zeit bewahrt wird, die angestammte Kultur uns kaum bekannt ist, wir die ursprüngliche Nutzung nur erahnen können und das Aussehen seinerzeit auch nicht ganz geklärt ist. Der Authentizitätsbegriff für „echt, glaubwürdig“ wird bei den verschiedenen Veränderungen eines Objekts im Laufe seiner Existenz auf seine Stichhaltigkeit hin angewendet und überprüft.

Objects, in particular those from an archaeological context, are exposed to various conversions, of which its integration into a museum is the most momentous. In time, materiality of an object changes as well as its values. Its culture of origin changes as time passes by, nothing remains the same. In spite of its conservation in a different, often some thousands of years later time, the ignorance of its cultural background, its original use and even appearance, there is the designation of „authenticity“. The use of the term „authenticity“ to designate „genuine, reliable“ will be evaluated against the conversions of an object during his life circle.

Dieser Beitrag widmet sich den Fälschungen mit Texten und Vignetten des altägyptischen Totenbuchs. Obwohl das Corpus inzwischen etwa 3000 Manuskripte umfasst, sind bisher lediglich gut zwei Dutzend Fälschungen bekannt. Rita Lucarelli und Marcus Müller-Roth stellen bereits bekannte Fälschungen und einige bisher nicht beachtete Beispiele zusammen, um die Bandbreite des Materials und ihre Beziehungen zu den Originaldokumenten zu veranschaulichen. Dabei werden auch die Möglichkeiten und Grenzen der Identifikation von Fälschungen erörtert. Außerdem wird dem Ursprung der Nachbildungen nachgegangen, sofern die Objekte und die Umstände, wie sie in Umlauf kamen, Indizien dafür liefern.

This article is devoted to the forgeries made with texts and vignette of the ancient Egyptian Book of the Dead. Although the Book of the Dead Corpus includes about 3000 manuscripts, until now only about 22 forgeries are known. In this paper, Rita Lucarelli and Marcus Müller-Roth assemble a few already known examples of Book of the Dead fakes and a few other not yet known examples, in order to illustrate the variety of cases on the subject and the relationship of the material with the original documents. Moreover, the authors will discuss the possibilities and limits of identifying the forgeries, beside to attempt tracing the origin of the copies when the objects and the circumstances in which they came in circulation on the market give evidence of it.

SUSANNE VOSS

Ludwig Borchardts Berichte über Fälschungen

Im Herbst 1899 trat Ludwig Borchardt die Stelle eines wissenschaftlichen Sachverständigen für die deutsche Ägyptologie in Ägypten an. In seiner Geschäftsanweisung wurde er verpflichtet, Ankäufe von antiken Objekten für deutsche Museen und Sammler zu vermitteln, deren Erwerb seinerzeit noch legal war. Angesichts des hohen Anteils an Fälschungen auf dem ägyptischen Antikenmarkt entwickelte Borchardt daraufhin ein strukturiertes Berichtssystem über Fälschungstechniken und deren Spezialisierungen, um deutsche Interessenten vor Fehlankäufen zu warnen. Im Zuge der Historisierung des Fachs bieten Borchardts Fälschungsberichte eine Ressource für die Zusammensetzung eines ganzheitlichen Bildes von der ägyptologischen Disziplinengeschichte im 20. Jahrhundert. Mittels ihrer chronologischen und thematischen Ordnung offenbart sich, dass die Professionalisierung des Fälscherhandwerks in Ägypten eng mit dem Fortschritt der Ägyptologie als Wissenschaft verknüpft war: Indem sich die Hersteller dem rasanten Vorankommen von wissenschaftlichen Erkenntnissen anpassten und sich deren zunehmende Verbreitung zunutze machten, profitierten sie von der Entwicklung des Fachs.

In 1899 Ludwig Borchardt took over the position as non-diplomatic-advisor for German Egyptologists in Cairo. According to the stipulations of his employment he was commissioned to facilitate the acquisition of antiquities for German museums and collectors, which at that time was considered perfectly legal. Considering the high percentage of forgeries in the Egyptian antiquities market, Borchardt wrote up official communiqués on forgeries, their techniques and specialisation, to warn German purchasers against bad buys. In the context of disciplinary history his accounts constitute a most valuable source. Chronologically and thematically structured, they highlight the fact that the professionalisation of forgery was closely interwoven with the development of Egyptology as scholarly discipline: By applying the steadily increasing knowledge of Ancient Egyptian culture, they were able to improve the quality of their own work.

STEPHEN QUIRKE

A stratigraphic approach to authentication

Authentifizierung gilt in den historischen Wissenschaften als eine kriminaltechnische Methode, die immer dann zur Anwendung kommt, wenn jüngere Imitationen das Verständnis von archäologischen Hinterlassenschaften verunklären. Dennoch scheint die eigentliche Rolle der Authentifizierung darin zu liegen, bestimmtes, implizites Wissen zu privilegieren. An Stelle von Privilegierung sind jedoch nachvollziehbare, explizite Verfahrensweisen erforderlich, um mit dieser Praxis aufzuräumen. Daher werden Prinzipien der Dokumentation vorgeschlagen, die explizite Kriterien der Authentifizierung sichern.

Authentication is supposed to contribute a forensic arm to historical sciences, wherever later imitation complicates the task of understanding the products of people in one place and time. However, the primary social role of authentication seems to be rather to enshrine select knowledge as a privilege. In opposition to privilege, explicit mechanisms are needed to de-toxify the practice, and here formal principles of documentation are suggested in order to secure explicit criteria from authenticators.

WILFRED GEOMINY **Trivialfälschungen**

Die Fälschung ist eine Erscheinung, die als unlauteres Mittel des Gelderwerbs mit Recht zu den kriminellen Delikten zählt. Trotz naturwissenschaftlicher Methoden ist der Archäologe zur Beurteilung eines antiken Gegenstandes nach wie vor auf sein Wissen und seine Kenntnis angewiesen. Er bedient sich dabei einer Besonderheit, die ein antikes Werk im Gegensatz etwa zu einem modernen Kunstgegenstand auszeichnet: Das antike Werk ist meist nicht einmalig und es wird auch nicht von der Phantasie eines Künstlers angeregt, sondern eher von den Traditionen, in denen es steht. Dieses Wissen ist in aller Regel bei einer Kategorie von Fälschungen anwendbar, die man unter der Bezeichnung ‚Trivialfälschung‘ führen kann.

Dennoch haben Fälschungen auch eine positive Seite, insofern sie für den archäologischen Unterricht genutzt werden können. Der Archäologe muss sich immer wieder die Frage stellen, was ist möglich und was nicht, ist dieses oder jenes Detail belegt. Dieser in hohem Maße didaktische Wert der Fälschung prädestiniert vor allem Universitätsmuseen, ihre Sammeltätigkeit auch auf Fälschungen zu erstrecken.

Fakes are justly rated as criminal insofar as they are an illegal means of earning money. Despite the progress in scientific analysis the archeologist still has to rely on his personal experience in the evaluation of ancient objects. One of his major auxiliaries is a peculiarity of ancient objects: they are mostly not unparalleled and not individually inspired, but related to traditions. Using this axiom a categories of fakes may be studied called here „Trivialfälschungen“.

Nevertheless fakes also have something positive since they can be used in archeological training. Archeologists constantly have to question whether a feature is possible or not, a detail is evidenced or not. Thus the didactic value of fakes should encourage university museums to collect also forgeries.

JANA HELMBOLD-DOYÉ

„Von Lepsius besorgt“ – geschätzt und verdammt.

Gipsabgüsse in der Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin

Im Zuge des Wandels der Museen im 19. Jahrhundert wurde das Neue Museum bereits mit der Planung als Gesamtkunstwerk konzipiert. Diese kulturgeschichtliche Konzeption schloss sowohl die Aufstellung von Originalobjekten als auch Gipsabgüssen ein. Damit war ein Besuch des Neuen Museums – modern gesprochen – Unterrichtsstunde und Event zugleich. Da die Gipsabgüsse in der Ägyptischen Sammlung nie mehr als Ersatzstücke von Originalen waren, wurden sie seit C. R. Lepsius abgewertet und fehlten, nicht nur aus Platzgründen, in den Ausstellungen nach 1945 nahezu gänzlich. Ein anderer wesentlicher Faktor ist, dass die Gipsabgüsse ursprünglich auch konzeptionell zum Ausfüllen von Lücken in der chronologischen Ordnung gebraucht und eingesetzt worden waren. Insbesondere in den letzten Jahrzehnten haben die Abgüsse diese Funktion verloren, da das Museum die Objekte eher thematisch als chronologisch ordnete, um dem Anspruch einer Kunstsammlung gerecht zu werden. Im Kontext einer kulturgeschichtlichen Sonderausstellung haben Reproduktionen von Reliefs und Statuen nun wieder ins Neue Museum zurückgefunden.

Aktuell werden im Ägyptischen Museum Berlin originalgroße Gipsabgüsse nach wie vor hauptsächlich aus vier Gründen eingesetzt:

- 1) als probates Ausstellungsmittel um fehlende Objekte, vor allem die Kriegsverluste, zu ersetzen,
- 2) um Originale in ihren fehlenden Partien aus didaktischer und/oder restauratorischer Sicht zu ergänzen,
- 3) um dem Besucher die Möglichkeit zu geben, die Ausstellungsstücke in originaler Form anfassen zu können, wodurch der Erlebniswert des Museumsbesuchs deutlich gesteigert wird und
- 4) als kommerzielle Einnahmequelle.

Following a new conception of museums in the 19th century, the New Museum (Neues Museum) was designed as an integrated piece of art. This historic-cultural conception included the use of both original objects and plaster casts. Thus, a visit to the New Museum was a lesson and an event at the same time. As the plaster casts of the Egyptian collection were mostly substitutes to originals they became less important in the curatory concepts after C.R. Lepsius. After 1945, plaster casts were nearly entirely absent in the exhibitions – not only due to lack of space. Originally the casts have been used to fill gaps in the chronological order of the exhibition. Yet to meet the requirements of an art collection, during the last decades the exhibits were sorted according to topic rather than chronology. Hence, the casts lost this function.

Recently, some of the copies have found their way back to the New Museum in the context of a new historic-cultural concept of presentation. Currently, the full-seized plaster casts are used for four essential purposes:

- 1) as appropriate means to replace missing originals – especially losses due to the Second World War,
- 2) to complete fragmentary originals for both didactic and/or conservatory reasons,
- 3) to give visitors the opportunity to touch objects which enhances the value of the museum experience and
- 4) as a commercial source of income.

STEFAN BURMEISTER

Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum

Aura und Authentizität sind zentrale Begriffe, wenn über die Bedeutung von originalen Objekten in archäologischen Ausstellungen gesprochen wird. Sie gelten als besondere Qualität des Originals. Einen maßgeblichen Einfluss auf diese Sichtweise hat das Aura-Konzept Walter Benjamins. In dem vorliegenden Beitrag wird dazu kritisch Stellung bezogen und eine Gegenposition eingenommen. Entgegen Benjamin kann Aura kein Wesensmerkmal von Ausstellungsobjekten sein. Das auratische Empfinden geht vom Betrachter aus und nicht vom Betrachteten. Die Aura liegt allein in der Subjektivität des Betrachters; die von Benjamin geforderte Originalität ist folglich auch keine zwingende Voraussetzung des auratischen Erlebens. Ähnlich verhält es sich mit der autoritätsheischenden Authentizität des Originals. Authentizität wird durch Zuschreibungsprozesse erzeugt, so dass es sich hierbei streng genommen um Authentizitätsfiktionen handelt.

Aura and authenticity are key concepts when talking about the importance of original objects in archaeological exhibitions. They are considered to be a special quality of the original. The aura concept of Walter Benjamin is of significant influence on this view. In the present contribution this view is criticized and an opposite position taken up. Contrary to Benjamin aura is not a genuine trait of exhibits. The auratic experience emanates from the observer, not from the observed. The aura rests solely in the subjectivity of the observer. Originality as required by Benjamin is therefore not a necessary precondition of auratic experience. The situation is similar with the authority demanding authenticity of the original. Authenticity is generated by attribution processes, so in strict sense we here have to talk of authenticity fiction.

MARTIN FITZENREITER

Ornament und Versprechen – Die Aegyptiaca im ehemaligen Stadtmuseum Grevenbroich

Seit 2006 beherbergt das Ägyptische Museum der Universität Bonn im Rahmen einer Dauerleihgabe etwa 200 ägyptische und ägyptisierende Objekte, die aus dem ehemaligen „Museum im Stadtpark“ der Stadt Grevenbroich stammen. Neben antiken Stücken umfasst die Sammlung eine auffällig hohe Zahl von Repliken und Nachahmungen. Anhand von Objektbestand und dessen Inszenierung in der ehemaligen Präsentation soll Fragen nachgegangen werden, die für die (Re-)Konstruktion kultureller Kontexte ganz allgemein von Interesse sind: In welchem Verhältnis stehen Objekte und Botschaft im Rahmen einer musealen Inszenierung? Welchen Charakter haben die in diesem Zusammenhang genutzten Objekte? Welche Rolle spielt das Phänomen „Authentizität“ dabei? Oder kurz gefragt: Sind Objekte nur Ornamente, durch die sich das Versprechen einer Interpretation legitimieren will?

In 2006 a collection of about 200 objects from the former „Museum im Stadtpark“ at Grevenbroich entered the Egyptian Museum of Bonn University as a long term loan. Besides antiquities, the collection contains a remarkable number of replicas and fakes. Taking this collection and its display as an example, a number of questions of general interest are discussed: What is the relation between object and message in an exhibition? What is the nature of the objects used in it? What is the status of „Authenticity“ in this case? Or shortly: Are objects only ornaments to legitimise the promise of an interpretation?

Eine zeitgemäße Archäologie zielt auf die Rekonstruktion vergangener, fremder Lebenswirklichkeiten auf der Basis archäologischer Befunde, also auf der Basis von Kontexten der Dinge, der Monumente und der Spuren. Merkmal der archäologischen Gegenstandserschließung und -sicherung ist zugleich, dass die so definierte Quellenbasis im Rahmen von Ausgrabungen zerstört wird und medialen Repräsentationen daher Quellenstatus zugeschrieben wird. Das Authentische ist demnach nicht Kerngegenstand der Archäologie.

Viele archäologische Stätten sind jedoch nationale oder übernationale Erinnerungsorte. Als Erinnerungsorte, als Medien kollektiver Identität und Ressourcen des kulturellen Gedächtnisses sind sie auf Authentizität angewiesen. Der Beitrag behandelt die historische Authentizität archäologischer Stätten an einigen Beispielen des mediterranen Raums. Denn bei ihnen handelt es sich um landschaftlich eingebundene Ensembles, die so vor den Ausgrabungen nie zu sehen gewesen sind. Baustrukturen befinden sich meist in fragmentarischem Zustand, die Überreste repräsentieren oft nur Substruktionen der Bauten. Manche Monumente werden – auch zur Sicherung des Bestands – wiederaufgebaut. Das Bild archäologischer Stätten ist demnach ebenso durch Auswahl, auch ‚Purifizierung‘, geprägt wie durch Neukontextualisierung von Monumenten und Überresten.

The objective of contemporary archaeology is a reconstruction of past, foreign realities of life, based on contexts of things, monuments and traces. Characteristic of archaeology is, that the source base, as so defined, is destroyed in the course of excavations and source status is ascribed to representations in archaeological media. The authentic is therefore not main subject of archaeology.

Many archaeological sites are national or supranational sites of memory. As sites of memory, as media of collective identity and resources of cultural memory they are dependent on authenticity. This paper discusses the historical authenticity of archaeological sites using a few examples of the Mediterranean. For they are ensembles of monuments in there setting, which have never been seen before the start of the excavations. Building structures are usually in a fragmentary state, the remains often represent only substructures of buildings. Some monuments have been reconstructed in order to secure the findings. Therefore, the image of archaeological sites is shaped by selection and ‘purification’, as well as by re-contextualization of monuments and remains.

Die erlebnisorientierte Vermittlung historischer Themen hat in den letzten dreißig Jahren stetig zugenommen. Darunter fallen auch jene geschichtskulturellen Ausprägungen, die unter dem Label ‚Living History‘ firmieren und im Deutschen in der Regel mit ‚lebendige/wiederbelebte/belebte Geschichte‘ oder als ‚Zeitreise‘ umschrieben werden.

Mit dem Ablegen der zeitgenössischen Kleidung und dem Anlegen eines Kostüms versuchen die ‚Zeitreisenden‘, nicht nur rein optisch einen Rollenwechsel vorzunehmen sondern auch Vergangenheit am eigenen Leib zu erfahren. Denn gerade die Kleidung und die Ausrüstungsgegenstände – die materielle Kultur – markieren nicht nur für den Darsteller selbst, sondern auch für das Publikum eine Art ‚Zeitsprung‘. Zugleich soll durch die Kleidung und Ausrüstung Authentizität hergestellt werden, denn sie ist ein entscheidendes Kriterium, wenn es um die Glaubwürdigkeit der Akteure und ihrer Darstellung vor einem Publikum geht. Neben dieser objektbepfaheten Authentizität spielt auch die im Rahmen des emotionalen Nachempfindens von Vergangenheit subjektzentrierte Authentizität bzw. authentische Selbstdarstellung eine bedeutende Rolle.

Im Zentrum des Beitrags steht also das Authentizitätsverständnis der Akteure im Kontext der Living History. Als Grundlage für die Diskussion dienen neben bereits publizierten Analysen auch aktuelle Interviews mit Darstellern von Reenactment-/Living History-Gruppen.

The experience-oriented communication of historical topics has increased steadily since the last thirty years. Among them are popular representations of history such as ‚living history‘, in Germany usually translated as lebendige/wiederbelebte/erlebte Geschichte or Zeitreise.

While taking of workaday clothes and putting on costumes the time travellers try not only to change their role but also want to experience past times in an affective way. Therefore, clothing and equipment – in short the material culture – mark the time leap not only for the reenactors themselves but also for the public. Besides, clothing and equipment have also the job to create authenticity which is a crucial criterion for the reenactors‘ credibility and their presentation in front of an audience. In addition to this object authenticity the so-called ‚subject authenticity‘ plays also an important role in the context of an emotive understanding of the past. This article is devoted to the so-called ‚time travelers‘ and their understanding of authenticity. As basis of the discussion serve already published studies as well as current interviews with reenactors which were conducted in 2012.

Einleitung: Authentizität – Artefakt und Versprechen in der Archäologie

MARTIN FITZENREITER

„Ist das alles echt?“
Frage der Besucher des
Ägyptischen Museums der Universität Bonn

I. Prolegomena zu einer Authentizität der Dinge

1.

Der Fantasy-Roman „Der fünfte Elefant“ von Terry Pratchett handelt auf etwas verworrener Weise von der Krönung eines Zwergenkönigs.¹ Diese wird traditionell auf einer versteinerten Semmel durchgeführt. Was mit der besonderen Beziehung der Zwerge zu steinhartem Brot erklärt wird, aber auch als Parodie auf den berühmten schottischen Krönungsstuhl, den „Stone of Scone“ (gäl. Lia Fáil) gelesen werden kann. Der sich übrigens u.a. durch eine altägyptische Genealogie authentifiziert: „Älteren gälischen Legenden nach soll der Stein durch Scota, nach dem Lebor Gabála Érenn eine Tochter des ägyptischen Pharaos (Intuir nach Geoffrey Keating), auf die Insel gebracht worden sein.“²

Wie dem auch sein, die Erzählung rankt sich nun darum, dass diese Steinsemmel – auf der der erste Zwergenkönig B’hrian Blutaxt gekrönt wurde, als sie noch weich war und die daher den Abdruck seines Hinterteils trägt – gestohlen wurde, um die Krönung zu verhindern. Nun gibt es eine Nachbildung der Semmel im Zwergengebrotmuseum von Ankh-Morpok, die auf geheimnisvolle Weise verschwindet, von der man eine Gummiform abnimmt und eine neue Nachbildung schaffen will usw. Am Ende vieler Verwirrungen ergibt es sich sogar, dass es eigentlich nie eine originale Semmel gegeben und man es mit einer Fülle falscher Semmeln zu tun hat. Denn, wie es heißt: „Selbst das beste Zwergengebrot zerbröckelt nach einigen Jahrhunderten.“

1 Terry Pratchett, *Der fünfte Elefant*. Ein Scheibenwelt-Roman. Ins Deutsche übertragen von Andreas Brandhorst, München: Goldmann, 2002 (engl. Originalausgabe: *The Fifth Elephant*, London: Transworld, 1999).

2 http://de.wikipedia.org/wiki/Stein_von_Scone (09.05.13).

Was immer das für die Zwerge und ihre komplizierte Königswahl bedeutet: Die Semmel ist von zentraler Bedeutung und nur mit ihr, d.h. durch das Aufsitzen auf ihr, kann der zuvor gewählte König sein Amt tatsächlich antreten. Aber dazu muss es die „echte“ Semmel sein; an einer Replik perlt aller Zauber ab. Es ist also nicht einmal die Semmel selbst, die als Transformator in die Königswürde gilt, es ist ihre „Echtheit“, die von zentraler Bedeutung ist. Oder, wie es im Roman heißt: es ist die „Wahrheit“ bzw. ein letztes, kleines Stück von ihr, das in diese Semmel eingebakken wurde. Denn bei den Zwergen ist die „Wahrheit“ eine Substanz, so, wie Steine und Eisen lebende Dinge sind.

Wie geht das aber, wenn es gar keine echte Semmel gibt? Der Zwergenkönig erklärt das der leicht begriffsschwachen Hauptfigur, also uns, durch eine Parabel: „Dies hier, Milord, ist meine Familienaxt. Sie gehört uns seit fast neunhundert Jahren. Natürlich musste manchmal ihre Klinge ersetzt werden. Und gelegentlich brauchte sie einen neuen Stiel, neue Muster im Metall, weitere Ausschmückungen ... Trotzdem ist dies unsere neunhundert Jahre alte Familienaxt. Und *weil* sie sich im Laufe der Zeit nach und nach verändert hat, ist sie noch immer eine recht gute Axt. Sogar eine *ziemlich* gute. Du willst sie doch nicht als Fälschung bezeichnen, oder?“

Die Frage, was ist „echt“ wird damit in dieser kurzweiligen Geschichte zur Frage nach dem was „rechtmäßig“ und „richtig“ ist, „legitim“, „glaubhaft“, ja: „erträglich“. Letztendlich aber eben auch zur Frage nach dem was „wahr“ und „falsch“ ist, „schön“, „beruhigend“, „befreiend“ und: „befriedend“.

2.

Das Treiben um die Steinsemmel kann man auch an anderen Orten und Zeiten, im Zusammenhang

mit anderen Gegenständen und sogar Ideen beobachten. So viele Gegenstände und Ideen es gibt, so viele Fragen und Probleme gibt es um sie, die sich in irgendeiner Weise immer um dieses „falsch“ und „richtig“ drehen. Und diese Fragen und Probleme werden in der Regel so beantwortet, dass das Richtige das ist, was „echt“ ist, was unverfälscht, ungefälscht, ehrlich und ohne Manipulation ist, das ursprüngliche oder originelle, oder, um nun das komplizierte Wort aus dem Sack zu lassen: das Authentische.

Das Authentische ist aber eben mehr als nur das „Wahre“, nur das „Richtige“, nur das „Echte“.

Das Authentische ist das, was alles damit Zusammenhängende legitimiert und die entsprechende Anerkennung einfordert. Dem auf der authentischen – und damit nicht zwingend wahren, richtigen, echten! – Steinsemel gekrönten Zwergenkönig hat man zu folgen.

Für das Thema dieses Bandes haben Dinge wie die Steinsemel eine besondere Bedeutung. Können sie den Anspruch auf Authentizität einfordern, dann verlangen sie Wertschätzung und Anerkennung. Dann sind sie Quell von Richtigkeit und Freude, verleihen denen, die über sie verfügen, vielerlei Rechte und Ansprüche, imprägnieren gegen ebenso viele Anwürfe.

Jedoch: das alles bricht schnell weg, wenn die Authentizität der jeweiligen Steinsemel denn in Frage gestellt ist. Und es scheint fast ein Kontinuum zu sein, dass jede Authentizität sich der Frage nach ihrer Begründung ausgesetzt sieht. Zuerst vielleicht nur leise, wie ein Lüftchen, doch bald als Sturm – oder sogar im „Brüllen der Kanonen“ (wie Don Basilio die Verleumdung so meisterhaft im „Barbier von Sevilla“ besingt³).

Hatte bis hier das Ding noch selbst für seine Authentizität gerade gestanden, bedarf diese nun doch der Hilfe Anderer: Es bedarf der Beglaubigung, der Autorisierung. Auf treten die Experten und können durch vielfältige Prüfverfahren absichern, was „echt“ und „falsch“ und damit, was „gut“ und was „böse“ ist. Im Scheibenweltroman tut dies der um die Königswürde konkurrierende Zwerg, der die offensichtliche Replik lange untersucht, sogar davon kostet (die Semmel ist aus Gips!) und schließlich – ihre Echtheit

bestätigt. Er ist alt genug um um die lange Kette der Replizierung zu wissen und klug genug, dass man diese Authentizitätsfiktion oder Authentizitätsaffirmation – ganz nach belieben – nicht aufheben sollte. Denn bald wird wieder einer seines Clans auf der Semmel Platz nehmen.

Authentizität erweist sich so als etwas „Zugeschriebenes“, keineswegs dem Ding (oder Konzept) Eigenes. Der Streit um die Authentizität verlagert sich vom Objekt in den Diskurs und damit in die Autorität derer, die den Diskurs bestimmen. Oft genug mit dem Kanon ihres Expertentums, den man auch Kanone nennen kann.

3.

Warum ist die Auseinandersetzung mit dieser merkwürdigen Eigenschaft der „Authentizität“ nun aber so wichtig, von der Zwergenkrönung einmal abgesehen? Weil Authentizität und Anverwandtes *immer* eine Rolle spielen, wenn Menschen sich mit einer Sache auseinandersetzen, über sie und mittels ihrer kommunizieren. Der Intellekt polt in richtig oder falsch und daran wieder hängt, was als gut oder nicht-gut erlebt wird. Nicht Qualitäten wie hohes Alter, einfache Machart, lange Überlieferung (damit: Ursprünglichkeit) sind *per se* authentisch, sondern erst ihr Erleben macht sie dazu. Solange etwas roh, wild und unverständlich ist, gilt es als schlecht; erst, wenn genau diese Eigenschaften als originell und eigenständig erfasst und verstanden werden, eben als „authentisch“, dann ist der Weg zu einer positiven Auseinandersetzung geebnet. Und um so schlimmer wird die Enttäuschung ausfallen, wenn sich aus welchen Gründen auch immer herausstellt, dass die Sache keineswegs so originell ist, wie sie schien.

4.

Die putzige Zwergensemmele mag für den nötigen – satyrischen – Abstand bei der Betrachtung des Themas sorgen, aber man kann die emotionale Schraube natürlich auch in die andere – apollinische – Richtung anziehen. Nathan den Weisen lässt Lessing in der Ringparabel davon berichten, dass es den einen Ring gab, der allein durch sich den Träger angenehm den anderen Menschen machte.⁴

3 <http://www.youtube.com/watch?v=LTgWL-2WSMQ>

4 Gotthold Ephraim Lessing, Nathan der Weise, Dritter Aufzug, 7. Auftritt.

„... Der Stein war ein
Opal, der hundert schöne Farben spielte,
Und hatte die geheime Kraft, vor Gott
Und Menschen angenehm zu machen, wer
In dieser Zuversicht ihn trug. ...“

Wir alle wissen um des Vaters List, der Kopien
machen lies und jedem Sohn den Ring gab, da er
sich nicht an die Tradition halten mochte, ihn nur
dem liebsten zu vererben. Nach seinem Tod kommt
es natürlich zum Streit und dieser endet vor dem
Richter:

„Doch halt! Ich höre ja, der rechte Ring
Besitz die Wunderkraft beliebt zu machen;
Vor Gott und Menschen angenehm. Das muß
Entscheiden! Denn die falschen Ringe werden
Doch das nicht können! Nun; wen lieben zwei
Von Euch am meisten? Macht, sagt an! Ihr schweigt?
Die Ringe wirken nur zurück? und nicht
Nach außen? Jeder liebt sich selber nur
Am meisten? Oh, so seid ihr alle drei
Betrogene Betrüger! Eure Ringe
Sind alle drei nicht echt. Der echte Ring
Vermutlich ging verloren. Den Verlust
Zu bergen, zu ersetzen, ließ der Vater
Die drei für einen machen.“

Einmal davon abgesehen, dass die Zeit uns gelehrt
hat, dass die Söhne und Töchter eher wenig an der
Eigenschaft interessiert sind, den Menschen „ange-
nehm“ zu sein – die schöne Botschaft der Geschichte
ist ja die der Praxis: „zu machen“. Authentizität stellt
sich ein. Authentizität ist möglich.

5.

Das Ding wird authentisch durch die Praxis der
Akteure, doch für die Praxis bedarf es auch der Dinge.
Womit sich die Beiträge im Folgenden befassen, mit
Ringem oder Steinsemmeln oder anderen Dingen
– wo mag die gute Nachricht liegen, das „Echte“,
„Wahre“, „Schöne“ und „Gute“? Auch in der rüden
Postmoderne sollten wir nicht vor dem Phänomen
„Authentizität“ verzweifeln.

II. Authentizität und Ding – Thesen

1. Authentizität – „Echtheit“?

Oder wenigstens „Verbürgtheit“?

„Ist das echt?“ ist immer die Frage nach „Ist das
wahr?“. Es ist aber auch die Frage von und an
Archäologie oder sogar Wissenschaft überhaupt.
Auch jenseits und unabhängig vom relativierenden
Rausch der Dekonstruktionen: Wahrheit und Rich-
tigkeit bleiben Fundamente der *conditio humana*,
genauso, wie sie Pfähle in deren faulem Fleische
sind. „Authentizität!“ mag als die in einen Schlacht-
ruf gefasste Fassung dieser Bedingung verstanden
sein.

Die AutorInnen der hier versammelten Beiträ-
ge sind mehrheitlich Archäologen und die *conditio
humana* liegt als ein Artefakt in unseren Händen, als
ein „altes Ding“, als etwas, das wir nicht geschaf-
fen haben (wenigstens erscheint es zuerst so), son-
dern das wir erforschen – *archä* und *logos*. Und
wenn man so etwas wie eine hippokratischen Eid
der Archäologie formulieren wollte, dann wäre es
wohl das Versprechen, Wahres und Richtiges über
diese alten Dinge zu verbreiten. Das klingt nach dem
etwas bemühten Versuch, die poetisierende Worte
des Titels dieses Bandes in einen Absatz zu zwingen;
doch ist es genau das, was Besucher verlangen,
wenn sie durch die Tür des als Tagungsort gewählten
Museums treten. Wenn sich die Auguren im engeren
Wissenschaftsbetrieb auch regelmäßig zulächeln
werden, wenn es um Wahrheit und Richtigkeit und
Authentizität im Sinne eines Imperatives geht – hier
im Museum geht es darum. Die Frage *nach* und das
Versprechen *von* Authentizität ist die Gretchenfrage
jeder Museumsarbeit.

Aber was ist der Nachweis von Authentizität bzw.
welche Kriterien gelten als solche, die das Verspre-
chen der Authentizität affirmieren? Antworten auf
diese Frage dürften vielfältig sein und selbst mit
dem Problem ihrer Authentizität zu kämpfen haben:
Am Schnittpunkt von objektivem Wissen und subjek-
tivem Meinen wird die Frage nach der Authentizität
selbst zum Gegenstand einer Debatte.

2. Dinge und Akteure

Archäologische Sammlungen bieten durch ihre hete-
rogenen Bestände ein treffliches Laboratorium, um
die Kriterien für Authentizität in ihrer materialisier-
ten Form zu untersuchen. In materialisierter Form,

weil Sammlungen gewöhnlich Dinge beherbergen. Dinge, die als „Objekte“ auch grammatikalsprachlich als Bezugsgrößen definiert und so Träger bzw. Projektionsflächen von Bedeutung sind.⁵ Dinge, die jedoch dazu neigen, über die Konzeptwerdung ihrer Bedeutung in die Transzendenz eines signifikanten Signifikanten umzuschlagen und selbst zu „Subjekten“ der Kommunikation zu werden. So entfalten die scheinbar auf Objektfunktion objektivierten Dinge erstaunliche *Agency* – d.h. Subjektivität oder Subjektcharakter.⁶

Dinge im Museum tragen als eine der ihnen zugeschriebenen Bedeutungsnuancen die Kriterien der Authentizität in sich – oder nicht. Gerade jene Dinge, bei denen die Kriterien der Authentizität zweifelhaft erscheinen, machen es überhaupt erst möglich, diese Kriterien zu definieren. Im Rahmen solcher Versuche der Bestimmung von Authentizität steht – etwas plakativ – gewöhnlich die Fälschung im Zentrum.⁷ In der Museums-Fälschung wird ein Ding gezielt zum Zweck einer nicht-ursprünglichen Verwendung produziert, allein zum Zweck der – im weitesten Sinne: ästhetischen – Rezeption: es geht darum, das Objekt als „authentisch“ zu *erleben*. Um diesen Zweck aber erfüllen zu können, muss es als Authentizitätsbeweis suggerieren, dass es genau *nicht* zu diesem Zweck produziert wurde. Diese illusionistische ästhetische Volte sagt viel über die Konstruktion von Authentizität.

Eine zweite Kategorie der Dinge ist die der Replik bzw. Imitation, in denen die Suggestion von Authentizität offensichtlich vermieden wird, das Ding aber faktisch alle Informationen und ästhetischen Signale seines Modells zu versenden in der Lage ist – mit der bewusst in Kauf genommenen Ausnahme des Anspruches auf Authentizität. Was sich in dem Moment konterkariert, in dem das ursprüngliche Modell, die Vorlage der Replik, zerstört oder in schlechterem Zustand ist, wenn also die Replik das Modell in Informationsgehalt wie Wirkung überstrahlt. In diesem Moment drohen Aspekte

der Authentizität auf die Replik überzugehen. Oder bereits zuvor?

Eine dritte Kategorie ist die bewusst freie Nachschöpfung. Hier ist ein Ding entstanden, das eine eigenständige Authentizität einfordert, auch wenn diese ihm nicht von jedem Rezipienten zuerkannt wird. Im ägyptenbezogenen Bereich sind die bekanntesten Beispiele hierfür Andenken oder *airport art*, Objekte, die mit mehr oder weniger handwerklichem Geschick produziert werden und wenigstens den Schatten der Authentizität insofern werfen, als dass sie an „Originale“ gemahnen und den Rezipienten daran (und was mit ihnen verbunden ist) *erinnern* sollen. Fällt es durch die meist abwertende Haltung gegenüber den Produzenten von Andenken meist (zu) leicht, diesen die Aura von Authentizität abzuerkennen, ist es bei solchen Objekten schon schwieriger, die von „etablierten“ Berufskünstlern (westlicher Prägung) geschaffen wurden. Hier scheint das Versprechen von Authentizität zwischen der sozialen Klassifizierung der Produzenten als Nicht- vs. Künstler und eventuell der subjektiv gewerteten Qualität der Gestaltung des Objektes zu changieren. Oder reicht der dreiste Anspruch, „authentisch“ zu sein, um dieses Qualität zu erreichen? So, wie der dreiste Anspruch „Kunst“ zu sein, reicht, um Rezipienten davon/wovon zu überzeugen?⁸ Und der dreiste Anspruch „Wissen“? Und der dreiste Anspruch „Verstehen“?

Alle bis hier gelisteten Beispiele bewegen sich immer an der Grenzen zum „echten“ Ding, das schließlich als letzter Gegenstand dieser Reihe auf die Kriterien befragt werden kann, die ihm die Aura der Authentizität scheinbar so unbeschwert verleihen. Denn: wer oder was entscheidet, ob das Objekt „echt“ ist? Womit wir wieder am Anfang der Reihe wären ...

Wer fordert Authentizität eigentlich ein und wer ist in der Lage, das Authentizitätsversprechen abzugeben? Mit der Emanzipation des Wissenschaftlers vom Dilettanten ging einher, dass die Deutungshoheit über alles Wahre, Richtige und Authentische von jenem beansprucht und bis zum Exzess auch verteidigt wird. Es ist überhaupt diese Okkupation des Feldes der Deutungshoheit, dass den Wissenschaftler als soziales Phänomen verwirklicht. Die Geschichte von

5 K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach, 1988.

6 L. Meskell, *Object Worlds in Ancient Egypt. Material Biographies Past and Present*, Oxford/New York 2004.

7 A.-K. Reulecke, *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaft und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006; M. Fitzenreiter u.a., *Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn*, BÄB 4, Berlin, 2014.

8 Oder kann das weg?

Museen und Sammlungen macht deutlich, wie seit dem 19. Jahrhundert – dem Moment der Monopolisierung des Expertentums an Universitäten und davon ausgehend allen Kanälen der Ordnung der Welt in falsch und richtig – die Experten das Sammeln zu einer Wissenschaft machten. Und oberstes Kriterium jedes Sammelns ist es, nur „echte“ Dinge zu sammeln. Wobei sich die Kriterien, die an sammelwerte Dinge gestellt werden, durchaus wandeln; der zeitweise Niedergang von Abgussammlungen ist ein Beispiel für die Konjunkturzyklen veränderter Authentizitätsvorstellungen. Auch heute, nach diversen Dekonstruktionen, bleibt es die Aufgabe der Sammel-Experten, Kriterien zu definieren, nach denen ihr Sammeln irgendwie „authentisch“ bleibt. Sonst verlieren sie ihren Job.

Doch ist die Wissenschaft als *Institut des Fragens* nicht schuld am Expertentum. Experten gibt es, weil das Wahre, Schöne und Gute eines bedarf, der diese Kriterien bestätigt. Das Publikum erwartet *Institute der Antwort*. Es fordert Authentizität ein und will sie – gerade bei liebgewonnenen Stilikonen – auch bestätigt sehen. In diese Rolle schlüpft gern der Experte, der das, was er tut, aufbiegen und brechen als authentisch zu verteidigen gelernt hat und so zum Rezipient seines eigenen Expertentums wird.

Doch es gibt noch den Dritten im Spiel: den Trickster, Fälscher, Künstler oder Fremden. Der Trickster unter den Gelehrten, der die Authentizität einfach bezweifelt – die von Fälschungen oder von Originalen – und den Konsens der Deutungskartelle in Aufruhr versetzt. Der Fälscher, der die Aura der Authentizität absichtlich zum Spielball des Erwerbs von ökonomischem oder sozialem Kapital macht (nicht jeder fälscht um des Geldes willen). Der Künstler, der damit sein kulturelles Spiel treibt (Thomas Mann belehrt am Ende die Experten). Und schließlich der Fremde, dem die Authentizitätskriterien der mitteleuropäischen Wissenschaftskaste gänzlich abstrus sind.

3. Authentizität – Essenz oder Diskurs?

Kann es Authentizität dann überhaupt geben? Nimmt man an, dass auf die Epoche der Dekonstruktionen um ihrer selbst willen nun eine folgt, in der in dialektischer Weise ein neues Verständnis für die Notwendigkeit von normativen Konzepten erwächst, dann könnte das so sein. Vielleicht liegt

das Geheimnis der Authentizität ja darin, sie als eine bedingte Bedingung zu erfahren.

III. Perspektiven auf die Authentizität der Dinge – Kurzschau der Beiträge

1.

Eine Blick auf die in diesem Band versammelten Beiträge zeigt, dass sich diese nicht zu einer geschlossenen Narrative fügen, an deren Ende die Gewissheit steht, was *Authentizität* denn schließlich sei. So war der Workshop auch nicht gedacht. Gedacht war an ein polyphones Nachdenken über – so scheint es mir im Rückblick – nicht die *Frage*, was Authentizität denn ist, sondern ein Nachdenken über die *Herausforderung* der Authentizität. Mitunter mag es sogar eine *Zumutung* sein, sich der Authentizität stellen zu müssen, von der so viel geredet wird und die sich dennoch einer *vernünftigen* Behandlung zu entziehen scheint. Dass neben dem Interesse an dem Gegenstand immer auch ein gewisses Unbehagen mitschwingt, machen die Beiträge deutlich; sei es, indem sie ganz auf das A-Wort verzichten, sei es, dass es gewogen, zu leicht befunden, dekonstruiert, „verschoben“ und neugefasst wird. Wohl weil die Angelegenheit so zwischen Faszination und Widerwille pendelt, kann jede/r der TeilnehmerInnen mit neuen, eigenen Perspektiven aufwarten. Es scheint mir, als mache die Polyphonie der Ansätze, Gegenstände und Lösungsvorschläge eines deutlich: Authentizität ist ein ungewöhnliches, berührendes und im Moment des Überdenkens auch beunruhigendes Erlebnis.

2.1. Begriff und Praxis

Was sich auch in der Diskussion im Rahmen der Tagung abzeichnete – dass Authentizität als Begriff im Prinzip nur über die Dekonstruktion substantiell zu erfassen ist – legt FRIEDERIKE WERNER in ihrem Beitrag *„Abgekupfert, durchgepaust und second hand“ Ein Essay zur Authentizität in der Kunst* exemplarisch dar. WERNER, die als Künstlerin und Ägyptologin zwischen den Welten wandelt, vermag herauszustellen, dass die Kunstproduktion etwas ist, das jenseits der Frage nach Authentizität steht – auch wenn diese Frage genau hier beständig gestellt wird. Kunst ist ein Aneignungsprozess, der das Spiel mit dem Gegebenen geradezu herausfordert und damit: Kopie,

Nachahmung und Umschöpfung in einem. Authentizität in der Kunst wird nicht durch ungewöhnliche/neue/traditionelle/spezifische etc. pp. Sujets oder Techniken eingestellt, sondern durch das radikale Bekenntnis zur Subjektivierung gewonnen. Die besondere Finesse bei WERNER: wenn das alberne Getue um Urheberrechte am „authetischen Werk“ durch die schöpferische Nachahmung konterkariert, aufgehoben, negiert und mit Lust an- und enteignet wird: Da die „Eigentümer“ von besprochenen Objekten phantasievolle Summen für eine Abbildungserlaubnis forderten,⁹ schuf sie diese Stücke einfach neu. Das ist die Feier und Freiheit der Kunst! Und damit wohl zugleich das „Authentischste“, was dieser Band zu bieten hat.

Nach diesem Auftakt gibt ACHIM SAUPE (*Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstrukte und die Historizität des Authentischen*) einen Einstieg in die Begriffsdiskussion rund um Authentizität, die in den letzten Jahren deutlich an Fahrt gewonnen hat. Im Vordergrund stehen dabei Definitionen verschiedener Modi der Authentizitäts-Beschreibung und -Konstruktion. Als Diagnose ist eine Tendenz der Sakralisierung des „Authentischen“ im Tagesdiskurs von den Massenmedien über Populärkultur bis hin zur Werbung festzustellen, während die Kulturforschung genau zu gegenläufigen Ergebnissen kommt, in denen das Fluide, Erzeugte, auch: Beliebige des Begriffes hervortritt. SAUPE setzt sich insbesondere mit der häufig zugrunde gelegten Unterscheidung zwischen „Subjekt-“ und „Objektauthentizität“ bzw. zwischen materialen und personalen/kollektiven Authentizitätsvorstellungen auseinander, die er als „zwar heuristisch sinnvoll“ ansieht, der postulierten Dichotomie gegenüber aber eine historisierende Betrachtung empfiehlt, die den Konvergenzen beider Konstruktionen die entsprechende Aufmerksamkeit widmet. In Bezug auf die Frage nach der Dinglichkeit des Authentischen – als besonderem Schwerpunkt des vorliegenden Bandes – werden sowohl die Frage von „Echtheit“/ „Autorisiertheit“ („empirische Authentizität“) als auch die der „materialen Authentizität“ besprochen. Letzters wird als ein „Diffe-

9 Allen von dieser Art Wichtigtu- und Geschäftemacherei geplagten sei empfohlen: S. M. Bielstein, Permissions, A Survival Guide. Blunt Talk About Art as Intellectual Property, Chicago, 2006.

renzbegriff“ charakterisiert, „der immer auf Fragen nach Fälschung, Kopie, Serie, Plagiat, Fake und damit auf das Inauthentische Bezug nimmt“ – bis hin zum Konzept der „Originalität“, das sich überhaupt nur aus der Gegensatzung zum Nicht-Authentischen erklärt. Dezidiert wendet sich SAUPE gegen die essentialistische Verwendung des Begriffes der Authentizität, die eben keine Eigenschaft, „sondern eine Zuschreibung in einer bestimmten Kommunikationssituation ist.“ Im Museum wird ein „Pakt“ zwischen Macher und Besucher geschlossen, der die mediale Beschwörung des Authentischen ermöglicht: Es werden Semiophore erzeugt. Was wieder darauf verweist, wie wichtig und nötig diese Form der Kommunikation zwischen Mensch und Ding ist. Als Fazit formuliert „bietet es sich an, Zuschreibungen von Authentizität als individuelle Bedürfnisse ernst zu nehmen und aus der symbolischen, räumlichen und oftmals emotionalen Beziehung zwischen Dingen, Personen und Orten zu erklären“.

Dem (Ab-)Bild als einem archetypischen Phänomen von selbstreferentieller Authentifizierung und zugleich dem Medium immanenter Dekonstruktion widmet sich LUDWIG D. MORENZ in seinem Essay *Veronica und Tutanchamun – Die Suche nach dem wahren Bild und der thanatologische Traum vom Authentischen*. Im Bild, das sich ja stets als eine *Wiedergabe* versteht, stellt sich die spannende Frage: wie echt, verbürgt, autorativ – authentisch? – kann ein Bild eigentlich sein? Insbesondere, wenn es sich um das Bild eines Toten, von Göttern oder Heiligen handelt. Vermittelt das Bild doch einerseits eine besondere Präsenz des Dargestellten, die als Authentifizierungsstrategien auch einen möglichst engen Bezug zum Leben (durch naturalistische Gestaltung) oder sogar Leibhaftigkeit (die Applikation von Haaren, Reliquien etc.) einschließt. Zugleich beinhaltet jedes Bild andererseits auch den Hinweis auf die Absenz des Dargestellten, das eben nur als Bild manifest ist. Dieser Spannung von Präsenz und Absenz geht MORENZ im zweiten Teil seiner Überlegungen anhand der Be-/Deutung des Abbildes in der altägyptischen (Sakral-)Terminologie (*twt*, *tjt* etc.) nach. Das Gesicht erscheint in dieser bildanthropologischen Perspektive als höchste Instanz einer authentischen Bildung – und zugleich Ort der größten Spannung von „Wahrheit und Sinn“.

Nach diesem Ausflug in die Ebene der Sinnhaftigkeit diskutiert KARL HEINRICH VON STÜLPNAGEL (*Der Authentizitätsbegriff aus der Sicht eines Restaurators*), was Authentizität aus der Perspektive der Materialität sein könnte. Jenseits theorielastiger Debatten steht der Restaurator vor der Aufgabe, aus dinglichen Überresten etwas zu erhalten. Aber was? Diese Fragen führen zu der nach der Authentizität der Dinglichkeit; einer Dinglichkeit, die sich schlicht unter dem Druck von Naturgesetzen in einem beständigen Transformationsprozess befindet. Dabei steht auf der einen Seite eine idealtypische Auffassung von dem „Ding an sich“, dass gewissermaßen unveränderlich in jeder Hinterlassenschaft ruht, auf der anderen Seite der sich in stetem Fluss befindliche Artefakt, in dem dieses Ding Gestalt gewonnen hat. Es werden bestimmte Stufen der Rückgewinnung oder eigentlich Neukonstitution von Materialität und damit der darin manifesten Dinglichkeit beschrieben und schließlich die Dialektik von Verlust und Neukonstitution von Gebrauchszusammenhängen als der Kern des Erlebens von Authentizität postuliert.

2.2. Fälschung

Dass Authentizität nur postuliert, erlebt und damit real wird, wenn es die Folie des Nicht-Authentischen gibt, wird in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Fälschung besonders deutlich. Hier ist es von herausragender Bedeutung, ob ein Gegenstand als „echt“, und damit Träger der Eigenschaft Authentizität, oder „falsch“, und damit prinzipiell negativ, klassifiziert wird. In ihren Beitrag *Forgeries for the Dead: fake specimens of the ancient Egyptian Book of the Dead* beschäftigen sich RITA LUCARELLI und MARCUS MÜLLER-ROTH mit diesem klassischen Fall der Authentifizierung im Rahmen von Fälschungsforschung. Allerdings handelt es sich bei den besprochenen Objekten um einen Spezialfall. Üblicher Weise werden textintensive Gegenstände selten gefälscht, da Fehler hier von den Experten rasch erkannt werden. Gefälschte Totenbuchfragmente bilden einen Objektkorpus, der gezielt für eine eher kleine Rezipientengruppe hergestellt wird. Da das ägyptische Totenbuch als ein archetypischer Artefakt der pharaonischen Kultur gilt und so ein hohes Attraktionspotential besitzt, lohnt es sich der relativ großen Gefahr des Entdecktwerdens zu Trotz, auch auf diesem „gefährlichen“ Terrain zu fälschen.

Fälschungen von Totenbüchern sind aber auch für die Spezialisten von Interesse. Denn neben der Identifikation neuzeitlicher Stücke ist der zweite wesentliche Aspekt der Fälschungsforschung, ungewöhnliche Objekte nicht leichtfertig als Fälschungen zu klassifizieren, nur weil es an Parallelen mangelt. Es besteht durchaus ein *Verdacht der Echtheit*. Ein großes Korpusprojekt wie das Totenbuch-Projekt der Akademie der Wissenschaft und Künste des Landes Nordrhein-Westfalen bietet Möglichkeiten einer solchen kontextualisierenden Fälschungsforschung. Über die Identifizierung von Vorlagen kann die „Produktionskette“ der Fälschungen nachvollzogen werden.

Der Beitrag *Ludwig Borchardts Berichte über Fälschungen im ägyptischen Antikenhandel von 1899 bis 1914: Aufkommen, Methoden, Techniken, Spezialisierung und Vertrieb* von SUSANNE VOSS legt die enge Symbiose zwischen Wissenschaft und Fälschung dar. Parallel zum Interesse an Antiken und damit der Etablierung eines Marktes für dieselben etablierte sich im 19. Jahrhundert auch ein immenser Markt für Fälschungen. Von dieser Entwicklung förmlich getrieben geriet die Altertumswissenschaft in die Rolle des Authentifikators. Ludwig Borchardt tat sich als erster Ägyptologe hervor, der sich intensiv mit Fälschungen, Fälschern und den Betriebswegen beschäftigte und schließlich auch die Fälschungsforschung aus dem Schatten von Verdächtigung in das Licht der wissenschaftlichen Publizistik brachte. Voss kann anhand von Dokumenten ein lebendiges Bild der Fälschungsindustrie zeichnen und zeigt ebenso auf, wie eng wissenschaftliches Vorgehen und persönliche Motive im Rahmen des neuen Betätigungsfeldes als Fälschungsspezialist bei Borchardt zusammenkamen.

Das Problem der Authentifizierung als Arena des Expertentums/connoisseurship beschäftigt auch STEPHEN QUIRKE (*A stratigraphic approach to authentication*). Klassischer Weise spielt im Prozess der Authentifizierung die Autorität des Experten eine hervorragende Rolle; eine Autorität, die – wie QUIRKE am Beispiel einer Kontroverse zwischen Adolf Eрман und Gaston Maspero zeigt – oft um des fragwürdigen Vergnügens willen herausgekehrt wird, den anderen hereinzulegen bzw. hereingelegt zu sehen. Kenner-schaft dieser Ausprägung ist nach QUIRKE aber keine

wissenschaftliches Vorgehen sondern eine Strategie akademischer Positionierung. Als Gegenvorschlag skizziert QUIRKE anhand des Beispiels pharaonischer „Zaubermesser“ ein Modell, im Prozess der Authentifizierung den *modus operandi* (Pierre Bourdieu) zu rekonstruieren, dem eine bestimmte Objektgruppe ihre Gestaltung verdankt. Dazu ist eine möglichst dichte Dokumentation der Objektbiographie notwendig, durch die das fragliche Objekt in Zeit und Raum der Rezeption und Distribution eingebettet und weniger nach dem immer zeitgeistgebundene „Gefühl“ des Kenners beurteilt wird.

WILFRED GEOMINY (*Trivialfälschungen*) beschreibt am Beispiel von Fälschungen antiker Vasen das weite Spektrum von Fälschungen auf diesem Gebiet. Dabei lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen der Technologie der Fälschungen und dem wissenschaftlichen Kenntnisstand über Herstellungstechniken beobachten, wie auch eine mitunter profunde Kenntnis der Motivwelt antiker Vasenmalerei. Durch diesen engen Zusammenhang wird wieder die unfreiwillige Symbiose deutlich, die Expertentum und Fälschungsproduktion eingehen. Wobei zwischen anspruchsvollen Fälschungen zu unterscheiden ist, die durchaus eigenständige Qualitäten besitzen, und der großen Gruppe eher plumper Andenkenfälschungen. Hierüber lässt sich auch die Zugehörigkeit zu entsprechenden Märkten des Antikenhandels ablesen, die sich einerseits auf ein mittelpreisiges Segment für Sammler einrichten, andererseits mit Billigprodukten eher unbedarfte Touristen fokussieren. Als Gegenstand einer universitären Sammlung stellen Fälschungen eine durchaus interessante Objektgruppe dar, da an ihnen das Erkennen solcher Fälschungen als Teil der Ausbildung geübt werden kann.

2.3. Museum

Im Museum ist – wie bereits oben angemerkt – die Frage nach Authentizität der Objekte unvermeidlich. Die Authentizität der Dinge steht dafür ein, dass die durch sie vermittelten Konzepte ebenso authentisch sind. Alles, was nicht „echt“ ist, steht damit unter Verdacht. In ihrem Beitrag „*Von Lepsius besorgt*“ - *geschätzt und verdammt. Gipsabgüsse in der Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin* diskutiert JANA HELMBOLD-DOYÉ den besonderen Status, den Kopien in einer musealen Sammlung haben.

Bewusst vermeidet Helmbold-Doyé den schillernden Begriff „Authentizität“, in dessen Anwendung grundsätzlich eine Bewertung liegt. Demgegenüber legt sie Wert auf die Diskussion von Nutzungshorizonten der verschiedenen Objektgruppen in der Abgussammlung, die neben Repliken auch Modelle, Ergänzungen und freie Nachahmungen umfasst. In den verschiedenen Ausbaustufen der Schausammlung des Ägyptischen Museums in Berlin spielten diese Objekte immer eine wichtige, wenn auch je nach Konzeption und Zeitgeschmack divergierende Rolle. Diese Perspektive aus der Nutzung heraus macht die Potenzen der Gipsreplik, Gipsergänzung und des Modells als eigenständiges Medium im musealen Zusammenhang deutlich und sie damit zu Trägern von Eigenschaften und Erlebnispotentialen, die unabhängig eines auf vermeintliche Authentizität eingeeengten Diskurses existieren.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Authentizität und Museumsobjekt steht auch im Zentrum der Überlegungen von STEFAN BURMEISTER (*Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum*). Ausgangspunkt ist die Auseinandersetzung mit der essentialistische Position von Walter Benjamin, der eine den Dingen letztendlich innewohnende „Aura“ postuliert. Nach Benjamin wird das Kunstwerk durch Reproduktion um seine Geschichte betrogen und entwertet. Die Gegenposition entwickelt BURMEISTER mit Bezug auf Marcel Proust: Aura liegt nicht im Ding *an sich*, sondern in der Bedeutung *für mich*. Dieser Ansatz wird ausgeführt in einer Diskussion der Rolle der Inszenierung von Objekten als *Exponate* im Museum und anderen Medien – hin zum medial stimulierten Erlebnis einer benjaminschen Ferne, die so *nah* ist. Im Bezug auf archäologische Objekte ist diese auch mit dem Begriff der *pastness* (Cornelius Holtorf) zu umschreiben, einer Anmutung von Vergangenheit, die ein neuzeitliches Erlebnisbedürfnis bedient.

MARTIN FITZENREITER (*Ornament und Versprechen – Die Aegyptiaca im ehemaligen Stadtmuseum Grevenbroich*) behandelt am Beispiel der von einem privaten Sammler zusammengetragenen Objekte und ihrer Wandlung in eine Museumskollektion die Vielschichtigkeit der Zuschreibung von Authentizität an musealisierte Dinge. Diese Zuschreibung war unmittelbar an die Autorität des Sammlers und

späteren Direktors gebunden, wurde aber im Zuge der Umstrukturierung der Sammlung nach dessen Ausscheiden dekonstruiert und damit gebrochen. Authentizität erscheint in diesem Beispiel als Produkt eines Zuschreibungsprozess, der sich im Sinne von ANT im Rahmen einer *Verknüpfung* von Rezipienten und Dingen einstellt; und zwar dann, wenn den Rezipienten suggeriert ist, dass das Erleben der geheimnisvollen „Aura“ allein auf die *agency* des Objektes zurückzuführen sei. Die kognitive Volte, das Erlebnis der Authentizität in das Objekt zu projizieren und als dessen Essenz zu erleben, realisiert dessen „Aura“. Da es sich jedoch um eine Projektion handelt, kann dieses Essentialisierung der Aura jederzeit dekonstruiert werden; genauso ist es aber möglich, das Objekt durch neue Projektionen zu re-auratisieren.

2.4. Aneignung

Prozesse der Aufladung von Gegenständen, Orten und sogar Konzepten können als ein Kommunikationsprozess bzw. präziser als ein *Aneignungsprozess* beschrieben werden. BEAT SCHWEIZER (*Zur Authentizität archäologischer Stätten. Vergangenheit als Resource*) beschäftigt sich mit der Spannung, die in der Archäologie zwischen dem immer Nicht-Authentischen der wissenschaftlichen Erzählung und der vermeintlichen Authentizität ihrer Quellen besteht. Selbst die scheinbar unberührten und ursprünglichen Quellen wurden im Zuge ihrer Erschließung bereits aufgearbeitet – und damit praktisch ihrer Unmittelbarkeit beraubt. Dennoch gelten so hergerichtete Befunde als authentisch, die wissenschaftliche Erzählung hingegen als imaginativ. Besonders deutlich wird diese nur imaginäre Authentizität der Befunde im Fall von musealisierten Ausgrabungsplätzen.

SCHWEIZER gibt einen Überblick über neuere Tendenzen in der Rekonstruktion und Anastylose im Rahmen der Diskussion über das Kulturerbe und seiner Erhaltung (leider der einzige publizierte Beitrag der Tagung zu diesem dort sehr intensiv besprochenen Komplex).¹⁰ Er beschreibt eine Entwicklung, die, im Gegensatz zu fundamental-essentialistischen Ansätzen der Frühphase der Weltkulturerbediskussion, das Fließende in Bestand und Wertigkeit der mit dem Begriff der Authentizität verbundenen

Phänomene (materielle und immaterielle „Monumente“) herausstellt. Monumente werden so als *Erinnerungsorte* (Philippe Nora) neu verstanden, als Generatoren sich erneuernder Projektionen von Tradition. Diese These wird am Beispiel archäologischer Stätten ausgeführt, die eben nicht einfach Grabungsplätze sind, sondern ausgewählte und entsprechend der Auswahlkriterien hergerichtete, d.h.: inszenierte, Orte. Dabei steht die Akropolis von Athen als Beispiel für eine purifizierte Reduzierung im Sinne eines nationalen bzw. europäischen Mythos; die Agora von Athen, Ampurias in Katalonien und das Forum Romanum in Rom demonstrieren verschieden Ansätze einer Herrichtung sich überlagernder Zeit- und Nutzungshorizonte. Das Erlebnis der Authentizität liegt demnach in der Erfahrung des gegebenen Befundes als adäquaten Ort des Gedächtnisses oder als Ort, an dem man Gedächtnis *erlernt*.

Living History als eine spezifische Praxis der Aneignung historischer Phänomene steht schließlich im Mittelpunkt des Beitrages von STEFANIE SAMIDA (*Inszenierte Authentizität: Zum Umgang mit Vergangenheit im Kontext der Living History*). An mehreren Beispielen werden sowohl die Außenansicht aber vor allem auch Innensichten der Partizipierenden an solchen, das Vergangene in Gegenwärtiges transformierenden Inszenierungen dargestellt. Authentizität spielt im Diskurs der Praktiker von *Living History* eine besondere Rolle und wurde in der Szene zu einem eigenständigen Begriff umgeformt: dem „A-Wort“. Diese begrifflicher Reduzierung und zugleich „Verschiebung“ (einer *differánce* im Sinne Derridas) macht besonders deutlich, wie verschieden die Aktivierung der Begrifflichkeiten ausfallen kann, durch die das Reden von Authentizität dem jeweiligen Diskurs entsprechend mit Bedeutung aufgeladen wird. Im besprochenen Fall sollen möglichst viele Faktoren des selbstgewählten Rollenumfeldes und der genutzten Objekte dem Kriterium „A“ entsprechen und auch entsprechende Handlungsformen und damit Erfahrungen stimulieren. Es wird demnach zwischen dem „Zeugnismodus“ der Objektauthentizität und „Erlebensmodus“ der Subjektauthentizität changiert.

3.1.

Im Rückblick stellt sich Authentizität als ein schwer zu fassendes Phänomen dar. Ist es da nicht bes-

10 M. Tauschek, Kulturerbe. Eine Einführung, Berlin, 2013.

ser, den Begriff überhaupt zu meiden? ACHIM SAUPE verweist auf die Diskrepanz zwischen dem Tagesdiskurs, wo ganz unbeschwert alles und jedes als „A“ daherkommt, und jenem der gelegentlich verkopft-akademischen Durchleuchtung. Wobei deren Relativierung bis zur Beliebigkeit womöglich die Konjunktur von „A“ im Populären noch befördert. Während die Academia Authentizität als etwas Ausgedachtes typologisiert (Objekt-/Subjekt-/material- usw.), nimmt der Tagesdiskurs diese als eine Eigenschaft. Lassen sich zwischen diesen Polen überhaupt Gemeinsamkeiten finden, die dem Begriff denn doch im Zuge des *Gebrauchs* eine gewisse Bedeutung verleihen?¹¹

Das Problem scheint in der Verbindung zu liegen, die zwischen der Qualität *Authentizität* und dem damit bestimmten Gegenstand zu bestehen scheint. Authentizität war einleitend als ein ungewöhnliches, berührendes und im Moment des Überdenkens auch beunruhigendes Erlebnis charakterisiert worden. Ein Erlebnis, das sich, so meine Folgerung aus dem hier versammelten Beiträgen, aus einer Haltung zu den Gegenständen ergibt. Und wenn wir den Gegenständen – die im Rahmen dieser Tagung in der Regel als Dinge auftreten (auch wenn damit das Feld möglicher Gegenstände nicht abgedeckt ist) – auch nur eine minimalen Eigensinn zuzuschreiben bereit sind, dann ist Authentizität zumindest Teil des Kommunikationspotentials des Artefakts; und damit durchaus eine (potentielle) Eigenschaft. Das *Bild* (MORENZ) trägt die Paradoxie der Authentizität¹² offensiv in sich, und regt damit Erleben und Reflektion an. Lässt sich der Rezipient auf diese *agency* ein, indem er einen Aneignungsprozess initiiert (wie BURMEISTER, SCHWEIZER und SAMIDA beschreiben), dann kann er Eigenarten des Gegenstandes als authentisch erfahren.

11 „48 Man kann für eine *große* Klasse von Fällen der Benützung des Wortes „Bedeutung“ – wenn auch nicht für alle Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache. Und die *Bedeutung* eines Namens erklärt man manchmal dadurch, daß man auf seinen Träger zeigt.“ L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, in: *Werkausgabe*, Band 1, Frankfurt a.M., 1989, 262f.

12 J. Straub, *Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept*, Bielefeld, 2012.

Authentisch aber in Bezug auf was? Tatsächlich nur in Bezug auf etwas, das als nicht-authentisch, damit zweitrangig und minder gilt. Exemplarisch für dieses *Andere* des Authentischen steht die Fälschung (LUCARELLI/MÜLLER-ROTH; GEOMINY). Jenseits aller juristischen Probleme mit dieser Gattung von Gegenständen ist das Kriterium für eine Fälschung nichts anderes als, dass man in der Kommunikation mit ihr das oben beschriebene Erlebnis nicht haben kann – oder *darf*. Hat man es doch, erlebt man bereits wieder Authentizität (FITZENREITER). Dieses (falsche?) Erlebnis zu verhindern, ist die Aufgabe der Experten, die Kriterien entwickeln, um Fälschungen und Originale zu erkennen und so die Linie zwischen Gut und Böse ziehen, doch damit durchaus eigene Ziele verfolgen (VOSS, QUIRKE).

Warum ist es den Akteuren aber wichtig, sich nur mit solchen Dingen zu umgeben, die authentisch sind? Offenbar, weil sie fürchten, vom Gefälschten auch zum *falschen Erleben* verführt zu werden. STEFANIE SAMIDA beschreibt das Bemühen jener, die sich auch somatisch explizit gegenüber „A“ exponieren. Offenbar wollen sich die Agenten so der agency des Objekts ausgesetzt und ganz bewusst vom Objekt zum Handeln bringen lassen – eine archetypische Hybridisierung im Sinne der ANT.¹³ Das „Selbsterlebnis“ der Verwandlung ist wichtig; die bewusste (und damit quasi-distanzierte) Wahrnehmung der Hybridisierung. Wobei es interessant bleibt zu fragen, ob mitunter die Distanz vergessen wird und eine gadamersche *Horizontverschmelzung* im Hybrid eintritt – dass sich der Reenactor denn doch als Germane „erlebt“? Etwas weniger emphatisch darf Vergleichbares auch im Museum geschehen, wie es der „Pakt“ von Besucher und Kurator durchaus vorsieht (SAUPE, BURMEISTER, HELMBOLD-DOYÉ, FITZENREITER). Die Angst aber, etwas *Falsches* zu erleben, sitzt so tief, dass man sie nur den ärgsten Feinden wünscht: den Kollegen (VOSS, QUIRKE).

3.2.

Da Authentizität als „Pathosformel“ im Umgang mit Dingen (und vergleichbaren Gegenständen, die BEAT SCHWEIZER mit dem Begriff „Monument“ gut erfasst) auftritt, mag es sinnvoll sein, der Aufforderung von

13 B. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, stw 1967, Frankfurt a.M., 2010, 81.

ACHIM SAUPE zu folgen, sich zurückzulehnen und die Historizität der Begrifflichkeit zu gegenwärtigen.¹⁴ Denn: was wird unter Authentizität eigentlich verstanden bzw. was ist mit ihr zu verbinden, auch wenn das Wort nicht verwendet oder – wie im Fall von „A“ – in seiner Bedeutung neu konstruiert wird?¹⁵

Etwas vereinfacht ist die Konjunktur des Authentischen *as we know it* genau mit zwei Phänomenen zu verbinden: Mit der Etablierung eines Marktes für Artefakte und als dessen „dunkler Seite“ für Fälschungen, sowie mit der Institutionalisierung von Authentifizierungsmonopolen im Rahmen der Academia. Kulturhistorisch ist dieser Vorgang mit der Romantik zu verbinden, die das Deutungsmonopol der klassizistischen Aufklärung bricht, diversifiziert und zugleich idealisiert. Das Gute und Schöne liegt nun nicht mehr in einer abzählbaren Norm, sondern im Gefühl. Connoisseurs *erfühlen* das Richtige ebenso, wie der richtige Umgang mit dem kulturellen Erbe *emotionalisiert* wird.

In einer neueren Publikation über die in meiner Lausitzer Heimat verbreitete Krabat-Geschichte begibt sich SUSANNE HOSE im ersten Teil des Buches auf Spurensuche nach Motiven, aus denen um 1900 durch sorbischsprachige Intellektuelle die Meistererzählung vom Zauberer Krabat geschaffen wurde.¹⁶ Mit dieser Fassung der Legende war eine Form

kodifiziert, die von nun an als autorisiert, verbürgt, richtig – authentisch – etabliert galt und die man zu pflegen, aber nicht mehr zu verändern hatte. Was an kultureller Arbeit am Krabat in den folgenden 100 Jahren geschah, sah sich stets der Prüfung am so geschaffenen „Original“ ausgesetzt.

Mit der Beschreibung dieser Historie einer Kanonisierung wäre dem Bedarf an einem Leitfaden zur Authentifizierung von Krabat-Motiven genüge getan. Doch HOSE erzählt die Geschichte weiter, beschäftigt sich damit, wie in neuerer Zeit die Krabat-Geschichte vermarktet, verkitscht und adaptiert wird; Vorgänge, so unauthentisch wie nur denkbar. Und doch sind alle diese Vorgänge denen praktisch identisch, die vor der Kanonisierung stattfanden; es handelt sich um Umformung, Aneignung, Weiterleben. Es war also schlicht ein Moment der Kanonisierung, in dem das Authentische festgeschrieben wurde. Wobei gilt: alles Alte ist (meist) richtig und daher authentisch, alles Neuere ist (meist) falsch und daher nicht authentisch. Die Festschreibung des Authentischen im Zuge romantischer Kulturproduktion hat besonders im kulturellen Bereich die Tendenz zur Versiegelung. Was später kommt, was anders ist, kann nicht als Weiterführung von Tradition und kulturelle Aneignung aufgefasst werden, sondern nur als Ver-Fälschung.¹⁷ Wobei die Dialektik des Authentischen noch bereithält, all dem ihr Qualitätssiegel zur Verfügung zu stellen, was genau nicht auf irgendeine Tradition zurückgreift, was besonders neu und originell wirkt. Diese Romantik nennt sich die Moderne. An ihren Toren wachen wieder Markt und Authentifizierer. Es gibt für den Romantiker kein Richtiges im Falschen.

Der Fall Krabat wirft ein Schlaglicht auf die Historizität der Debatte. Es geht in der romantischen Kulturphilosophie darum, etwas „Dahinterliegendes“ in den Phänomenen zu erfassen. Authentizität als ein Kriterium für Wahrheit, Richtigkeit etc., also des Positiven schlechthin, ist als Ausdruck dieser Haltung zu verstehen. Dabei ist es interessant festzustellen, dass dieses Konzept im späten 20. Jahrhundert besonders

14 A. Saupe, Authentizität, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22. 10.2012, URL:http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t_Version_2.0_Achim_Saupe (18.02.14).

15 Ein der *differance* im Rahmen der *Living History* vergleichbarer Prozess der Berdeutungsverschiebung ist im Rahmen der Weltkulturerbediskussion zu verzeichnen, wie Heinz Felber in seinem hier leider nicht publizierten Vortrag darlegte. *Authenticity* in den englischsprachigen Dokumenten der UNESCO (die man der Fachsprache des *international english* zuzuordnen hat und damit nicht mit der lebenden angloamerikanischen Umgangssprache verwechseln darf) wird in den Übersetzungen der Dokumente ins Deutsche meist mit „Echtheit“ wiedergegeben (z.B. im *Nara Document on Authenticity/Nara-Dokument zur Echtheit*), womit es, wie im A-Diskurs der *Living History*, als eine Eigenschaft (Objektauthentizität) erscheint, und vom Erlebnis (Subjektauthentizität) unabhängig gemacht wird. *Authenticity* im englischsprachigen Sinne wird in einschlägigen Wörterbüchern an erster Stelle eher mit „Wahrhaftigkeit“ und „Glaubwürdigkeit“ wiedergegeben, hat also die Tendenz zur Beschreibung einer Subjektauthentizität.

16 S. Hose, Erzählen über Krabat – Märchen, Mythos und Magie, Bautzen, 2013.

17 Die dem entgegenstehende These, dass z.B. Kopie, Nachahmung und Fälschung in altägyptischem Stil als Fortleben der Tradition einer „pharaonischen Kunst“ gedeutet werden können, wird ausgeführt in M. Fitzenreiter u.a., Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn, BÄB 4, Berlin, 2014.

in der Diskussion um das Weltkulturerbe noch einmal massiv aktiviert wurde, in einer Phase der Neoromantik, die sich der Postmoderne entgegenstemmt. Doch wird es seit seinem Aufkommen durch Kopien, Nachschöpfungen und die *Living Appropriation* permanent konterkariert; stellt sich aber durch seinen Hang zur Präjudizierung immer wieder dem Umgang mit den Dingen in den Weg – auch in diesem Band.

3.3.

Und was, wenn Authentizität doch in den Dingen liegt? Bei allen Manipulationen, die der Restaurator an materiellen Resten durchführt (VON STÜLPNAGEL) und selbst bei den scheinbar „nur“ als Replik geltenden Dingen (HELMBOLD-DOYÉ) ist zu beobachten, dass in der Materialität selbst etwas ruht, an dem die Debatte nicht vorbeikommt.¹⁸ Eine unauthentische Sammlung könnte uns völlig kalt lassen, würden nicht die Dinge bleiben, sein, herausfordern (FITZENREITER). Sind nicht die in diesem Band gezeigten Arbeiten von FRIEDERIKE WERNER zweifellos authentisch? Ist Authentizität am Ende das, *was uns mit den Gegenständen verbindet*, und nicht das, was wir mit ihnen verbinden?

¹⁸ Es wird spannend bleiben zu verfolgen, wie sich virtuelle Datenwolken in Zukunft mit der Qualität der Authentizität verbinden – im Begriff der „Wolke“ deutet sich eine begriffliche Materialisierung jedoch bereits an.

„Abgekupfert, durchgepaust und second hand“ Ein Essay zur Authentizität in der Kunst

FRIEDERIKE WERNER



Abb. 1: Friederike Werner, „Variation einer Teekanne“, Gouache auf Papier, 2013, Studie nach einem Objekt der Steitz-Steingut-Manufaktur, Kassel, um 1790 (Teekanne: Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Hessisches Landesmuseum (1918/529), abgebildet in: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730-1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzident am Beispiel des Alten Ägypten, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien 1994, hrsg. von Wilfried Seipel, Kat. Nr. 130, S. 200)

Abgekupfert, durchgepaust und second hand – zu banal, um Kunst zu sein?

Der Zungenbrecher „Authentizität“¹ fordert ernsthaft und schwerfällig auf, nach Originalität, Wahrheit, Echtheit zu suchen. – Nur das Wahre und Echte hat Qualität und darf sich Kunst nennen, oder? Erst dann ist ihr Wert garantiert? Doch wer bestimmt, wo das Wahre, Echte beginnt und aufhört? Liegt in

¹ Verschiedene Betrachtungen zur Authentizität bei: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006

solcher Begrenzung Sinn bei der Betrachtung von Kunst? Wo bleibt dabei die pure Freude? Solange niemand vorgibt, es sei ein anderes, ist doch ein jedes Werk authentisch?

Bei seinen Mitmenschen – das steht außer Frage – kann man sehr froh sein, authentische Exemplare um sich zu wissen, da weiß man schon gerne, woran man ist, wenn gesagt dann auch wirklich getan ist.

Zurück zur Kunst und meiner These: Der Begriff Authentizität kann sich in vielen Fällen getrost in Luft auflösen. Jedes Artefakt ist *per se* authentisch, ob

Original, Kopie, dokumentierende Zeichnung, Fälschung oder Nachschöpfung. Jemand hat es doch hergestellt. Authentizität oder Nicht-Authentizität hängen nicht vom Objekt sondern von der Deklaration ab, die das Werk benennt, bestimmt, beschreibt und einordnet. Fraglich ist also der Akteur, die handelnde Absicht, womit wir wieder bei unseren Mitmenschen sind, die uns bitte nicht übers Ohr hauen sollen. Der Künstler, Händler, Eigentümer, Museumsdirektor, sofern nicht selber Opfer eines Irrtums, soll uns, dem Rezipienten und Betrachter, bitte die Wahrheit sagen, nach bestem Wissen und Gewissen. Die Person und ihre Art der Kommunikation sind entweder authentisch oder eben nicht.

Ist diese äußere Ebene geklärt, so würde man innere Aspekte eines Werkes nach ihrer Authentizität befragen. Hier kann es dann nämlich doch noch interessant werden, zumal es abermals keine Authentizität als solche gibt, sondern nur mit näherer Bestimmung: *Authentizität in Bezug worauf eigentlich? Oder vor welchem Hintergrund? Oder aus welchem Blickwinkel?*

Sehen wir auf ein Beispiel: Eine Teekanne aus Steingut von 1790 (Abb. 1) ist so gestaltet, als wäre sie annähernd ein altägyptisches Kanopengefäß, das durch seine Arme bzw. aus seinen Händen Tee einschenken könne oder wolle. Der Tee kommt aus Asien, der Deckel in Form eines Kopfes erinnert an das Haupt eines ägyptischen Gefäßes. Die Kombination mit einer Teekanne ist eine europäische Erfindung. Ist das Werk authentisch? Ich möchte es als solches bezeichnen. Authentizität besteht hier vor dem Hintergrund der Entstehung des Objektes, der Ägyptenmode seiner Zeit und der Lust an Formerfindung. Wir erhalten einen authentischen Eindruck von der Vorstellungswelt des Künstlers und seiner Idee, nämlich einer Variation der entferntesten Sujets und einer speziellen Ausdruckskraft. Ein großes Spektrum an Phantasie wird ja gerade dadurch erlebt, dass Urbilder oder Quellen individuell gedeutet und bisweilen nahezu – im guten Sinne – absurd neu kombiniert wurden und werden. Auch die Bezeichnung „Missverständnis“ wäre viel zu eng gegriffen. Denn sogenannte Irrtümer können Initialzündung für ungeahnte künstlerische Schöpfungen, Bilder, Systeme und ganze Vorstellungswelten sein. Auch hierin liegt der Wert eines Objektes und wir erhalten – nicht unbedingt in Bezug auf sein Urbild – aber gemäß der Zeit und der Situation des Künstlers

dennoch ein authentisches Kunstwerk. – Um der Frage nach dem Authentischen noch eine weitere Irritation hinzuzufügen, sind zwei Abbildungen in diesem Essay von der Verfasserin selbst nach den jeweils beschriebenen Objekten gezeichnet und variiert worden.

Der Entwurf von Giovanni Battista Piranesi zum Caffè degli Inglesi in Rom 1769 (Abb. 2) als weiteren Eindruck. Seine opulenten Erfindungen und Phantasien sind ohne freien Zugriff auf Vorbilder und deren unbekümmerte Veränderung gar nicht denkbar. Mit freiem Zugriff ist nicht nur die Motiv-Verwendung, sondern ihre Abwandlung, Neukombination und dramatische Ausdruckssteigerung gemeint.

Welche Vielzahl an Kunstwerken konnte überhaupt nur aufgrund von Überlieferungen, Zeichnungen, Beschreibungen, Umdeutungen, individuellen Auffassungen und Transformationen von Werken früherer Zeiten entstehen? Zahlreiche Artefakte sind Ergebnis von Zitaten oder einer „stillen Post“ in vielen Schritten, durchaus über Jahrhunderte hinweg.

Man stelle sich nur einmal vor, alle Quellen und intellektuellen Transportwege des Wissens beispielsweise über das Alte Ägypten wären authentisch in dem Sinne, dass alle Berichte und Zeichnungen ihr Urbild objektiv exakt wiedergegeben hätten. Es wäre uns die Chance an Variationen, Eigenschöpfungen, Übertreibungen, charmanten – oft unwissentlichen – Umformungen oder Neu-Deutungen und damit das Geschenk einer reichhaltigen Landschaft an Objektgruppen und Themen von großem, gerne kuriosem, Reiz entgangen. Sind *second hand* oder *third hand* entstandene Werke etwa unauthentisch, weil man das Urbild nicht kannte oder nicht verstehen konnte? – Das wäre eine Endlosschleife ungeklärter Fälle.

Betrachten wir nun die Intention in Bezug auf ein Produkt, das ein Original wiedergibt (Abb. 3). Eine archäologische Zeichnung etwa wird nicht als Kunstwerk mit individuellem Sinn- und Ausdrucksgehalt erstellt. Das Zeichnen dient zunächst der Lesbarkeit einer Szene mit Hieroglyphentext. Originale zeigen oftmals zerstörte Partien, Verfärbungen, Ausbrüche, Schmutz, Farbabriebe und ähnliche Blessuren. Diese Verletzungsspuren können weit auffälliger sein als die Darstellung selbst. Daher würde auch die Photographie zwar zur Dokumentation des Befundes, nicht jedoch zur Klarheit beitragen, wohl aber das Medium der Zeichnung. Das menschliche Auge sieht mehr als eine Kamera und so kann der Zeichner



Abb. 2: Giovanni Battista Piranesi, Wanddekoration für das Caffè degl'Inglesi, Rom, 1769 (Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Radierung 1769, 210 x 320 mm, Wanddekoration für das Caffè degli Inglesi, Piazza di Spagna, Rom, aus: Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini*, 1769, Tf. 45, beschriftet mit: „Altro staccato per lungo della stessa bottega, ove si vedono frà le aperture del vestibolo le immense piramidi, ed altri edifizj sepolcrali ne' deserti dell' Egitto. Disegno ed invenzione del Cavalier Piranesi. Piranesi inc.“)

geringste Feinheiten auf dem Original erkennen und diese hervorheben, so dass wir in der Zeichnung nur das finden, was uns vorrangig interessiert, nämlich die originale Arbeit. Die Zeichnung dient als Vorlage zur Forschung, ist nicht nur dokumentierend sondern bewahrend und erhaltend, da das Original verletzbar und vergänglich ist. Ein für allemal sind Bild und Text millimetergenau gesichert. – Man steht vor einer scheinbar technischen Aufgabe, die außer handwerklichem Geschick aber inhaltliche Kenntnisse verlangt, wie sonst könnte etwa der winzigste Rest einer Hieroglyphe noch als solche erkannt, im Kontext verstanden und entsprechend eingezeichnet werden? Es gilt zu bedenken, dass diese Werke nicht abgezeichnet sind, sondern sogar (nur!) abgepaust (!!). Das Abpausen oder Durchzeichnen gilt ja in der Kunst weithin als das Schlimmste und wird gleichgesetzt mit Dilettantismus in Reinkultur. Ein

übleres Plagiat nicht vorstellbar. Dass man hierin Sachkenntnis, eine ruhige Hand, Einfühlung und absolute Stilsicherheit benötigt, ist oftmals schwer vermittelbar. Der Zeichner tritt zurück und stellt sich ganz in den Dienst des ihm anvertrauten Kunstwerkes, er spürt sich hinein bis zurück in den Entwurf des ursprünglichen Künstlers. Doch erdacht „nur“ als Dokument und technische Wiedergabe haben Zeichnungen dieser Art eine hohe ästhetische Qualität. – Entgegen dem unreflektiert postulierten Anspruch, ein Kunstwerk sei nur dann eines und auch nur dann authentisch, wenn es grundsätzlich innovativ und eigenständig ganz neue Sichtweisen präsentiere, möchte ich hier die Meinung vertreten, ein Werk darf ganz getrost einfach schön und auch von einem Vorbild abgezeichnet sein, ohne dass man ihm deshalb seinen künstlerischen Wert oder seine Authentizität absprechen muss.

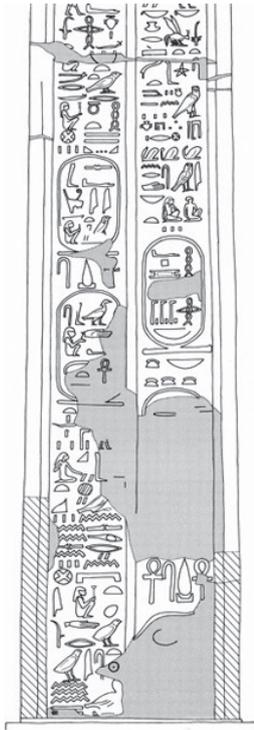


Abb. 3 : Obelisk des Antinoos (Detail), Rom, Zeichnung Friederike Werner 1989 (Hugo Meyer (Hrsg.), Der Obelisk des Antinoos. Eine kommentierte Edition, mit Beiträgen von Alfred Grimm, Dieter Kessler, Hugo Meyer, München 1994, S. 189, Faltafel 1, Ostseite des Obelisk)

Welchen ästhetischen Reiz und künstlerischen Wert Werke mit vorrangig „nur“ dokumentarischem Charakter vermitteln, sehen wir auch an Abertausenden von graphischen Blättern beispielsweise aus den Bereichen der Reiseberichte, der Botanik, Zoologie und etlichen anderen Themenkomplexen. Niemand wird hier dem rein dokumentierenden Werk Authentizität absprechen können. – Sogar das gezielte Kopieren zwecks Vervielfältigung und Verbreitung von Solitären wie z.B. Gemälden entbehrt keineswegs einer ganz eigenen Authentizität: Abgekupfert im ureigenen Sinne – Reproduktionsgraphik schuf Kunststücke subtiler Qualität. So beschäftigte etwa Peter Paul Rubens mehrere Kupferstecher, die Kopien seiner Gemälde zwecks Verbreitung anfertigten. Man bewundert die Verwandlung eines farbigen Gemäldes in eine Graphik linearen Charakters, die Farbe in ein Schwarzweißspektrum übersetzt und vielfältigste Oberflächentextur entfaltet sowie bei Licht- und Schattenmodulierung keine Wünsche offen lässt.²

2 ausführlicher bei: Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 9. Auflage, München 1986, S. 96-102

Von hier aus ein großer Bogen in die Moderne zu den klaren Ansichten des Photographen Wolfgang Tillmans : „Authentisch ist immer eine Frage des Standpunktes, eine Frage, wie sehr man bereit ist, etwas als authentisch anzunehmen, da ist das Hirn ja sehr flexibel. Es wird wahrscheinlich immer mehr ins allgemeine Bewusstsein vordringen, dass es sich hierbei nicht um eine fixe Größe handelt, sondern um ein Konstrukt. Für mich sind meine Bilder authentisch, da sie ‚authentisch‘ meine Fiktion dieses Moments wiedergeben, für den Betrachter können es immer nur Vorschläge sein, das Dargestellte auch so zu sehen ... Ich finde, wenn man dieses Bewusstsein verinnerlicht hat, ist das Thema Authentizität nervig und überflüssig. Es hat mich zumindest, so wie es diskutiert wird, noch keinen Tag, seit ich fotografiere, interessiert. Mich hat interessiert, wie ich Menschen und Dinge so fotografieren kann, dass das, was ich an und in ihnen sehe, hinterher auf dem Bild immer noch so aussieht, wie ich es empfunden hatte.“³

Wenden wir uns zuletzt noch einem Vertreter der zeitgenössischen Kunst zu. Die Assemblage „Bandagierungen II, Figurenschule“ von Jürgen Brodwolf (2004) gehört in die Reihe seiner „Tubenfiguren“ (Abb. 4). Tatsächlich bietet sich die Form einer Tube für die Interpretation als menschliche Figur geradezu an. Statuenhaft und bandagiert erinnern die Figuren an ägyptische Mumien. Bei Brodwolf scheinen wir es sogar fast mit einem „antiken Fundstück“ zu tun zu haben: Die Tuben etwas unregelmäßig eingedellt und verletzt, die Figuren unterschiedlich und auch noch fleckig bandagiert: „lost and found“. Verblüffend die Unaufgeregtheit der Übersetzung, die Transformation eines banalen modernen Alltagsgegenstandes in ein „antikes“ Objekt, eine vergleichbare Denkebene übrigens wie bei Picassos Stierschädel aus Fahrradsattel und Fahrradlenker. Der Begriff des „objet trouvé“ trifft bei den Tubenfiguren sogar im doppelten Sinne zu! Zufälliges, an sich wertloses Material, aufgeklaut kurz vor der Entsorgung, wurde mit geringer Änderung umgedeutet in ein „gefundenes, antikes“ Objekt. Authen-

3 Wolfgang Tillmans, „'Authentisch ist immer eine Frage des Standpunktes'. Ein Gespräch mit Martin Pesch“, in: Kunstforum, 133, 1996, 256-269, 258, 260, zitiert nach: Susanne Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 33f

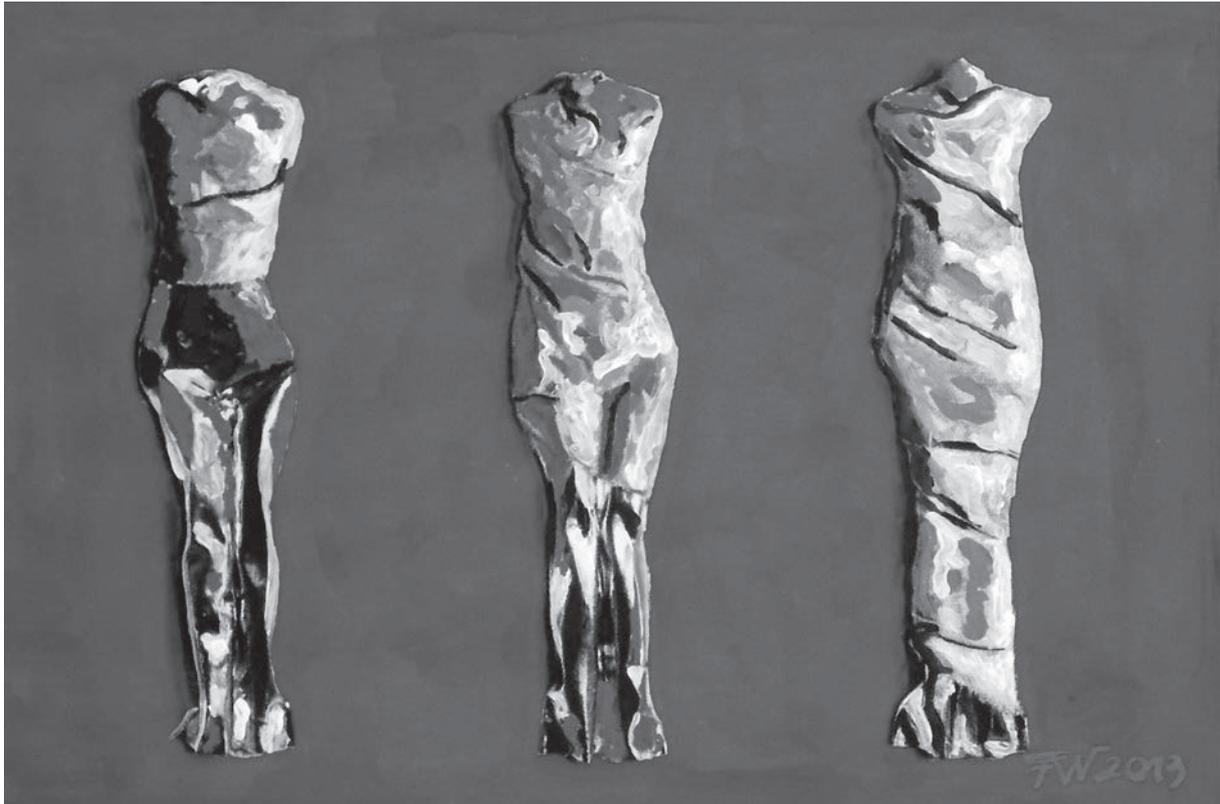


Abb. 4: Friederike Werner, „Variation nach Jürgen Brodewolf, ‚Bandagierungen II, Figureschule‘“, Gouache auf Papier, 2013 (Jürgen Brodewolf, Bandagierungen II, Figureschule, 2004, Keilrahmen, Metall, Baumwollgewebe, Leinen, 30 x 40 cm, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv.-Nr. 2007/613)

tisch in Bezug auf Ägypten ist bei Brodewolf das Thema sowie die Ähnlichkeit seines Werkes mit dem Erscheinungsbild und der Verletzbarkeit des antiken Fundstückes. – Die Authentizität hinsichtlich der Moderne liegt in der Verwendung des einfachsten, in diesem Falle billigsten Materials, das Entdecken und geniale Umdeuten eines ganz und gar „ägyptenfernen“ Massenartikels. Erstaunlich, wie sich dies im Handumdrehen in ein „ägyptoformes“ Kunststück verwandelte!

Die Kraft des Urbildes der altägyptischen Kultur, der grandiosen Idee, des kultischen, religiösen Gehaltes birgt also ununterbrochene Inspiration und Strahlkraft von der Antike bis heute. In ihrer jeweils zeitgenössischen und kontextuellen künstlerischen Transformation wird eine neue Identität und damit auch Authentizität ausgelöst. Wir haben hier den Fall einer Partizipation am Zeitlosen, die sich außergewöhnlich reichhaltig und kontinuierlich entfaltet, allen Umwegen und Irrtümern sei Dank! Das so genannte Nicht-Authentische ist daher ein wahrer Glücksfall.

Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen

ACHIM SAUPE

Authentizität ist ein ubiquitär gebrauchter Wertbegriff, der zunehmend unseren Umgang mit der Vergangenheit berührt. Historische Authentizität steht hoch im Kurs, etwa in der sakralisierenden Wertschätzung des „Zeitzeugen“, des „authentischen Ortes“ und des „authentischen Objekts“, aber auch in Historienfilmen und historischen Re-Enactments.¹ Das Authentische stellt eine Pathosformel dar, deren Zeitbedingtheit und zeitliche Veränderlichkeit – trotz insgesamt zahlreicher neuer Literatur zum Thema – bisher kaum in der Geschichtswissenschaft reflektiert wurde.²

1 Der Text ist im Zusammenhang mit der Arbeit für den Leibniz-Forschungsverbands Historische Authentizität entstanden. Der Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität – in dem historisch arbeitende Forschungsinstitute, archäologische, kulturgeschichtliche und naturkundliche Forschungsmuseen sowie politik-, sozial- und sprachwissenschaftliche Einrichtungen miteinander verbunden sind – widmet sich dem Bedeutungswandel der kulturellen Überlieferung, indem die Herstellung und Bedeutung von Authentizität, Praktiken des Authentisierens und Authentifizierens sowie die damit verbundenen Prozesse und Kräfte des Erinnerns und des Vergessens untersucht werden. Vgl. die Homepage des Forschungsverbands, URL: <http://www.leibniz-historische-authentizitaet.de/> (18.12.2013). Vgl. einleitend auch Achim Saupé, Authentizität, in: Frank Bösch und Jürgen Danyel (Hrsg.), *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden*. Unter Mitarbeit von Christine Bartlitz, Karsten Borgmann, Christoph Kalter und Achim Saupé, Göttingen 2012, S. 144-165; zugleich online: Achim Saupé, Authentizität, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22. 10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t_Version_2.0_Achim_Saupé (15.6.2012).

2 Interdisziplinär mit wichtigen historischen Fallstudien: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012. Aus Perspektive der Empirischen Kulturwissenschaft vgl. Wolfgang Seidenspinner, *Kulturelles Erbe und Authentizität*, Mainz 2006; Wolfgang Seidenspinner, *Woran ist Authentizität gebunden? Von der Authentizität zu den Authentizitäten des Denkmals*, in: ders., *Authentizität. Kulturanthropologisch-erinnerungskundliche Annäherungen an ein zentrales Wissenschaftskonzept im Blick auf das Weltkulturerbe*, in: *Kunsttexte.de* 4 (2007), URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2007-4/seidenspinner-wolfgang-1/PDF/seidenspinner.pdf> (15.6.2012).

Im Folgenden wird versucht, einige Schneisen in die Diskussion über historische Authentizität zu ziehen. Vor dem Hintergrund von Arbeiten aus verschiedenen Disziplinen, die sich in den letzten Jahren mit dem schillernden Authentizitätsbegriff befasst haben, wird meine These sein, dass die in der Literatur oft gemachte, recht pragmatisch daher kommende Unterscheidung zwischen „Subjekt-“ und „Objektauthentizität“ bzw. zwischen materialen und personalen bzw. kollektiven Authentizitätsvorstellungen zwar heuristisch sinnvoll ist, aber in historischer Perspektive vielmehr ihre Konvergenzen zu untersuchen sind.³

Personale und kollektive Authentizität

Blickt man aus historischer Sicht auf die Authentizitätsproblematik, so gibt es anscheinend eine wellenförmige Bewegung in der Relevanz des Authentischen. Das subjektive, immer aber auch für bestimmte soziale Gruppen und Milieus beanspruchte moderne Authentizitätsideal findet erste exponierte Äußerungen etwa bei Jean-Jacques Rousseaus, der als Begründer einer „Ethik der Authentizität“⁴ gilt, oder in Johann Gottfried Herders Vorstellung, dass jeder Mensch seine eigene originelle Weise und Stimme hat.

3 Vgl. etwa Susanne Knaller/Harro Müller, Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: dies. (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 7-16; Knaller, *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, in: dies./Müller (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17-35; Sybille Krämer, *Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung*, in: Rössner/Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität?*, S. 15-26. Zu subjektiven und kollektiven Authentizitätsvorstellungen vgl. insb. Charles Lindholm, *Culture and Authenticity*, Malden, MA./Oxford 2008.

4 Dieter Sturma, *Jean-Jacques Rousseau*, München 2001, S. 183; Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München 1988, S. 297.

Dieser personale Authentizitätsbegriff bildet sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Pietismus, im Zuge der Aufklärung, in der Kultur der Empfindsamkeit und der Frühromantik auf unterschiedliche Weise aus und ist dann u.a. von den Lebensreformern um 1900 sowie von den neuen sozialen Bewegungen und dem New Age in den 1970er und 1980er Jahren in verschiedenen Aneignungsvarianten aufgegriffen worden.⁵ Authentizität als ‚Treue zu sich selbst‘ und der eigenen ‚inneren Natur‘ wird insofern als eine Quelle des modernen Selbst verstanden.⁶

Die Forderung an das moderne Individuum, authentisch zu sein, ist in der einen oder anderen Weise immer eine Reaktion auf zeitkritische Diagnosen, die das Individuum als entfremdet ansehen. Diese Entfremdung des Subjekts kann auf den zivilisatorischen Prozess der Moderne, eine kritisch gesehene Vergesellschaftung, etwa im Hinblick auf die Entdeckung ‚traditioneller‘ und scheinbar ‚authentischer‘ Kulturen,⁷ die Auflösung klassischer Milieus oder aber auf die Entwicklung der Massen-, Konsum- und Informationsgesellschaft und damit auf Prozesse der Individualisierung, Kommerzialisierung und Virtualisierung der Lebenswelt zurückgeführt werden.⁸

Empirische Authentizität

In der wissenschaftlichen Praxis zielt die Frage nach Authentizität insbesondere auf die ‚Echtheit‘ kultureller Überlieferung. Im weitesten Sinn hat man es in diesem Bereich mit einer dokumentarischen, objekt- und materialbezogenen Authentizität zu tun, mit klassischen Archivalien, der Überlieferung der Texte, den Überresten der Vergangenheit, die dann durch die Deutungshoheit von Institutionen oder wissenschaftlichen Disziplinen als Original oder als authentisches Objekt anerkannt werden. Dieser Bereich wird in der Literatur als das „empirische Moment“ von Authentizität, als „Objekt-“ bzw. „Referenzauthentizität“ bezeichnet. Sie „resultiert zumeist aus

der Rückführbarkeit auf einen Urheber oder auf eine Zugehörigkeit“, die durch Institutionen, Autoritäten bzw. „Rezeptionsinstanzen“ hergestellt bzw. bestätigt wird.⁹

Authentizität bzw. die Feststellung, dass etwas authentisch ist, ist keinesfalls ein historiografisch gebräuchlicher Begriff. Auf Texte bezogen, werden als authentisch gemeinhin Dokumente angesehen, deren Autorschaft eindeutig zu verifizieren ist. Ausgehend vom Griechischen und Lateinischen meinte der Begriff noch im 17. und 18. Jahrhundert neben Glaubwürdigkeit insbesondere „autorisiert“. ¹⁰ Die „*authentica interpretatio*“ ist dann jene Deutung insbesondere juristischer und religiöser Texte, der nicht widersprochen werden kann, und so blieb es dem Gesetzgeber und Landesherr vorbehalten, die endgültige authentische Lesart festzulegen.

Ein Blick in traditionsbildende Historiken und methodologische Schriften des 19. Jahrhunderts zeigt, dass die Termini ‚Authentizität‘ und ‚authentisch‘ trotz des Aufstiegs der historisch-kritischen Methode und der klassischen Quellenkritik nicht in prominenter Weise zu finden sind. So kennt Johann Gustav Droysen zwar den Ausdruck, ein Dokument „authentisch zu machen“, doch ist damit der traditionelle Sprachgebrauch der amtlichen Beglaubigung eines Dokuments durch den Gesetzgeber gemeint.¹¹ Im 19. Jahrhundert taucht der Begriff der „*authentischen Quelle*“ in prominenten methodologischen Schriften nicht auf – eine Quelle ist entweder echt oder eine Fälschung, aber eben nicht authentisch.

Dennoch ist mit dem Authentischen im 19. Jahrhundert aber auch die Augenzeugenschaft verbunden. Friedrich Engels etwa nannte seinen Bericht über *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*

5 Thomas Tripold, Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte, Bielefeld 2012.

6 Charles Taylor, Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität, Frankfurt a.M. 2009.

7 Regina Bendix, In search of authenticity. The formation of folklore studies, Madison 1997.

8 Vgl. Saupe, Authentizität.

9 Susanne Knaller, Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007, S. 21ff.: Knaller unterscheidet diese Referenzauthentizität im Gegensatz zur „ästhetischen“, „selbstreferentiellen“ Authentizität oder zur „rezeptiven Authentizität“, die sich aus einer „provisorischen Selbst- und Fremdzuschreibung“ ergibt.

10 Zur Begriffsgeschichte vgl. Kurt Röttgers/Reinhard Fabian, Authentisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, S. 691f.; Susanne Knaller/Harro Müller, Authentisch/Authentizität, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 7, Supplementteil, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2005, S. 40-65.

11 Johann Gustav Droysen, Historik. Hist.-krit. Ausg., hrsg. v. Peter Leyh, Stuttgart 1977, S. 11.

(1844) im Untertitel *Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen* – eine Bezeichnung, die gerade in der populären Geschichtsschreibung den Wahrheitscharakter des Dargestellten betonen sollte, aber auch unter Geschichtsschreibern und Geschichtsforschern durchaus gewöhnlich war. Demgegenüber wollten sich Historiker wie Droysen nicht mehr allein auf das traditionelle Primat der Augenzeugenschaft verlassen, hatte man sich doch über die Standortgebundenheit und Perspektivität des Berichteten im Anschluss an Johann Martin Chladenius zunehmend verständigt.

Aber auch in anderen wissenschaftlichen Bereichen, etwa in der Naturkunde des frühen 19. Jahrhunderts, war es üblich, Funde als authentisch zu bezeichnen, von denen man Fundort, Funddatum und Finder verzeichnet hatte und die man so nachträglich verifizieren konnte. Derartige Bestimmungen waren – zumindest der Theorie nach – die Voraussetzung, dass ein Objekt in den Bestand einer Sammlung aufgenommen werden konnte. Bestenfalls hatte man dabei beobachtet, um ein Beispiel aus der Vulkanologie herauszugreifen, dass es sich während der Eruption tatsächlich um flüssiges Gestein gehandelt hatte: „Die in diese Sammlungen aufzunehmenden Stücke müssen aber durchaus von hinlänglich unterrichteten, unparteiischen und wahrheitsliebenden Männern als Augenzeugen theils ehemaliger, theils künftig noch Statt habender Eruptionen, so viel wie möglich, der Vulkane aller bekannten und bereisten Länder, mit Gewissenhaftigkeit und unbezweifelnder Aechtheit, (daß sie wirklich flüssig gewesen, und nicht bloß geschmolzen mit ausgeworfen [...] an Ort und Stelle, und zur Zeit der Eruption selbst, auf frischer That gesammelt seyn“.¹²

Deutlich wird hier der kriminalistische Impetus, der für das Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts zentral war. Und trotz der Orientierung des Historismus an historischen Persönlichkeiten blieb – um wieder auf die Geschichtswissenschaften zurückzukommen – der Geschichtsschreibung jener Zeit die Bedeutung einer tieferen Subjektivität, die dem

12 Karl Konstantin Haberle, Vorschlag zur Anlegung einer öffentlichen und authentischen Sammlung von unbezweifelten Feuerproducten, in: Magazin für den neuesten Zustand der Naturkunde mit Rücksicht auf die dazugehörigen Hilfswissenschaften, hrsg. v. Johann Heinrich Voigt, Band 11, 1. Stück, Weimar 1806, S. 37-41, hier S. 39f.

Begriff des Authentischen heute eingeschrieben ist, fremd. Das liegt nicht zuletzt an dem methodischen Zugriff der historisch-kritischen Methode, die versucht, in kriminalistischer Weise ‚Tatsachen‘ bzw. ‚Tatbestände‘ freizulegen.¹³ Wo jedoch positivistisch „Tatsachen aus Quellen geschöpft“ werden, wie das der Historiker Wilhelm Wachsmuth 1820 schrieb,¹⁴ bleibt für die Reflexion der subjektiven Authentizität des Berichteten – die etwa durch den Akt des Bezeugens oder durch Emotionen wie Betroffenheit signalisiert werden kann – kaum ein Spielraum.

Materiale Authentizität

Etwas anders stellt sich das Problem empirischer Authentizität in der Archäologie dar, indem sie sich über die schriftliche Überlieferung hinaus insbesondere mit der materiellen Überlieferung beschäftigt, was für die klassische Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts nicht von derart vorgehobener Bedeutung ist. Konrad Levezow etwa definierte die „archäologische Kritik“ als „Untersuchung eines alten Kunstwerks aus den inneren Gründen“ und versuchte verschiedene kritische Ebenen zu unterscheiden, die „höhere“ und „niedere Kritik“ bis zur „Total-“ und „Partialkritik“. Davon abgehoben war die „Konjunktural-Kritik“, die als Voraussetzung für die „Restauration einzelner Theile angesehen werden, indem ohne die schärfste kritische Untersuchung über Idee und Form, bis in ihre feinsten Unterschiede verfolgt, keine Wiederherstellung im

13 Zum kriminalistischen Bezug in methodischen Zugriffen auf die Vergangenheit vgl. Achim Saupe, Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman, Bielefeld 2009; ders., Effekte des Authentischen im Geschichtskrimi, in: Eva Ulrike Pirker/Mark Rüdiger/Christa Klein/Thorsten Leindecker (Hrsg.), Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, S. 173-194; ders., Detektivische Narrative in Geschichtswissenschaft und populärer Geschichtskultur, in: Wolfgang Hardtwig/Alexander Schug (Hrsg.), History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt, Stuttgart 2009, S. 65-78, digitaler Reprint in: Materialien zum Thema des Hefts „Populäre Geschichtsschreibung“, Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 6 (2009), H. 3, URL: http://www.zeithistorische-forschungen.de/Portals/_zf/documents/pdf/2009-3/Saupe%20Detektivische%20Narrative.pdf (15.6.2012).

14 Wilhelm Wachsmuth, Entwurf einer Theorie der Geschichte, Halle 1820, S. 82.

Sinne und Geiste, im Styl und in der Manier des ursprünglichen Verfassers möglich ist“.¹⁵ Ausgehend von der klassischen philologischen Kritik und Hermeneutik lag das Bestreben hier jedoch nicht allein in der Rekonstruktion eines ursprünglichen Zustands. Gefragt wurde auch – als Teil der archäologischen Kritik –, nach den verschiedenen Zeitschichten der materiellen Überlieferung, etwa ob Teile eines Reliefs, einer Vase etc. „authentisch oder erst durch Ergänzung entstanden“ waren.¹⁶

Deutlich wird bei solchen Authentizitätszuschreibungen, dass es sich um einen Differenzbegriff handelt, der immer auf Fragen nach Fälschung, Kopie, Serie, Plagiat, Fake und damit auf das Inauthentische Bezug nimmt.¹⁷ Insgesamt dürfte der im 18. Jahrhundert sich ausbildende Kunst- und Antiquitätenmarkt, der Fragen der Echtheit mit Fragen der Originalität verknüpfte, den Authentizitätsdiskurs befördert haben. Im Rahmen der Kunsttheorie der Moderne wird Authentizität dann ein eigenständiger ästhetischer Wert: ein authentisches Kunstwerk ist nicht nur echt, sondern wahrhaftig, originell und unverfälscht.

Die mit dem Authentischen verbundene Konzeption der Originalität verweist aber auch darauf, dass Kunstwerke oder materielle Objekte einer vergangenen Kultur sowohl als Ausdruck von Individuen als auch von Kollektiven wahrgenommen bzw. mit ihnen identifiziert werden. Gerade vor dem Hintergrund der materiellen Kultur ist deshalb eine strikte Unterscheidung von empirischer, materialer und personaler Authentizität nur bedingt aufrechtzuerhalten. Vielmehr überschneiden sich jeweils verschiedene Dimensionen referentieller Zuschreibungen von Authentizität, die oft genug im Rahmen weiterreichender Interpretationen in essentialistische oder ontologisierende Behauptungen über die beschriebene Kultur oder Epoche münden können.

15 Vgl. etwa Konrad Levezow, *Über archäologische Kritik und Hermeneutik*, Berlin 1934, S. 12f.

16 Georg Rathgeber, *Nike in hellenischen Vasenbildern. Eine archäologische Untersuchung*, Gotha 1851.

17 Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a.M. 2006.; Martin Doll, *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012.

Methodische Zugriffe

Welche methodischen Zugriffe auf das Authentische lassen sich nun neben diesem empirischen, auch als positivistisch zu charakterisierenden Zugriff erkennen? In der neueren Forschung ist vielfach festgestellt worden, dass Authentizität keine Eigenschaft von Dingen bzw. Personen und ihren Sprechakten, sondern eine Zuschreibung in einer bestimmten Kommunikationssituation ist. Verbunden ist damit erstens eine Kritik an essentialistischen Verwendungen des Authentizitätsbegriffs, wie sie etwa in der Volks- und Länderkunde des 19. Jahrhunderts bei der Beschreibung vermeintlich traditioneller Kulturen zu finden waren.¹⁸ Zweitens zielt die Kritik aber auch auf das Verlangen nach unmittelbarer und unverstellter Geschichtserfahrung sowie die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, die wie oben angedeutet meist als Kompensation von Entfremdungserfahrungen in der Moderne gedeutet wird.

Prominent für eine solche im Großen und Ganzen konstruktivistische Lesart des Authentischen ist Helmut Lethens Äußerung, dass das „was authentisch ist, nicht geklärt werden“ könne.¹⁹ Nur anscheinend „verkörpern“ Personen, Gruppen oder Dinge Authentizität. Insofern bietet es sich an, Authentizität vor allem im Hinblick auf relationale Kommunikationsstrukturen zu untersuchen, d.h. danach zu fragen, wem und was wann, wie und weshalb Authentizität zugesprochen wird.²⁰ Authentizität ist in diesem Sinn vor allem eine wirkmächtige Fiktion, die überdeckt, dass es bestimmte Institutionen, Praktiken und Verfahren sind, die etwas als authentisch autorisieren. Der authentische Bericht wird dann folgerichtig weniger als Stimme aus der Vergangenheit wahrgenommen, sondern als „konstruierte Erinnerung“

18 Vgl. Bendix, *In search of authenticity*.

19 Helmut Lethen, *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze*, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, S. 205-231, hier S. 209.

20 Vgl. zu den referentiellen und relationalen Dimensionen des Authentizitätsbegriffs: Lukas Werner, *Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration*, in: Antonius Weixler (Hrsg.), *Authentisches Erzählen. Produktion Narration Rezeption*, Berlin 2012, S. 265-289; auch: Antonius Weixler, *Authentisches erzählen - authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt*, in: ders. (Hrsg.), *Authentisches Erzählen*, S. 1-32.

dekonstruiert, um die dahinterliegenden Rezeptions- und Autorisierungsverfahren zu analysieren.²¹

Das Museum ist sicherlich der Ausstellungsort authentischer Objekte par excellence, denen durch ihre Präsentation ein besonderer Reiz des Echten, eine Aura zugesprochen wird. Dabei hält die Präsentation des Objekts einerseits das Angebot einer Erfahrungsmöglichkeit für die Betrachter bereit – andererseits wird es aber durch den Ausstellungscharakter eingehegt: Archiviert, in die Sammlung aufgenommen oder im Museum ausgestellt, kann sich der Betrachter darauf verlassen, dass es kulturell-geschichtlich bedeutsam ist.

Die Wahrnehmung und Konstruktion von Authentizität ist dementsprechend von dem Museologen Joachim Baur im Anschluss an Barbara Krishenblatt-Gimblett und Mieke Bals als ein „rhetorischer Modus“ beschrieben worden, der im Rahmen von Ausstellungen durch einen „Pakt“ zwischen Besuchern, Ausstellungsmachern und Institutionen hervorgerufen werde.²² Was analysiert werden kann, sind dann die kommunikativ sowie medial erzeugten „Effekte des Authentischen“.²³ Derartige konstruktivistische Ansätze gehen davon aus, dass Authentizität kein kulturelles Merkmal, sondern allenfalls ein kulturspezifisches Produkt ist.²⁴ Verbunden ist damit die Annahme, dass den Dingen recht unabhängig von ihrer materiellen Substanz, ihrer Herstellungs- und Gebrauchsgeschichte Authentizität zugeschrieben werden kann. So wird das authentische Objekt bzw. das authentische Dokument solange als glaubwürdig erachtet, bis sich soziale und kulturelle Kontexte verschoben haben.

Mit der empirischen, oftmals positivistischen und essentialistischen Zuschreibung von Echtheit als einem Akt objektivierender Autorisierung kann aber ebenso wie durch konstruktivistische Ansätze die den Dingen zugeschriebene „sinnliche

Anmutungsqualität“²⁵, die mit der Zuschreibung von Authentizität Anerkennung findende schöpferische Leistung, das handwerkliche Können, der materielle Eigensinn der Dinge²⁶ oder aber das individuelle, subjektiv gefärbte (Zeit-)Zeugnis, und damit die individuelle Bedeutung des Authentischen für die Rezipienten aus dem Blick geraten. Nach Krzysztof Pomians Semiophoretheorie haben authentisch wahrgenommene Objekte insbesondere eine symbolische Bedeutung.²⁷ Sie verbinden die sichtbare Welt der Gegenwart mit der unsichtbaren Welt der Vergangenheit und ermöglichen die Kommunikation zwischen beiden Welten. Sie sind räumlich nah und zeitlich fern und haben eine semiotische und materielle Kommunikationsebene, also (zugeschriebene) Bedeutung und Anmutungsqualität bzw. Schauwert: „Der Grund für die ‚Faszination des Authentischen‘ bildet das den Objekten eingelagerte Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit, das Ineinander von zeitlich Gegenwärtigem und geschichtlich Anderem.“²⁸ Sie dienen also als Interpretamente und „Spuren“²⁹, die nicht nur auf ihren Entstehungskontext, sondern auch auf ihren Gebrauch und ihre Rezeption zu unterschiedlichen Zeiten verweisen. Insofern machen sie durch ihren „Alterswert“³⁰ auch auf die Historizität der Überlieferung und die eigene, geschichtlich gewordene Existenz aufmerksam.

21 Hanno Loewy/Berhard Moltmann, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 7-11, hier S. 7.

22 Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009.

23 Lethen, *Versionen des Authentischen*, S. 209.

24 Spencer R. Crew/James E. Sims, *Locating Authenticity. Fragments of a Dialog*, in: Steven Lavine/Ivan Karp (Hrsg.), *The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington 1991, S. 159-175.

25 Gottfried Korff/Martin Roth, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main 1990, S. 9-37, hier S. 15-17.

26 Vgl. Andreas Ludwig, *Materielle Kultur*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30. 5.2011, URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur?oldid=84634 (15.8.2013).

27 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 95.

28 Korff/Roth, Einleitung, S. 17.

29 Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007; Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983.

30 Ernst Bacher (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien, Köln Weimar 1995, S. 18f., S. 69-75; siehe dazu auch: Cornelius Holtorf, *On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity*, in: *Anthropological Quarterly* 86 (2013), H. 2, S. 427-443.

Ausblick

Um diese sinnliche und auch historische Anmutungsqualität der überlieferten materiellen Kultur einzufangen – die Gottfried Korff auch im Begriff des „Reizwerts“³¹ oder Gernot Böhme als „Ekstasen der Dinge“³² beschrieben haben –, bietet es sich an, Zuschreibungen von Authentizität als individuelle Bedürfnisse ernst zu nehmen und aus der symbolischen, räumlichen und oftmals emotionalen Beziehung zwischen Dingen, Personen und Orten zu erklären.³³ Insofern ist es zu einfach, zwischen empirischen, materialen bzw. objektbezogenen Authentizitätskonstruktionen einerseits und personalen und kollektiven Authentizitätsvorstellungen andererseits zu stark zu differenzieren. Die Dinge erfahren ihre Authentizität nicht allein dadurch, dass sie durch wissenschaftliche Institutionen und Disziplinen ‚authentifiziert‘ und ‚authentisiert‘ und dann im Museum als historisch und gesellschaftlich relevant ausgestellt werden, sondern auch dadurch, dass sie von Menschen in unterschiedlichen Zeiten gebraucht wurden und ihnen unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen wurden. Sie ermöglichen als ‚Geschichtszeichen‘ einen Sprung in vergangene Welten, die über die verschiedenen Formen narrativer historischer Sinnbildung hinausgreifen.³⁴ Freilich stehen sie nicht für sich selbst, ebenso wie die mit ihnen verbundenen Interpretationen von Geschichte sind als oftmals „erfundene Traditionen“³⁵ kritisch zu dekonstruieren.

31 Gottfried Korff, Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs, vorgetragen am 27. Mai 1993 im Martin-Gropius-Bau, in: Museum der Dinge, URL: http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/g_korff.php (29.8.2013).

32 Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995, S. 27-32.

33 Siân Jones, Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity, in: Journal of Material Culture 15 (2010), H. 2, S. 181-203; kritisch aufgreifend: Holtorf, On Pastness.

34 Zur narrativen historischen Sinnbildung vgl. Jörn Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens, in: Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hrsg.), Formen der Geschichtsschreibung, München 1982, S. 514-605; abgedruckt auch in: Jörn Rüsen, Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens, Frankfurt a.M. 1990, S. 153-230.

35 Eric John Hobsbawm/Terence Ranger (Hrsg.), The invention of tradition, Cambridge 1983.

Literatur

- Bacher, Ernst (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien, Köln Weimar 1995
- Baur, Joachim, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009
- Bendix, Regina, In search of authenticity. The formation of folklore studies, Madison 1997
- Böhme, Gernot, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995
- Crew, Spencer R./James E. Sims, Locating Authenticity. Fragments of a Dialog, in: Steven Lavine/Ivan Karp (Hrsg.), The Poetics and Politics of Museum Display, Washington 1991, S. 159-175
- Doll, Martin, Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012
- Droysen, Johann Gustav, Historik. Hist.-krit. Ausg., hrsg. v. Peter Leyh, Stuttgart 1977
- Ginzburg, Carlo, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983
- Haberle, Karl Konstantin, Vorschlag zur Anlegung einer öffentlichen und authentischen Sammlung von unbezweifelten Feuerproducten ..., in: Magazin für den neuesten Zustand der Naturkunde mit Rücksicht auf die dazugehörigen Hilfswissenschaften, Hrsg. v. Johann Heinrich Voigt, Band 11, 1. Stück, Weimar 1806, S. 37-41
- Hobsbawm, Eric John/Terence Ranger (Hrsg.), The invention of tradition, Cambridge 1983
- Holtorf, Cornelius, On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity, in: Anthropological Quarterly 86 (2013), H. 2, S. 427-443
- Jones, Siân, Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity, in: Journal of Material Culture 15 (2010), H. 2, S. 181-203
- Knaller, Susanne, Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: dies./Müller (Hrsg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 17-35
- Knaller, Susanne, Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007
- Knaller, Susanne/Harro Müller, Authentisch/Authentizität, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 7, Supplementteil, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2005, S. 40-65
- Knaller, Susanne/Harro Müller, Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: dies. (Hrsg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 7-16

- Korff, Gottfried, Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs, vorgetragen am 27. Mai 1993 im Martin-Gropius-Bau, in: *Museum der Dinge*, URL: http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/g_korff.php
- Korff, Gottfried/Martin Roth, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main 1990, S. 9-37
- Krämer, Sybille, Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hrsg.) (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität?*, Bielefeld 2012, S. 15–26
- Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007
- Lethen, Helmut, Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, S. 205-231
- Levezow, Konrad, *Über archäologische Kritik und Hermeneutik*, Berlin 1934
- Lindholm, Charles, *Culture and Authenticity*, Malden, MA./Oxford 2008
- Loewy, Hanno/Berhard Moltmann, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 7-11
- Ludwig, Andreas, Materielle Kultur, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30. 5.2011, URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur?oldid=84634.
- Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988
- Rathgeber, Georg, *Nike in hellenischen Vasenbildern. Eine archäologische Untersuchung*, Gotha 1851
- Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a.M. 2006
- Rössner, Michael/Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012
- Röttgers, Kurt/Reinhard Fabian, Authentisch, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, S. 691f.
- Rüsen, Jörn, Die vier Typen des historischen Erzählens, in: Reinhard Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hrsg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, S. 514-605; abgedruckt auch in: Jörn Rüsen, *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt a.M. 1990, S. 153-230
- Saupe, Achim, *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld 2009
- Saupe, Achim, Detektivische Narrative in Geschichtswissenschaft und populärer Geschichtskultur, in: Wolfgang Hardtwig/Alexander Schug (Hrsg.), *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009, S. 65-78, digitaler Reprint in: *Materialien zum Thema des Hefts „Populäre Geschichtsschreibung“*, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 6 (2009), H. 3, URL: http://www.zeithistorische-forschungen.de/Portals/_zf/documents/pdf/2009-3/Saupe%20Detektivische%20Narrative.pdf.
- Saupe, Achim, Authentizität, in: Frank Bösch und Jürgen Danyel (Hrsg.), *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden. Unter Mitarbeit von Christine Bartlitz, Karsten Borgmann, Christoph Kalter und Achim Saupe*, Göttingen 2012, S. 144-165; zugleich online: Achim Saupe, Authentizität, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22. 10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t_Version_2.0_Achim_Saupe
- Saupe, Achim, Effekte des Authentischen im Geschichtskrimi, in: Eva Ulrike Pirker/Mark Rüdiger/Christa Klein/Thorsten Leiendecker (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 173-194
- Seidenspinner, Wolfgang, *Kulturelles Erbe und Authentizität*, Mainz 2006
- Seidenspinner, Wolfgang, Woran ist Authentizität gebunden? Von der Authentizität zu den Authentizitäten des Denkmals, in: ders., *Authentizität. Kulturanthropologisch-erinnerungskundliche Annäherungen an ein zentrales Wissenschaftskonzept im Blick auf das Weltkulturerbe*, in: *Kunsttexte.de* 4 (2007), URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2007-4/seidenspinner-wolfgang-1/PDF/seidenspinner.pdf>
- Starobinski, Jean, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München 1988
- Sturma, Dieter, *Jean-Jacques Rousseau*, München 2001
- Taylor, Charles, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt a.M. 2009
- Tripold, Thomas, *Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte*, Bielefeld 2012
- Wachsmuth, Wilhelm, *Entwurf einer Theorie der Geschichte*, Halle 1820

Weixler, Antonius, Authentisches erzählen - authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hrsg.), Authentisches Erzählen, S. 1-32

Werner, Lukas, Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration, in: Antonius Weixler (Hrsg.), Authentisches Erzählen. Produktion Narration Rezeption, Berlin 2012, S. 265-289

Veronica und Tutanchamun – Die Suche nach dem wahren Bild und der thanatologische Traum vom Authentischen¹

LUDWIG D. MORENZ

Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος
Pindar, 6. Pythische Ode

In Erinnerung an Ezat El Hawary

Das komplexe Verhältnis von Gesicht und Maske² und, eng damit verbunden, die Fragen nach dem wahren Gesicht sowie dem Problem des Bildes sind zentrale bildanthropologische Anliegen. Höchst kunstvoll verdichtet ist dies im barocken Grabmal des Architekten Giovanni Battista Gisleni von 1672 in Rom (und zwar in der Kirche *S. Maria del Popolo*, Fig. 1)³.

Unter dem scheinbar lebenssatten Bild lesen wir „weder bin ich hier am Leben“ (*neque hic vivus*) und über dem Skelett hinter Gittern „noch bin ich dort tot“ (*neque illic mortuus*)⁴. Achtsamkeit für die bildimmanente Spannung zwischen Leben und Tod⁵ ist auch für unser Verständnis der ägyptischen kulturellen Arbeit gegen den Tod⁶ interessant. In bildanthropologischer Perspektive können wir drei Hauptfelder ausmachen, in denen die altägyptische Bildproduktion und -rezeption in besonderer Weise wurzelt:

- Der kulturelle Umgang mit dem Tod
- Der Bezug auf die Götterwelt
- Die Inszenierung von Herrschaft.

1 Diese Überlegungen wurden zum einen durch die Lektüre von H. Belting, *Faces*, 2013, und zum anderen durch den von Martin Fitzenreiter im Mai 2013 im Bonner *Ägyptischen Museum* veranstalteten Workshop zu Authentizität veranlasst. Zudem danke ich Harald Wolter von dem Knesebeck für Anregungen.

2 R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, 2004.

3 H. Belting, *Faces*, 2013, 147; dazu Abb. 53 auf S. 145.

4 Jedenfalls in einem gewissen Sinn kann dieses Bild als eine Fortsetzung und Steigerung der sogenannten Fensterbilder des Mittelalters (H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, 1997, K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, 1976) verstanden werden. Besonders die sprachliche Pointierung ist in dieser außergewöhnlichen barocken Fortschreibung neu.

5 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la Photographie*, 1980.

6 Hier genüge eine Erinnerung an G. Steiners These vom Tod als Generator von Kultur; In *Blaubarts Burg*, 1972.



Fig. 1: Zwischen Leben und Tod – Bildparadoxie im Grabmal des Giovanni Battista Gisleni

Alle drei Funktionen der Bildlichkeit waren in der altägyptischen Kultur eng miteinander verwoben, haben Übergänge, und in allen dreien spielt die Problematik einer *Sichtbarmachung des Abwesenden*⁷ eine herausragende Rolle⁸.

Zu den großen Bildfragen gehört die nach der Darstellbarkeit von Göttern. Wie authentisch kann ein Götterbild überhaupt sein? Sollte es eher als Ab-Bild oder mehr als Bild-Zeichen fungieren? Wie wird eine Götter-Ikonographie erfunden bzw. gefunden⁹? Diese Frage stellte sich besonders in der formativen Phase der ägyptischen Kultur im späteren 4. und frühen 3. Jt. v. Chr., mit der Prägung von Göttergestalten wie Ptah, Maftet etc.¹⁰ während die jüngeren Götterbilder – so wie die im Hellenismus konzipierten *Serapis* oder *Agathos Daimon* – sich an älteren Vor-Bildern orientieren konnten, und zwar sowohl in Aufnahme als auch Kontrastierung. Während wir etwa in der jüdisch-christlich-islamischen Traditionskette Diskussionen und Praktiken um mehr oder weniger starke Bilderverbote und ihre anthropologischen und/oder theologischen Motivationen kennen¹¹, scheint (ähnlich wie in der sumerischen, der assyrischen, der babylonischen oder der hethitischen Kultur) die Darstellung von Göttern in der altägyptischen Kultur kaum jemals strukturell als problematisch¹² empfunden worden

zu sein. Dabei können wir, vereinfachend gesagt, die ägyptischen Götter-Bilder wohl eher als zeichenhafte Bilder denn im engeren Sinn als Ab-Bilder verstehen. So zeigt sich ein Verweischarakter etwa in den tierisch-menschlichen Mischgestalten, die weniger im abbildlichen als vielmehr im hinweisenden Sinn zu verstehen sind¹³.

Sowohl der kulturelle Umgang mit dem Tod als der Bezug auf die Götterwelt als auch die Inszenierung von Herrschaft mit bildlichen Mitteln können im Niltal mindestens bis in die Negade-Zeit – also bis in das 4. Jt. v. Chr. und damit die lange Zeit der Ausbildung des ersten Territorialstaates der Weltgeschichte mit einer N-S-Ausdehnung von über 800 km – verfolgt werden. Dabei bleibt der Überlieferungszufall für eine Geschichte der (inneren und äußeren) Bilder und der Blicke¹⁴ eine nur schwer

7 Die Spannung zwischen Präsenz und Absenz gehört zu den grundlegenden Paradoxien des Bildes (W. Mitchell, Bildtheorie, 2008). In diesem Rahmen können wir an die ägyptische Bezeichnung der Tätigkeit des Bildhauers als „beleben“ (*s'nh*) erinnern und zudem auf die rituelle Praxis des Mundöffnungsrituals verweisen. Das materielle Objekt musste kultisch behandelt werden – *wp.t r3* („Öffnen des Mundes“; dies war nur der am meisten herausgehobene Teil der komplexeren Zeremonien am [Ersatz-]Körper) – um als Bild-Wesen wirksam-aktiv zu sein.

8 L. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst, i.Dr.

9 Als derzeit älteste einigermaßen sicher zu faßende Götterbilder aus der menschlichen Geschichte können wir die anthropomorph und T-pfeilerförmig gestalteten Wesen mit einer Art Namenstafelchen um den Hals aus dem frühneolithischen Höhenheiligtum von Göbekli Tepe verstehen, L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, 2013, 124-143. Sie stammen aus dem 10. und 9. Jahrtausend v. Chr., grundlegend zu dem archäologischen Komplex Göbekli: K. Schmidt, Sie bauten, 2006; neueste Ergebnisse in der englischen Fassung: Göbekli Tepe, 2012.

10 L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, 2013, 307-331.

11 Dazu etwa: H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte, 1975, und H. Beltz, Bild und Kult, 1990.

12 In seinem Namen *jmn* wird zwar auf die Verborgenheit des Amun Bezug genommen, doch bekam der Gott

wahrscheinlich in der XI. Dynastie (und zwar als neues thebanisches Gegengewicht zu dem Sonnengott Re aus Heliopolis) eine spezifische Ikonographie. Weiter geht die Aton-Religion aus dem 14. Jh. v. Chr. Der vielfach abgebildete Strahlen-Aton ist kein normales Bild, sondern vielmehr ein komplexes und stark lesbares Zeichen, L. Morenz, Sinn und Spiel, 2008, 252 – 257, bes. 253 – 255. Hier sind theologische Entwicklungen und Bildgeschichte ausgesprochen eng miteinander verzahnt, und König Echnaton wird in den Texten als ein semiotischer Theologe bzw. theologischer Semiotiker dargestellt. Wir können die Entwicklung schlagwortartig als eine vom Gottes-Bild zum Gottes-Zeichen fassen. Eben diese radikale Entwicklung in Denken und Darstellen endete aber mit der Amarna-Zeit wieder. In diesem Rahmen steht die grundsätzliche Frage nach einer Verbindung von monotheistischen Tendenzen und einer Bildlosigkeit Gottes.

13 Überblick bei E. Hornung, Göttliche Tiere, 1989. In genau umgekehrter Lesart wurden die ägyptischen Götter etwa von den Kirchenvätern wie Origenes verspottet, und diese hermeneutische Tradition können wir tiefer zurück bis etwa zu Jesaja verfolgen, vgl. C. Ginzburg, Götzen und Abbilder, Die Wirkungsgeschichte eines Origenestextes, in: ders., Holztaugen. Über Nähe und Distanz, Berlin 1999, 144-167. Für die andere bildtheologische Sichtweise genüge ein Zitat aus der Lebenslehre des Ani aus dem Neuen Reich: „Der Gott dieses Landes ist die Sonne am Himmel, während seine Statuen auf der Erde sind. Weihrauch soll täglich als ihre Speise gegeben werden, um ihm Kraft zum Erscheinen zu geben.“ (J.F. Quack, Die Lehren des Ani, 1994, 108f., Handschrift B, 20,16f.).

14 Tatsächlich können wir eine Vielzahl von Blicken unterscheiden: den neugierigen, den verehrenden, den andächtigen, den verborgenen etc. Solche Blickweisen sind selbstverständlich eng mit Macht und Ohnmacht der Bilder verbunden und *vice versa*.

(und vor allem nur ausgesprochen hypothetisch) kalkulierbare Größe.

Von den jungpaläolithischen übermodellierten Schädeln, den Gesichtsmasken und den Gesichtsplastiken in der Levante¹⁵ bis hin zum 21. Jahrhundert mit Fernsehserien über plastische Chirurgie wie in der amerikanischen Fernsehserie „I want a famous face“ von 2004 dokumentiert hat Hans Belting in „Faces“ von 2013 Fragen nach Identität und Authentizität aber auch Manipulation und Differenz im bildpoetischen Spannungsfeld von Präsenz und Absenz entfaltet. Gerade vom *Gesicht im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fällt ein neues Licht auf Probleme der Authentizität¹⁶ von Gesichtern und Personen¹⁷. Wie authentisch kann ein Bild von Toten sein¹⁸, das sie als Lebende/Lebendige zeigt. Welchen essentiellen Status hat absente Präsenz in den zwei- und dreidimensionalen Bildern?

In diesem Sinn ist auf das manchmal verkürzt so genannte *älteste Bildnis Afrikas* hinzuweisen. Die früheste bisher bekannte anthropomorphe Plastik aus dem Niltal stammt aus der neolithischen Bauernsiedlung von Merimde Beni Salame im Westdelta. Sie wird archäologisch in das 5. Jt. v. Chr. datiert (Fig. 2)¹⁹.

Dieser tönerner Kopf weist am unteren Ende ein Loch auf, vermutlich um dort einen Stab anbringen zu können. Er kann also zunächst einmal rein deskriptiv als ein Standarten-Kopf bezeichnet werden. Ebenso auffällig sind die Löcher im Haar- und im Bartbereich (also ein Männerkopf)²⁰. Offenbar



Fig. 2: Schematisiertes menschliches Gesicht aus Ton, Vorder- und Seitenansicht

konnte hier (entweder künstliches oder natürliches) Haar eingesetzt werden. Dabei verweist die Gestaltung des Kopfes aus Ton mit eingesetztem Haar auf eine Authentifizierungsstrategie. So wird ihm nämlich über die Bildlichkeit hinaus eine besondere Verbindung zum Leben zugeschrieben. Für die Funktionsbestimmung stehen uns keine weiter reichenden Kontextinformationen zur Verfügung, was das Problem einer genaueren Bestimmung selbstverständlich deutlich erschwert. Vermutlich war dieser Tonkopf mit Haareinsätzen jedenfalls ein sakral besonders aufgeladenes Objekt. Ohne eine allzu weit reichende Festlegung können wir ihn der Welt des *Sacré* (im Sinne Émile Durkheims) zuschreiben. Eben das Sakrale auszudrücken bzw. in Szene zu setzen, dürfte ein wesentlicher Motor zu dieser Bildgestaltung gewesen sein, und in diesem Rahmen können wir auch die Authentifizierungsstrategie mit der Einsetzung des Haares verstehen.

Wenigstens *en passant* ist auf die Problematik der Masken in der altägyptischen Kultur hinzuweisen²¹. Aus dem Alten Ägypten sind jenseits der berühmten Mumienmasken insgesamt nur wenige Masken²² und auch nur wenige Maskendarstellungen erhalten. Eine entsprechend hohe Bedeutung kommt deshalb

15 Zu den übermodellierten Schädeln, Gesichtsmasken und Gesichtsplastiken: H. Belting, *Faces*, 2013, 46-49. Eine gute Übersicht zu den übermodellierten Schädeln aus Orten wie Jericho oder Tell Aswad im frühen Neolithikum bietet der Artikel D. Stordeur, R. Khawan, *Les cranes*, 2007. Im obermesopotamischen Neolithikum finden wir diese Formen bisher nicht, L. Morenz, *Medienevolution*, i.Dr.

16 Zwar kennen wir dafür aus der ägyptischen Sprache keine volle Entsprechung, doch zeigen verschiedene Verwendungsweisen von *qs* – „selbst“ – doch bemerkenswerte Ähnlichkeiten. Erst noch genauer zu prüfen bleibt die Frage eines etymologischen Bezuges von *qs* – „selbst“ – zu *ks* – „Knochen“.

17 N. Ruck, *Zur Normalisierung von Schönheit und Schönheitschirurgie*, i.Dr.

18 Hier können sich analoge Fragen stellen wie im Umkreis von W. Benjamins berühmtem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*.

19 J. Eiwanger, *Merimde Beni Salame III*, 1992, 59.

20 Vergleichbar gestaltete Tonköpfe kennen wir vor allem aus der Jahrhunderte jüngeren Kultur der nubischen C-Gruppe, D. Wildung, *Sudan*, 1996, 54, Fig. 42 und 43.

21 Bedeutungen der Maske diskutiert in kulturwissenschaftlicher Perspektive R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, 2004; Überblick aus ägyptologischer Perspektive bei P. Wilson, *Masking*, 2011.

22 Archäologisch kennen wir nur eine Kartonagemaske aus dem Mittleren Reich, die in Kahun gefunden wurde (W.M. Flinders Petrie, *Kahun, Gurob, Hawara*, 1890, 30, Taf. 8.27; jetzt in Manchester: J. Bourriau, *Pharaohs and Mortals*, 1988, 111, Fig. 1). Hinzu kommt die ptolemäerzeitliche Schakals-Maske aus dem Hildesheimer Museum, D. Sweeney, *Egyptian Masks in Motion*, 1993.

den vor wenigen Jahren in Hierakonpolis gefundenen vier keramischen Masken (Fig. 3) aus der Negade IIA/B-Zeit (ob die schrägen Augenschlitze hier tatsächlich eine Katzenartigkeit anzeigen sollen?) zu²³.

In diesen Masken können wir Vorläufer der in der ägyptischen Kultur so wichtigen Mumienmasken – in ägyptischer Terminologie als Gesicht (*hr*) bezeichnet – vermuten. Andererseits ist gerade angesichts der bei den Masken aus dem archaischen Hierakonpolis offen gelassenen Augen- und Mundschlitze auch ein Gebrauch der Masken durch Lebende zumindest nicht auszuschließen. Diese bildanthropologisch wichtige Frage wird künftig noch weiter auszuloten sein²⁴. Jedenfalls zeigt sich hier die kulturelle Arbeit am Gesicht in der formativen Phase der ägyptischen Kultur.

In christlichen Vorstellungen kulminierte die Suche nach dem authentischen Bild im Schweißstuch der Veronica als dem natürlich-wahren im Unterschied zum künstlerisch-erfundenen Bild Jesu Christi. Es ist eine der heiligsten katholischen Reliquien, die bis heute im Veronica-Pfeiler des Petersdoms aufbewahrt werden. Zugleich wurde dieses Abbild vielfach im Bild dargestellt, so etwa 1470 von Hans Memling in einem Bild für privaten Gebrauch (Fig. 4)²⁵.

Das Bild vom Ab-Bild²⁶ wird in Form des Altarbildes aber auch, wie bei Memling, Privatbildern als authentisch präsentiert. Neutestamentliche Überlieferung (insbes. Luk 23,27) wurde in der Schweißstuch-Vorstellung gekoppelt mit dem lateinisch-wortspielenden Buchstabensalat VERONICA - *vera icon*. Hier handelt es sich also um eine sekundäre Exegese des eigentlich griechischen Namens



Fig. 3: Negade-zeitliche Masken aus Hierakonpolis, zweite Hälfte 4. Jt. v. Chr.



Fig. 4: Hans Memling, Veronica

Pherenike mit der primären Bedeutung „die den Sieg bringt“. Das wahre Bild sollte authentisch sein und zugleich beinahe kontaktmagisch auf reale Präsenz zurückweisen. Hinzu kommt, dass die „Autorin“ des Ab-Bildes selbst eine mindestens partiell erfundene Figur ist, die mit ihrem Namen in besonderer Weise die Vorstellung des *Vera icon* verkörpert. Authentizität und Invention erscheinen eng verschmolzen, so untrennbar wie doch zugleich widersprüchlich.

Ganz ähnliche Probleme und dabei kulturell spezifische Lösungsansätze prägten das altägyptische Bilddenken. Hier werde ich an zwei Fällen die Vorstellung vom König als dem (Ab-)Bild bzw. dem Bild-Zeichen GOTTES skizzieren²⁷. Grundmuster dafür war

23 B. Adams, *More Surprises*, 1999, 4f.

24 Einen Zugang zum Maskengebrauch in dieser Zeit liefern vielleicht zwei Darstellungen von Maskenträgern aus der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr. Eine Prunk-Palette zeigt einen tanzenden Menschen mit Vogelgesicht und dazu Strauße (L. Morenz, *Anfänge*, i.Dr., 94 mit Fig. 66). Hier könnte es sich um eine Art schamanistischen Jagdtanz handeln. Auch zu beachten ist die Darstellung des Flöte spielenden Schakals-Menschen auf einer elaborierteren Prunk-Palette aus Hierakonpolis, vorläufige Diskussion der Maskenproblematik im Niltal des 4. Jt. v. Chr. in L. Morenz, *Anfänge*, i.Dr., 106f. mit Fig. 76.

25 H. Belting, *Bild und Kult*, 1990; 478 mit Abb. 260.

26 Wir können hier die Dreifachstaffelung *Gesicht und Körper Jesu – Abdruck im Schweißstuch der Veronica – Bild vom Abdruck* als verschiedene Ebenen von Bildlichkeit fassen.

27 E. Hornung, *Der Mensch als „Bild Gottes“*, 1967.



Fig. 5: Das Bild von Hatschepsut (Kairo JE 56259A und JE 56262)



Fig. 6: Maske des Tut-anch-amun (Kairo JE 60672)

die in der proto- und fröhdynastischen Zeit geprägte Vorstellung vom doppelten Horus – einerseits dem himmlischen Weltgott und andererseits dem sterblichen Menschen als seiner irdischen Inkarnation²⁸. Während wir diese Vorstellungen erstmals für die Zeit des Nar-mer um 3000 v. Chr. klar fassen können²⁹, nehme ich beispielhaft zwei Königsnamen des Neuen Reiches in den Blick. In ihnen ist eine Theologie und Anthropologie des Bildes versprochen.

Die berühmte Königin Hatschepsut (Fig. 5) aus der XVIII. Dynastie wurde als „Bild-Zeichen des Gottes Amun“ bezeichnet. Genauer wird sie genannt: *tjt dsr.t n.t jmn* – „heiliges Bild-Zeichen des Amun“ (Urk IV 275,7 = LD III, Tf. 16e).

Königsideologisch und bildanthropologisch ist diese Aussage ausgesprochen bemerkenswert. An diese im Namen ausgedrückte Vorstellung anzuschließen wären weitere Königsnamen wie der Jahrhunderte jüngere von Psusennes II.: *tjt-hpr.w-r^c stp-n-r^c* – „Bild-Zeichen der Erscheinungsformen des

Re, Erwählter des Re“³⁰. Hier wird mit „Erscheinungsformen“ (*hpr.w*) noch ein Element dazwischengeschoben, sodass die Angleichung an die Gottheit etwas weniger direkt wirkt. Wahrscheinlich werden wir in beiden Fällen eher an eine ikonische als an eine figurative Beziehung denken können. In ihrer Identität als „König Hatschepsut“ fungiert die Frau in der Rolle Pharaos als „heiliges Bild-Zeichen des Amun“. Auch in diesem Denk-Bild dürfte das *Gender-Crossing* eine gewisse Rolle gespielt haben³¹.

Ähnlich und doch auch wieder ganz anders gestaltet ist der Name des wohl berühmtesten ägyptischen Königs, bedeutet doch *twt-nh-jmn* in etwa „lebendes (Ab-)Bild des Amun“ (Fig. 6).

In dieser Verbindung mit *twt* ist die Verwendung des Adjektivs *nh* ausgesprochen bemerkenswert und würde eine längere semantische Studie lohnen. Zwar wurden *tjt* und *twt* oft synonym gebraucht, doch kann differenziert werden zwischen eher zeichenhaftem Bild – das ist *tjt* – und eher abbild-

28 Hier kann vergleichend an die Vorstellung von den *zwei Körpern des Königs* (klassisch: E. Kantorowitz, *The King's two bodies*, 1957) aus dem europäischen Mittelalter erinnert werden.

29 L. Morenz, *Vom doppelten Horus*, i.V.

30 Überblick bei T. Schneider, *Lexikon der Pharaonen*, 1996, 316f.

31 Zum *Gender-Crossing* gehört beispielsweise die Darstellung von Hatschepsut als Frau mit Bart oder aber der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Formen etwa bei den Pronomina im Feld der Sprache.

haftem Bild – das ist *twt*, was sich etymologisch tatsächlich von „gleich sein“ ableitet³². Damit ergibt sich natürlich auch die bildtheologische Frage, ein wie authentischer AMUN denn dieser *twt-ḥj-mn* im ägyptischen Denken und Vorstellen war. Weiterhin ist zu bedenken, dass gerade in diesem Fall ein bemerkenswerter Namenswechsel vorliegt, hieß doch *twt-ḥj-mn* in der Amarna-Zeit zuerst einmal *twt-ḥj-jn*³³. Erst später wechselte er, folgerichtig, mit dem Gott auch seinen Namen. Nun sind aber die Götter Aton und Amun keineswegs äquivalent. Wie kann dann ein Mensch zuerst „lebendes Abbild“ des einen und dann plötzlich des anderen Gottes sein? Geht es hier eher um ikonische oder eher um figurative Ähnlichkeit? War die Umbenennung etwa unproblematisch und, falls ja, was bedeutete das für den Sinn des Namens? Wir dürfen erwarten, dass bildtheologisches Denken und königsideologische Alltagspragmatik, die Sehnsucht nach dem Authentischen und das zweckgetriebene Manipulieren, hier ineinander spielten.

In diesem bildanthropologischen Horizont können weitere Wörter und Wendungen untersucht werden, etwa der Gebrauch von *znn* in der „Lehre des Königs Amen-em-het“ aus der frühen XII. Dynastie. Hier lesen wir die Klage des aus dem Jenseits über seine Mörder redenden Königs:

„Die lebenden Abbilder (*znn ḥj*), mein Anteil unter den Menschen

Haben mir mein Leid zugefügt, wie es noch nie gehört wurde“³⁴.

Tatsächlich besteht eine gewisse Parallele zwischen *znn ḥj* (*lebendes Abbild*) und *twt ḥj* (*lebendes (Ab-)*

Bild), wobei im Namen des Königs die Abbildlichkeit zu Gott herausgestellt wird, während in der Lehre eine Menschengruppe auf den König als Vor-Bild bezogen wird.

Eine ähnliche Bildproblematik kennen wir etwa kontemporär aus dem Vorderen Orient, sofern der König in verschiedenen akkadischen Texten der zweiten Hälfte des zweiten und der ersten des ersten Jahrtausends v.Chr. als Abbild (*šalmu*) eines bestimmten Gottes (und zwar oft des Sonnengottes) bezeichnet wird³⁵. In ihrem semantischen Rahmen sind *twt* und *šalmu* wenn nicht gleich, so doch sehr ähnlich. Überhaupt weisen die alten ägyptischen und die mesopotamischen Bildkonzepte und -praktiken interessante Ähnlichkeiten aber auch bemerkenswerte Differenzen auf.

Ein besonderes, hier wenigstens noch kurz anzureißendes generelles Spannungsfeld besteht zwischen inneren und äußeren Bildern³⁶. Inneren Bildern kann dabei in der Regel ein höherer Authentizitätsgrad zugeschrieben werden, dem sich die äußeren Bilder in ihrer Materialität nur annähern können³⁷. Im Rückgriff auf eine Formulierung Lessings wird in der Kunstgeschichte diesbezüglich mitunter vom *Raffael ohne Hände*³⁸ gesprochen. Zugleich wirkt aber auch umgekehrt eine reale Präsenz der Materialität gegenüber den licht-luftigen Vorstellungen in und auf das Werk³⁹. Beide Ansätze

32 Im Sinne dieser Angleichung von König und Gott ist es auch zu verstehen, wenn der Gott Amun mit den Gesichtszügen von Tut-anch-amun gezeigt ist, während umgekehrt Königsplastiken, in denen der König ein *ḥj*-Zeichen hält, eben als *twt ḥj mn* lesbar sind, L. Morenz, Sinn und Spiel, 2008, 186f. Einen vergleichbaren Fall kennen wir aus dem Mittleren Reich, sofern die Könige mit dem Namen Amen-em-het („Amun ist an der Spitze“) in Amunsikonographie (etwa der Amuns-Krone) dargestellt sind. Für diese Art der Darstellung fällt ins Gewicht, dass homonym zu *ḥj.t* – „Spitze“ – hier auch das Wort *ḥj.t* – „Gesicht“ – in Anschlag gebracht werden kann, also „Amun im Gesicht“, L. Morenz, Sinn und Spiel, 2008, 185.

33 Material bei H.A. Schlögl, Echnaton-Tutanhamun, 2013⁵.

34 So in Abschnitt Va und b der Lehre des Amen-em-het, G. Burkard, Als Gott erschienen, 1999; neue Edition F. Adrom, Die Lehre, 2006; zur komplexen Datierungsproblematik ist eine umfassende Untersuchung von Andreas Stauder in Vorbereitung.

35 Diskussion bei E. Frahm, Rising Suns and Falling Stars: Assyrian Kings and the Cosmos, in: J.A. Hill, P. Jones, A.J. Morales (eds.), Experiencing Power, Generating Authority, Philadelphia 2013, 97-120, 102-105.

36 A. Loprieno, Von Fiktion und Simulation, 2011, ders., Der Traum im Alten Ägypten zwischen Fiktion und Simulation; Vortrag Leipzig 14.6. 2012.

37 Auch für diese Vorstellung ist an verschiedene Parallele aus dem Mittelalter, in denen das innere vor und über das äußere Bild gestellt ist, zu denken, Hinweis H. Wolter von dem Knesebeck.

38 G.E. Lessing schrieb in *Emilia Galotti*, I. Aufzug, 1. - 5. Auftritt: „Oder meinen sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden“. In der Bild-Praxis gibt es dagegen nach E. Wind, Kunst und Anarchie, 1979, 83, keinen „Raffael ohne Hände“, weil eben die Bedingungen und der Umgang mit dem Material unverzichtbar zur „Kunst“ dazu gehören. Trotzdem sind natürlich die Vorstellungen im Kopf des Künstlers zumindest ein verlockender Reflexionsgegenstand. Zudem sind sie in neueren kognitionswissenschaftlichen Forschungsansätzen ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

39 In Fortführung von Martin Heidegger, Holzwege, 2003⁸, ist hinzuweisen auf B. Brown, Thing Theory, 2001 (Hinweis H. Felber).

erscheinen so sinnvoll wie sie doch konträr zueinander gelagert sind. Dies deutet darauf hin, dass wir Authentizität doch eher in einem besonderen *Zwischen* fassen können, also weniger essentialistisch, sondern vielmehr relational im kritischen Hoffen auf eine Versöhnung von Wahrheit mit Sinn.

Die Frage nach Authentizität lauert überall, und tatsächlich rücken in der Frage nach dem authentischen Bild *vera icon* und *twɪˈnɪ* bemerkenswert eng aneinander. Das lebende Bild und der Abdruck des lebendigen Gesichtes gelten als wahrst-mögliche Gesichter, und ihnen wurde in sehr unterschiedlichen kulturellen Rahmenbedingungen jeweils die höchstmögliche Authentizität zugeschrieben.

Bibliographie

- B. Adams, More Surprises in the Locality HK6 Cemetery, in: Nekhen News 11, 1999, 4f.
- F. Adrom, Die Lehre des Amenemhet (= Bibliotheca Aegyptiaca XIX), Brüssel 2006
- R. Barthes, La chambre claire. Note sur la Photographie, Paris 1980
- K. Bauch, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin, New York 1976
- H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- H. Belting, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013
- J. Bourriau, Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom, Cambridge 1988
- H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/M. 1975
- B. Brown, Thing Theory, Critical Inquiry, Einführung, New York 2001
- G. Burkard, „Als Gott erschienen spricht er“. Die Lehre des Amenemhet als postumes Vermächtnis, in: Literatur und Politik im pharaonischen und ptolemäischen Ägypten, Le Caire 1999 (BdE 127), 153-173
- J. Eiwanger, Merimde Benisalame III, AV 59, Mainz 1992
- W.M. Flinders Petrie, Kahun, Gurob, Hawara, London 1890
- E. Frahm, Rising Suns and Falling Stars: Assyrian Kings and the Cosmos, in: J.A. Hill, P. Jones, A.J. Morales (eds.), Experiencing Power, Generating Authority, Philadelphia 2013, 97-120, 102-105
- M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt/M. 20038
- E. Hornung, Der Mensch als „Bild Gottes“, in: O. Loretz (Hrsg.), Die Gottebenbildlichkeit des Menschen, München 1967, S. 123-156
- E. Hornung, Göttliche Tiere, in: ders., Geist der Pharaonenzeit, Zürich und München 1989, 165-179
- E. Kantorowitz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957
- H. Körner, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997
- A. Loprieno, Von Fiktion und Simulation als kognitiven Übergängen, Basel 2011
- W. Mitchell, Bildtheorie, Frankfurt/M. 2008
- L. Morenz, Sinn und Spiel der Zeichen. Visuelle Poesie im Alten Ägypten, Pictura & Poiesis 21, Köln, Weimar, Wien 2008
- L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays zu einer Archäologie der Schrift. Von den frühneolithischen Zeichensystemen bis zu den frühen Schriftsystemen in Ägypten und dem Vorderen Orient, THOT 4, Berlin 2013
- L. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie, i.Dr. (erscheint in OBO, Freiburg und Göttingen)
- L. Morenz, Medienevolution und die Gewinnung neuer Denkräume, i.Dr., (Studia Euphratica 1, Berlin)
- L. Morenz, Vom doppelten Horus, i.V.
- N. Ruck, Zur Normalisierung von Schönheit und Schönheitschirurgie, in: K. Sabisch, A. Sieben, J. Straub (Hg.), Optimierungen des Humanen, Bielefeld, i.Dr.
- M. Saleh, H. Sourouzian, Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1986
- H.A. Schlögl, Echnaton-Tutanchamun. Daten, Fakten, Literatur, Wiesbaden 20135
- T. Schneider, Lexikon der Pharaonen, München 1996
- G. Steiner, In Blaubarts Burg. Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur, Frankfurt a.M. 1972
- D. Stordeur, R. Khawan, Les cranes surmodelés de Tell Aswad (PPNB, Syrie). Premier regard sur l'ensemble, premières réflexions, in: Syria 84, 2007, 5-32
- D. Sweeney, Egyptian Masks in Motion, in: GM 135, 1993, 101-104
- R. Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004
- D. Wildung, Sudan. Antike Königreiche am Nil, Tübingen 1996
- P. Wilson, Masking and multiple personas, in: P. Kousoulis (ed.), Ancient Egyptian Demonology, OLA 175, Löwen 2011, 77-88
- E. Wind, Kunst und Anarchie, Frankfurt/M. 1979

Der Authentizitätsbegriff aus Sicht eines Restaurators

KARL HEINRICH VON STÜLPNAGEL

In Museen werden Dinge aufbewahrt und für deren Ausstellung bereitgehalten. Sie werden vorher gesammelt und konserviert. Vor dem Sammeln müssen sie aber ersteinmal da sein, produziert sein. Und sie müssen so beschaffen sein, dass sie für die Nachwelt auch als aufbewahrungswert erkannt werden.

An vier Gegenständen soll beispielhaft versuchen, deren Gang durch die Zeit nachzuvollziehen und dabei immer deren Authentizität im Auge zu behalten.

1. Idee

Vor der Objektproduktion steht zunächst eine Idee:

1. bequem nicht hocken zu müssen.
2. Musik zu machen.
3. Besänftigen der Zornigen – oder Ehren des gütigen – Gottes.
4. Schmücken und Schön sein.

Es sind dies ganz glaubwürdige Wünsche und spiegeln ganz authentisch das Wollen eines Individuums wider.

2. Produktion

Anschließend wird die Idee in die Tat umgesetzt. Wie dies im Einzelnen geschah, kann außer Acht gelassen werden. Das Ergebnis der umgesetzten Idee ist „das Ding an sich“ nach Kant:¹

1. ein Stuhl²
2. eine Violine³

1 Pruss, Gerold: Kant und das Problem der Dinge an sich; Bonn 1977
2 Stuhl von althochdeutsch „stuoI“ = Sitz, Thron; ein Sitzmöbel mit einer Rückenlehne.
3 Violine; ein Streich-Musikinstrument mit vier Saiten. Diese werden mittels eines Bogens zum Klingen gebracht.

3. ein Menit⁴
4. Schmuck,⁵ Accessoire⁶ oder Textilapplikation⁷.

Es sind dies ganz echte und damit glaubwürdige Ergebnisse aktiven Tuns eines Individuums.

3. Multiplikation

Ein Dritter soll diese vier Gegenstände nun aber *auch* nutzen dürfen. Dazu bedarf es Kenntnisse um die Funktion der Gegenstände:

1. Wissen, wie man auf einem Stuhl sitzt.
2. Wissen, wie die Violine gestimmt und die Saiten zum Klingen gebracht werden.
3. Wissen, wie das Menit gehalten und wann und wie mit den Kettengliedern geraschelt werden muß.
4. Wissen, was gefällt und wie die Verzierungen am menschlichen Körper getragen werden müssen.

Die frisch produzierten Dinge sind ganz ohne Zweifel echt, funktionstüchtig, glaubwürdig.

Zusammen mit Erklärungen, warum und wie die Dinge gewollt, erdacht und produziert wurden, kann der andere Nutzer die Dinge, aber auch die verbalen Anbindungen (siehe Nr. 8) dazu als authentisch und damit als echt und glaubwürdig annehmen.

4 Menit; ein mehrreihiger Perlenstrang mit einem Gegengewicht in spezieller Form. Es konnte als Halsschmuck getragen werden oder - in der Hand gehalten - als Musikinstrument.
5 Schmuck; ein Ziergegenstand, oft aus edlem Material, zur Verschönerung z.B. einer Person.
6 Accessoire von Latein „accessus“ = hinzukommendes, dazugestelltes; Zubehörteil; nicht notwendige, aber der jeweiligen Mode angepasstes Beiwerk wie bsw. Gürtel, Fächer, Schirme etc.
7 Applikation von Latein „applicare“ = anfügen; dekoratives Detail z.B. auf Textilien wie dünne Metallbleche (Brakteaten).

4. Nutzung

Bei der Nutzung von Gegenständen erfahren diese eine Ab-Nutzung auf der einen Seite und eine Materialveränderung auf der anderen. Beide Begriffe werden im Museum als objektimmanent akzeptiert und als ganz wesentliche Indizien für die Authentizität geschätzt.

Diese Veränderungen werden unter dem Begriff Patina subsumiert.⁸ Wir kennen „Edelpatina“ oder auch „Griffpatina“. Unter Patina ist hier nur die gewachsene, durch Zeit und Nutzung „natürlich“ entstandene Patina gemeint, nicht aber künstlich aufgetragene Patinen. Diese sind als spätere künstliche Überfassungen zu bewerten. Von der Patina sind weiterhin abzugrenzen die natürlich entstandenen Schichten, die das Aussehen oder die Funktion des Objekts zerstören oder erheblich verunklaren wie dicke Oxydationsschichten, Kalkauflagerungen, Sinter oder Dreck und Schmutz.

1. der Stuhlsitz wird abgewetzt.
2. der Violine zerreißen die Seiten.
3. das Menit verliert seine Ketten.
4. und der Träger des Schmucks, der Accessoires und der Textilapplikationen stirbt.

Solange Dinge genutzt werden, sind sie dem Nutzer ganz ohne Zweifel echt, funktionstüchtig, und damit ganz glaubwürdig. Sie sind authentische Zeugnisse seines Handelns. Dies sind sie trotz der Veränderung, die sie mitmachen, da diese Veränderungen objekt- bzw. handlungsimmanent sind. Auch wenn diese Veränderungen *dem Nutzer* ganz authentisch sind, bleibt die Frage, ob es dies für anderen Menschen auch so ist.

5. Vergessen und Verschwinden

Alles ist veränderlich; *panta rhei*.

Dinge verändern sich ebenso im Laufe der Zeit, wie Kulte und Handlungen; vom Menschen bewußt oder unbewußt verursacht.

8 Brachert, Thomas: Patina; Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung; München 1985

1. der Sitzkult veränderte sich, da alle Menschen gleich sind; alle Menschen hocken wieder auf dem Boden – der Stuhl wird überflüssig.
2. Der Musikgeschmack veränderte sich, Violinen kommen aus der Mode und darum in Vergessenheit.
3. Die Religion veränderte sich, die Götter wurden durch einen Gott ausgetauscht, der nur noch gedankliche Anbetung benötigt.
4. Der Tote wurde beerdigt in seiner besten Kleidung und all dem Schmuck, den Accessoires und den Applikationen an seiner Kleidung. Und die Erinnerung an ihn verblasste auch.

Die unbewussten und bewussten Veränderungen traten ein durch Mangel an Fürsorge und Nutzung und durch einen Vergessenheitsvorgang bzw. durch das Sterbenmüssen. So gerieten sie letztlich alle in den Erdboden.

„Der Zeitpunkt, zu dem der [Bronze- (Zufügung K.H.v.St.)] Gegenstand im Altertum in die Erde gelangte, markiert das Ende seiner permanenten Oberflächenveränderung, die entweder durch Gebrauch und Sauberhalten (auch Reparieren!) oder einfach durch Oxydation, die Bildung von Patina durch die Verbindung mit Sauerstoff (Luft) bei Nichtgebrauch, eingetreten ist.“⁹ Die Veränderungen bei Gebrauch sind nutzungsimmanent.

In der Erde sind sie einem erheblichen chemisch-physikalischen und auch biologischen Wandel unterzogen. Diese Vorgänge sind irreversibel, aber auch – in diesem Milieu – materialimmanent.

Zu jeder Zeit sind sie dabei echt und glaubwürdig geblieben. Aber diese Frage stellte sich innerhalb des Erdbodens auch nicht wirklich.

6. Wiederfinden

Bewusst haben Menschen Jahrhunderte oder gar Jahrtausende später nach Altertümern gesucht und auch was gefunden:

1. Holzreste mit Ansätzen von Holzverbindungen.

9 Born, Hermann: Archäologische Bronzen; Antike Kunst, moderne Technik; Berlin 1985, S. 86

2. Sehr dünne Reste verschiedener Holzarten, die offensichtlich im Wesentlichen einen Kasten bildeten, und dünne, fadenartige Reste eines organischen Materials.
3. Ein Bronzegegenstand unbekannter Nutzung sowie eine Unmenge an Perlen.
4. Das Skelett eines toten Menschen mit einer großen Anzahl Bronzegegenständen aller Art um ihn herum.

Verständlicherweise war der Archäologe ob dieser Funde begeistert, zumal sie alle einen ungestörten Eindruck machten. Ganz ohne Zweifel hat er es mit einer echten und sehr authentischen Fundsituation im Boden zu tun.

7. Dokumentieren

Die Fundumstände wurden dokumentiert in Wort und Bild, mit Maßen und Fotos. Die Objekte wurden so vorsichtig wie möglich wieder an die Erdoberfläche gebracht.

- A. Die vier gefundenen Objekte – an ihnen war noch nichts weiter geschehen – blieben echt und authentisch.
- B. Die Dokumentationen sind auch echt und authentisch, wobei sich deren Authentizität geradezu zu steigern scheint, je länger die Grabung abgeschlossen ist.

Dokumentiert wird all das, was zu sehen ist. Die ursprüngliche „archetypische Wahrnehmung“ kann nicht dokumentiert werden.

8. Musealisieren und umnutzen

Die gefundenen vier Dinge kommen in ein Museum und werden da mit einer Inventarnummer versehen. Durch diese Nummer ist es jederzeit möglich, das jeweilige Objekt mit den „verbalen Anbindungen“, also den schriftlichen Berichten der Fundumstände, der Dokumentationen etc. zusammen zu führen.

- A. Die vier gefundenen Objekte blieben echt und authentisch, da außer der reversiblen, aber auch nur „schwer-reversiblen“, Anbringung einer

Inventarnummer, noch nichts mit ihnen geschehen ist.

- B. Die Gewährleistung, dass die Dokumentationen, also die „verbalen Anbindungen“ und die Objekte zu verifizieren sind, lässt die Echtheit und die Authentizität nun auch jederzeit nachweisen.

9. Konservieren

Der konservatorische Zustand der vier Objekte ist sehr unterschiedlich.

1. In den Holzteilen mit den Holzverbindungsresten ist ein aktiver Nagekäferbefall. Die Holzteile sind sehr verschmutzt, das Holz selber weißt ein hohes Maß an Degradation auf, die Holzfestigkeit hat also stark nachgelassen, es fehlt der untere Bereich eines Beines.
2. Die sehr dünnen Holzteile, die mal ein Kastengebilde gewesen sein könnten, sowie die anderen Holzfragmente sind in ihrer Substanz sehr gut erhalten. Die dünnen organischen Fäden sind extrem fragil.
3. Das Bronzegerät ist stark oxydiert, einige Steinlagen fehlen und unter dem Mikroskop sind winzige Goldreste zu sehen. Der Perlenhaufen liegt lose in einer Schachtel.
4. Das Skelett mit all den dabei liegenden Metallteilen wurde in einer Blockbergung ins Museum überführt und dort zu einem Großteil freigelegt.

Die Konservatorischen Maßnahmen sollen einen weiteren Verfall aufhalten oder verhindern. Insofern werden

1. durch chemische Maßnahmen der Nagekäfer abgetötet, die Holzdegradation gestoppt bzw. die Holzsubstanz etwas gefestigt.
2. Die dünnen Holzteile bekommen eine Hilfs-Stützkonstruktion; die Fäden lagern in einer Dose.
3. Die Oxydationsschicht ist stabil, es sind keine zerstörenden Salze festzustellen.
4. Die Metallteile neben dem Skelett sind ebenfalls stabil, das Skelett wurde gereinigt.

Trotz der Einbringung chemischer Stoffe in und an das originale Material gelten solche konservatorischen Maßnahmen als unbedenklich bezüglich der

Authentizität der Objekte, da ohne diese Maßnahmen die originalen Substanzen granulieren und vergehen würden. Der Restaurator kann diese Eingriffe in der Regel selber einschätzen und entscheiden. Sie dürfen nicht verfälschend sein und sollten selbstverständlich reversibel bleiben.¹⁰ Sie sollen sozusagen objektiv notwendig sein. Weder die Echtheit noch die Glaubwürdigkeit dürfe dabei angetastet werden. Sagt man.

Dies ist natürlich insofern zu bezweifeln, als dass jeder Eingriff – genau genommen – nicht reversibel ist. Auch der heute nicht vorgenommene Eingriff kann morgen zu spät sein und meine Entscheidung des Nichtstuns irreversible Schäden hervorrufen. Und auch das Einbringen von jeglichen chemischen Substanzen hinterlässt ihre Spuren.

Insofern ist spätestens hier das Postulat nach der Authentizität der „Dinge an sich“ zu hinterfragen.

Abgesehen davon ist sowieso das Ausgraben an sich schon eine irreversible Maßnahme. Wird doch bei jeder Freilegung einer Schicht, eines Horizonts Geschichtlichkeit unwiederbringlich zerstört; trotz maximal guter Dokumentation. Eine Ausgrabung kann daher auch nur gerechtfertigt sein bei einem guten Maß an Wissensmehrung für die späteren Generationen.¹¹

10. Funktion rekonstruieren

Nun ist die große Stunde der Archäologen, Kunsthistoriker, Historiker, Technologen etc. gekommen. Ihre Aufgabe ist es, ihre den Objekten verloren gegangene Identität zu rekonstruieren. Dem Ding ist die ursprüngliche Idee ebenso zurück zu geben, wie die Funktion. Dies geschieht normalerweise durch Vergleiche, Analogien und Wissensmehrung zu diesen und zu solchen Objekte etc. und bleibt immer nur eine Annäherung zum Wahren.

Im Idealfall können bestimmte Ideen, die zu der Produktion eines bestimmten Dinges geführt haben, tatsächlich rekonstruiert werden.

10 Helm, Petra; Marty, Christian; Wie reversibel sind restauratorische Massnahmen? In: Nachhaltigkeit und Denkmalpflege; Beiträge zu einer Kultur der Umsicht, Zürich 2003, S. 119-126

11 Stülpnagel, K.H.v.: Ausgraben versus Freilegen; über das Selbstverständnis des Restaurators. In: Restauratoren Handbuch 2004, München 2003, S. 320-339

1. Der Stuhl wird zu einem Gerät, mit dessen Hilfe der Besitzer aus der Masse seiner Artgenossen herausgehoben wird. Der Besitzer war evtl. wichtig.
2. Bei der Violine wurde erkannt, dass es sich um ein Musikinstrument gehandelt haben müsste. Wie sie gespielt wurde und klang, ist nicht ganz klar.
3. Das Menit wurde als Kultgegenstand erkannt. Die Handhabung durch Abbildungen rekonstruiert. Die Funktion jedoch bleibt im Dunkeln.
4. Das Skelett gehörte einer etwa 30 jährigen Frau, die allerlei bronzefarbenen Schmuck trug, Accessoires bei sich hatte, wie Gürtel, und daran einen kleinen Dolch, und Brakteaten an ihr Gewand genäht waren.

Unseren Dingen sind die vermeintlich ursprünglichen Ideen zurück gegeben worden. Sie müssen aber nicht mit dem tatsächlichen ursprünglichen Impetus übereinstimmen. Der ist weg und bleibt weg und ist von daher auch nicht mit allerletzter Beweiskraft zu belegen. Für die Authentizität der jeweiligen Gegenstände macht dies eine Menge aus. Wir können nämlich nicht beweisen, ob die dem Gegenstand unterstellte Idee auch tatsächlich richtig ist.

Aber wir können es für wahr halten, glauben. Insofern halten wir Objekte für authentisch, obwohl wir dies nicht belegen können.

Denn was wissen wir über die tatsächlichen ursprünglichen Ideen, das tatsächliche kulturelle Verhalten der Menschen damals. Die Annäherung an das *Damals* begründet sich ja auf unsere heutigen Erfahrungen und Lebensumstände. Insofern bleibt der Schleier der Isis für uns immer bestehen.¹²

11. Restaurieren

Nun, nach dem angenommen werden kann, dass die Dinge so und nicht anders waren, bekommt ein Restaurator den Auftrag, zu restaurieren. Dies ist eine sehr subjektive Angelegenheit, da es keine „falsche“ oder „richtige“ gibt, auch nur bedingt eine „gut“ oder „schlecht“ gemachte Restaurierung, sondern

12 Wilhelm, Sieghard: Zur Beziehung von Textverständnis und Seinerkenntnis: Eine Diskussion am Beispiel von Friedrich Schillers Gedicht „Das verschleierte Bild zu Saïs“ In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Band XXIII, 1990. Heft 4, S. 347 ff.

nur eine durchdachte oder weniger durchdachte. Der Reversibilität sollte dabei hohen Stellenwert eingeräumt werden.

1. der Stuhl wird wieder zusammengeleimt, Fehlstellen im Holz, die durch die Nagekäfer verursacht wurden, mit Holzkitt geschlossen und das fehlende untere Bein mit einer „Acrylprothese“ ergänzt.
2. Der Korpus der Violine wurde, soweit möglich, wieder zusammengefügt. Der Griff wurde wieder angeleimt und es wurden ganz locker wieder Saiten aufgespannt; die originalen Saiten bleiben in der Dose.
3. Das Menit wurde bis auf seine alte gewachsene Patina hin freigelegt unter Aussparung der Stellen, an denen Goldreste zu finden waren. Die Perlen wurden analog zu einer zeitgenössischen Wandmalerei wieder aufgefädelt.
4. Das Skelett wurde als blockgeborgenes Skelett präsentabel zusammen montiert, die Metallteile an die Stellen gelegt, wo sie bei Wiederauffinden lagen.

Authentisch ist bei diesen Restaurierungsmaßnahmen nicht mehr viel.

1. Der Stuhl hatte weder Holzkitt in sich, noch hatte er ein Bein aus Acryl. Der Betrachter kann sich anhand dieses Stuhls vorstellen, wie er ausgesehen haben könnte, wie dieser und andere funktioniert haben könnten. Aber auf jeden Fall kann dieser Stuhl nicht mehr schadlos besessen werden.
2. Die Violine ist nicht bespielbar, sie gibt keinerlei Töne von sich.
3. Das Menit ist zwar freigelegt, aber es hat so in der Funktion wohl nie ausgesehen, da es mit Sicherheit komplett blattvergoldet war. Dieses ist aber leider nur noch in mikroskopischen Resten vorhanden.
4. Der gewesene Mensch hat logischerweise so auch nie ausgesehen, geschweige denn, „funktioniert“. Ebenso sind die Bronzegegenstände Gold-Bronzefarben gewesen, nun aber Grün! Das originale Textil fehlt gänzlich.

12. Ausstellen und Vermitteln

Die vier Objekte sind so gut es ging authentisch konserviert und restauriert worden. Jeweils für sich betrachtet, ist die Materialität der Objekte authentisch. Sie sind zu dem geworden, was sie sind.¹³ Sie sind und waren nämlich soweit immer authentisch, als wir deren Materialität eine ihnen innewohnende immanente Veränderung zubilligen. Tun wir dies, muß klar sein, dass der altägyptische Priester das Menit, so wie es oxydiert vor uns liegt, nie und nimmer als authentisch betrachten würde und wir das frisch ausgegrabene Menit als *authentischer* ansehen, als ein neu angefertigtes.

Beiden Ansprüchen, dem „so gewesen sein“ damals und dem „so sein“ heute, können wir nicht gerecht werden, da dies ein Paradoxon wäre.

Wollen wir in Museen möglichst Authentisches zeigen, müssen wir uns also fragen, *welche* Authentizität einer Musealie gezeigt werden soll:

Nämlich:

- * Diejenige, die den Urgedanken, die Entstehungs-idee, möglichst widerspiegeln soll
Dies würde eine exakte Kopie am besten können;
- * Oder diejenige, die unverfälscht die Grabungssituation zeigen soll
Dies kann das konservierte, nicht restaurierte Objekt, am besten;
- * Oder lege ich Wert auf das Zeigen der sich verändernden Materialität
Dies nämlich könnte bedeuten, dass schon Konservierungsmaßnahmen zu viel wären;
- * Oder zeige ich doch lieber mehr die Funktion und den Gebrauch
Was logischerweise ein gebrauchsfähiges Exponat voraussetzt;
- * Oder kommt es doch nicht auf die Gebrauchsgeschichte des Objekts an - wie in europäischen Museen - sondern eher auf das Zeigen der handwerklichen Perfektion eines Handwerkers vor vielen 100 Jahren, wie z.B. in Japan, die den Begriff der „Patina“ nicht kennen

Dies nämlich könnte eine extrem weitgehende Restaurierung, möglichst ohne Patina, Gebrauchs- und Alterungsspuren notwendig machen.

¹³ Janis, Katrin: Restaurierungsethik; München, 2005, S. 136

Die ursprüngliche Idee, der Herstellungsanspruch, der vier Objekte hat sich nie verändert. Die Idee wurde seinerzeit umgesetzt, es entstanden die vier Beispiele Stuhl, Violine, Menit und Schmuck/ Accessoires/ Textilapplikation.

Auch hat sich „Das Ding an sich“ in der ganzen Zeit nicht verändert, denn es blieb mit all seinen natürlichen und künstlichen Veränderungen immer „das Ding an sich“.

Verändert haben sich aber permanent die Materialitäten, die Zeit und der Raum, in dem es existierte, sowie die Beschauer und Nutzer.

Die Dinge sind Teil der Geschichte. „Und Geschichte konstituiert sich nur in der Konfrontation mit der Gegenwart, also im Diskurs“ („Alles Gegenwärtige ist nur die letzte Schicht des Gewesenen“).¹⁴

Ein Museum muß also entscheiden, was es für eine Aufgabe hat und gegenüber wem. Hat das Museum dies getan und handelt danach, kann dann der Betrachter beurteilen, ob er das Gesehene für Echt hält und es ihm glaubwürdig erscheint. Die Authentizität des Gezeigten ist dann gegenüber dem Betrachter gegeben.

14 Schinzel, Hiltrud: Restaurierungsethik. Im Spannungsfeld zwischen Auftraggeber und freiberuflichen Restauratoren. In: Restauratoren-Taschenbuch, München 2002, S. 324-339

Forgeries for the Dead: fake specimens of the ancient Egyptian Book of the Dead

RITA LUCARELLI & MARCUS MÜLLER-ROTH

1. Introduction

It is not an easy job to manufacture ancient written objects. You have to imitate the archaic style, the writing must be copied faithfully to the original and the material has to look antique. Faking Book of the Dead manuscripts¹ implicates some advantages:

- The amount of available specimens is huge and only a few specialists know them all: currently we know about 3000 Book of the Dead manuscripts, from small fragments, only a few centimeters-long, up to complete manuscripts of more than 20 meters-long. Also, every day there is a chance that new manuscripts come out from auctions or excavations.
 - Since Book of the Dead manuscripts were in use for a period of about 2000 years, their typologies are various and numerous; manuscripts of very high quality are widely attested as well as very roughly decorated scrolls. Therefore, a heavy-handed line is not compulsorily an evidence for a forgery.
 - In order to forge a manuscript which looks authentic, it is not necessary to have a very precise copy of the original. The Book of the Dead spells can be arranged in different sequences and in several layouts. The texts have different traditions with a lot of variations. One could adopt a sequence of spells from a master copy and arrange them into a new object whose original would therefore be hard to identify.
- The Book of the Dead corpus includes texts and vignettes, and manuscripts can contain both of them, but they can also present a predominance of texts or vignettes only. Faked fragments could also contain only vignettes, so that the character of the writing, which is the most difficult part to fake, would not be in need to be copied.
 - The material that was used for Book of the Dead manuscripts, especially papyrus and linen, is also found preserved in blank condition and therefore it could be easily used for forgeries, making the final artifact looking antique.

On the basis of the points mentioned above, the fake of a Book of the Dead manuscript is not as difficult to realize as it may look at first sight. It is therefore remarkable that there are only about two dozens of fakes of this genre identified so far. In this paper, a few already known forgeries of the Book of the Dead and some new ones will be presented, in order to provide an overview on the subject and on the different way manuscripts and mummy bandages inscribed with Book of the Dead compositions can be faked. The source of the selected evidence is the archive of the *Book of the Dead Project* at Bonn University. During the process of building up the archive over a period of 20 years, many cases were identified, documented and discussed with colleagues of the Book of the Dead project and other specialists of ancient Egyptian manuscript production.

¹ With Book of the Dead in Egyptology it is intended a corpus of magical spells and illustrations occurring on a variety of magical and funerary objects but first of all on papyrus, which had the aim of protecting the deceased during his journey in the ancient Egyptian netherworld, ending with the his or her assimilation to the gods. For an introduction to the major themes and sources of the Book of the Dead see J. Taylor (ed.), *Journey Through the Afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead*, London 2010. For a bibliography on the Book of the Dead studies see B. Backes et al., *Bibliographie zum Altägyptischen Totenbuch*, 2. Ed., Studien zum Altägyptischen Totenbuch 13, Wiesbaden 2009.

2. The Book of the Dead Project

Back in 1990, on the basis of a research activity began already in the 70's, Prof. Dr. Ursula Rössler-Köhler founded the Book of the Dead Project, consisting in building up an archive of photos and a database of Book of the Dead papyri scattered in museums and private collections around the world. The Project was initially supported by the Ministry of Science,

Humanities and Research of North-Rhine Westphalia and later on, from 1994 to 2003, in co-operation with Cologne University, by the German Research Foundation. It was then in 2004 that the Academy of Science and Arts of North-Rhine Westphalia started to support the new and last phase of the Project, since then only based at Bonn University and which ended in December 2012.

Today the Book of the Dead archive contains reproductions of about 3000 objects in total, which since March 2012 are also available online, together with information on the collected specimens.² During the last 20 years, the archive has been an optimal research center for students and scholars who came visiting the Project in Bonn from all over the world. Not only academics and academic institutions but also museums and private collectors have benefited of the Book of the Dead Project, in particular in relation to the processes of identifying and joining papyri fragments dispersed through museums and private collections. And it is especially in connection to a few enquiries from private collectors that the team members who worked in this project, including the authors of this article, have been able to individuate many cases of forgeries for the Book of the Dead genre.

3. Forgeries of ancient papyri and mummy bandages

As stated above many forgeries of the Book of the Dead are restricted to some sketches of the vignettes, which are easier to copy than a hieroglyphic or hieratic text. Such examples are known from the Marischal Museum in Aberdeen, i.e. Mummy bandages ABDUA 23246, ABDUA [1] and ABDUA [2].³

Some other objects in the Marischal Museum are not labeled with Book of the Dead texts, but with royal cartouches, with is a commonly used trick to get



Fig. 1: Linen fragment with an embalming scene similar to that one of the vignette of Spell 151 of the Book of the Dead (priv. Coll.).

the attention of private collectors.⁴ However, since Book of the Dead texts contain royal cartouches only in a few rare cases, it is less common to find them also in Book of the Dead forgeries. Nevertheless, we have identified a linen fragment of about 30 cm long, with an embalming scene similar to that one of the vignette of Spell 151 of the Book of the Dead (fig. 1). This fragment was pointed out to our project by an Italian collector, who had seen it at an auction; he wanted to know if the piece should be identified as a mummy pectoral or as a Book of the Dead fragment on linen. Because of the easily recognizable occurrence of the cartouche of Ramesses II, the collector was thinking that it could represent a votive object given to the Pharaoh. However, this artifact can be quickly recognized as fake by a scholar, since the hieroglyphs are not readable, the layout is very uncommon and the vignette has been sketched in a very clumsy and untypically Egyptian way. However, even pieces like that can deceive the non-experts and therefore be

² See the link: <http://totenbuch.awk.nrw.de>.

³ Cf. N.G.W. Curtis / H. Kockelmann / I. Munro, The Collection of Book of the Dead Manuscripts in Marischal Museum, University of Aberdeen, Scotland. A Comprehensive Overview, in: *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 105, 2005, p. 56 and H. Kockelmann, *Untersuchungen zu den späten Totenbuch-Handschriften auf Mumienbinden. II. Handbuch zu den Mumienbinden und Leinenamuletten*, Studien zum Altägyptischen Totenbuch 12.II, Wiesbaden 2008, p. 8.

⁴ These hieroglyphs are written in purple ink, which is uncommon in such a context. The only case with purple ink in Book of the Dead manuscripts seems to be a papyrus in Moscow. See I. Munro, *Der Totenbuch-Papyrus der Ta-schep-en-Chonsu aus der späten 25. Dynastie* (pMoskau Puschkina-Museum I, 1b, 121), *Handschriften des Altägyptischen Totenbuches* 10, Wiesbaden 2009, p. 2. However, also in this case, the ink was originally red; the author has just used and published bad photos.

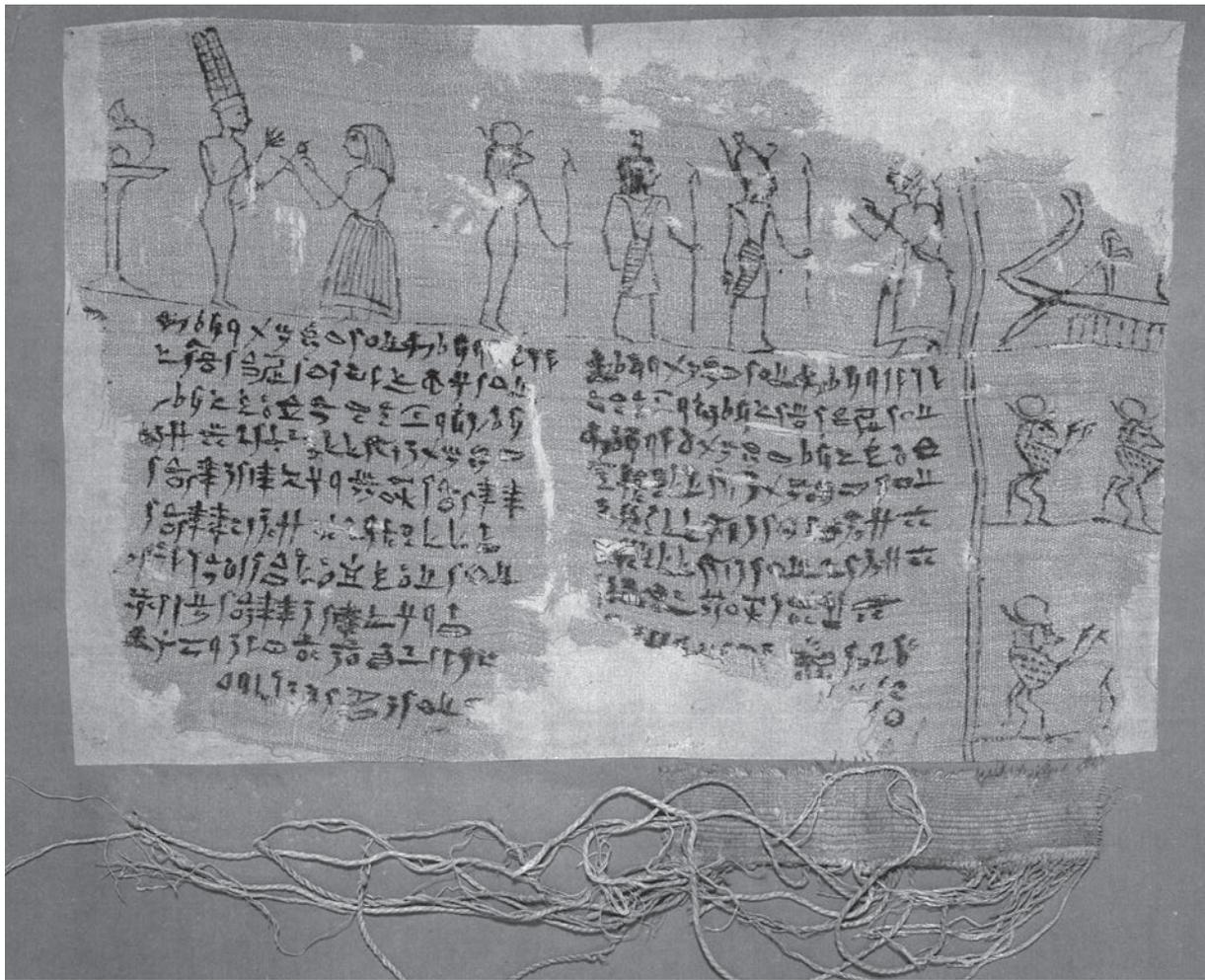


Fig. 2: Hieratic fragment belonging to a woman called *Ns-Hr-p3-R3* ("Ryl. Hieroglyphic Manuscript 3").

a source of profit on the market. As in this case, it is especially hard to reconstruct the history of production and circulation of the forgery on the market, since we do not know where the collector has been finding or receiving the object.

Sometimes a scholar can be able to locate fake artifacts, which are kept in museums and until then considered to be authentic Book of the Dead specimens. This is the case of four mummy bandages inscribed with Book of the Dead spells and vignettes and dated to the Ptolemaic Period, which one of the former Project members, Holger Kockelmann, has recognized years ago in the John Rylands University Library of Manchester. In a forthcoming article, Kockelmann has reconstructed the whole story of the pieces according to the information gathered in the museum.⁵ It seems that the origin of the four

pieces is unknown; they were found in Manchester as part of the Crawford collection purchased in 1901 and they were catalogued in the library as "Ryland hieroglyphic manuscripts 1-4", although two of them were written in hieratic. It is known that Mr. Crawford visited Egypt but the pieces may have been acquired also at an auction in Europe. Here we can discuss in particular one of the four fragments, as representative of the case of fakes kept in museums as original documents. This is a hieratic fragment of about 32 cm long and 21 high, belonging to a woman called *Ns-Hr-p3-R3*, which for conservation has been pasted on tissue and afterwards glued to a page of the red leather atlas holding all the Manchester bandages (fig. 2). It is labeled as "Ryl. Hiero-

to appear as H. Kockelmann, "Four 19th Century Book of the Dead Forgeries on Mummy Linen in the John Rylands Library Manchester – or: The Description de l'Égypte as a Faker's Pattern Book", in: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*.

5 We wish to thank Holger Kockelmann for granting permission to quote his still unpublished article on these pieces. The author has informed us that the quoted essay is expected

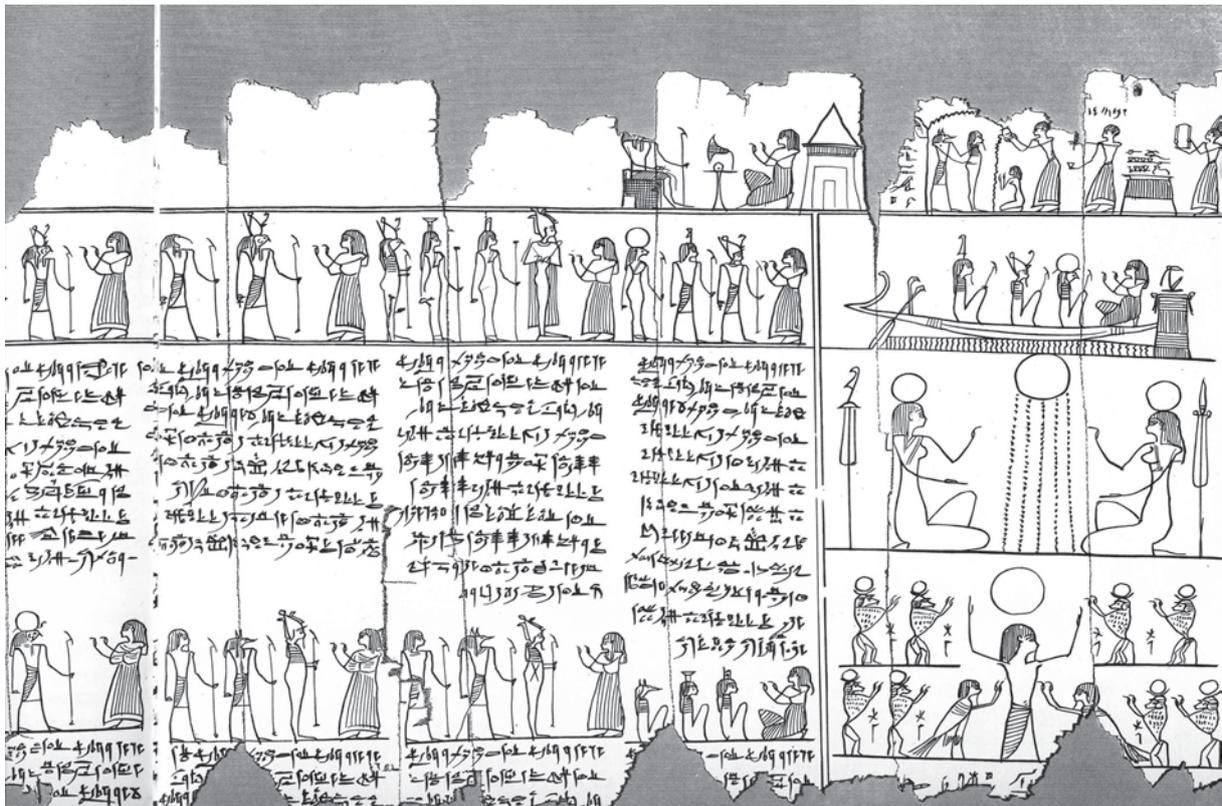


Fig. 3: Papyrus Paris BN 93 + 98.

glyphic Manuscript 3' in the Museum catalogue and, as Kockelmann writes, the fragment shows part of the vignette of Spell 15 of the Book of the Dead, showing the back part of the solar boat and four baboons in adoration; a few passages of Spell 18 of the Book of the Dead are also preserved, arranged in two columns of 10 lines each, with two vignettes placed above the text, that on the right showing the divinities Atum, Shu and Tefnut worshipped by the deceased. The second scene depicts the departed in front of the ithyphallic god Min or Min-Amon, behind whom stands an offering table.

There are some funny irregularities in the disposition of the text and vignette, like for instance the scene of the adoration of the ithyphallic Min, which generally does not occur in relation to Spell 18 of the Book of the Dead. Moreover, the prosopographical data of this fragment are the same as for the other hieratic linen fragment kept in the Rylands library ("Ryl. Hieroglyphic Manuscript 4"). It would be highly unusual, as Kockelmann has noted, that two copies of the same text and vignettes were written on cloth for the burial of one and the same person. Also, the hieratic text is legible but looks clumsy and not very authentic, so that Kockelmann concludes that these

must have been forgeries made by using a genuine Book of the Dead manuscript as a kind of master copy for his work, since the presented layout is much more common for the Book of the Dead on manuscripts. The genuine documents from which the Rylands pieces have been copied have been also identified by Kockelmann, thanks to the aid of the database at the Book of the Dead project. This is a papyrus document with the same prosopography kept in the Bibliothèque Nationale in Paris and inventoried as Papyrus Paris BN 93 and 98, presenting a similar layout as the fake fragments (fig. 3). This was also one of the few Book of the Dead documents already available in high quality facsimiles in the early 19th Century since it was published in the *Description de l'Égypte*.⁶ Very probably, it was this facsimile edition of the papyrus and not the original to be used as a model by the faker, as Kockelmann points out in his article. It is interesting also that, for unknown reasons, the forger left aside or changed some iconographical components of the original, while adding other details according to his wishes, such as the

6 G. Noret, Napoleon, *Description de l'Égypte. publ. sous les ordres de Napoleon Bonaparte. [Conception and Text: Gilles Noret]*, Köln 1994, Pls. 61-65, in particular Pl. 62.

scene of the adoration of the ithyphallic god Min, which is a completely new element to the canonical vignette of Spell 18 of the Book of the Dead.⁷

Copying forgeries from originals is a method which can be observed in many other falsified Egyptian documents. A false funerary papyrus acquired in the Theban region proved to have been counterfeited from a published papyrus kept in the Egyptian Museum of Berlin (Papyrus Berlin P.3127);⁸ there are also illegible forged Greek papyri which seek to imitate the cursive hands of original documents.⁹ Finally, Kockelmann has also noted that the price attained by these linen pieces at the sale was higher compared to other pieces, what it could show that in those times book collectors were very interested to the genre. Since esthetically speaking they are not so appealing as the papyri, their popularity may be due to the mummy mania and the old mysterious charm connected to all what has to do with "mummies" and related mummy curses, which is an important part of the Western "Egyptomania".

Another example in the Book of the Dead corpus which combines two objects, probably one original and one copy are two mummy bandages whose illustrations are reminiscent of vignettes of spell 17, spell 64 and other Book of the Dead vignettes.¹⁰ The sequence strings together scenes with sun-barques, gods, canopic jars and mummies. At the end of the bandage the name of the owner is mentioned, *Mri-Nt-Psmk*. Interestingly, two almost identical objects are known. One of the mummy bandages is in the Egyptian Collection of the *Kunsthistorische Museum* in Vienna, registered as Mummy bandage Vienna ÄS 3932. The whereabouts of the other is unknown, but a picture of the mummy bandage was published in an auction catalogue a few years ago.¹¹ Even the writing style of this fragment is identical to the piece in Vienna. Because of this strict similarity, it is difficult

to decide which of the two mummy bandages is a fake and which one is a copy. Both of them present issues speaking of a fake or of an original at the same time. The mummy wrapping of unknown origin (in the Bonn Book of the Dead archive labeled as "M. Location Unknown [1]") has some little destroyed areas, such as the left side above a *h³st*-sign (Gardiner sign N 25). On the right side a *t*-hieroglyph (Gardiner sign X 1) is written, probably to be doubled on the other, destroyed side. At the same place on M.Vienna ÄS 3932, the text has a gap on the left and again a *t*-sign on the right side. But it is very unlikely that the scribe put the *t*-sign on the right side without cause. It could be evidence that the falsifier could not amend the lost hieroglyph; however, another case is present, where the scribe could amend a gap. In the word "Osiris" the hieroglyph of the throne (Gardiner sign Q 1) is partially destroyed in the fragment of unknown origin (*M. Location unknown* [1]) but it is written in M.Vienna ÄS 3932. Probably, these two fragments were both original and prepared for identical mummy bandages.

We have been also facing an example of a probable direct copy of a famous original manuscript. A few short papyri were found by a private person living in Gescher near Münster (Germany) who has contacted our project to ask about the authenticity of the pieces. The two manuscripts which were brought to our attention have been unrolled and restored in 2012; they contain the vignette of Spell 125 of the Book of the Dead with the final judgment of the deceased (fig. 4 and fig. 5, page 6). Its owner told us that those and other few similar papyri manuscripts were found on top of an old closet in a house which belonged to Johann Leiting (born 1868), about whom not much is known except that a friend of him named Carl Edelbrock (1874-1926) owned a casting house for bells and used to trade bells internationally.¹² Perhaps he has been travelling to Egypt for business and took back the manuscripts to Germany? At any case, it has to be noted the striking correspondence of these fragments with the section of Spells 125 and 30B of a famous and well preserved papyrus of the Book of the Dead dating to the 19th Dynasty and kept in the British Museum, namely the papyrus of

7 The vignette of Spell 18 usually represents the deceased in company of deities but never including Min.

8 D. Meeks, "Deux papyrus funéraires de Marseille (Inv. 292 et 5323). À propos de quelques personnages thébains", in: Karpieskaja, E. G.; Kovaljev, A. A. (Hg.), *Ancient Egypt and Kush* (Gs Korostovtsev), Moskau 1993, S. 290-305.

9 Vgl. C. Schmidt, "Über moderne Papyrusfälschungen", in: *Actes du Ve Congr. International de Papyrologie*, Brussels 1938, 377.

10 This case was brought to our attention by Francesco Tiradritti.

11 See Pandolfini Casa d'Aste, *Reperti Archeologici, Firenze, 9 maggio 2008, Florenz 2008*, p. 20-21, lot 237.

12 <http://www.petit-edelbrock-gescher.de/startseite/>

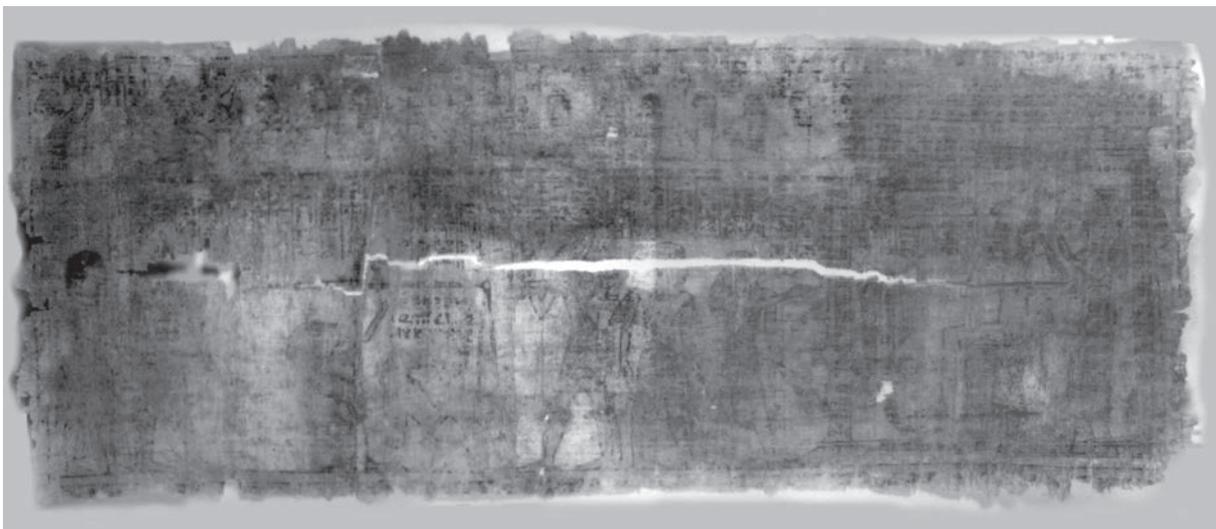
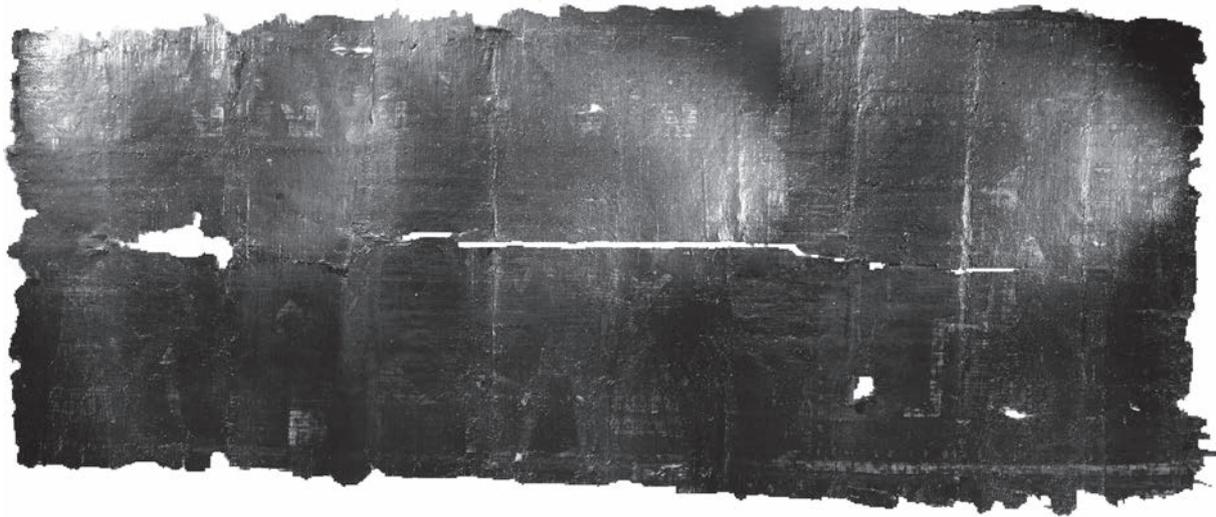


Fig. 4 and Fig. 5: Two photos - one original and one in infrared - of a manuscript containing the vignette of Spell 125 of the Book of the Dead (priv. Coll.).

the King's scribe Hunefer (BM EA 9901, fig. 6).¹³ The copies are much smaller than the British Museum artifact, only 13 cm high and 30 cm in length. The colors are not so well preserved and the general conditions of the pieces are very bad. But we could recognize the scene and the name of the ancient owner from infra-red pictures made by the conservator. The alignment was very accurate, the text under the scale and the hieroglyphs and vignettes match perfectly the original. These should be old artifacts, made not later than the first two decades of the 20th Century. A still open question is where the model papyrus for these copies was seen first. The papyrus of Hunefer kept in the British Museum belongs to the

so-called Clot acquisitions, when in 1852 the British Museum purchased two funerary papyri from Clot Bey, the French surgeon-in-chief to Mohammed Ali who held that post after 1823, returned to Europe in 1832 and was again in Egypt between 1837 and 1849. Therefore the papyrus of Hunefer was in Europe much earlier than the possible date of manufacture of these copies. Also, it is strange that in the same place more than one copy of the same piece has been found, since indeed the owner says that there were at least four specimens of the same kind; although the other manuscripts are still rolled up, most likely they contain the same scene.

Sometimes, an artifact can be recognized as fake not only because of the esthetically insignificant or poor quality of the drawings and layout, but also thanks to the chemical testings of the material. This is

¹³ Cf. J.H. Taylor, (ed.), *Journey through the afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead. The British Museum Press*, London 2010, 302-305.

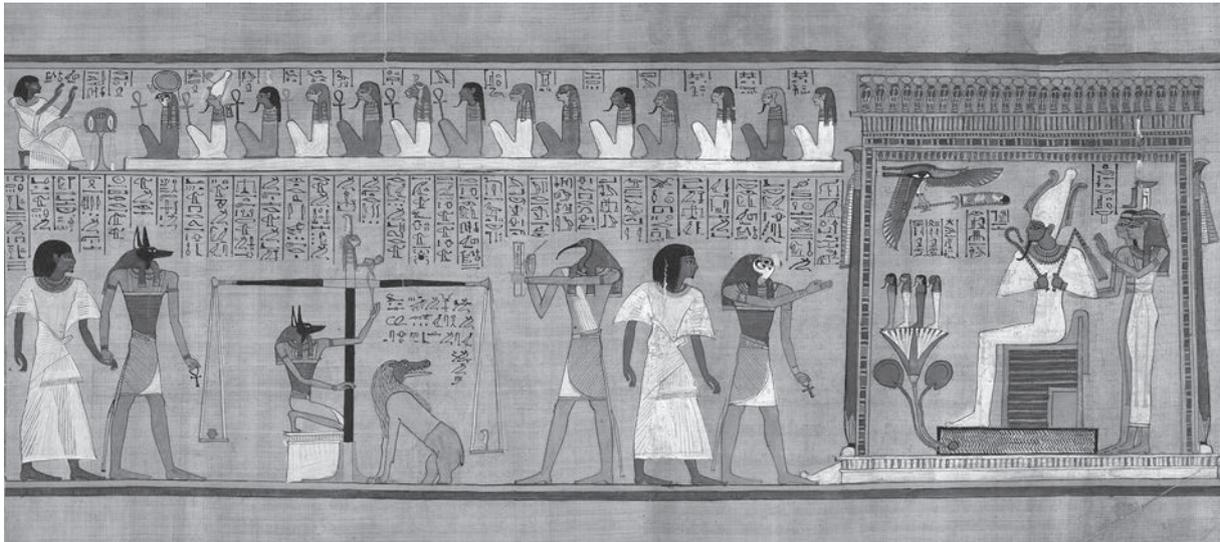


Fig. 6: Spells 125 and 30B, Book of the Dead of the King's scribe Hunefer (BM EA 9901).

the case of a papyrus fragment kept in the *Biblioteca Laurentiana* in Rome and found by chance by a curator of the library among some Arabic manuscripts of the library,¹⁴ attached on a hard paper on the other side of which was an old photo of a *dahabya*-sailboat, which was commonly used by the aristocrats for river cruises during the period of the monarchy (1920-40). Similar to a previously mentioned case, the fragment shows a section of the vignette of Spell 125 of the Book of the Dead and whose authenticity was doubted by the curator already at first sight, given the poor quality of the sketch.¹⁵ After the chemicals testings and the analysis of the material, the curator P. Boffula argued that the brown colour resulting from the UV analysis of the fragment surface, instead of the general blue colour produced by the analysis of the other ancient papyri, may be an indication of the use of a modern glue and therefore it could confirm that we are facing a forgery.¹⁶

14 We wish to thank Dr. Paola Boffula for the information on this piece, which has been temporarily labeled as Papiro. Lincei. Ieratico I.

15 However, it shall be pointed out that in the Greco-Roman period there are some Book of the Dead papyri whose vignettes were of very poor quality. That the scrolls made for the dead were always masterpieces of the scribal and artistic traditions of ancient Egypt is just a cliché to be avoided; sometimes the deceased had to be content and try to make it during his journey in the afterlife also with a poorly made scroll. Therefore, we cannot use the stylistic poverty as an univocal evidence of forgery as far as Book of the Dead papyri are concerned.

16 P. Boffula, "Principles of consolidation and diagnostic applied to the restoration of the arab papyri of oriental

4. Uncertain cases

Finally, there are cases when it is not easy at all to detect if a Book of the Dead document is an original or a fake. As written above, some mummy bandages decorated for the most part or completely with vignettes of the Book of the Dead could be forgeries, but a poor style or unusual forms of hieroglyphs and figures could also be due to the use of poor material or to a badly trained scribe or draftsman.

Unusual as well are the hieroglyphs on a shroud containing Book of the Dead sections and kept in Würzburg.¹⁷ The ears of the owl-hieroglyph are like antennas or horns of a goat (Gardiner sign G 17 in col. x+2; x+3); the seal in *htm.ty* (Gardiner sign S 19 in col. x+6) is too poorly sketched; the ligature in the *ḏ3ḏ3.t*-sign ("court, tribunal", in col. x+5) and the hieroglyph of the fallen man (Gardiner sign A 14, in col. x+4) are also very unusually presented. The whole fragment itself seems to be so peculiar that it could be easily assumed to be a fake. But luckily another fragment in the ancient Egyptian collection of the University of Heidelberg matches directly the piece in Würzburg: this is the so-called shroud Heidelberg Ä.I. 1787, which shows the figure of the deceased

origin founded in Rome", in: *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*, Fidei Signa Edizioni Scientifiche, Roma 2013, p. 80-87, in particular p. 87 and fig. 7,

17 Würzburg H 393. Cf. M. Müller-Roth, Das Leichentuch des Pa-heri-pedjet, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 135, 2008, p. 142-153, esp. 146-147 and pl. XL.

praying in front of an offering table. The figure is made in a fine style dating to the middle of the 18th Dynasty; there is no doubt that the Heidelberg fragment is authentic, and consequently also the piece kept in Würzburg should not be a forgery. This case shows that the uncommon characteristics and style of the hieroglyphs is not an evidence for detect a forgery of the Book of the Dead genre.

Another similar example is a Book of the Dead manuscript of the Ptolemaic period, Papyrus Cairo J.E. 95859, belonging to a woman called *3nkh-tjekeret* and which contains a complete sequence from spell BD 1 to BD 162. The style of this manuscript is typical of the Ptolemaic Period, with the exception of the judgment scene (BD 125); the drawing of the latter is very clumsy, especially for the ibis-head of Thoth, and therefore, if it would have been found separate from the rest of the manuscript, it would have been considered fake, if it would have been found separate from the rest of the manuscript. At any case, it is very unlikely that this scene was realised by the same draughtsman and scribe who made the rest of the manuscript, which however looks authentic.

5. Conclusion

The series of examples presented here show the range of variation in relation to forgeries of the Book of the Dead manuscripts. The case of documents which are clearly fake because of a phantasy script, which is believed to be mysterious or not yet deciphered, has already been discussed in one of the first scholarly essays raising the issue of forgery in ancient papyri, presented by the papyrologist Carl Schmidt during the 5th International Congress of Papyrology.¹⁸ However, the identification of forgeries keeps being a difficult task for scholars, since in most of the cases the faker uses original manuscripts and produces well-made copies.

It is interesting to note, in the cases presented above, that often forgeries concern inscribed linen and mummy bandages, which were especially *en vogue* during the Ptolemaic Period. It would be interesting to discuss the possible reasons of this rich production of fake mummy bandages inscribed with texts, in relation to the phenomenon of *Egyptomania*

¹⁸ Cf. Schmidt, op. cit.

and the use of mummy bandages and materials like magical or healing amulets already from the Middle Ages.¹⁹ However, perhaps the abundance of blank linen, which was a cheaper material in comparison to papyrus, plays a role as well in the tendency to realize fakes of Book of the Dead on mummy bandages.

In most of the cases the origin of the forgeries is unclear and only very general informations of the pieces could be developed. As pointed out by Schmidt, the Fayum was a well-known center of papyri forgeries, which were then sold to the European collectors or even kept in local museums in Egypt; perhaps some of the examples above originate as well from the Fayum. Scholars of the Book of the Dead studies are particularly interested in the local traditions of the genre and therefore should keep in mind that studying the local traditions of Book of the Dead forgeries could also provide useful information for the reconstruction of the Book of the Dead history.

Sources

Figures 1, 4, 5 are courtesy of the private owner

Figure 2: © Totenbuch Datenbank, Bonn. Reproduced by Courtesy of the University Librarian and Director, The John Rylands Library, The University of Manchester.

Figure 3: from: Neret, Gilles; Napoleon, Description de l'Égypte. publ. sous les ordres de Napoleon Bonaparte. [Conception and Text: Gilles Néret], Köln 1994, Pl. 62.

Figure 6: © British Museum

Bibliography

- Backes, B. et al., Bibliographie zum Altägyptischen Totenbuch, 2. Ed., Studien zum Altägyptischen Totenbuch 13, Wiesbaden 2009.
- Boffula, P., "Principles of consolidation and diagnostic applied to the restoration of the arab papyri of oriental origin founded in Rome", in: Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale, Fidei Signa Edizioni Scientifiche, Roma 2013, 80-87.
- Curtis, N.G.W. / H. Kockelmann / I. Munro, The collection of Book of the Dead Manuscripts in Marischal Museum,

¹⁹ See H. Pringle, *The Mummy Congress: Science, Obsession, and the Everlasting Dead*, London 2001.

- University of Aberdeen, Scotland. A Comprehensive Overview, in: Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 105, 2005, 49-73.
- Kockelmann, H., Untersuchungen zu den späten Totenbuch-Handschriften auf Mumienbinden. II. Handbuch zu den Mumienbinden und Leinenamuletten, Studien zum Altägyptischen Totenbuch 12.II, Wiesbaden 2008.
- Kockelmann, H., "Four 19th Century Book of the Dead Forgeries on Mummy Linen in the John Rylands Library Manchester – or: The Description de l'Égypte as a Faker's Pattern Book", in: Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester. (in press).
- Meeks, D., "Deux papyrus funéraires de Marseille (Inv. 292 et 5323). À propos de quelques personnages thébains", in: Karpieskaja, E. G.; Kovaljev, A. A. (Hg.), Ancient Egypt and Kush (Gs Korostovtsev), Moskau 1993, 290-305.
- Müller-Roth, M., Das Leichentuch des Pa-heri-pedjet, in: Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde 135, 2008, 142-153.
- Munro, I., Der Totenbuch-Papyrus der Ta-schep-en-Chonsu aus der späten 25. Dynastie (pMoskau Puschkin-Museum I, 1b, 121), Handschriften des Altägyptischen Totenbuches 10, Wiesbaden 2009.
- Neret, G., Napoleon, Description de l'Égypte. publ. sous les ordres de Napoleon Bonaparte. [Conception and Text: Gilles Néret], Köln 1994.
- Pandolfini Casa d'Aste, Reperti Archeologici, Firenze, 9 maggio 2008, Florenz 2008.
- Pringle, H., The Mummy Congress: Science, Obsession, and the Everlasting Dead, London 2001.
- Schmidt, C., "Über moderne Papyrusfälschungen", in: Actes du Ve Congr. International de Papyrologie, Brussels 1938, 370-380.
- Taylor, J. (ed.), Journey Through the Afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead, London 2010.
- <http://totenbuch.awk.nrw.de>.
- <http://www.petit-edelbrock-gescher.de/startseite/>

Ludwig Borchardts Berichte über Fälschungen im ägyptischen Antikenhandel von 1899 bis 1914: Aufkommen, Methoden, Techniken, Spezialisierungen und Vertrieb

SUSANNE VOSS

Einleitung

Im Jahr 2006 hat das Deutsche Archäologische Institut (DAI) das wissenschaftshistorische Forschungscluster⁵ zur „Geschichte des DAI im 20. Jahrhundert“ ins Leben gerufen, das sich der historisch-kritischen Aufarbeitung der Institutsgeschichte widmet. 2007 ist die Abteilung Kairo dem Forschungscluster mit einem eigenen Projekt unter dem Titel „Die Geschichte der Abteilung Kairo des DAI im Spannungsfeld deutscher politischer Interessen von 1881 bis 1966“ beigetreten.¹

Ein Nebenprodukt der Kairener Forschungen ist die Aufbereitung der sog. Fälschungsberichte Ludwig Borchardts (1863-1938), die der Fachwelt weitgehend unbekannt sind.² Eingebettet in die Berichterstattung Borchardts über Vorkommnisse in Ägypten, die die Wissenschaft der Ägyptologie tangierten, dienten sie nicht nur der Vermeidung von Fehlinvestitionen deutscher Museen und Sammler, im Sinne eines erlittenen Betrugs. Die intime Kenntnis des zeitgenössischen ägyptischen Antikenmarktes und der Herstellungsarten von Fälschungen sollte die deutschen Wissenschaftler auch

vor Fehlschlüssen und Irrtümern bewahren, die ein für antik gehaltenes Artefakt zu bewirken in der Lage war und ist. Der vollständige Titel der Eingaben lautete „Berichte über die Herstellungsarten gefälschter ägyptischer Alterthümer“.

Die Voraussetzungen für Borchardts Berichterstattung waren mit seiner Attachierung als Wissenschaftlicher Sachverständiger am deutschen Generalkonsulat in Kairo im Jahre 1899 geschaffen worden. Im Frühjahr des Jahres hatten die 1897 gegründete Berliner Wörterbuchkommission, unter der Leitung Adolf Ermans (1854-1937),³ und der mächtige preußische Kulturpolitiker Friedrich Althoff (1839-1908) Ermans Schüler Borchardt als widerrufbaren und außerdiplomatisch verankerten Vertreter der deutschen Ägyptologie in Kairo durchgesetzt. Das Vorhaben ging auf einen 1890 von Erman, Althoff und dem Generaldirektor der Berliner Museen Richard Schöne (1840-1922) gefassten Plan zurück und diente der Absicherung des deutschen Zugangs zu originären Textquellen und Forschungsmaterialien im britisch-französisch dominierten Ägypten. Nachdem Erman und Althoffs Vertrauter im Kultus Friedrich Schmidt-Ott (1860-1956) den deutschen Kaiser 1904, ebenfalls anlässlich von geplanten Wörterbucharbeiten, auch für die Finanzierung eines deutschen Gästehauses in Theben gewonnen hatten, wurde Borchardts widerrufbare Attaché-Stelle 1906 unter dem Druck der mit dem Hausbau eingegangenen Unterhaltsverpflichtungen für das Auswärtige Amt etatisiert und seine inzwischen angeschafften Bestände – neben dem Theben-Haus eine Bibliothek, Fotothek und Zeltausrüstung – zu einer Station zusammengefasst. Infolge von Bedenken der deutschen Diplomaten vor Ort gegen den Begriff „Station“, der im Englischen und Französischen mit einer Bahnstation verwechselt werden

1 Der erste von zwei geplanten monografischen Bänden zur Kairener Institutsgeschichte aus dem DAI-Forschungscluster ist jüngst unter dem Titel „Die Geschichte der Abteilung Kairo des DAI im Spannungsfeld deutscher politischer Interessen, Bd. 1, 1881-1929“ erschienen (Voss 2013). Die folgenden Angaben zu den administrativen, akademischen und politischen Rahmenbedingungen für Borchardts Wirken vor Ort rekurrieren auf die neuen Ergebnisse des Kairener Cluster⁵-Projekts.

2 Vgl. Voss 2013, Kap. IV.6.4. Für die Fragestellung des DAI-Clusters spielen die Fälschungsberichte eine untergeordnete Rolle. Auf eine dezidierte Recherche zu den erwähnten Objektgattungen und Techniken, zu Einzelobjekten, zu namentlich genannten Händlern oder Fälschern wurde daher verzichtet. Die folgenden Ausführungen dienen primär dem Zweck der Anzeige des Materials. Für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Thema darf z.B. auf die Monografie von J.-J. Fiechter (2009) verwiesen werden (Hinweis C. von Pilgrim).

3 Zum Berliner Wörterbuchprojekt vgl. zuletzt Gertzen 2013, Kap. 4.

konnte, erhielt die Einrichtung auf Borchardts Vorschlag den Titel „Kaiserlich Deutsches Institut für ägyptische Altertumskunde in Kairo“. 1907 wurde Borchardt zu dessen Direktor berufen.

In seiner Geschäftsanweisung von 1899 war Borchardt eine Berichtspflicht auferlegt worden. In der Folge verschickte er zwischen 1899 und 1928 insgesamt etwa 300 Berichte nach Deutschland, von welchen geschätzte 80% vor 1914 verfasst wurden. Die Berichterstattung war nach Kategorien reguliert. Neben Einzelberichten, die Borchardt zu aktuellen Anlässen verschickte, fasste er seine Beobachtungen alljährlich zu je einem „Wissenschaftlichen Bericht“, „Bericht über die Verwaltung des Antikendienstes“ und „Tätigkeitsbericht“ zum Nachweis seiner erfüllten Geschäftsanweisung zusammen.⁴ Empfänger waren neben dem Hauptadressaten – der Wörterbuchkommission und den vier deutschen Akademien – das Auswärtige Amt und das Preußische Kultusministerium. Ab 1910 wurde die Verteilerliste um die deutschen Museen, gelehrte Körperschaften und archäologische Institute erweitert, um die für die Verteilung der Nachrichten zuständige Wörterbuchkommission zu entlasten. Dabei hatte die inzwischen verbesserte Reproduktionstechnik der Verbreitung der Nachrichten zum Vorteil gereicht.⁵

Darüber hinaus verschickte Borchardt auch Kopien an einzelne Gelehrte, verbunden mit der bei ihm nie fehlenden Bitte um „strengste Geheimhaltung“ im Sinne des Vorsprungs und der eigenen Vorteilsnahme.⁶ Borchardts daher tatsächlich keineswegs geheimen Berichte lassen sich entsprechend nicht nur in den einschlägigen Bibliotheken, sondern auch in nahezu allen deutschen Archivbeständen aufspüren, deren Besitzer Berührung mit Ägypten hatten – vom Wörterbucharchiv an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissen-

schaften über das Politische Archiv des Auswärtigen Amtes und das Geheime Preußische Staatsarchiv (Nachlass Kultusministerium) bis hin zu Museumsarchiven, Institutsnachlässen, Privatsammlungen und dem Archiv des „Inventarserben“,⁷ dem DAI Kairo.

Vor dem Hintergrund der weiterhin in seiner Geschäftsanweisung verankerten Aufgabe, Ankäufe für deutsche Museen und Sammler zu vermitteln, fügte Borchardt im ersten Jahr seiner Tätigkeit eigenmächtig die Berichtskategorie über Herstellungsarten von ägyptischen Fälschungen⁸ hinzu. Am 25. Juli 1900 hatte er die neue Berichtsgruppe bei der Wörterbuchkommission mit der Begründung angekündigt:

„Die Fälschung von Alterthümern in Aegypten hat zur Zeit eine solche Ausdehnung und stellenweise auch eine solche Vollendung erreicht, daß es von Nutzen sein dürfte, über verschiedene, namentlich neuere Herstellungsarten einiges zusammen zu stell[en].“⁹

Erman hatte daraufhin im Oktober 1900 dem preußischen Kultusminister angekündigt, dass Borchardt zukünftig auch „den in Aegypten jetzt so überhand nehmenden Fälscherwerkstätten“ nachgehen würde.¹⁰

Denn die Unterscheidung von echten und nachgeahmten Antiken war der grundsätzliche Anspruch der Museen und Sammler an den ägyptologischen Sachverständigen vor Ort. Um diesem Anspruch

4 Voss 2013, Kap. IV.6.1.; IV.6.2. IV.6.3.

5 Bis dahin waren die Berichte per Zirkular weitergereicht worden, was zu großen zeitlichen Verzögerungen geführt hatte und die Aktualität der Nachrichten beeinträchtigte. Ab 1901 hatte die Berliner Akademie jährlich jeweils 40 Ausgaben zwecks Verteilung drucken lassen (vgl. Voss 2013, Kap. IV.6.)

6 Personalisierte Anschreiben zum 12. Bericht vom 7. Juli 1911: DAIK, Mappe o. Nr., Händler März 1912 [enthält Fälschungsberichte]. Zur deutschen Haltung im wissenschaftlichen Wettbewerb in Ägypten vor 1914 vgl. Voss 2013, Kap. II.6, III.2., III.4.3.; IV.7 und IV.8; siehe auch Voss 2012.

7 Nach der kriegsbedingten Schließung der Einrichtung, von 1914 bis 1923, wurde das selbständige, inzwischen ohne die Qualität „Kaiserlich“ fungierende Reichsinstitut im Zuge von Borchardts Pensionierung 1928 aufgegeben und sein Inventar dem DAI angegliedert. Im Frühjahr 1929 überreichte Borchardt seine Dienstakten dem ersten Direktor der jungen, unter neuen Statuten agierenden Kairener DAI-Abteilung, Hermann Junker (1877-1962). Für die Bereitstellung des mit den DAI-Akten korrespondierenden Materials danke ich den Verantwortlichen der genannten Archive.

8 Der Begriff „Fälschung“ ist umstritten und war entsprechend Gegenstand der Diskussionen im Bonner Workshop. In verwandten Fächern wird der Umstand der Nachahmung zuweilen mit dem Wort „Pseudo“ angezeigt (vgl. z.B. „Pseudoprotokoptika“ bei Severin 1995, 89). Mangels einvernehmlicher Klärung wird im vorliegenden Beitrag der alte Begriff unter entsprechendem Vorbehalt verwendet.

9 1. Bericht über die Herstellungsarten gefälschter ägyptischer Alterthümer (im Folgenden Fälschungsbericht) an die Wörterbuchkommission vom 25. Juli 1900: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

10 Bericht der Wörterbuchkommission an Kultusministerium vom 17. Oktober 1900: GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Vc Sekt. 1 Tit. 11 Teil IX Nr. 6 Bd. 1, Bl. 115.

gerecht zu werden, versuchte Borchardt den Verhältnissen mittels Methode zu begegnen. Gleichwohl ist auch er immer wieder Fehlkäufen aufgesessen, denn die Anforderungen waren hoch. In einem Brief an seine Frau berichtete Borchardt 1903 über einen Besuch mit Georg Steindorff (1861-1951) bei Altertumshändlern im mittelägyptischen Qena:

„... Es war nichts rechtes dort. Nur eins fiel mir auf u. ich nahm es mit. Ein Stein mit Inschrift u. einem Skorpionen relief. Als ich ihn in Luqsor Mohareb Todrus¹¹ zeigte, sagte er, es sei falsch. Steindorff u. ich glaubten es nicht u. nun liessen wir alle bekannten Fälscher von Stein-sachen aus Luqsor u. vom Westufer kommen, um den Stein zu begutachten. Der erste sagte, er sei echt. Zwei andere hielten Theile für falsch, u. der vierte erklärte es kurzweg für die Arbeit des zuerst gefragten. Er gab Indicien an, die auch mir einleuchteten, so dass ich auch jetzt das Ding für eine sehr geschickte Fälschung halte. Wir versuchten dann noch vergeblich aus dem vermutlichen Verfertiger ein Geständniss heraus zulocken. Jedenfalls hat Steindorff u. mir diese ganze Untersuchung viel Freude gemacht.“¹²

Eine Gewissheit gab es daher nicht. 1901 schickte Heinrich Schäfer (1868-1957) ein von Borchardt vermitteltes Goldgefäß, über dessen Wert sich die beiden Gelehrten uneins gewesen waren, zurück: „Ich wollte“, schrieb Schäfer an Borchardt, „trotzdem ich von der Falschheit überzeugt war, doch alles mögliche versuchen um Sicherheit zu erlangen. Nun bist du ja auch selbst bekehrt.“¹³ In den 1920er Jahren vermittelte Borchardt zwei Statuenbruchstücke aus Theben an die Kestner-Sammlung in Hannover. Eines davon entlarvte er 1930 selbst als Fälschung,¹⁴ das zweite wurde seitens des Kestner-Museums identifiziert.¹⁵ Darüber hinaus ließe sich eine Reihe weiterer Fehlkäufe auflisten, auf welche Borchardt später zum Teil selbst aufmerksam machte.¹⁶

Letztlich jedoch verschaffte seine akribische Beschäftigung mit dem Antikenmarkt seinen Auftraggebern mehr vereitelte Fehlkäufe als sie Missgriffe zu beklagen hatten. Zumindest scheute sich

11 Vgl. Bierbrier 2012, 542 (unter Todrouos Boulos).

12 Schreiben Ludwigs an Mimi Borchardt vom 26. April 1903: SIK. Hinweis C. von Pilgrim.

13 Schreiben Schäfers an Borchardt vom 9. Dezember 1901: DAIK, Mappe F I, L. Borchardt Korrespondenz (1899-1903).

14 Vgl. Loeben 2011, 91, Abb. 7-8.

15 Hinweis C. E. Loeben.

16 Zu Borchardts späterer Beschäftigung mit Fälschungen siehe unten, Schlusswort.

Erman anlässlich von Borchardts Geburtstagsschrift im Jahre 1933 nicht, diesen Zweig von Borchardts Tätigkeit hervor zu heben:

„Dabei ist es charakteristisch für Borchardt, daß es ihm nicht genug war, die großen bekannten Händler aufzusuchen, sondern er trat selbst zu den kleinen Leuten in Beziehung, von denen jene ihre Altertümer bezogen. Daß er dabei auch so manches erfuhr, was anderen verborgen blieb, liegt auf der Hand – und wiederholt gelang es ihm, die Fälscher von Antiken und Münzen aufzuspüren.“¹⁷

In der Konsequenz wurden Borchardts Fälschungsberichte aus Ägypten in den regulären Berichtsverteiler über wissenschaftliche Vorkommnisse aufgenommen. Anders als diese unterlagen sie jedoch tatsächlich einer gewissen Geheimhaltung respektive wurden nur an einen engeren Gelehrten- und Sammlerkreis verteilt und vom Druck ausgeschlossen – schließlich wollte man den mühsam gepflegten Kenntnisvorsprung nicht durch eine Veröffentlichung gefährden.

Aufkommen

Der Geschäftszweig des Antikenhandels war in Ägypten seinerzeit noch legal und unterlag einer Genehmigungspflicht der französisch geleiteten ägyptischen Antikenverwaltung. Infolge der touristischen Erschließung Ägyptens, ab Mitte des 19. Jahrhunderts, bot daher jede größere ägyptische Stadt ganze Viertel mit autorisierten Antikengeschäften und -händlern, wobei der Käufer ein erworbenes Stück vor der Ausfuhr im Ägyptischen Museum in Kairo vorführen und die Ausfuhr genehmigen lassen musste.¹⁸ Doch blühte neben dem legalen Antikenhandel auch das illegale Antikengeschäft, das infolge der Zunahme des Touristenstroms am Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auch Fälscher auf den Plan rief. Borchardt, der in seiner Funktion als offizieller Ankäufer für deutsche Sammlungen einen Ruf zu verlieren hatte, warnte seine Auftraggeber daher vor dem Ankauf bei unautorisierten Händlern, da sie ihre Funde „unter Hinzufügung einiger Papyrusfälschun-

17 Erman 1933, 8.

18 Vgl. z.B. die vom Kairener Institut abgewickelte Ankaufssache Prinz Johann Georgs von Sachsen, der 1913 ein koptisches Relief auf dem Antikenmarkt erworben hatte: Voss 2013, 124-125.

gen“ anböten.¹⁹ Mit der zunehmenden Nachfrage nach Antiken waren die Fälschungen jedoch auch in die Angebote der autorisierten Händler gelangt, ein Umstand, der Borchardt zu seiner akribischen Ermittlungsmethode veranlasst hatte.

Borchardts Anspruch an seine Fälschungsberichte hatte ursprünglich gelautet, möglichst alle Fälschungen im Handel zu identifizieren, um die an ihn herantretenden Sammler und Museumsdirektoren vor deren Ankäufe zu warnen. Doch rückte er angesichts der rasant zunehmenden Zahl von Fälschungen auf dem ägyptischen Antikenmarkt bereits 1906 von diesem Vorhaben wieder ab und kapitulierte 1908:

„Die Fälschungen scheinen jetzt hier im Handel so zuzunehmen, dass diese Berichte nicht mehr auf Vollständigkeit Anspruch machen können.“²⁰

Wie seine wissenschaftlichen Berichte unterwarf Borchardt auch die von ihm gesammelten Nachrichten über die Herstellung von Fälschungen einer Strukturierung, die er im Laufe der Jahre verfeinerte. Diese sah Haupt- und Untergruppen vor, die einen schnellen Überblick über die Entwicklung des Marktes erlaubten. Es handelte sich dabei um (im Wortlaut): I) Fälschungen in Holz; II) Fälschungen auf Leinwand; III) Fälschungen aus gebranntem Thon; IV) Fälschungen aus Fayence; IVa) Fälschungen in Glas; V) Fälschungen in Stein; VI) Fälschungen in Metall und VII) Fälschungen von Handschriften. Zu der Kategorie „Holz“ zählte er als Unterpunkt auch „Fälschungen in Elfenbein und Knochen“.²¹ Zu jeder der sieben Gruppen meldete Borchardt alljährlich die jeweiligen Neuzugänge auf dem Antikenmarkt, die er detailliert beschrieb und, sofern Näheres bekannt war, mit der Provenienz der Objekte und den Namen ihrer Hersteller sowie denen der Händler versah. Im Sinne der Anschaulichkeit fügte er Fotos oder Zeichnungen sowie vereinzelt Anschauungsexemplare

bei.²² Die meisten dieser Anschauungsexemplare bekam Borchardt dabei geschenkt. So etwa die Sendung vom 3. Juni 1907 über die Borchardt bemerkte:

„Die kleine grüne Schminkvase war der Händler Abd-en-nur Rabrian so liebenswürdig meiner Frau zu verehren. Da ich ihn nicht kränken wollte, konnte ich ihn leider nicht nach dem Fabrikanten fragen. Ich vermuthe aber, dass auch dies Stück Gurnaware ist.“²³

Vieles bekam Borchardt auch von den Herstellern persönlich überreicht. So schickte ihm ein gewisser Ismain Hissen aus Gurna regelmäßig die „neueste[n] Erzeugnisse seiner Kunst zur Ansicht“ nach Kairo, um Borchardts Urteil darüber einzuholen. Andere überließen ihm ihre Werke „wie zur Reklame“. Bekam er sie nicht geschenkt, so kaufte er sie „soweit es ihr Preis erlaubt[e]“ direkt beim Hersteller oder bei dem überführten Händler an.²⁴ Darüber hinaus ließ sich Borchardt bei größeren Antikankäufen stets auch überführte Fälschungen „zugeben“, um die Sammlung zu erweitern.²⁵ Schadenfroh beobachtete er sodann, wenn Nichteingeweihte auf Fälschungen hereinfielen.

Beispielhaft dafür ist der Bericht über zwei blaue Fayence-Vasen aus dem Jahre 1906, die ein Fälscher aus Gurna nach originalen Vorbildern geschaffen, und Borchardt davon ein Anschauungsstück als „Probe“ verkauft hatte. Als bald tauchte eine andere Vase aus der Serie, die Borchardt beim Hersteller zurückgelassen hatte, im Kairener Handel auf:

„Nach einigen Tagen bot sie mir der Händler ^cAli ^cAbd-₃el-hai aus Gise an“,

berichtete Borchardt nach Berlin,

„als ich ^cAli mein Gegenstück dazu zeigte, wurde er sehr traurig über die 6 Pfund, die er dafür bezahlt hätte. Ich glaube aber nicht, dass er sich ein Gewissen

19 Bericht über die diesjährigen ausserdeutschen Ausgrabungen in Ägypten 1912/13 vom 26. Juni 1913, 4: AÄWB, Mappe 1913.

20 9. Fälschungsbericht Borchardts an die Wörterbuchkommission vom 24. April 1908: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

21 Stark verwittelter Bericht (Datum nicht mehr lesbar) vor 1904: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912); 11. Fälschungsbericht vom 29. Juni 1910 und 12. Bericht vom 7. Juli 1911: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

22 Es ist nicht auszuschließen, dass sich solche Anschauungsstücke noch in deutschen Sammlungen befinden. Anfragen bei einzelnen Museen ergaben übereinstimmend, dass ihre Existenz zumindest nicht bekannt ist und ihre Identifizierung einer eingehenderen Recherche bedürfte.

23 8. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 3. Juni 1907: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

24 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

25 8. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 3. Juni 1907 (4 Proben); 9. Fälschungsbericht vom 24. April 1908 und 12. Fälschungsbericht vom 7. Juli 1911: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926] und Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

daraus machen wird, die Flasche mit Verdienst weiter zu verkaufen.“²⁶

Mit der zunehmenden Professionalität der Hersteller war der Markt ab 1908 auch mit Hilfe der speziellen Borchardt'schen Mittel nicht mehr zu überblicken. Im April 1908 kündigte Borchardt der Wörterbuchkommission daher an, er werde in Zukunft nur doch darüber berichten, „was gelegentlich im Handel gesehen wurde und besonders auffiel“, wobei neue Techniken den Vorrang hätten.²⁷

Methoden, Techniken und Spezialisierungen

Bis 1906 war der Geschäftszweig primär von der Methode bestimmt gewesen, Kopien von Originalen in den Handel zu bringen.

Die gängigste Variante dieser Methode war die Nachahmung von publizierten Originalen. Begünstigt von der steigenden Verfügbarkeit ägyptologischer Veröffentlichungen²⁸ begnügten sich professionelle Fälscher jedoch nicht mehr damit, hier und da eine Fälschung an den Mann zu bringen, sondern setzten auf „Massenware“ – d.h. auf typische Objekte aus dem funeren und alltäglichen Bereich. Da kaum jemand einen Überblick über z.B. alle seinerzeit publizierten Uschebtis, Isisamulette, Fayencegefäße u.ä. besaß, war ihre Überführung nahezu unmöglich oder unterlag einem Zufall. In der Folge hielten sich solche Stücke länger im Handel und konnten unentdeckt nachgeliefert werden.

Die Voraussetzung für den Absatz solcher Stücke war die Qualität des Handwerks: In dieser Hinsicht, so berichtete Borchardt im Juni 1906, hatten sich die Fayencefälscher aus Gurna einen Vorsprung verschafft, da sie, so Borchardt, „entschieden in der letzten Zeit die grössten Fortschritte gemacht“

hätten – worauf die „Künstler“ auch „nicht wenig stolz“ seien.²⁹

Eine andere Variante hatte sich im Zusammenhang mit dem seit Jahrzehnten erfolgreichen Vertrieb von geraubten Original-Reliefs aus Gräbern und Tempeln entwickelt, welche in nahezu jedem ägyptischen und internationalen Museum zu finden sind. Borchardt hatte ein solches Stück in seinem dritten Amtsjahr in Kairo an die Berliner Sammlung vermittelt, wie sich Schäfer beschwerte:

„Zur Sorge hat uns nur das grosse Relief mit den Fischern gebracht. Du hast offenbar nicht gesehen, dass es ein von Petrie publiziertes Stück aus dem Grabe des Ra-hotep ist. Das ist nun das vierte Stück in unserer Sammlung, von dem wir sicher wissen, dass es aus einem publizierten Denkmal in den letzten Jahren heraus gebrochen ist.“

Unter dem Vorbehalt, „dass sämtliche Verwaltungen grösserer Museen mit aegyptischen Abteilungen sich für immer zu einem solchen Verfahren verpflichten“, hatte Schäfer daher dem Antikendienst vorgeschlagen, solche Stücke „gegen Erstattung der Ankaufs- und Transportkosten dem Service wieder zur Verfügung zu stellen“, was der amtierende Antikendienstleiter Gaston Maspero (1846-1916) jedoch angesichts der unabsehbaren Kosten und des kaum zu bewältigenden administrativen Aufwands abgelehnt hatte.³⁰

Der reiche Absatz geraubter Reliefs bot Anreiz für Nachahmungen. So tauchten im Jahre 1906, nachdem der in Gurna ansässige Mohammed Abderrasul³¹ auf dem Kairener Antikenmarkt herausgesägte thebanische Reliefs an den Mann gebracht hatte, Kopien derselben Stücke im Handel auf:

„Es sollen die beiden Kopten aus Kene sein, die früher (...) die harten Steingefässe arbeiteten, die sich jetzt auf diesen neuen Industriezweig geworfen haben“, berichtete Borchardt nach Berlin.³²

Eher zufällig hatte sich dagegen eine Variante ergeben, die Borchardt 1910 beobachtete, nachdem Gipsabgüsse von Reliefs in Deir el-Bahari als echt deklariert und gegen hohe Preise an Touristen in

26 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

27 9. Fälschungsbericht Borchardts an die Wörterbuchkommission vom 24. April 1908: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

28 Im 19. Jahrhundert waren ägyptologische Bücher noch nahezu unerschwinglich gewesen. Laut einer Klage des Heidelberger Extraordinarius August Eisenlohr (1832-1902) kosteten etwa die Werke „von Brugsch allein 1250 Mark“ und die von „Dümichen an die 1000 Mark“ (Schreiben Eisenlohns an Kultusminister Goßler vom 2. März 1883: GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Vc Sekt. 1 Tit. XI Teil 2 Nr. 4, Bl. 9-10).

29 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

30 Schreiben Schäfers an Borchardt vom 9. Dezember 1901: DAIK, Mappe F I, L. Borchardt Korrespondenz (1899 – 1903).

31 Zur Abderrasul-Familie vgl. Bierbrier 2012, 2.

32 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

Theben-West verkauft worden waren. Borchardt berichtete dazu:

„An einem der Stücke haftete noch ein kleines Fragmentchen Staniol [sic]. Es war also klar, dass es Ausgüsse aus den mit Erlaubnis des Service in Deir el-bahari für eine amerikanische Sammlung über Staniol hergestellten Formen waren“.

Borchardts Assistent Hans Abel (1883-1927) war der Sache daher nachgegangen und

„... konnte dann noch an Ort und Stelle feststellen, dass das Abformen, das früher ein Bildhauer Tyndall gemacht hatte, jetzt durch dessen früheren Gehilfen Herrn Semenowski weitergeführt wird. Dieser hat sich zwei Einwohner von Gurna angelernt, die das Abformen auch ohne seine Aufsicht vornehmen. Diese stehlen ihm Formen, giessen sie aus, wie sie es bei ihm gelernt haben, und richten sie weiter zum Verkaufe zu.“³³

Während bei solchen Stücken zumindest noch nachträglich die Chance bestand, ihre rezente Herkunft zu entlarven, war dies bei der vierten Variante, Kopien von jüngst aufgefundenen Artefakten aus offiziellen Grabungen herzustellen und sie gleichzeitig mit dem originalen Fundanteil der Ausgräber in den Handel zu bringen, nahezu ausgeschlossen. Denn für den Verkauf bestimmte Stücke aus legalen Fundanteilen wurden von den Ausgräbern im Idealfall zwar dokumentiert, aber nicht publiziert. Auch diese Nachahmungen bezogen ihre Absatzchancen daher vor allem aus dem künstlerischen Geschick ihrer Hersteller.

Als Negativbeispiel meldete Borchardt 1906 das Auftauchen von kopierten „Votivtüchern“ aus Theben im Handel, nachdem der Egypt Exploration Fund (EEF) in Deir el-Bahari koptische Textilien gefunden und zum Verkauf angeboten hatte. Angesichts der in großen Teilen kryptischen Bildwelt der ägyptischen Spätantike hatten diese Nachahmungen grundsätzlich gute Aussichten, unerkannt zu bleiben.³⁴ Doch waren die Erzeugnisse in diesem Fall – so Borchardt – zu „kläglich“, als „dass sie einem Fachmanne hätte[n] gefährlich werden können“.³⁵ In der Folge kursierten Reste dieser gefälschten Textilien noch

1908 im Antikenhandel, obwohl inzwischen auch das Interesse an den echten, seinerzeit vom EEF in Der el-Bahari gefundenen Tüchern erloschen war.

Erfolgreicher erwies sich dagegen eine Lieferung von tönernen Opfertafeln im Stil des Mittleren Reichs, nach Vorlage solcher Funde von William Flinders Petrie (1853-1942)³⁶ in Sohag, die 1908 die Antikenmärkte im nahen Achmim und Luxor überschwemmten.³⁷ Opfer dieser schlaun Methode wurde 1911 auch der Antikenhändler Said Bey Haschaba, der in Assiut eine vom Antikendienst autorisierte Grabung unterhielt, deren Funde er in seinen Läden verkaufte. Nachdem mittelägyptische Fälscher die Märkte mit Nachahmungen von Holzfunden aus Haschabas Assiut-Grabung gespeist hatten, kaufte dieser alles auf, was seinen Funden ähnlich sah und lagerte die Ankäufe gemeinsam mit den Originalen in seinen Antikenmagazinen – allerdings unsortiert. Laut Borchardts Recherche gelangten diese unbestimmten Ankäufe – außer dass es sich dabei um Holzobjekte handelte, hat er dazu nichts überliefert – später unter dem Gütesiegel der Assiut-Provenienz in den Kairener Antikenhandel, von wo sie nach Kanada verkauft worden seien.³⁸

Zu den Kopien gesellten sich Objekte, die eine gewisse Spezialisierung und ein sicheres Stilgefühl des Herstellers voraussetzten. Es handelte sich dabei um Artefakte, die aus antiken und modernen Bestandteilen zusammengesetzt worden waren oder für deren Herstellung die Handwerker antikes Material verwendet hatten. Als Produkt dieser Materialsparenden Methode machte Borchardt 1906 auf einen im Handel befindlichen Dolch im Stil des Neuen Reichs aufmerksam, dessen Klinge und Nägel alt und der Griff modern waren.³⁹ Dabei kamen auch alte Farbreste, die mit Bindemittel wieder angerührt wurden, zur Anwendung. Der Sitz dieses Industriezweigs war laut Borchardts Recherche Assiut:

„Jesse hat früher schon ähnliche Schnitzereien aus Holz, Knochen und Elfenbein in den Handel gebracht; der Sitz dieser Industrie ist also wohl Assiut“.

33 11. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 29. Juni 1910: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

34 Zu der bis mindestens in die 1990er Jahre andauernden Herstellung von Fälschungen koptischer Kunst und ihrer spezifischen Eigenheiten vgl. Severin 1995 (Hinweis C. Nauerth).

35 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

36 Vgl. Bierbrier 2012, 428-430.

37 9. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. April 1908: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912). Petrie grub 1906/07 in Giza und Rifeh, (vgl. Bierbrier 2012, 428), von wo er Abstecher nach Sohag unternahm.

38 12. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 7. Juli 1911: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

39 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

Doch wurde die Spielart auch in Gurna gepflegt: 1907 berichtete Borchardt von antiken Säulenbruchstücken aus dem Totentempel Rames' III. in Medinet Habu, aus welchen Plastiken im Stil des Neuen Reichs hergestellt worden waren.⁴⁰ 1910 kaufte das Kairener Museum einen aus alten Säulenbruchstücken gefertigten Hathorkopf, dessen Odyssee durch den Handel Borchardt aufmerksam verfolgt hatte:

„Der in einem früheren Berichte erwähnte Hathorkopf thebanischer Herkunft (WB 9, 07/8, S. 2) ist jetzt für den Preis von 10 LE in den Besitz des Kairener Museums übergegangen. Siwadjan wird ihn also wohl an die Vorbesitzer zurückgegeben haben, und diese haben es dann an Herrn [Emil, SV] Brugsch [damals 1. Konservator am Kairener Museum, SV] abgesetzt“.⁴¹

Einen seltenen Fall von Eigenkreation machte Borchardt 1911 mit einem „unten zugespitzte[n] Steinei mit zwei seitlichen kleinen Ösen, bekrönt mit einem Falkenkopf“ aus:

„Ich riet auf den geschicktesten Fälschungsbildhauer in Theben, Nasr, den ich alsbald mit Hilfe von Mohareb Todrus stellen konnte. Er leugnete zuerst, erinnerte sich dann, solche Dinger einmal beim Pflügen auf seinem Felde gefunden zu haben – er hat keinen Kirat Land und hat nie gepflügt – und wollte mir endlich ein solches Stück machen.“

Über das Resultat urteilte Borchardt:

„Nasr hat jedenfalls ein gutes Stilgefühl und eine geschickte Hand. Ob er für dieses Stück je ein altes Original gehabt hat, oder ob es eine freie Komposition ist, habe ich nicht herausbekommen können.“

Vertrieb

Die Beispiele der Haschaba-Sammlung und des thebanischen Hathorkopfes lenken den Blick auf den Vertrieb der gefälschten Produkte. Mittels Borchardts Berichte lassen sich ihre Spuren sowohl in das Ägyptische Museum in Kairo als auch in europäische Sammlungen und nach Übersee verfolgen. Diesen Spuren nachzugehen, kann im Zuge der Aufarbeitung der Institutsgeschichte nicht geleistet werden und dient auch nicht deren Fragestellung. Doch soll anhand der folgenden Beispiele darauf aufmerksam

40 8. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 3. Juni 1907: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

41 11. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 29. Juni 1910: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

gemacht werden, dass Borchardt zuweilen sehr dezidierte Informationen hinterließ.

So meldete er etwa 1909, nachdem „Bälle aus Lehm“ im Stile der aus „Gräbern des mittleren Reichs bekannten Lederbälle“ im Antikenhandel von Luxor kursiert waren:

„Herr Prof. v. Bissing hat einen solchen Ball für seine Sammlung erworben.“⁴²

Über die Sammlung des amerikanischen Sammlers, Händlers und Schriftstellers Robert de Rustafjaell (1859-1943)⁴³, der 1909 ein „Museum of practical Archaeology“ in der Hauptstrasse von Luxor eröffnet hatte, berichtete Borchardt im selben Bericht, dieser habe dort:

„eine Unzahl von Fälschungen aller Art vereinigt; wie ich zu seiner Ehre annehmen will, ohne sein Wissen“.

Dabei diente Rustafjaells „Museum“ ausschließlich dem Zweck, die Artefakte zu verkaufen.

Darüber hinaus hinterließ Borchardt die Nachricht, dass der ägyptische Antikenhandel auch von ausländischen Herstellern bedient wurde. Von angeblich prähistorischen Elfenbeinvotiven bis hin zu vermeintlich römischem Glas, das von Fälschern aus Palästina, Syrien, Zypern und Kleinasien importiert worden sei, sei alles im ägyptischen Antikenhandel vertreten gewesen, was den Anschein eines alten Objektes abgab.⁴⁴ Dabei taucht der Hinweis auf die Präsenz ausländischer Fälscherimporte auf dem ägyptischen Antikenmarkt schon in älteren Berichten Borchardts auf. Im Juni 1906 meldete er nach Berlin:

„Derselbe, vermutlich italienische Bildhauer, von dessen Ha^cfre^c-Statue in früheren Berichten wiederholt die Rede war, hat anscheinend zwei neue Werke auf den Markt gebracht. Der Händler Casira⁴⁵ hat sie.“⁴⁶

42 10. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 9. Mai 1909: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912). Borchardt und Bissing waren seit 1901 zutiefst verfeindet, vgl. Voss 2013, Kap. IV.6.5.

43 Vgl. Bierbrier 2012, 479-480.

44 11. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 29. Juni 1910: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

45 Zum Händler Casira vgl. Eaton-Krauss 2010. Nicht zu verwechseln mit dem ägyptologisch geschulten deutschen Antikenhändler Manfred Cassirer (vgl. Bierbrier 2012, 107).

46 7. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 24. Juni 1906: DAIK, Mappe o. Nr., Händler (1900-1912).

Schlusswort

Das Thema Fälschungen hat Borchardt auch nach seinem Eintritt in den Ruhestand, 1928, beschäftigt. In den 1930er Jahren publizierte er wiederholt Artikel über entlarvte Fälschungen, darunter einige, die er selbst vermittelt hatte. Der Grund dafür lag laut Borchardts Aussage vor allem darin, seine eigenen Fehler korrigieren zu wollen.⁴⁷

Möglich geworden war dieses öffentliche Bekenntnis durch die veränderten politischen Verhältnisse in Ägypten, das 1922 seine Unabhängigkeit erlangt hatte. Angesichts der wettbewerbsmäßigen Verhältnisse unter den europäischen Ägyptologen im britisch-französisch dominierten Ägypten vor 1914 wäre eine Veröffentlichung undenkbar gewesen.

Als scharfer Kritiker der französischen Leitung des ägyptischen Antikendienstes, die seine Verbesserungsvorschläge und seine Bestrebungen, Einfluss auf die Antikenverwaltung zu erlangen, über ein Jahrzehnt lang konsequent und erfolgreich zurückgewiesen hatte, nutzte Borchardt seine Berichte auch dafür, den ursächlich akademischen Konflikt in bestimmte deutsche Gelehrten- und Behördenkreise zu tragen.⁴⁸ Wie seine wissenschaftlichen Berichte und seine Berichte über die Verwaltung des ägyptischen Antikendienstes sind daher auch Borchardts Fälschungsberichte voller Spitzen und Anschuldigungen gegen die missbilligte französische Antikenverwaltung vor Ort:

„Solche Machwerke wirken nur komisch“, urteilte er über eine Fälschung im Juni 1910, „bedauerlicher aber ist es, dass das Kairener Museum wieder eine Fälschung erstanden hat, ein Säulenmodell, das nach den unfertigen Säulen aus Qurna hergestellt ist, und zwar nicht einmal gut.“⁴⁹

Zum Verständnis von Borchardts Berichten gilt es daher, den politischen, akademischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext ihrer Entstehung im Auge zu behalten. Tatsächlich öffnen sie nicht nur den Blick auf spezifische, aus heutiger Sicht verurteilungswürdige und überkommene Verhältnisse. Im Zuge der Historisierung des Fachs bilden sie vor allem eine Ressource für die Zusammensetzung eines ganzheitlichen Bildes von der ägyptologischen Disziplingeschichte im 20. Jahrhundert. Zwar bieten Borchardts Fälschungsberichte die Möglichkeit, dezidierte Fragen der ägyptischen Archäologie- und Sammlungsgeschichte zu klären – bis hin zu der „Entlarvung“ von rezenten Artefakten in deutschen und internationalen Antikensammlungen. Doch zeigt ihre thematische und chronologische Ordnung darüber hinaus, dass die Professionalisierung des Fälscherhandwerks in Ägypten eng mit dem Fortschritt der Ägyptologie als Wissenschaft verknüpft war: Indem sich die Hersteller dem rasanten Vorankommen von wissenschaftlichen Erkenntnissen anpassten und sich deren zunehmende Verbreitung zunutze machten, profitierten sie von der Entwicklung des Fachs.

Nicht zuletzt unter dem Eindruck der im Bonner Workshop formulierten These, dass Fälschungen aus dem ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert auch als Zeitzeugnisse aufgefasst werden können, die ihre „Authentizität“ nicht dadurch einbüßen, dass sie antike Kunstwerke vortäuschen, können Borchardts Berichte zudem einen Rahmen dafür abgeben, auch die in Frage stehenden Objekte selbst mit dem wertfreien Auge des Historikers zu betrachten und einzuordnen.

47 Vgl. von Pilgrim 2013, 251-251, Abschnitt „Forschungen“. In einem privaten Brief von 1931 nannte Borchardt seine fortgesetzte Beschäftigung mit Fälschungstechniken das „Ergebnis eigenen Reinfallens“ (nach von Pilgrim, op. cit.).

48 Der Konflikt nährte sich an der Konkurrenz zwischen der strengen Methodik von Ermans „Berliner Schule“ und der traditionellen französischen Ägyptologie. Die politisch verordnete Unterordnung der deutschen Gelehrten vor Ort unter die französische Antikendominanz bildete daher andauerndes Spannungspotential (vgl. Voss 2013, Kap. IV.7.1.; dies. 2012a; 2012b; 2012c und Gady 2012).

49 11. Fälschungsbericht an die Wörterbuchkommission vom 29. Juni 1910: DAIK, Mappe o. Nr., Händler [1911-1926].

Literaturverzeichnis

Bierbrier 2012

M.L. Bierbrier, *Who was Who in Egyptology*, 4. überarb. Auflage (London 2012)

Eaton-Krauss 2010

M. Eaton-Krauss, *Some Coptic Purportedly from Coptos*, in: G. Gabra, H. N. Takla (Hrsg.), *Christianity and Monasticism in Upper Egypt 2: Nag Hammadi - Esna* (Cairo/ New York 2010) 201-210

Erman 1933

A. Erman, *Ludwig Borchardt Bibliographie. Zum 70. Geburtstag Ludwig Borchardts am 5. Oktober 1933 zusammengestellt* (Leipzig 1933)

Fiechter 2009

J.-J. Fiechter, *Egyptian Fakes. Masterpieces that duped the Art World and the Experts who uncovered them* (Paris 2009)

Gady 2012

E. Gady, *Le regard égyptologues français sur leurs collègues allemands, de Champollion à Lacau*, in: D. Baric (Hrsg.), *Revue Germanique Internationale, "Archéologies méditerranéennes"*, 16/2012, 155-170

Gertzen 2013

T. L. Gertzen, *École der Berlin und „Goldenes Zeitalter“ (1882-1914) der Ägyptologie als Wissenschaft. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Ebers, Erman und Sethe* (Berlin/Boston 2013)

Loeben 2011

C. E. Loeben, *Die Ägyptensammlung des Museum August Kestner und ihre (Kriegs-)Verluste, mit Beiträgen von T. Henke, B. Lüscher, A.V. Siebert und A.B. Wiese*, *Museum Kesterianum* 15 (Rhaden/Westf. 2011)

von Pilgrim 2013

C. von Pilgrim, *Ludwig Borchardt und sein Institut für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo*, in: S. Bickel – H.-W. Fischer-Elfert – A. Loprieno – S. Richter (Hrsg.), *Ägyptologen und Ägyptologien zwischen Kaiserreich und Gründung der beiden deutschen Staaten*, *Beihefte ZÄS* 1/2013, 243-266

Severin 1995

H.-G. Severin, *Pseudoprotokoptika*, in: C. Fluck – L. Langener – S. Richter – S. Schaten – G. Wurst (Hrsg.), *Divitiae Aegypti. Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause* (Wiesbaden 1995) 89-99

Voss 2012

S. Voss, *La représentation égyptologique allemande en Égypte et sa perception par les égyptologues français, du XIXe au milieu du XXe siècle*, in: D. Baric (Hrsg.), *Revue Germanique Internationale, "Archéologies méditerranéennes"*, 16/2012, 171-192

Voss 2012b

S. Voss, *Die Rückgabeforderung der Nofretete-Büste im Jahre 1925 aus deutscher Sicht*, in: F. Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete* (Petersberg 2012) 460-468

Voss 2012c

S. Voss, *Archäologie und Politik am Nil. Nofretete und das Kaiserlich Deutsche Institut für ägyptische Altertumskunde in Kairo – eine Analyse*, *Antike Welt*, 6/12, 17-21

Voss 2013

S. Voss, *Die Geschichte der Abteilung Kairo des DAI im Spannungsfeld deutscher politischer Interessen*, Band I: 1881-1929, *Menschen – Kulturen – Traditionen. Studien aus den Forschungsclustern des Deutschen Archäologischen Instituts* 8,1 (Rhaden/Westf. 2013)

Quellenverzeichnis

1. AÄWB [= Archiv Ägyptisches Wörterbuch, Berlin] *Mappe* 1913
2. DAIK [= Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo]: *Mappe F I*, L. Borchardt *Korrespondenz (1899-1903)* *Mappe* o. Nr., Händler (1900-1912) *Mappe* o. Nr., Händler März 1912 [enthält Fälschungsberichte] *Mappe* o. Nr., Händler [1911-1926]
3. GStA PK [= Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin] *I. HA Rep. 76 Kultusministerium Vc Sekt. 1 Tit. 11 Teil IX* Nr. 6 Bd. 1 *I. HA Rep. 76 Kultusministerium Vc Sekt. 1 Tit. XI Teil 2* Nr. 4
4. SIK [= Schweizerisches Institut für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo] *Briefe MB* [= Mimi Borchardt], *Mappe* 28/4

A stratigraphic approach to authentication

STEPHEN QUIRKE

он должен противопоставить свое убеждение в необходимости полного равноправия, полного и окончательного отказа от каких-либо привилегий для какой-либо нации.

Ленин 1914

Some social background

In contemporary public spheres, curatorship and connoisseurship are ambivalent social phenomena. Their mystique and privilege seek an anchor in knowledge, but its institutions cannot protect them against the derisive and corrosive laughter at any emperor's clothes. Object value judgements cannot easily avoid implying "I know more than you", "I know the truth, and you must ask me"; accordingly, object specialists are generally well aware that they are courted, admired, envied, not necessarily liked. The competitive logic of their claims responds to an internal conflict, between classes within one society, or, within one social class, between professional factions in their institutions. In the particular social context of museum worlds, certain collected things are accessioned in museums as Things, that is, as units of information accessible for verification. The Things are not particularly familiar either to most subject specialists, or to most institutional managers and directors, only to staff who encounter them on some habitual basis. For the sculpture in the gallery, the conversant will be the cleaning staff more often than the computer-bound curator, but it is not regular social practice to ask such essential staff about objects they daily encounter, or about anything else. Away from the light of display, the stored item might never emerge into habit-forming practice at all, outside the minority of instances where a catalogue is being prepared, when it must be consulted finally on the terms envisaged by its accessioning. A wider society beyond the precincts of the museum may not know, or be especially concerned, that many professional participants know little about museum contents, or that specialists in different institutions may disagree so strongly over the value of details of object knowledge.

Even where goodwill exists within or between institutions, the practice of professional life overwhelms collegiate intentions: the museums and universities of Berlin, London, New York, Paris, work at rhythms that make short journeys to see and speak impossible. More generally, the habits of practice and thought among the various professionals are sufficiently different to strain relations between nominal 'keeper'/ *custos*, internal budget-holder, and external specialist teacher and writer. Historically writers have sought to broker peace in these civil conflicts: Giambattista Vico might ask the broad sweep of philosophy (at the university) to unite with the details of philology (in the museum) in a new science. Three centuries later, their marriage remains an ideal, set against the mocking of the epic anti-hero and the carnival mask. University and museum remain mutually and competitively aloof. Wider social support for funding both is precarious, and depends on minority private gifts, cementing a culture of privilege and prestige.

With all its structural fault-lines, the theatre of authentication continues in business, reaching wide audiences through television programmes. In mass media with minimal authentication of the expert: the spectacle of *witnessing* expertise in practice seems the primary concern. Alongside, the tradition of deriding the practitioners is also alive and well (Jones 2010). Perhaps, like an annual carnival, derision is the safety valve for the practice, effectively nurturing and protecting its future. The same widespread social scorn may also draw on a deeper sense of loss, of something invaluable beyond the professional envy or private greed in the spectacles of authentication: the wonder at the t(T)hing which sparked the whole historical move to treasure even humble materials out of time (Piotrovsky 1995). In the interest of that prior wonder, I consider below one mechanical way

to practice authentication: identification of successive time-blocks as material strata in the history of museum object acquisition, on the geological “principle of superposition” from Ibn Sina and Niels Stensen (Al-Rawi and Al-Hassani 2002).

Most internal conflicts

Throughout the history of interest in antiquities, the game of authentication depends on the presence of its other sibling – forgery, a practice that has proven as hugely enjoyable for the detached spectator of authentication as it is for the practitioner (examples of Egyptian antiquities fakes, presented with gusto, in Wakeling 1912, Fiechter 2009). In museum life, congratulations at an unexpected treasure often seem less heartfelt than the satisfaction when the treasure is exposed as a fake. As lessons in social distinction, a gallery display might juxtapose media coverage of (a) the remarkable acquisition of an Old Kingdom sarcophagus, at low cost thanks to curatorial discernment and intervention (BM EA71620, Spencer 1999), with (b) the unmasking of a magnificent Amarna artwork as modern, against the estimation of the same national curatorial expertise (Bolton Museum 2004.7, Hardwick 2010). However impossible the task, any device or procedure is under pressure to insure an audience, and its public institutions, against subjectivity.

The same sparring *Schadenfreude* (also an English-language emotion) may be read in the privately expressed divisions between passionately interested specialists, throughout the history of the discipline. A pair of nineteenth century examples can reassure us that we are in eminent company. One case opposes two of the most influential European Egyptologists of the late nineteenth and early twentieth centuries, Adolf Erman (1854-1937) and Gaston Maspero (1846-1916). In the winter of 1885-1886, in the early years of English military occupation (1882-1952), Erman, then Director of the Egyptian Museum in Berlin, visited Egypt to see sites and collect antiquities for the museum. Maspero was at the time Director of the Antiquities Service, under Nubar Nubarian, leading minister for Khedive Tawfiq. Among the objects subsequently accessioned in Berlin is one of the finest extant fragments from a Middle Kingdom object type, the long section of a

hippopotamus canine, carved with series of figures (now Berlin 9611). The fragment is sculpted in low relief on both faces with unusually detailed and meticulously proportioned figures, and its high quality may explain why Erman dedicated a passage of his autobiography to the story of its acquisition (Erman 1929:219):

“Auch in Theben blühte neben dem großen Handel... der kleine mit einzelnen Fellachen und Jungen, besonders auf dem Westufer. Die wußten, in welchem Grabe ich gerade kopierte, und kauerten dann geduldig davor oder lauerten mir auch auf dem Heimwege auf. Eines Abends sprach mich ein unbekannter Araber mit seiner Frau und einem Kinde an; das Kind habe beim Spielen im Sande etwas gefunden; ob ich das kaufen wolle. Es war ein Bruchstück eines sogenannten Zauberstabes mit einer Kröte darauf, die schönste Elfenbeinschnitzerei, die ich je gesehen hatte. Ich kaufte es ... und machte die Leute noch glücklich, als ich der kleinen Finderin einen Piaster dazu schenkte....”

Erman does not question his own ability to separate different strands in the network of finders and sellers, but instead casts a curatorial mantle of absolute knowledge over the landscape. A different orientalist perspective emerges in private comments among the letters from Maspero to his wife Louise, back in France (David 2003). From initial guarded welcome, this correspondence charts a change in his attitude, always in the long shadow of the 1870-1871 Franco-Prussian War:

1. Maspero receives Erman at the Egyptian Museum, Cairo, then located in Boulaq: “Erman, le directeur du Musée de Berlin, vient d’arriver ... Il est plus aimable que Krall, Stern, Lincke, Piehl et tous les autres illustres pédants que nous avons vus défiler d’année en année. Il vient passer l’hiver en Egypte et acheter des antiquités pour le musée de Berlin. Je l’ai naturellement bien reçu, tout en ayant un oeil ouvert sur lui. J’espère qu’il ne me jouera aucun tour” (David 2003: 66, letter 8 November 1885, Boulaq)

2. Maspero comments on the Erman visit: “J’ai ici depuis un mois et demi Erman. Je lui ai ouvert les portes toutes grandes, et il déjeune tous les matins avec nous: aussi il ne tarit pas d’éloges sur mon compte. Comme il est aujourd’hui le directeur du musée de Berlin, je suis d’autant plus porté à lui être agréable: je ne veux pas qu’on puisse en Allemagne me reprocher de jalouser les savants étrangers par

esprit de vengeance internationale” (David 2003: 91, letter 17 December 1885, Boulaq)

3. Early in his 1885-1886 tour of inspection in Upper Egypt, Maspero acquires antiquities at Qena from the local representative (consul = consular agent) for Germany as a capitulatory power: “Au sortir du palais, je vais rendre visite au consul; la petite chienne blanche que nous caressons deux fois par an nous signale de loin en jappant, et au cours de la conversation, on apporte des antikas. Cette fois, la chance nous a bien servis: quatre inscriptions grecques superbes, une de Tibère, une d’Adrien, une très jolie stèle copte de Coptos, le tout pour rien, en cadeau. Le drôle de l’affaire est que le donateur est le consul d’Allemagne, qu’Erman arrive par le prochain bateau, et que nous lui soufflons les monuments qu’il aurait eus sans doute: voilà un commencement de revanche.” (David 2003: 131-132, letter 22 January 1886, Luxor).

4. Maspero continues his acquisitions at Luxor, ahead of Erman: “Erman peut venir maintenant.” (David 2003: 135, letter 25 January 1886, Luxor).

5. “L’approche d’Erman a jeté l’émou dans le pays: partout on lui prépare les plus jolis objets faux qu’on peut trouver. Sa réputation comme acheteur est faite du Caire: il passe pour payer très cher et pour ne pas savoir reconnaître le faux du vrai. Le fait est qu’il a enrichi le musée de Berlin de diverses antiquités fort modernes: je lui ai d’abord communiqué mes observations, puis comme il ne m’écoutait pas, je l’ai laissé se tirer d’affaire comme il l’entendrait: peu m’importe, après tout, la manière dont le musée de Berlin dépense son argent” (David 2003: 140-141, letter 29 January 1886, Luxor).

The fifth of these excerpts implies that the two men lost sympathy for one another already in Cairo, over the ever-delicate issue of authentication: there is no easy way to reveal to a colleague an error of this kind. I cannot cite any known modern item among the 1885-1886 acquisitions, and such research most often requires local curatorial access to museum inventories and familiarity with the collection. From the museum inventory in Berlin, material analysis of specific items from the Erman visit might be enlisted to identify examples of “les plus jolis objets faux”.

In the second example of intercollegiate irony, from earlier in the nineteenth century, the talent of a knowledgeable artist triumphs, at least temporarily, over the historian-philologists. In 1825-1826, the

outstanding Scottish epigrapher Robert Hay (1799-1863) spent part of the winter recording monuments at Thebes, in company with at least four key figures in early Egyptological collecting: Joseph Bonomi, James Burton, John Gardner Wilkinson, and the indispensable Demetrios Papandriopoulos (Visconti 1828, for this key figure, better known by the name Γιάννης Αθανασίου in the Italian form Giovanni D’Athanasia, see giving his own account of his work in the English version D’Athanasia 1835). Selwyn Tillett relates the following occasion from the diary entry for New Year 1825 (Tillett 1984:23):

“As a kind of New Year prank Hay forged a small sculpture “to try to take in the party with it as an antique. After it had been handed round and laid down I could not refrain from telling them they had been taken in, wh. of course as antiquaries made them very angry at being deceived by a work of a very young artist!”. A similar attempt a week later did not achieve its desired effect.”

Perhaps the small sculpture still lies dormant somewhere in the collections of Robert Hay, dispersed between the British Museum and, when not deaccessioned, the Museum of Fine Arts Boston. As documented deception his light-hearted artefact would be a rare treasure.

Documented excavation as core, acquisition as strata

The prank by the great Hay, and the derisive comments on the great Erman by the great Maspero, need not be read too seriously, though the playwright warned us that we are laughing at ourselves. The more engaging task remains to encounter ancient Egypt in its own products, rather than in nineteenth, twentieth, or twenty-first century *hommages*. In an historical science, documentation is still the essential frame for this task. As in forensic science, reputation alone is not a criterion for authentication, as the case of Erman might warn (if Maspero was right). Neither date nor place provide any automatic alibi. The year of acquisition is only useful in the context of a history of skills: competence of fakers depends on opportunities to train, and on individual ability, and may decrease as well as increase over time. For place of acquisition, not even a site during excavation can guarantee that every find is authen-

tic: *sotto voce* the excavation can harbour a fake as readily as the market-place (Vernus 2009). However hard to achieve, verifiable evidence of the finding would be needed to avoid the risk that an object has been planted by the digger in the ground being dug; in Egyptian archaeology, foreigners mention this risk in relation to Egyptians (Petrie), but not so often other foreigners, least of all of the same nationality.

Artefact authentication comprises acts of comparison with most similar available examples, and therefore depends upon a prior and more exhaustive programme of research, to establish a corpus of the object type. For authentication, the efficacy of the corpus depends not only on formal criteria internal to the type, but also on its own history of production; that is, the corpus must provide explicit chronological data both for excavation and for all other means of acquisition. With all due caution over the risks of intrusion, the documented find-context offers the most stable core to any typological corpus. Most useful are find-contexts where associated features or objects have been documented, as these may corroborate the integrity of the find in its context, beside providing the archaeological clues to dating the material. As archaeologists continually emphasise, the important point is not the source from an excavation, but the documentation of the finding (Petrie 1904, 1). Conceptually, then, each inspection of an object begins with comparison against an established corpus of its type. In Egypt, as elsewhere, the more often an object type requires authentication, the smaller the proportion of excavated examples with documentation. However much undocumented items may seem dominant by sheer quantity, the principle of documentation requires that the corpus be considered two essentially or ontologically separate components: primary documented core, set against a secondary comparative block. For the secondary block, the database fields "acquisition date" and "acquisition history" acquire defining importance. Most subject specialists may find a museal minority rather obsessed with the intricacies modern object biographies. Yet archaeology needs these modern archival lines that have long been second nature to the European art historical practice (for the archaeology of ancient Greek and Roman sculpture, the principle is demonstrated classically by Haskell and Penny 1981).

One means of ordering the undocumented mass is periodization, for which certain criteria can be suggested as part of the mechanisms of authentication. Different means of periodization could readily be offered, notably by political and social history, as that would directly affect access to sites and markets. Major historical points of change could be considered such as: principal legislative changes e.g. in land-ownership; main infrastructure projects affecting mobility and income; military historical events. In current research into the figured hippopotamus tusk sections, I have adopted one framework of explicit criteria, and present this here as an experiment among the many possible approaches. This framework is possible only on the basis of the corpus established by Hartwig Altenmüller for this object type, recently considered further by Peter Hubai (Altenmüller 1965, 1983; Hubai 2008). A first criterion is documented relation to site, as a bridge between documented excavated core and undocumented mass. The fragment acquired by Erman is a useful test-case: if we follow the tale recounted in his autobiography, it might be considered relatively more likely to be from, if not the Theban area directly, then perhaps not too far; the Maspero letters raise the possibility that the item was planted from farther afield, depending on the frequency of contact between Cairo and Luxor sellers at this date. By identifying acquisition place and date as a joint question, the Erman acquisition helps to show the need for new research into the history of selling networks across the Nile Valley. The history of the antiquities trade may be expected to follow the history of transport and communication, in tandem with that of archaeology. In the early 1880s, Maspero authorised clearance of cemeteries around Akhmim, and the town became for a while the preponderant source for papyri, and above all textiles of late Greek and Roman antiquity, from the first millennium AD (Kuhlmann, 1983); foreigners sailing to or from Luxor could readily stop at the town, ensuring a certain proportion of acquisition at source, rather than only at the national centre of trade in Cairo (cf Smith 1994).

That same winter, the travelling reverend Greville Chester also stopped at Akhmim, cited as source for another figured tusk section (now British Museum EA17078, Altenmüller 1965: II, no.55). Akhmim is not known as a source for excavated examples of the object type; the nearest major such site would

be Abydos, and therefore, in combination with the documented role of Akhmim as a sales-point for antiquities that same year, the tusk might plausibly be assigned with a question-mark to the Abydos area – always pending the necessary research into the history of the vendor networks. The other objects acquired from Chester that year might help map the geographical horizon of sources for his Akhmim purchases; if the vendor(s) could be identified, their scope of activity could also be charted. In such cases, it is important that documentary evidence confirms that an item was acquired at a particular place; without the information that Greville Chester stopped at Akhmim that winter, the provenance might merely be a device to raise the value of the piece. In sum, corroborated “acquisition place” in historical context may offer significant information, sufficient to justify treating specific acquisitions as a special corpus category between the documented excavated core and the remainder of the undocumented material.

Dividing lines

For many object types, acquisitions with no verifiable link to place constitute a considerable quantity of material, if not the majority. I would treat any extensive corpus as a spectrum of acquisition history on purely formal terms; suspending connoisseurship, I would first insist on documentary evidence for the first known reference to an artefact in publication or in archive, including collection inventories. In assessing likelihood of authenticity, one major dividing-line is the earliest attestation of a modern version. Within the corpus of figured tusk sections, Altenmüller notes the existence of two painted wood copies of one of the finest, and atypical examples, British Museum EA18175, accessioned in 1887 as acquired at Thebes by senior curator Wallis Budge. The two copies are Ashmolean 1892.1159, accessioned in 1892, and Chicago Oriental Institute Museum E 11208, purchased in Cairo in 1920 (Altenmüller 1965: II, 51). As Altenmüller notes, one wood copy was reported already by Rylands in 1888, offered along with the first to the British Museum. Even if the wood example was not recognised as modern, the 1888 report can be taken as the point by which copies are known to be in circulation, for this one object

category. For another object category, the earliest fake may be later or earlier. The Borchardt excavations at Amarna seem to have stimulated talented sculptors inside Egypt, who might not have been tempted earlier (Fiechter 2009 for the imitations). Similarly, it seems unlikely that predynastic material was being copied before scientific recognition of that phase of material culture, whereupon production flourished in the early twentieth century (Arkell 1955 on the modern motifs added to probably ancient silt-stone palettes Berlin 14411 and UC15821). In other words, recognition of the object category itself is a prerequisite to collecting, and in turn to new production. The object category need not be the same as its modern name: the category “idol” generated a stone version of a Ptah-Sokar-Osiris figure from a mid-seventeenth century Italian publication as a small-scale shabti, now in the Ashmolean Museum (Whitehouse 1989).

The case of the Ashmolean shabti introduces the second criterion for sub-dividing the disorderly mass of the undocumented: print publication as circulation of the object type in pictorial form, as a stimulus enabling new production. For the figured tusk sections, the first print dissemination of a group came in 1896, when James Quibell published line-drawings of four found among late Middle Kingdom objects in a tomb-shaft, covered by the later Ramesseum store-rooms (Quibell 1898: pl.3). A more concerted focus on the object type is first found in the catalogue of “magical” objects in the Egyptian Museum, Cairo, including nine examples, whole tusks or fragments (Daressy 1903). It must be emphasised, that I do not have specific examples of modern versions based on either the Quibell or the Daressy publication. After British Museum EA18175, I know of only one example of a figured tusk section which can be identified conclusively as based on another, and this seems not to be from publication: Fitzwilliam Museum E. 394a.1932, from the bequest of the collector Edward Towry Whyte (1847-1932) (Altenmüller 1965: no.28), probably an ancient fragment with inverted and imperfect modern copy of the design on anciently sculpted fragment UC35309, from the collection of Henry Wellcome (1853-1936). As UC35309 seems not to have been published before 1932, when Whyte died, the carver of the Fitzwilliam piece presumably saw it at some point between its unearthing and its time in the Wellcome collection, whether on display

or in private. Nevertheless, a first publication date provides a more formal criterion, than can yet be established from archival records for the impact of original examples seen by excavators and vendors in circulation in the market. For a more stable, strictly formal division, the date of printing therefore takes precedence in the framework for guiding authentication.

Subsequent divisions in the spectrum of authentication may apply across a majority of object types. A third dividing-line is the explosion of modern production of ancient Egyptian antiquities during the 1910s and 1920s. Unprecedented publicity surrounded the discovery of the tomb of Tutankhamun in 1922, and that year might offer a neat chronological marker. However, Elliott Colla notes how the scale of reception reflects the mood of the moment, and that the Tutankhamun find may be less a catalyst than an echo of its time (Colla 2007: 172-226). In the case of figured tusk sections, at least four examples were acquired in 1919 and 1920 (including the wooden copy cited above): UC16786; Chicago OIM 10788, 11288; New York MMA 19.2.18). The next period dividing-line is from political history, but with direct impact on the history of collecting. Either 1939 or 1945 might be considered the principal turning-point; even before the Cold War set in, with political de-colonisation, Western museum management, staff and public may have moved from global to local interest. However, in the Egyptian context, the 1952 Revolution seems the point of greatest change: foreign antiquities officials were finally replaced with Egyptian nationals, the exodus of foreigners probably profoundly transformed antiquities sales networks at all levels, and the political overhaul brought an end to large-scale foreign excavations and divisions of finds, already largely impeded by the Second World War. A final dividing-line for both historical and ethical reasons is the introduction of international agreements on antiquities export. The spectrum of acquisition history emerges as the following framework:

Core Corpus = excavated examples with extant documentation

Comparative Group A = with local provenance/place of purchase information from seller/donor (excluding references to Cairo and Luxor, as larger centres of antiquities selling)

Comparative Group B = without local provenance information

(i) = date of first known reference to a modern imitation (*for figured tusks = known before 1888*)

(ii) = documented/acquired between date of first known modern imitation and date of first publication of series of examples (*for figured tusks = first known between 1888 and 1903*)

(iii) = documented/acquired between first known publication and major increase in antiquities purchases (*for figured tusks = first known 1904-1918*)

(iv) = documented between major increase and major decrease in antiquities exports (*for figured tusks = first known 1919-1952*)

(v) = documented between decrease in antiquities exports and introduction of legal restriction on antiquities sales (*for figured tusks = first known 1952-1973*)

(vi) = not documented before introduction of restriction on antiquities sales (*for figured tusks = first known before 1973*)

For the figured tusk sections, the framework does not offer a mechanical authentication, but instead it helps to foreground clusters and so histories of skills, ancient and modern, in the relatively little explored world of bone and wood carving. Earlier corpora have organised lists around present location (as Altenmüller 1965), for an alphabetical or geographical list of collections provides the most convenient frame for reading. In place of that convenience, the framework above prioritises acquisition time and place, setting at core the best documented material, and admitting other material secondarily, for comparison. The chronological acquisition-list promises at minimum a warning over the presence of accomplished cutting in earlier generations of archaeology in the Nile Valley. Further research would need to include investigation of the specific crafting and cutting skills available from the known tool-kits and professions of particular places, metropolitan to rural, generation by generation: sculpting, drawing, jewel- and (in more recent times) clock-making or –repairing.

Chaining authentication

A stratigraphic approach to authentication may encourage a focus on the documentary evidence for first modern appearance of an object. The division into time-blocks of acquisition also encourages new comparisons between objects of one type. As a by-product, a current researcher into the history of the discipline can more clearly recognise for each modern decade the visual resources of study of antiquities (including study for forgery). Despite such potential, a single device cannot be expected to guarantee the security demanded by a scientific or wider public. Therefore the researcher who adopts the "principle of superposition" could reinforce the results by applying to her/himself the idea of the operational chain, by which Leroi-Gourhan proposed to find the human act in the flint tool (Schlanger 2004). Admittedly the duller graphic form of the chaîne opératoire lacks the theatrical appeal of repeated curatorial enactments of authority. Yet, if the purpose of the chain is precisely to pinpoint the gesture, the tool is perfect against the uncontrolled flourishes of the connoisseur. As a self-critical turn, the device of the prehistorian could force us towards more explicit statement of the criteria we use, and the precise parallels we have found, when we deliver our judgements on authenticity. The result might be a more transparent world of scholarship, and need not be a less enjoyable spectacle. As the objects themselves take to the stage in their own order, the sight of ancient and modern imitation is not lost, and nor are its always fascinating makers.

References

- Al-Rawi, M. and S. Al-Hassani 2002. The Contribution of Ibn Sina (Avicenna) to the development of Earth sciences. Online at <http://www.muslimheritage.com/uploads/ibnsina.pdf> (consulted 7.12.2013)
- Altenmüller, H. 1965. *Die Apotropaia und die Götter Mittelägyptens: eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung der sogenannten "Zaubermesser" des Mittleren Reichs*. Munich
- Altenmüller, H. 1986. Ein Zaubermesser des mittleren Reiches. *Studien zur Altägyptische Kultur* 13:1-27
- Colla, E. 2007. *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*. Durham N.C.

- David, E. (ed.) 2003. *Gaston Maspero. Lettres d'Égypte. Correspondance avec Louise Maspero [1883-1914]*. Paris
- Erman, A. 1929. *Mein Werden und mein Wirken: Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten*. Leipzig
- Fiechter, J.-J. 2009. *Egyptian Fakes: Masterpieces that Duped the Art World and the Experts Who Uncovered Them*. Paris
- Hardwick, T. 2010. A group of art works in Amarna style. In S. D'Auria (ed.), *Offerings to the Discerning Eye: An Egyptological Medley in Honor of Jack A. Josephson*, Leiden: 133-152
- Hubai, P. 2008. Der zerbrochene Zauberstab. Vom Nutzen der Magie oder das Apotropaion zu Budapest. *Studien zur Altägyptischen Kultur* 37:169-98
- Jones, J. 2010. I can't bury my hatred for the Antiques Roadshow any longer. Online with responses at <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjones-blog/2010/oct/11/hatred-antiques-roadshow-jonathan-jones> (consulted 7.12.2013)
- Kuhlmann, K. 1983. *Materialien zur Archäologie und Geschichte des Raumes von Achmim*. Wiesbaden
- Lenin, V. 1914. Национальное равноправие. In *Путь Правды* № 62, 16 апреля 1914
- Haskell, F. and N. Penny, 1981. *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*. New Haven
- Piotrovsky, B. 1995. Страницы моей жизни. Санкт-Петербург
- Quibell, J. 1898. *The Ramesseum*. London
- Schlanger, N. 2004. «Suivre les gestes, éclat par éclat» – la chaîne opératoire d'André Leroi-Gourhan. In F. Audouze and N. Schlanger (eds.), *Autour de l'homme: Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, Antibes: 127-148
- Smith, M. 1994. Budge at Akhmim, January 1896. In A. Leahy et al. (eds.), *The Unbroken Reed: studies in the culture and heritage of ancient Egypt in honour of A.F. Shore*, London: pp. 293-303
- Spencer, A. 1999. Observations on Some Egyptian Sarcophagi in the British Museum. In W. Davies (ed.), *Studies in Egyptian Antiquities: A Tribute to T. G. H. James* (BM Occasional Paper 123). London: 13-21
- Tillett, S. 1984. *Egypt Itself: The Career of Robert Hay, Esquire of Linplum and Nunraw, 1799-1863*. Brighton
- Vernus, P. 2009. *Dictionnaire amoureux de l'Égypte pharaonique*. Paris
- Visconti, P. 1828. *Monumenti egiziani della raccolta del sig. Demetrio Papandriopulo*. Rome
- Wakeling, T. 1912. *Forged Egyptian Antiquities*. London
- Whitehouse, H. 1989. Egyptology and forgery in the seventeenth century: the case of the Bodleian shabti. *Journal of the History of Collections* 1: 187-195

Trivialfälschungen

WILFRED GEOMINY (†)

Die Fälschung ist eine ärgerliche Erscheinung, die als unlauteres Mittel des Gelderwerbs mit Recht zu den kriminellen Delikten zählt. Sie ist ethisch verwerflich, weil sie bewusst täuscht und betrügt und das Vertrauen unterminiert, sie ist aber auch in Hinblick auf den historischen Schaden, den sie anrichten kann, zu ächten; denn ihr Zeugniswert ist vorgetäuscht und irreführend. Gerade dieser letzte Punkt macht die Fälschung für jeden historisch denkenden Menschen unerträglich. Es mag Fälscher geben, deren technische Geschicklichkeit oder deren Einfühlungsvermögen in den Stil einer anderen Zeit man rühmt oder zumindest anerkennend registriert, der Wissenschaftler wird für diese sympathieheischenden Versuche der Rehabilitierung kein Verständnis aufbringen. Auch dass eine Fälschung ihrerseits wieder als ein authentisches Werk der Antikenrezeption gesehen werden kann, macht sie nicht ‚gesellschaftsfähig‘, sondern sie bleibt ein Gegenstand, der mit betrügerischer Absicht vorgibt, etwas zu sein, was er nach Alter und Herkunft nicht ist. Ob eine Fälschung tatsächlich als historisches Dokument unseres Wissens über die Antike verstanden werden kann und sie es deshalb verdiente, einen Platz in einem Museum zu finden,¹ ist eine Frage, die man sich stellen kann. Das Problem spielte aber sicher keine Rolle, als sich das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn entschloss, eine Menge von Fälschungen ins Haus zu lassen, die man in den meisten Fällen auf Anhieb als Fälschungen erkannte und die man hätte auch abweisen können.

Immer wieder werden die Museen mit dem Phänomen Fälschung konfrontiert, wobei hier nur der Blick auf Objekte gerichtet wird, die in den Zuständigkeitsbereich des Klassischen Archäologen fallen; denn Fälschungen gibt es auf allen Gebieten der Sammeltätigkeit. Die Probleme stellen sich meist in der Erwerbssituation, wobei nicht immer hohe Summen im Spiel sein müssen. Auch wenn ein

Museum eine Schenkung erhält, muss geprüft werden, ob die Gegenstände ‚echt‘ sind oder sich ein Fälschungsverdacht einstellt. Naturwissenschaftliche Methoden können heute bei der Entscheidungsfindung helfen. Sie sind aber kostspielig und auch nicht immer anwendbar bzw. ihre Ergebnisse nicht uneingeschränkt gültig. Deshalb ist der Archäologe zur Beurteilung eines antiken Gegenstandes nach wie vor auf sein Wissen und seine Kenntnis angewiesen. Er bedient sich dabei eines Hilfsmittels, das ein antikes Werk im Gegensatz etwa zu einem modernen Kunstgegenstand auszeichnet: Das antike Werk ist meist nicht einmalig und es wird auch nicht von der Phantasie eines Künstlers angeregt, sondern eher von den Traditionen, in denen es steht. Diese Befindlichkeit versetzt den Archäologen in die Lage, sich ständig zu fragen, ob er bei der Vorstellung eines neuen Gegenstandes Merkmale findet, die er als bekannte Erscheinung wiedererkennt. Die Frage „gibt es das überhaupt“ wird man sich immer wieder stellen, natürlich eingedenk der Tatsache, dass auch einmal etwas völlig Unbekanntes auftauchen könnte. Ausgräber können das bestätigen. Sie bringen manchmal Gegenstände ans Licht, die so bizarr sind, dass man sie, der Grabungssituation entrissen, leicht für falsch erklären würde.

Das Wissen um die richtige Technik, um die antiken Gesetzmäßigkeiten folgende Ikonographie, um den Stil oder um das stimmige Dekorsystem ist in aller Regel bei einer Kategorie von Fälschungen anwendbar, die man unter der Bezeichnung ‚Trivialfälschung‘ führen kann. Gemeint ist eine besonders auf dem Gebiet der Vasenmalerei verbreitete Sorte von Fälschungen, die der Kenner meist auf Anhieb als Fälschung entlarvt. Von dieser Art waren die meisten Fälschungen, von denen oben die Rede war und die jetzt im Akademischen Kunstmuseum aufbewahrt werden. Die Fälschungen sind meist richtig gebrannt, d.h. der Prozess des antiken Dreiphasenbrands, der lange ein Geheimnis war, ist als bekannt vorauszusetzen. Um bei der figürlichen Darstellung keine Fehler zu machen, orientieren sich

¹ Frei nach Hans-Peter Müller in: H.-U. Cain (Hrsg.), *Teuer und nichts wert*, Ausstellungskat. Leipzig 2011/ 2012, 21.



Abb. 1: Imitation einer apulischen Kleeblattkanne mit Mythen-Persiflage: Kampf des Herakles mit der Hydra (Bonn, Akademisches Kunstmuseum)

die Fälscher an fertigen Vorlagen, d.h. sie malen ab, machen aus schwarzfigurigen Vorlagen rotfigurige Bilder, sie kopieren auszugsweise, manchmal aber auch genau. Leichte Veränderungen sollen das Erkennen der Vorlage erschweren. Schließlich fügen sie den Gefäßen Schäden zu; denn der Käufer ist bei antiken Vasen an geflickte Brüche und Patina gewöhnt. Anhaftende Erde oder schlechte Restaurierung sollen den ‚frischen‘ Zustand kurz nach der Ausgrabung simulieren. Diese Art der Fälschung ist darauf angelegt, schnell hergestellt und zu einem erschwinglichen Preis angeboten zu werden. Es sind also keine Spitzenprodukte des Fälschertums, d.h. es werden keine horrenden Summen gefordert, vielmehr ist der Fälscher auf Ökonomie bedacht: Seine Arbeit muss sich lohnen! Der Fälscher wendet sich also mit seinen Produkten nicht an Museen und er bedient auch nicht den Touristen, der in der Plaka nach Souvenirs sucht. Seine Käuferschicht sind an der Antike interessierte Laien mit einer gewissen pekuniären Ausstattung. Sie haben nur eine vage Vorstellung von den Objekten, die sie kaufen, aber

es scheint einen besonderen Reiz zu besitzen, mit vermeintlich antiken Gegenständen zu leben und private Räume mit solchen Gegenständen aufzuwerten. Meist bleiben die Fälschungen weit unter dem Preis, den man im Kunsthandel für ein echtes Gefäß bezahlen würde. Entweder wissen das die Käufer nicht oder sie denken vielleicht, ein Schnäppchen gemacht zu haben. Weiterhin haben die Käufer oft keine Vorstellung vom Ausmaß der Verbreitung dieser Massenfälschungen und glauben, dass es eines besonderen Könnens bedürfe, ein antikes Gefäß nachzuahmen. Sie wissen nicht, dass die Fälscher sich Routine aneignen, so dass sie so schnell arbeiten wie man das für einen antiken Vasenproduzenten voraussetzen darf. Haben sie die Fertigkeit des Schnellmalens gewonnen, können sie sich zu einem gewissen Grad vom Vorbild lösen und sogar eine eigene Handschrift ausbilden.

Es gibt Fälscher, die maltechnisch so talentiert sind, dass sie im antiken Stil völlig frei ohne jede Vorlage Bilder entwerfen. Sie wählen ausgefallene Sujets, die man vergeblich im Repertoire antiker Vasenmaler sucht und die dem Kenner, der sie als Anhieb als moderne phantasievolle Neuschöpfung erkennt, ein Schmunzeln abverlangt (Abb. 1).² Das Bild ist so ‚verkehrt‘, dass es eigentlich nicht mehr den Namen Fälschung verdient; denn der Urheber dieser Bilder würde es weit von sich weisen, irgendeinen Anspruch darauf zu erheben, alt zu wirken. Hinter diesen Bildern treibt ein Unhold seine Späße, den man auch frech nennen könnte; denn der völlige Verzicht auf Antikennähe könnte auch ein Ausdruck der Verachtung sein: „Du kannst malen, was du willst, die merken es ja doch nicht.“

Wenn hier der Fachmann als Instanz genannt wird, die zwischen echt und falsch unterscheiden kann, so wäre es vermessen zu glauben, dass einen Kompetenz vor der Gefahr des Fälschungserwerbs völlig zu schützen vermag. Es gibt genügend Beispiele dafür, dass auch Fachleute in die Falle gegangen sind, oft weil sie in der Fälschung das fanden, was sie erwarteten, nämlich die Bestätigung ihrer Theorien,³ und ebenso oft haben sie Echtes zur Fälschung erklärt, weil etwas nicht sein durfte, wie es war. Was sein durfte, bestimmte dabei der Fachmann.

2 N. Himmelmann, *Antike zwischen Kommerz und Wissenschaft* (Opladen 1994) 23 Taf. 12,2.

3 ebd. 23.

Einer Fälschung aufgesessen zu sein ist für den Archäologen peinlich, für den Käufer unerfreulich. Dennoch haben Fälschungen auch eine positive Seite, insofern sie für den archäologischen Unterricht genutzt werden können. Der Archäologe muss sich, wenn ihm etwas verdächtig vorkommt, immer wieder die Frage stellen, was ist möglich und was nicht, ist dieses oder jenes Detail belegt. Irgendwann neigt man dazu, etwas zu verdächtigen, das man dann nach zeitraubenden Recherchen doch unter den echten Dingen wiederfindet. Die Fälschung zwingt uns also dazu, genau hinzusehen und auf Dinge zu achten, über die man sonst hinweggesehen hätte. Dieser in hohem Maße didaktische Wert der Fälschung prädestiniert vor allem Universitätsmuseen, ihre Sammeltätigkeit auch auf Fälschungen zu erstrecken.

Literatur

- H.-U. Cain (Hrsg.), *Teuer und nichts wert*, Ausstellungskatalog, Leipzig 2011/ 2012
- N. Himmelmann, *Antike zwischen Kommerz und Wissenschaft*, Opladen 1994

„Von Lepsius besorgt“ – geschätzt und verdammt. Gipsabgüsse in der Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin

JANA HELMBOLD-DOYÉ

Einleitung

Zu Repliken bzw. Reproduktionen ist in einem publizierten Vortrag von S. Waetzoldt zu lesen: „Die einen schreiben auch den besten, den täuschendsten Reproduktionen nur Erinnerungs-, allenfalls dekorativen Wert zu, die anderen schwärmen davon, daß das Replikat einen Beitrag zur Demokratisierung der bildenden Kunst (Munro) bilde, oder dass der ständige Umgang mit dem erworbenen Replikat in seinem Besitzer ein neues Wert- und Schönheitsgefühl entwickeln werde, daß man ‚dem Kunstwerk im vollkommen gemachten Replikat näher kommen könne, als es bei einem Original im Museum gelingen mag‘ (Khuon). Das alte Thema, Original und Kopie‘ im neuen Gewande [...] steht also zur Debatte.“¹

Diese Debatte soll in dem hier vorliegenden Beitrag vor allem auf Grundlage der Gipsabgussammlung des Berliner Ägyptischen Museums geführt werden, die als Reproduktionen und nicht als Repliken oder Kopien angesprochen werden.² Dabei wird ein historischer Bogen geschlagen vom Erwerb sowie der Ausstellung der ersten Abgüsse im 19. Jahrhundert hin zur aktuellen Präsentation und Verwendung im Neuen Museum.³ Damit eng verbunden sind die Geschichte der Sammlung und vor allem des Neuen Museums sowie der sich wandelnde Blick auf die Museen.⁴ Diese Faktoren müssen somit entsprechend berücksichtigt werden.

Vor mehr als dreißig Jahren haben vermutlich Werbetexter die Kunstwörter „Replikat – Refraktur“ geschaffen, die sich immer auf Produkte in limitierter Auflage bezogen.⁵ Diese wurden entsprechend teuer im Unterschied zu Reproduktionen angeboten. Der gleiche wirtschaftliche Faktor steht heute bei ‚merchandising products‘ im Vordergrund, die im Rahmen von Ausstellungen angeboten werden. Heute sind jene, ebenfalls in begrenzter Stückzahl hergestellten Erzeugnisse, mit einem „Authentizitätszertifikat“ versehen. So beispielsweise bei einem Flaschenverschluss, den die Büste der Nofretete bekrönt.⁶ Doch was ist hier authentisch? Mit Blick auf das Berliner Highlight handelt es sich mitnichten um einen farbig gefassten Verschluss, der in der Originalgröße der Kalksteinbüste gefertigt ist, sondern um eine proportional verkleinerte Büste, hergestellt aus weißem Biskuitporzellan. Daneben sei, wenn auch für einen völlig anders gelagerten Fall, eine Aussage von A. B. Saarinen angeführt: „Wenn eine Fälschung so geschickt gemacht ist, dass ihre Authentizität auch nach der gründlichsten und gewissenhaftesten Untersuchung immer noch Zweifel offen lässt, ist sie dann nicht ein ebenso befriedigendes Kunstwerk, wie wenn es sich um ein eindeutig echtes handelte, oder ist sie das nicht?“⁷ Hier führt der Begriff Authentizität in Richtung der Frage nach der Ästhetik einzelner Kunstwerke – unabhängig davon, ob es sich um ein Original oder eine Fälschung handelt.⁸ Auch wenn beide Fälle keinen Bezug zu den Berliner Gipsabgüssen aufweisen, zeigen sie doch evident das Problem der Verwendung des Terminus Authentizität. Mir erscheint, zumindest momentan, noch keine Einigung über das Verständnis dieses

1 Waetzoldt – Schmid 1979, 18.

2 Siehe dazu Waetzoldt – Schmid 1979, 23–24. Der vollständige Sammlungsname lautet: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung (ÄMP), Staatliche Museen zu Berlin (SMB), Preußischer Kulturbesitz (PK).

3 Auch in dem von G. Passalacqua geplanten, jedoch nie umgesetzten Ägyptischen Museum sollten Gipse gezeigt werden. Diese Pläne sind hier jedoch nicht von Belang. Siehe dazu: Karig – Kischkewitz 1992, 83–105; Messling 1997, 87–96; Wezel 2001, 137–140.

4 Allgemein zu dem Thema Pomian 1998. Siehe dazu auch den Beitrag von Einholz 1992, 75–96.

5 Waetzoldt – Schmid 1979, 24–25.

6 <https://katalogshop-smb.museumportal.org/flaschenverschluss-mit-der-buste-der-nofretete.html> (Zugriffsdatum: 16.10.2013).

7 Zitat aus New York Times Book Review, 30. Juli 1961, 14 abgedruckt in: Goodman 1997, 101.

8 Dazu auch Goodmann 1997, 118–119. 121.

Begriffes vorzuliegen, weshalb ich ihn auch in dem Beitrag nicht verwende.⁹

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin – damals

Gipse wurden systematisch erst seit 1871, bis auf wenige Ausnahmen, in einem separaten Inventarbuch aufgenommen. Darin ausgewiesen sind insgesamt 608 Reproduktionen neben Büsten und Modellen.¹⁰ Unter den dort erfassten finden sich lediglich 578 moderne Gipsabgüsse von Originalobjekten.¹¹ Die Abgüsse stammen von Objekten aus verschiedenen Sammlungen und decken nahezu die gesamte Bandbreite der pharaonischen Kultur ab.¹²

Carl Richard Lepsius (1810–† 1884; Direktor 1865–1884)¹³

Zu den ersten Gipsabgüssen zählen Exponate, die mit dem Vermerk „von Lepsius besorgt, März 1841“ im Inventarbuch verzeichnet sind. Diese wurden im Zuge einer Studienreise, die C. R. Lepsius Anfang des Jahres 1841 nach Turin führte, mit nach Berlin gebracht.¹⁴ Einer dieser Gipsabgüsse ist das Ober-

teil der vollständigen Sitzstatue Ramses' II. aus der 19. Dynastie.¹⁵ Da die Statue aus schwarzem Granit besteht, wurde auch der Gipsabguss entsprechend eingefärbt. Weitere Reproduktionen bildeten Originale ab, die sich in anderen europäischen Museen befinden. So ist von der Kolossalstatue der Königin Tuya aus dem Gregorianisch-Ägyptischen Museum im Vatikan in Rom ebenfalls nur das Oberteil abgeformt worden.¹⁶ Überwiegend handelte es sich jedoch um Gipse aus dem Louvre in Paris und dem British Museum in London.¹⁷ Daneben wurden ferner ab 1841 hauptsächlich Gipsabgüsse von Stelen und Statuen aus Kairo bzw. dem vormaligen Museum in Bulaq erworben. Dazu zählt beispielsweise eine ebenfalls eingefärbte Sitzstatue des Gottes Osiris, die bis vor kurzem außerhalb des Neuen Museums zu sehen war.¹⁸

Mit eigenen Worten beschreibt C. R. Lepsius den Bedarf an Gipsen und einem dafür notwendigen Spezialmuseum folgendermaßen: „Der große Gedanke eines allgemeinen Gypsmuseums in Berlin, schließt notwendig die Absicht ein, der ägyptischen Kunst eine bedeutende Stelle zu gewähren, da sie die wahre Basis für alle spätere Kunst sein kann.“¹⁹

Zwischen 1842 bis 1845 folgte die von ihm geleitete „Königlich Preussische Expedition nach Ägypten und Äthiopien“. Der Idee von einem Gipsmuseum folgend ist es letztendlich schlüssig, dass er schon

9 Ich möchte an dieser Stelle dem Initiator und Organisator Martin Fitzenreiter (Universität Bonn) herzlich danken, dass ich im Rahmen des Workshops an der Diskussion um den Begriff „Authentizität“ oder dem ‚A-Wort‘ teilnehmen durfte.

10 Die letzte ausgewiesene Nummer lautet 625. In dieser Zahlenfolge sind jedoch 17 Nummern nicht vergeben worden.

11 Zu der Summe der 30 fehlenden Inventarnummern gehören Reproduktionen und Modelle aus verschiedenen Metallen, Holz, Fayence, Kunstharz u. a. Materialien.

12 Bei den ältesten Ankäufen lagen die Schwerpunkte augenfällig auf den königlichen Statuen des Alten bis Neuen Reiches.

13 C. R. Lepsius war erst ab 1865 leitender Direktor, zuvor jedoch neben G. Passalacqua (Leiter der Ägyptischen Sammlung 1828–1865) ab 1855 zweiter Direktor.

14 Es handelt sich um die zweite Studienreise von Lepsius nach Turin, während der er anhand von Originalen noch offene Fragen hinsichtlich der Chronologie klären wollte. Mehlitz 2011, 80–81. Der amtierende Direktor Barucchi gestattete ihm während seines Aufenthaltes Abgüsse büstenartiger Oberteile von insgesamt 26 [sic!] Königsstatuen anzufertigen. Nach Ausweis des Inventarbuches sind jedoch nur 16 Gipsabgüsse verzeichnet, die sich auf diese Studienreise zurückführen lassen (G 2–3, 21–22, 25, 62, 66, 69–70, 97 (?), 123–124, 152, 173, 175). Da Mehlitz keine Referenz angibt, bleibt unklar, auf welcher Grundlage seine

Angabe zurückzuführen ist. Des Weiteren soll es sich dabei ausschließlich um solche aus der 18. Dynastie [sic!] gehandelt haben. Auch diese Angabe ist falsch, da sich unter den Abgüssen auch ramessidenzeitliche Objekte befinden.

15 Gipsabguss: ÄMP, G 2; Original: Turin, Ägyptisches Museum 1830.

16 Gipsabguss: ÄMP, G 34; Original: Rom, Sammlung der Vatikanischen Museen in Rom 22678 (Neues Reich, 19. Dynastie, Gemahlin Sethos' I. und Mutter des Nachfolgers Ramses' II.).

17 Von beiden Sammlungen wurden Abgüsse verstärkt zwischen August 1841 bis August 1842 in Berlin inventarisiert. Zu diesen gehört auch der Stein von Rosette (London, British Museum EA 24) aus der Regierungszeit Ptolemaios' V. Epiphanes neben Einzelstücken aus den Sammlungen in St. Petersburg, dem Vatikan u. a.

18 Das Stück war in der Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der FU Berlin 2012–2013 zu sehen. Gipsabguss: Berlin, ÄMP G 216 (Winter 1872/3 durch Ebers besorgt); Original: Kairo, CG 38358 (26. Dynastie). Besprochen und abgebildet jüngst bei Marohn 2012, 141. Zu den Schenkungen von G. Ebers s. Fischer 1994, 186. 189.

19 24.5.1842: Denkschrift zur geplanten Expedition nach Ägypten. Siehe dazu Mehlitz 2011, 86.



Abb. 1: Gipsabguss Berlin, ÄMP G 133, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv Ph. 823)



Abb. 2: Gipsabguss Berlin, ÄMP G 135, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv Ph. 824)

bei der Auswahl der Expeditionsmitglieder neben Architekten und Zeichnern auch einen Gipsformer berücksichtigte.²⁰ Die Wahl fiel auf C. W. Franke, der in Vorbereitung der Unternehmung einige Wochen im Atelier des Bildhauers C. D. Rauch wirkte und als Feuerprobe seiner zukünftigen Aufgaben drei Statuen aus seinem Heimatort Naumburg abformte.²¹ Somit sind als Ertrag dieser Reise neben Originalen, Zeichnungen und Papierabklatschen auch 75 Abgüsse von Reliefs nach Berlin gelangt.²²

Alle Abgüsse sind in dem bereits genannten Gipsinventarbuch als „von der Expedition mitgebracht, 1845“ gekennzeichnet. Dazu zählen auch die beiden abgebildeten Gipsabgüsse von Reliefs aus Gräbern

der 19. Dynastie aus dem Tal der Könige (Abb. 1–2).²³ Neben kleinformatigen Abgüssen gehören auch großformatige Stücke zur Ausbeute. Ein Beispiel dafür ist die ‚Traumstele‘ von Thumosis IV., dessen Original zwischen den Tatzen des großen Sphinx von Giza steht und das als Gipsabguss bis heute aus vierzehn Partien bestehend zu erwerben ist.²⁴

Bereits vor und noch während der Reise entwickelte C. R. Lepsius ein umfassendes Raumkonzept für die Präsentation der Ägyptischen Sammlung im Neuen Museum.²⁵ Darin fand jedes Ausstellungs-

20 Freier 2013, 248 (neben Angaben zu seiner Person mit einer Auflistung der entsprechenden Verweise in den Reisebriefen von G. G. Erbkam); Mehlitz 2011, 86 (mit falscher Referenz).

21 Mehlitz 2011, 87. Zu dem Atelier von Rauch siehe Einholz 1992, 88–89. Nach einem heftigen Streit mit Lepsius wurde er vorzeitig am 17. Mai 1844 vom Gebel Barkal (heutiges Karima/Sudan) aus nach Europa zurückgeschickt. Freier 2013, 248; Mehlitz 2011, 145.

22 Stern (Stern 1880, 147) erwähnt insgesamt 1500 Originalobjekte sowie Gipsabgüsse, die Lepsius nach Berlin brachte. Zur Reise insgesamt: Freier – Grunert 1996; Lepsius 1849–59; Lepsius 1852. Zu den Gipsen: Freier – Grunert 1996, 160; Stern 1880, 148. 152. Zu den Archivbeständen: Grunert 2010, 155–164. Zur Technik der Abklatsche sowie dem Durchpausen und seinen Vorteilen siehe Mehlitz 2011, 37. 40 Anm. 50. Die Anzahl der Gipse erschließt sich aus dem Gipsinventarbuch.

23 Für beide Objekte ist im Inventarbuch der Gipse „Relief. Kopf Sethos’ II. mit Königshaube, bartlos“ notiert. Die Aufnahmen sind im Inventarbuch der Fotos vermerkt mit „Nov. 1887 für das „Century“ in New York gefertigt; Augen. Neumann, Berlin“. Damit wird deutlich, dass hier nicht mehr entschieden werden kann, ob es sich um die ältesten Gipsabgüsse handelt oder aber um jüngere Exemplare der gleichen Form. Siehe dazu auch: Gipsformerei 1968, Taf. 56, 1158–1159.

24 Die Gesamtgröße der Gipsreplik (Berlin, ÄMP G 93) beträgt H. 2,50 m × B. 2,17 m. Gipsformerei 1968, Taf. 36, 1081. Siehe dazu Dubiel 2011, 9–10. 26–27 Kat. 1.

25 So beispielsweise anhand eines Briefes vom 11. Juli 1845 von C. R. Lepsius an I. von Olfers (Lepsius 1852, 361–372. 451f. Anm. 85) zu ersehen. Mehlitz 2010, 253–266; Mehlitz 2011, 201–205; Messling 1995, 58–60; Messling 1997, 77–78; Müller 1988, 277–279; Wezel 2001, 141; Wildung 1990, 226–227. Siehe dazu auch die Briefe zwischen I. v. Olfers und A. v. Humboldt publiziert von Olfers 1913. Diese legen Zeugnis ab über das Verhältnis zwischen Olfers und Humboldt, dem König sowie Lepsius u. a. Personen. Die ersten Räume der Ägyptischen Sammlung konnten, zugänglich über einen Nebeneingang, ab 1850 besichtigt werden. Auf Grund der

stück seinen Platz nicht als Kunstwerk, sondern primär als Kulturdokument, das in einen erläuternden Rahmen gesetzt wurde – ganz im Sinne des Architekten F. A. Stüler, der das Haus als ein Universalmuseum konzipiert hat – ein Ansatz, der auf einen abgeschlossenen Sammlungsbestand zielt.²⁶ Allein schon die Anzahl und Größe der von der Lepsius-Expedition mitgebrachten Objekte sprengte jedoch den vorgegebenen Rahmen, da diese bei der Planung des erforderlichen Platzbedarfes noch nicht berücksichtigt werden konnten. In einem Führer aus dem Jahr 1855 findet sich folgende Passage: „Das Neue Museum dagegen [...] ist aus lauter geistreicher Symbolik zusammengesetzt, ist ein Labyrinth der Symbolik, ist ein bis in die kleinsten Beziehungen symbolisches Bauwerk. Ein Ergebnis des besonderen Charakters, den die Weltanschauung, die Bildung, das Wissen und der Produktionsbetrieb unsrer modernen Zeit angenommen.“²⁷ Damit wird zugleich Stülers Anspruch deutlich, der das Haus als „Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes“²⁸ bezeichnete und dessen Besucher offensichtlich nur aus den Reihen des gebildeten

Bürgertums stammen konnten.²⁹ Er richtete sich an Bildungsbürger, denen neben „dem Genusse schöner Kunstwerke [...] eine möglichst klare und ausgedehnte Uebersicht der Kunstübungen verschiedener Zeiten und Völker“³⁰ einräumt wurde. Dies erforderte eine „übersichtliche und belebende Aufstellung der Gegenständen [in] größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen“³¹.

Besonders eindrücklich wird der von F. A. Stüler und C. R. Lepsius verfolgte Ansatz anhand des viel zitierten Ägyptischen Hofes deutlich (Abb. 3).³² Dieser repräsentiert einen altägyptischen Tempelhof, der erst in der Folge der Expedition entstehen konnte und fortan als das wahre Ägypten verstanden wurde – wenn auch nur für kurze Zeit. Ein Zeitzeuge preist diesen mit den Worten: „... Da sind Sie in Ägypten...“³³. „Alles Andere dagegen [außer die Wandmalereien], was Sie in diesen Räumen sehen, ist in vollkommen Aegyptischem Styl, in Form und Farben, im Verhältniß des ganzen wie im Zierrath des Einzelnen.“³⁴ Der Hof war jedoch nicht allein Kulisse, sondern bot durch die Darstellungen auf den Säulen und Wänden die Möglichkeit einer Einführung in die ägyptische Kunst sowie Architektur.³⁵ Dabei bildeten die Wandbilder „als Reiseersatz ein Panorama Ägyptens“³⁶. Dem Säulenhof schloss sich ein Hypostyl und Sanktuar an – ganz in der Raumabfolge pharaonischer Tempel – „eine charakteristische Probe aegyptischer Architektur“³⁷. Zusätzlich dazu waren Gipsabgüsse assyrischer Reliefs im Oberge-

Zerstörung im Verlauf des Zweiten Weltkrieges 1943 und 1945 sowie im Zuge des Teilabrisses in den 1990iger Jahren ist uns heute die Farbenpracht der Ausstellungsräume aus der gedanklichen Feder von C. R. Lepsius vor allem im Mythologischen Saal erhalten geblieben.

- 26 Adler 1853b, 585–586; Bähr 2009, 77; Dorgerloh 2009, 69, 71, 74; Wezel 2001, 135–137. Beispielsweise ist dies anhand einer Zeichnung abzulesen, die einen Schnitt durch den Nordflügel zeigt und neben der Architektur Ausstellungsstücke erkennen lässt. Stüler 1862, Taf. 6 reproduziert bei Neues Museum 2009, 36–37 [sic! Südtrakt]. Stüler ließ sich anfänglich von Lepsius wohl nur beraten. Siehe dazu den Kommentar bei Karig – Kischkewitz 1992, 87 Anm. 21 mit Bezug auf die Handzeichnungen (TU, Berlin, Plansammlung, 17263) Stülers abgebildet bei Börsch-Supan 1977, Abb. 37 (sw), Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, 262 Abb. 13 (farbig) und Wenzel 2001, Abb. 126 (farbig). Dazu auch die Beschreibung in Berliner Kunstschatze 1855, 219: „Die Architektur entspricht in jedem der Säle nicht nur der Natur der darin aufgestellten Sammlung im Allgemeinen, sondern sie greift auch mit ihrem Motiven teils ergänzend, teils deutend und erklärend ... ein.“ Zusammen mit dem Alten Museum: Maaz 2009, 26. Zu archäologischen Museen allgemein, die auch heute noch die zeitliche und räumliche Universalität verfolgen siehe Pomian 1998, 97–98. Zu Stüler und das Neue Museum siehe Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, 67–74. 907–911 Abb. 101–115.
- 27 Museen in Berlin [1855], 219. An gleicher Stelle wird das Haus als „steinernes Kompendium der Kultur- und Kunstgeschichte, [...] als eine Universität der Kunst“ bezeichnet.
- 28 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

29 Abeken 1856, 47: „... die Betrachtung des gebildeten Christen auf sich zu lenken...“. Daneben sei auf den Kommentar von Petras 1987, 58–62 zur wirtschaftlichen Situation eines Großteils der Berliner Bevölkerung hingewiesen.

30 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

31 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

32 Nach einem Aquarell von Friedrich Eduard Gaertner um 1850, das sich ehemals im Besitz Friedrich Wilhelms IV. befand. Er bildete „die exotisch entrückte Mitte des Ägyptischen Museums“ (Dorgerloh 1994, 80). Zu dem Hof: Abeken 1856, 6–26; Adler 1853a, 29–30; Börsch-Supan 2010, 13–37; Brugsch 1850, 11–29; Brugsch 1850, 6–16; Mehlitz 2010, 263–264; Mehlitz 2011, 209–213; Messling 1995, 56–58; Museen in Berlin [1855], 221–225.

33 Abeken 1856, 6.

34 Abeken 1856, 18.

35 Lepsius 1870, 7–18; Lepsius 1886, 2–10; Stüler 1862, o. Seitenangabe. Zu den Berliner Malern und Vorlagen der Wandmalereien siehe Börsch-Supan 2010, 20–35.

36 Dorgerloh 1994, 82.

37 Siehe A. Erman in: Verzeichnis 1899, 3.



Abb. 3: Der Ägyptische Hof im Neuen Museum (F. A. Stüler, Das Neue Museum, Der Ägyptische Vorhof, Kolorierte Lithografie nach F. E. Gärtner um 1850), in: Stüler 1862, Taf. 7)

schoß und damit in Sichtweite angebracht, um dem Betrachter die Stilverwandtschaft zu verdeutlichen. Im Hof selbst wurden neben Originalen auch Gipse präsentiert, die alle Teil der Ausschmückung von Tempeln zu unterschiedlichen Zeiten waren.³⁸ Dazu gehörten „... colossale Widder, von denen nur der links stehende ein Original aus schönem Granit, der rechts aber ein, um der in Aegypten immer erforderter Symmetrie willen hier aufgestellter Abguß in Gyps ist...“³⁹. Daneben war eine überlebensgroße Sitzstatue Sesostri’s I. ausgestellt, die zusammen mit einer weiteren das paarweise Vorkommen von Königsfiguren im Tempelkontext repräsentieren sollte. Von dieser Sitzstatue ist lediglich der Thronuntersatz sowie nur teilweise die untere Partie der Statue Original. Das Statuenunterteil aus der Sammlung Drovetti wurde auf Wunsch des Generaldirektors I. von Olfers in der gesamten oberen Partie mit

38 So später auch in dem Führer 1891, 114 reflektiert.

39 Abeken 1856, 19–20. Um die Idee einer Widderallee anzudeuten, gehörte unter anderem dazu eine Reproduktion (Berlin, ÄMP G 373) des Widders von Soleb aus der Regierungszeit Amenophis’ III. Das Original (Berlin, ÄMP 7262) wurde bereits in der Antike vom Tempel von Soleb zum Gebel Barkal verbracht. Die Reproduktion wurde vom Original (Berlin, ÄMP 7262) abgeformt.

Gips ergänzt und eingefärbt.⁴⁰ Insbesondere der Kunsthistoriker F. Eggers bemängelt solche Art der Ergänzungen und spricht diesen ihren wissenschaftlichen Wert ab.⁴¹

In gleicher Weise wurde die überladene dekorativ-didaktische bzw. histografische Innenraumgestaltung bereits von Zeitzeugen kritisch betrachtet.⁴² So ist wohl auch die Äußerung von H. Brugsch zu verstehen: „Die jetzige Aufstellung der gesamten Monumente ist nach allgemeinen Prinzipien entworfen, deren Kritik unserer Aufgaben fern liegt.“⁴³.

40 Berlin, ÄMP 7265. Mehlitz 2011, 205.

41 Eggers 1850, 273. Siehe auch die nachfolgende Anm. 42.

42 Siehe dazu den Verweis auf die Beiträge des Kunsthistorikers und Herausgebers des Deutschen Kunstblattes F. Eggers veröffentlicht im Deutschen Kunstblatt Nr. 35–37 aus dem Jahr 1850 unter dem Pseudonym „Vincenz“. Aufgegriffen von: Bähr 2009, 78; Börsch-Supan 2010, 36; Mehlitz 2011, 211 Anm. 38. So auch Petras 1987, 76 mit Verweis auf die Zeitschrift für praktische Baukunst, Berlin 2, 1842, 236–237. Zur Kritik am überladenen didaktischen Konzept des Ägyptischen Hofes siehe Woltmann 1872, 214–215. Zum Neuen Museum „im Dienste des historischen Bewusstseins“ siehe ausführlich Wezel 2001, 157–220. Daneben die Assoziation mit einer Theaterkulisse bei Mehlitz 2011, 211 Anm. 39.

43 Brugsch 1850, 7.



Abb. 4: Blick in das Vestibül des Neuen Museums um 1910, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

Daneben wurde konkreter bemängelt: „Bei dem Bau des Neuen Museums, das ist immer wieder zu betonen, stand nicht die Rücksicht auf die Sammlungen obenan, sondern waren die architektonischen Effekte Selbstzweck.“⁴⁴ Im Gegensatz dazu sind zahlreiche Äußerungen zu finden, die die Rauminstallation positiv betrachten. So beispielsweise: „Das eben war der sinnige leitende Gedanke dieses Museums, dass es die Aegyptischen Alterthümer in ihrem Zusammenhange vorführen sollte [...] dass sie in der ihnen eigenthümlichen und verwandten Umgebung als Theile eines Ganzen wirken [...] Die

⁴⁴ Woltmann 1872, 219.

Mehrzahl der Statuen sind gleichsam Stücke des Gebäudes selbst, von dem sie sich noch nicht losgelöst haben und sind ganz auf die architektonische Wirkung berechnet.“⁴⁵ Auffällig ist, das kritische Stimmen verstärkt nach dem Tod des Architekten F. A. Stüler im Jahr 1865 geäußert wurden.⁴⁶ Zu dieser Zeit wurde auch der Vorwurf erhoben, Stüler

⁴⁵ Abeken 1856, 7.

⁴⁶ Zu Recht bezieht Börsch-Supan 1977, 61 auch den Tod des Königs Friedrich Wilhelm IV. (1861) sowie des Architekten C. H. E. Knoblauch (1865) mit ein. Siehe dazu C.-B. Arnst, Pro und Contra. Meinungen von Besuchern und Fachleuten, in: Ägypten in voller Farbenpracht. Die ursprüngliche Dekoration der ägyptischen Säle im Neuen Museum (Mailand 2014).

habe „gegenüber dem König eine „traurige Verewigung aller Mittelmäßigkeit und alles Diletantismus“ herbeigeführt“.47 Demnach konnte das Neue Museum in seiner ursprünglichen Gestalt nur auf Grund der engen Verbindung von Architekt und dem König Friedrich Wilhelm IV. realisiert werden.48

Die dominante Gliederung von C. R. Lepsius lag auf der Betonung der historischen Seite der ägyptischen Objekte.49 Somit ordnete er diese in den Ausstellungsräumen weitgehend in chronologischer Reihenfolge, kleinformatige lediglich nach Materialien.50 Sammlungslücken wurden mit Gipsabgüssen gefüllt, die von ihm sowohl für seine philologischen Studien, als auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und den daraus resultierenden chronologischen Erkenntnissen verwendet wurden.51 Dieser Umgang entsprach ganz den Vorstellungen des Generaldirektors I. von Olfers, der seinen Traum von der „vollständigsten, umfassendsten und gemeinnützigsten Kunstsammlung der Welt“ zu annehmbaren Kosten im Haus umgesetzt haben wollte.52 So begegneten den Besuchern bereits im Vestibül zwei Abgüsse von Löwenfiguren aus der Regierungszeit Amenophis' III. – die ‚Prudhoe-Lions‘,

die von Lord Prudhoe dem British Museum London 1835 geschenkt wurden (Abb. 4).53

Darüber hinaus sei auf drei kleine Räume im Erdgeschoss des Neuen Museums hingewiesen, die ausschließlich den Gipsen gewidmet waren.54 Vorrangig wurden dort Büsten und Statuen ausgestellt, die bei gutem Seitenlicht bewundert werden konnten neben kleineren Gipsen, die in Vitrinen präsentiert wurden.55 Doch auch in den anderen Räumen und Sälen waren Reproduktionen zu finden. Zur Unterscheidung innerhalb des Museums wählte man verschiedenfarbige Beschriftungen: Gipse wurden durch blaues Papier gekennzeichnet, Originale durch gelbes.56

Die von C. R. Lepsius verfolgte Konzeption war nur durch das stetige Sammeln von Gipsabgüssen möglich, die durch Kauf, Tausch und Schenkungen nach Berlin gelangten.57 In den Folgejahren ist daher ein Anwachsen der Gipsammlung zu registrieren. Dies lässt sich anhand der verschiedenen Auflagen des „Verzeichnisses der wichtigsten Originaldenkmäler und Gypse“ nachvollziehen (Diagramm 1, Seite 8).58

47 Börsch-Supan 1977, 61 Anm. 470 bezieht sich auf Zeitschrift für praktische Baukunst 25, 1865, 158. Das Zitat greift in dem Nachruf an Stüler jedoch die Schlosskapelle und die Kuppel auf.

48 Zur engen und besonderen Beziehung zwischen König und Stüler siehe beispielhaft: Zeitschrift für praktische Baukunst 25, 1865, 157–158 sowie das umfassende Werk von Minkels 2011.

49 Wezel 2001, 144.

50 Erman 1929, 193; Verzeichnis 1886, 1–2. Generell zur chronologischen Aufstellung der Gipse im Neuen Museum siehe Einholz 1992, 82. Zur chronologischen Aufstellung der ägyptischen Objekte siehe bereits Stüler 1862, o. Seitenangabe: „die chronologische Ordnung der Monumente [...] soweit bei der Aufstellung beachtet, als es den Räumlichkeiten nach zulässig erschien.“

51 Siehe dazu beispielsweise die Verweise in Lepsius 1882, 8–9 auf Gipsabgüsse. Siehe dazu auch Fischer 1994, 188–189 (zur Einstellung von G. Ebers); Marohn 1994, 13–14.

52 I. v. Olfers war ab 1839 Generaldirektor der Königl. Museen. Unter ihm wuchs die Sammlung der Gipsabgüsse zu einer der umfangreichsten und umfassendsten europäischen Abgusssammlungen. Dorgerloh 1994, 80; Einholz 1992, 80; Karig – Kischkewitz 1992, 92; Messling 1997, 77; Petras 1987, 68–72; Wezel 2001, 145–147. Zu den zahlreichen Gipsen, die unter seiner Ägide angefertigt bzw. erworben wurden siehe die kritischen Anmerkungen von Erman 1929, 122 Anm. 3.

53 Bei beiden Gipsrepliken (Berlin, ÄMP G 222–223) handelt es sich um Kriegsverluste. Die identische fotografische Aufnahme mit Blick in das Vestibül aus der Zeit um 1910, möglicherweise aus dem Jahr 1907, ist abgebildet bei Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, Abb. 107, Dorgerloh 1994, Abb. 45, Neues Museum 2009, 50–51 sowie Petras 1987, Abb. 74.

54 Zusammengefasst als Raum IX. Siehe dazu den Grundriss im Einband von Lepsius 1879. Lepsius 1879, 2 (Saal VIII [sic!]). 69–86; Lepsius 1882, 92–110.

55 Lepsius 1871, 73–85 (alle Gipse).

56 Lepsius 1871, 73; Lepsius 1879, 69.

57 Dies geschah mit tatkräftiger Unterstützung von den Professoren Ebers (1872/3) und Brugsch (1876) sowie Dr. Reil. Siehe dazu Fischer 1994, 189; Verzeichnis 1894, IX. So wurde ein Gipsabguss des „Grünen Kopfes“ bereits 1886 erworben, das Original jedoch erst 1894. Zur Erwerbungs-geschichte des Originals siehe Ägyptisches Museum 1982, 41. Dazu auch Marohn 1994, 8–9. 15–16; Marohn 1997, 23–24.

58 Lepsius 1871, 73–85; Lepsius 1875, 76–89; Lepsius 1879, 69–86 abzüglich von neun Gipsen, die nicht präsentiert wurden. Siehe a. a. O. 84 zusammen mit einem handschriftlichen Hinweis im Exemplar des ÄMP, dass Nr. 291 im Gräbersaal aushängt. Lepsius 1882, 92–110 abzüglich von zehn Gipsen, die nicht präsentiert wurden. Siehe a. a. O. 107. 1878 schenkte Lepsius dem Ägyptischen Museum 42 Gipse aus seinem Privatbesitz. Stern (Stern 1880, 152) erwähnt, dass in dem Jahr des Erscheinens der Festschrift 347 Gipsabgüsse in der Ägyptischen Sammlung vorhanden waren.

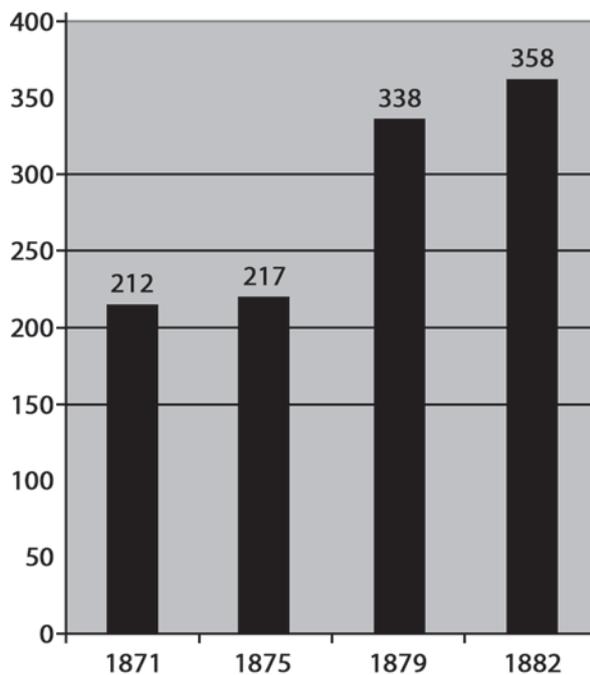


Diagramm 1: Anzahl der ausgestellten Gipsabgüsse im Neuen Museum 1871–1882

Anhand der Verzeichnisse und der hohen Anzahl wird deutlich, dass die Gipsabgüsse nicht nur Teil der Sammlung waren, sondern auch Teil der ständigen Ausstellung. Sie wurden als Bestandteil der gesamten Sammlung verstanden, deren Gipse als „bedeutend“⁵⁹ titulierte und zugleich als Grund für die Überlegenheit der Ägyptischen Sammlung gegenüber anderen gewertet wurde. Ihre Aufstellung erfolgte von Beginn an unter „kunsthistorischen und speciell ikonographischen“⁶⁰ Gesichtspunkten.⁶¹ Wie die Gipse im Einzelnen präsentiert wurden, ist anhand von Fotos aus der Ära von C. R. Lepsius nur für den Ägyptischen Hof belegt. Für alle anderen Räume scheint entweder das Licht nicht ausreichend gewesen zu sein oder aber die unterschiedliche Wertung von Abgüssen war das entscheidende Kriterium – vielleicht treffen auch beide Erklärungen zu.⁶² Die Geringschätzung zeigt sich

59 Stern 1880, 153.

60 Lepsius 1871, 2.

61 Dazu auch Adler 1853b, 574.

62 So findet sich zu der Raumbeschreibung des Griechischen Saals, der im Obergeschoss lag, folgende Passage: „Einfache, heiter erhabene Schönheit und klare Ruhe weht uns aus der Architektur dieses Raumes entgegen, der die ganze Längenfront des nördlichen Flügels einnimmt und durch seine acht hohen Fenster eine außerordentlich helle Beleuchtung empfängt.“ Museen in Berlin [1855], 231. Siehe auch Petras 1987, 76. Zu den schlechten Licht-

auch anhand der käuflich zu erwerbenden Gipse, die in der „Formerei der Königlichen Museen zu Berlin“ angeboten wurden.⁶³ Gipse aus dem ägyptischen Kulturkreis wurden von der Formerei erst sehr spät in das Repertoire aufgenommen. So finden sich in dem Verzeichnis aus dem Jahr 1882 nur die Sitzfigur des Gottes Osiris und erst im dritten Nachtrag zu dem Heft drei weitere ägyptische Objekte.⁶⁴ Dabei muss betont werden, dass es sich mitnichten um Stücke aus der Berliner Sammlung gehandelt hat. Die Auswahl scheint nach anderen, vielleicht ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt zu sein. Deren hier dargelegte geringe Anzahl zeigt deutlich, dass Abgüsse von ägyptischen Objekten nicht für die künstlerische Ausbildung eingesetzt wurden, wie es ansonsten im 19. Jahrhundert en vogue war.⁶⁵

Nach dem Tod von C. R. Lepsius 1884 wurde das Ausstellungskonzept im Neuen Museum und der Einsatz von Gipsen nicht grundlegend aufgegeben, sondern unter seinem Nachfolger Erman nur modifiziert.⁶⁶

verhältnissen: Brugsch 1850, 69 (Dunkelheit im Gräberaal); Erman 1929, 193; Woltmann 1872, 220 (monoiert die „ägyptische Finsterniß“). Zur Beleuchtungsdiskussion auch Wezel 2001, 151–153.

63 Bereits im Jahr 1819 wurde die seit 1830 benannte „Formerei der Königlichen Museen zu Berlin“ eingerichtet. Einholz 1992, 76–77; Marohn 1994, 28–31; Marohn 1997, 35–36. 39–41.

64 Verzeichnis 1882, 1 sowie 3. Nachtrag, 1. Zu der Figur des Osiris siehe Anm. 18.

65 Maaz 1993, 14–16.

66 Im Führer 1891, 101–102 findet sich folgender Hinweis: „Noch in der Aufstellung begriffen. Beachtenswert die Reliefs aus Gräbern des alten Reiches [...] die Statuen von Königen aller Epochen; die Abgüsse berühmter aegyptischer Inschriften...“. In der gleichen Ausgabe (Führer 1891, 114–115) wird darüber hinaus eine Wertung der Objekte vorgenommen. Gekennzeichnet sind weniger bemerkenswerte ohne Sternchen bzw. mit einem oder bei herausragenden Stücken mit zwei Sternchen. Zu den Artefakten, die im Ägyptischen Hof präsentiert werden: **7261: im Zentrum meroitischer Barkenuntersatz aus Wad Ban Naga; **7262: Widder Amenophis III. vom Gebel Barkal ursprünglich Soleb-Tempel (Original und gegenüber davon eine Gips[reproduktion] um die Idee einer Widderallee anzudeuten); **7264: überlebensgroße Sitzstatue Sesostris II.; Inschrift Ramses II. überschreibt die ursprünglichen Zeichen, unter Merenptah Sockelinschrift ergänzt; 7265: überlebensgroße Sitzstatue Sesostris I. (Oberteil ergänzt); Seiten des Thrones Nilgötter beim „Vereinigen der beiden Länder“; Rückseite späteres Relief unter Merenptah ergänzt betend zu dem Gott Sutech“. Siehe dazu auch Führer 1933, 32: „li. v. Eingang: 7267: Schemet von Amenophis III.; *10834: Hathorkapitell Mittleres

Adolf Erman (1854–† 1937; Direktor 1884–1914)

Ab 1884 folgte A. Erman seinem hochverehrten Lehrer C. R. Lepsius als Museumsdirektor.⁶⁷ Seine Ansicht zu dem kulturhistorischen Ansatz beschreibt er folgendermaßen: „Die Dekoration der Räume der ägyptischen Abteilung soll dem Besucher der Sammlung auch diejenigen Seiten der Kultur der alten Ägypter zur Anschauung bringen, die unser Besitz an originalen Denkmälern allein nicht veranschaulichen könnte. Und gleichzeitig soll sie dazu dienen, den aus der Sammlung selbst gewonnenen Begriff von ägyptischer Kunst zu ergänzen, indem sie die Gesamtwirkung großer, auch in ihren Farben wohl erhaltener Malereien und Reliefs zeigt.“⁶⁸ Hauptsächlicher Kritikpunkt bleibt die großflächige Ergänzung von Originalen, die in seiner Amtszeit nur dann nicht zurückgenommen wird, wenn es Teil des Konzeptes des Säulenhofes war.⁶⁹

Während seiner Amtszeit wird die Vermischung der Gipse in den Räumen mit den Originalen reduziert, denn die Sammlung wächst um weitere Objekte.⁷⁰ So kommen während A. Ermans Amtszeit zahlreiche Papyri hinzu. Grund dafür war, dass er neben seinen Direktionsaufgaben in Personalunion die Stelle des Professors für Ägyptologie an der Berliner Universi-

Reich; 2306: Statue der Hatschepsut (stark ergänzt); re. v. Eingang: 10835: Oberteil Koloss Ramses II.; 1622: heiliger Sperber (ergänzt Bild)“. Mit dem heutigen Wissen sind die Bezeichnungen und Zuweisungen nicht mehr ganz korrekt. So wird z. B. im Rahmen der Untersuchung von B. Fay, *The Louvre Sphinx and Royal Sulpture from the Reign of Amenemhat II* (Mainz 1996) deutlich, dass ÄMP 7264 in der Regierungszeit Amenemhet II. oder Sesostris I. gefertigt wurde. Siehe dazu a. a. O. 59. Diese und andere Korrekturen sind jedoch an dieser Stelle nicht das Ziel der Ausführungen. Neu war unter A. Erman beispielsweise, dass einzelne Objekte auf drehbaren „Postamenten“ präsentiert wurden, damit der Besucher diese von allen Seiten betrachten konnte. Verzeichnis 1894, V: „Sämtliche Stücke, deren Postament mit D bezeichnet ist, sind drehbar aufgestellt und können von den Benutzern umgewendet werden.“ Siehe auch Verzeichnis 1899, V.

67 Erman 1929, 171. 185. 191–250. Bereits zuvor hatte sich Lepsius weitgehend aus dem Alltagsgeschäft des Museums zurückgezogen. Siehe dazu a. a. O., 193. Zum Wirken von A. Erman in jüngster Zeit Gertzen 2013, 278–309.

68 Beschreibung 1886, Vorwort. Darüber hinaus zu den erweiterten Aufgaben eines Museums gegenüber dem Wirken seines Vorgängers siehe Erman 1929, 197.

69 Erman 1929, 197.

70 Eine Beschreibung der Veränderungen unter A. Erman findet sich bei Schäfer 1920, 10.

tät bekleidete und 1897 die große wissenschaftliche Unternehmung des Wörterbuches der ägyptischen Sprache ins Leben rief.⁷¹ Im Neuen Museum zeigten sich die Veränderungen dergestalt, dass der ehemalige Raumkomplex IX nun den Papyri vorbehalten war, während im Mythologischen Saal (=Saal II) jetzt die Gipse ausgestellt waren.⁷² Damit einher ging eine Änderung der Raumnummern, die in der Neukonzeption durch A. Erman begründet ist. Ebenso wie C. R. Lepsius verfolgte er eine streng chronologische Aufstellung, die jedoch auf der Grundlage neuerer wissenschaftlicher Erkenntnisse beruhte.

In einem Museumsführer findet sich der Hinweis, dass im Neuen Museum nun nicht mehr alle Gipse gezeigt werden können – einzig und allein aus Platzmangel.⁷³ Um dennoch zahlreiche Stücke präsentieren zu können, werden durch zusätzliche Einbauten Nischen geschaffen, wie anhand des Grundrisses deutlich wird.⁷⁴ In den Folgejahren erfolgt dennoch eine Reduktion der Gipse in ihrem Umfang gegenüber der Lepsius-Ära.⁷⁵ Auch hier können die entsprechenden Verzeichnisse herangezogen werden, die darüber Auskunft geben. Graphisch lässt sich die Entwicklung folgendermaßen illustrieren (Diagramm 2, Seite 10).

Der wesentliche Grund für das Anwachsen der Sammlung um Originale liegt in den Grabungen begründet, die in Ägypten in einer Kooperation zwischen der Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG) und dem Ägyptischen Museum zwischen 1898–1914 an zahlreichen Orten durchgeführt wurden.⁷⁶ Deren

71 Siehe dazu ausführlich Gertzen 2013, 199–260. 278–286.

72 Der Grundriss und die Beschriftung findet sich im Führer 1891, 96. Der Bereich mit den Gipsen war zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht endgültig eingerichtet. A. a. O. 101.

73 Verzeichnis 1886, Vorwort. Zur Raumnot: Bähr 2009, 81 Anm. 36–37; Erman 1929, 195–196. 223 Anm. 1; Führer 1933, Vorbemerkungen; Gertzen 2013, 306–309; Schäfer 1920, 3–4. 15–20 (geplanter Neubau, der nie realisiert wurde); Waetzoldt 1930, 203; Waetzoldt in: Gesamtführer 1932, 7.

74 Verzeichnis 1886.

75 Hierbei wird ausschließlich auf die Reproduktionen Bezug genommen, die sich in der Ausstellung befinden. Siehe dazu Anm. 58 und Diagramm 1. Verzeichnis 1886, 79–83: 92 Gipse aufgelistet (Nr. 1–371); Verzeichnis 1894, 321–353: 238 Gipse ausgestellt (v. a. im Saal XI); Verzeichnis 1899, V: „Unter den augenblicklichen, beschränkten Raumverhältnissen wird es nicht immer möglich sein, alle hier beschriebenen Altertümer auszustellen.“; Verzeichnis 1899, 455–487. 511–512: 255 Gipse ausgestellt.

76 Abusir: Pyramidentempel des Sahure 1901–1904, 1907–1908; Abu Gurob: Sonnenheiligtum des Niuserre 1898–

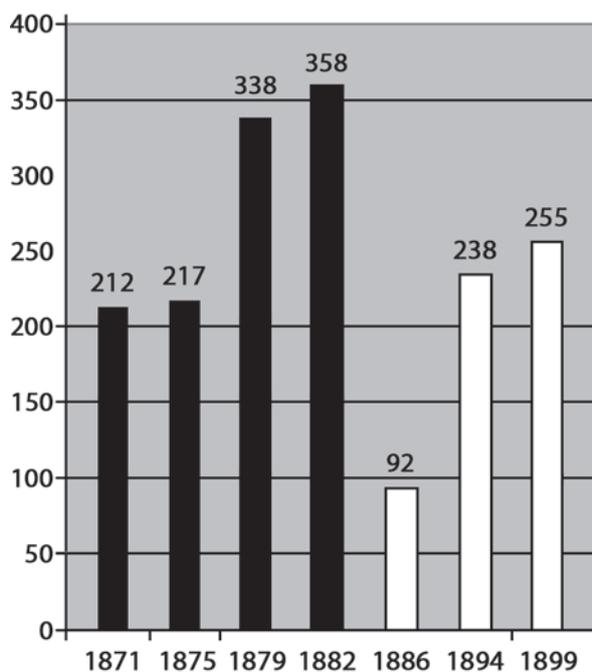


Diagramm 2: Anzahl der ausgestellten Gipsabgüsse im Neuen Museum 1871–1899 vor (schwarz) und nach (weiß) dem Tod von C. R. Lepsius 1884

Ausbeute war der maßgebliche Grund für ein sprunghaftes Anwachsen der Sammlung. Darüber hinaus wurden Ankäufe aus Privatsammlungen getätigt, neben einem nicht minderen Anteil der durch Schenkungen in den Bestand des Museums gelangte.⁷⁷ In der Summe betrachtet, konnte die Ausstellungsfläche seit Lepsius Tod verdoppelt werden. Zugleich jedoch verdreifachte sich der Sammlungsbestand des Ägyptischen Museums in der Amtszeit von A. Erman.⁷⁸ Damit geht der in allen Führern vermerkte Hinweis auf käufliche Gipsabgüsse einher.⁷⁹ Zu Beginn seiner Amtszeit sind in einem Verzeichnis 165 Gipse aufgelistet, die nicht nur Berliner Stücke einschließen, zum Ende hingegen bereits 249.⁸⁰ Interessanterweise sind jedoch in den separat verlegten Verzeichnissen der Gipsabgussammlung aus die-

1901; Abusir el-Meleq: Gräberfelder der formativen Phase, d. h. Vor- (Negade II.) und Frühzeit (1. Dynastie) sowie 2. Zwischenzeit bis Neues Reich und Spätzeit bis römischen Kaiserzeit, 1903–1904 Versuchsgrabung Otto Rubensohn; 1904–1906 DOG Leitung Georg Möller; Amarna: 1907 Versuchsgrabung, 1911–1914 vier Kampagnen; Theben-West: Deir el-Medine 1911 & 1913 Georg Möller.

77 Verzeichnis 1894, X–XI.

78 Erman 1929, 223; Schäfer 1920, 13. 15.

79 Führer 1891, 231; Verzeichnis 1894, V; Verzeichnis 1899, VI mit dem Hinweis auf Verzeichnis 1883.

80 Verzeichnis 1893, 1–8; Verzeichnis 1914, 1–14.

ser Zeit, die für den Unterricht an Kunst- und Kunstgewerbeschulen gedacht waren, keine ägyptischen Objekte zu finden.⁸¹

Exkurs zu den Gipsabgüssen und G. W. F. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik

Nicht allein das Anwachsen der Ägyptischen Sammlung war der Grund für die Reduktion der Gipse in der Ausstellung. Auch in den nachfolgenden Jahrzehnten haben die Abgüsse innerhalb der Ägyptologie nicht den Stellenwert erreicht wie in der Klassischen Archäologie oder Kunstgeschichte.⁸² Dies zeigt sich am Umfang der Reproduktionen, die bereits in der Planung von F. Stüler das gesamte erste Obergeschoss im Neuen Museum ausfüllten und „als der eigentliche Mittelpunkt der Sammlungen angesehen“⁸³ wurden. Für die dort gezeigten Gipse stand neben der historischen Aufstellung der ästhetische Genuss im Vordergrund.⁸⁴ Der Kunstgenuss wird in einem Museumsführer ebenso gepriesen wie die Möglichkeit des Studiums neben der kostengünstigen Erwerbung von Abgüssen.⁸⁵ Dieser Kunstgenuss findet in einem Führer aus dem Jahr 1855, der die Berliner Kunstschatze huldigt, eine andere Assoziation.⁸⁶ Darin wird eine Verbindung zwischen der epochalen Dreiteilung in G. W. F. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik mit den drei Geschossen im Neuen Museum gezogen.⁸⁷ Inhalt der Vorlesungen, die er zwischen 1817 und 1829 gehalten hat, war das

81 Siehe beispielsweise Verzeichnis 1902; Verzeichnis 1908.

82 Konträr dazu J.-F. Champollion, der Gipsen einen hohen Stellenwert einräumte. Dargelegt von Curto 1990, 126–127 und Dewachter 1990, 143–149.

83 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

84 Es handelt sich hierbei um die von der Kunstakademie übernommene und systematisch erweiterte Gipsabgussammlung. Dorgerloh 1994, 80; Lindström 1995, 67–80.

85 Führer 1891, 141–142. Ursprünglich waren die Reproduktionen ebenfalls streng chronologisch aufgestellt. Bereits 1852 war dies jedoch nicht mehr der Fall. So beispielsweise Woltmann 1852, 218.

86 Messling 1995, 52 mit Bezug auf Berlin Kunstschatze 1855, 220.

87 H. Dorgerloh (Dorgerloh 1987) hat diese Unterteilung aufgegriffen und ausführlich die Spiegelung der Architektur des Neuen Museums mit der Periodisierung Hegels verbunden. Siehe dazu auch Dorgerloh 1994, 85. Allgemein zur Rolle Hegels als Wegbereiter siehe kurz Messling 1997, 76. Abweichend dazu siehe Heinecke 2011.

Schöne in der Kunst.⁸⁸ Hegel beschreibt das sinnliche Ideal dieser Zeit im Unterschied zur Schönheit in der Natur. Dies führte zu der Ansicht, dass sich mehr oder weniger sowohl in der Philosophie als auch Kunst das absolute Ideal einer Epoche ausdrückt. So unterteilte er die „epochalen Formen der Kunst“ in symbolische, klassische und romantische Kunst. Zu der kulturhistorisch frühesten und „unterentwickelsten“ Form wurde im 19. Jahrhundert die symbolische Kunst gezählt. So sagt er: „Das vollständigste Beispiel aber für die Durcharbeitung der symbolischen Kunst, sowohl ihrem eigentümlichen Inhalte als ihrer Form nach, haben wir in Ägypten aufzusuchen. Ägypten ist das Land des Symbols“⁸⁹. Die symbolische Kunst wäre nach Hegel Ausdruck der orientalischen Früh- und Hochkulturen, deren Kunstzeugnisse geprägt waren von Naturerscheinungen, wie beispielsweise den tiergestaltigen Gottheiten Ägyptens.⁹⁰ Daneben würde sich anhand der Monumentalität der Architektur, vor allem der Sakralbauten wie den Pyramiden, die Unangemessenheit von symbolischem Material und Idee widerspiegeln.⁹¹ Zugleich sei die Monumentalarchitektur Ausdruck der Grenzenlosigkeit und Maßlosigkeit des Absoluten.

Auf das Neue Museum übertragen heißt es: „...die Sammlungen, welche die primitiven Kunstformen darstellen, also die [...] Aegyptische Sammlung [sind auf] das Erdgeschoß angewiesen, während das ganze 2te Stockwerk für die ausgedehnte Gipsammlung, also den verschiedenen Blüthe-Perioden der klassischen Kunst bestimmt wurde...“⁹². Ein anderer Autor erläutert dazu: „...Ägypten hat allerdings nicht in dem Sinne wie Griechenland und Rom auf unsere Bildung eingewirkt und steht uns scheinbar so fremd gegenüber; aber [...] wir dürfen es eine Vorbereitung und gleichsam Vorschule jener Entwicklung bezeichnen, die wir als das eigentlich classische Alterthum bezeichnen...“⁹³. Somit kann das Neue Museum als Sinnbild für die zeitgenössische Periodisierung unter einem enzyklopädischen Anspruch der Kunstwerke der symbolischen, klas-

sischen und romantischen Kunstform verstanden werden. Diese drei Epochen der Historie wurden je in einem Stockwerk ausgestellt – eine Ordnung, die sich nicht auf die Sammlungsobjekte und allgemeine Inneraumgestaltung beschränkte, sondern sich konkret auf die verwendeten Baumaterialien sowie Bauordnungen der Säulen auswirkte.⁹⁴ Hegels Verständnis von Kunst ist in Form der Rezeption seiner Theorien durch die künstlerische und wissenschaftliche Elite in dem Gebäude umgesetzt worden.

Trotz dieser Erklärung findet bereits seit 1880 und in einer zweiten Phase im Laufe der 1920/30er Jahre ein Umdenken statt, das vor allem in die Amtszeit von H. Schäfer fällt.⁹⁵ Wegen der zunehmenden Raumnot und ambivalenten Bewertung wurden nun auch die Gipse, die nach G. W. F. Hegel der „klassischen Kunst“ in ihrer Legitimation in einem Museum auf den Prüfstand gestellt.⁹⁶ Am Ende siegte der Ruf nach Originalen und auch da nach besonderen sowie erlesenen Stücken.

Heinrich Schäfer (1868–† 1957; Direktor 1914–1935)

H. Schäfer war ab 1914 Museumsdirektor der ägyptischen Sammlung. Unter ihm folgten zahlreiche Veränderungen, die jedoch erst im Verlauf seiner Amtszeit sichtbar wurden.⁹⁷ Anfänglich scheint sich nur wenig am Ausstellungskonzept zu ändern. Dies zeigt sich anhand einer fotografischen Aufnahme des Ägyptischen Hofes, die bis auf wenige Abweichungen weitgehend den Zustand dokumentiert, wie er von C. R. Lepsius eingerichtet wurde (Abb. 5, Seite 12).

Dazu schreibt er jedoch: „Die Tempelräume unserer Sammlung sollen eigentlich nur Gegenstände enthalten, die auch im Altertum zur Ausschmü-

88 Hegel 1832–1845/I–III.

89 Hegel 1832–1845/I, 456.

90 Hegel 1832–1845/I, 460–466.

91 Hegel 1832–1845/II, 266–302.

92 Adler 1853a, 25–26.

93 Abeken 1856, 4. Zur Sammlung der Gipsabgüsse siehe Wezel 2001, 145–149. 195–203.

94 Dorgerloh 1994, 85.

95 Bähr 2009, 79–81; Dorgerloh 2009, 72; Lindström 1995, 67–80. Siehe dazu auch die summarische Darlegung der Museumsgeschichte sowie den veränderten Konzepten von Waetzoldt 1930, 189–204 anlässlich des 100jährigen Geburtstages der Staatlichen Museen.

96 Damit gemeint sind die Gipse, die im Mittelgeschoss präsentiert wurden. Maaz 2009, 24. 28.

97 Diese werden beispielsweise anhand des Fotos Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, Abb. 108 deutlich, das einen Blick in den Ethnographischen Saal im Erdgeschoss zeigt und in dem ägyptische Objekte ab 1920 präsentiert wurden.



Abb. 5: Blick in den Ägyptischen Hof um 1920, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

ckung von Tempeln gedient haben, wenn sie auch aus verschiedenen Zeiten stammen [...] Die Raumnot zwingt uns aber in steigendem Maße, hier auch Dinge unterzubringen, die mit einem Tempel nichts zu tun haben.“⁹⁸ Daneben stimmt er dem Grundgedanken von C. R. Lepsius zu: „Eine ägyptische Sammlung darf keine reine Kunstsammlung sein, sondern muß auch die gesamte übrige Kultur Ägyptens vorführen.“⁹⁹ Aus diesem Grund haben: „...die Erbauer des Museums in der Begeisterung einige Säle als altägyptisch ausgestaltet. Wir schonen sie, wie den „Säulenhof“, nur als ehrwürdige Denkmäler aus den Anfängen der Ägyptenforschung.“¹⁰⁰

98 Führer 1929, 39. Mit gleichem Wortlaut auch in älteren Führern zu finden.

99 H. Schäfer in: Gesamtführer 1932, 37. In ähnlicher Weise siehe Schäfer 1920, 6.

100 H. Schäfer in: Gesamtführer 1932, 38.

Er griff jedoch an anderer Stelle ein und veränderte in der Folge die Innenarchitektur des Neuen Museums. Damit einher ging in größerem Umfang der Verlust historischer Bausubstanz im Erdgeschoss.¹⁰¹ Das auslösende Ereignis waren die zahlreichen Funde aus Amarna. Mit eigenen Worten beschreibt er den bisherigen Bestand aus der Regierungszeit Amenophis' IV./Echnaton folgendermaßen: „Was wir bis zum Jahre 1913 besaßen, war recht und schlecht an seiner Stelle in den überfüllten, zeitlich geordneten Sälen untergebracht.“¹⁰² Im Anschluss an die überaus erfolgreiche Grabungskampagne 1912/13 folgte im Herbst 1913 eine Sonderausstellung im Tempelhof des Neuen Museums, die wegen des regen Zuspruchs bis in das Jahr 1914 zu sehen war. Da der Tempelhof als Hauptraum angesehen wurde,

101 Dorgerloh 1994, 86.

102 Schäfer 1924b, 2.

mussten die Objekte noch im gleichen Jahr wieder in die Magazine verbracht werden. Nach einer Beräumung der griechischen Gipse aus dem Hofumgang im ersten Stockwerk konnte dieses Konvolut aus Amarna erst ab 1918 erneut präsentiert werden. Bis dahin hoffte man auf einen Erweiterungsbau der Ägyptischen Abteilung am Kupfergraben, was jedoch durch den Ersten Weltkrieg mit all seinen Konsequenzen für Deutschland verhindert wurde.¹⁰³ Um die Amarna-Funde dennoch adäquat zeigen zu können, folgten zwischen 1919 bis 1924 umfassende Veränderungen in der Innenraumgestaltung des Neuen Museums.¹⁰⁴ Als neue Ausstellungsfläche entstand der ‚Amarnahof‘, in dem zusätzlich zu der Neuauftellung der Funde aus Amarna auch andere Stücke der Sammlung präsentiert wurden.¹⁰⁵ Neben ergänzenden Aquarellen und Zeichnungen sowie einem Hausmodell aus Amarna verzichtete H. Schäfer auch in dieser Fläche nicht auf Gipse.¹⁰⁶ Dazu gehören unter anderem Reproduktionen von Originalen aus der Werkstatt des Thutmosis, die heute in Kairo verwahrt werden.¹⁰⁷ Gegenüber vom Original wurde hier offensichtlich später der Gipsabguss des Widders von Soleb ausgestellt, da dieser Teil einer ganzen Widderallee war und sich Götterfiguren dieser Art immer „paarweise gegenüberstanden“¹⁰⁸. Hinter der antiken Widderstatue lehnte an der Wand eine Reproduktion einer monumentalen Säule mit Hathorkapitell, deren Bemalung den originalen Stein Rosengranit imitierte. Tatsächlich war von der Säule nur das Fragment des Kapitells erhalten, was jedoch in der Reproduktion zu der ursprünglich vollen Größe ergänzt wurde. H. Schäfer begründet die Aufstellung folgendermaßen: „Nur auf diese Weise, nie durch eine Zeichnung oder verkleinerte Ergänzung, ließ sich zeigen, was für ein bedeutendes Architekturglied die Ägypter in dieser Kapitellform geschaffen haben,

mit der sich an Wirkung nur etwa romanische Würfelkapitelle vergleichen lassen.“¹⁰⁹ Mit diesem Beispiel wird unverkennbar, dass die Gipse als didaktisches Mittel verstanden wurden, neben ihrer Aufgabe als Hilfsmittel zu Forschungszwecken.¹¹⁰ An anderer Stelle wird deutlich, dass auch zu dieser Zeit Gipsabgüsse als Teil eines Museumskonzeptes willkommen waren, vor allem, wenn von diesen eine „erklärende Funktion“¹¹¹ ausging. Auch wenn H. Schäfer in diesem Punkt mit der didaktischen Herangehensweise von C. R. Lepsius übereinstimmt, weicht er doch in seiner Raumgestaltung deutlich von ihm ab. Er wählte für die neu gestalteten Räume eine neutrale Ausstellungsfläche die sich an dem schlichten Ambiente der Bauhausschule orientierte.¹¹²

Wenngleich das Erscheinungsbild ein anderes ist, so hat auch er die Arbeit von C. R. Lepsius honoriert, indem er ihm zuerkennt, dass er ein „neues Urbild einer ägyptischen Sammlung geschaffen“¹¹³ hat. Damit ist im Wesentlichen die chronologische Aufstellung der Stücke gemeint, die für viele andere Sammlungen zum Vorbild wurde.

Daneben sei noch erwähnt, dass auch zu dieser Zeit die ausgestellten Gipse mit einer besonderen Beschilderung ausgewiesen wurden.¹¹⁴ Des Weiteren befand sich ganz geschäftstüchtig eine Verkaufsstelle der Gipsformerei im Erdgeschoss des Neuen Museums.¹¹⁵

Rudolf Anthes (1896 – † 1985; Kustos 1935–1939 & Direktor 1945–1950) & Günther Roeder (1881 – † 1966; Direktor 1939–1945)

R. Anthes oblag die kriegsbedingte Auslagerung der Sammlungsbestände, trotzdem G. Roeder 1939–1945 zum Direktor berufen wurde.¹¹⁶ Bei der Schließung des Neuen Museums am 1. September 1939

103 Bähr 2009, 82 Anm. 41; Schäfer 1920, 15–20. Zu Plänen eines neuen Museumsbaus, die in den 30er Jahren entwickelt wurde, siehe Kischkewitz 2013, 298–299. Zur Planung eines Ägyptisch-Vorderasiatischen Museums durch den Architekten Wilhelm Kreis zwischen 1939–1942 siehe Preiß 1994, 255–258 Abb. 216.

104 Kischkewitz 2013, 297–298; Schäfer 1924b, 3–4.

105 Bähr 2009, 81–83; Schäfer 1924b, 4–10 Abb. 2. 4 (Grundriss des Erdgeschosses). 8. Nahezu identisch mit Schäfer 1924c.

106 Schäfer 1924b, 8 (Berlin, ÄMP G 492: Beschreibung des Hausmodells).

107 Schäfer 1924b, 5 (Berlin, ÄMP G 472 & G 486).

108 Schäfer 1924b, 7. Zum Widder siehe Anm. 39.

109 Schäfer 1924b, 7 (Berlin, ÄMP 10834 & G 498).

110 H. Schäfer, in: Gesamtführer 1932, 38. Siehe dazu auch Schäfer 1920, 20–23. In gleicher Weise sah auch G. Ebers Gipsabgüsse. Siehe dazu Fischer 1994, 188–189.

111 Schäfer 1920, 26.

112 Kischkewitz 2013, 294.

113 Schäfer 1920, 9.

114 Es handelte sich um Schilder mit weißer Schrift auf blauem Grund. Führer 1929, 4. 19; Führer 1933, 4. Darüber hinaus sind Textpassagen die Gipse betreffend in dem Museumsführer in einer kleineren Schriftgröße abgedruckt.

115 Führer 1933, 4. 14.

116 Zur Gesamtsituation Bähr 2009, 82–83.



Abb. 6: Blick in den Basilikasaal im ersten Geschoss um 1941/42, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

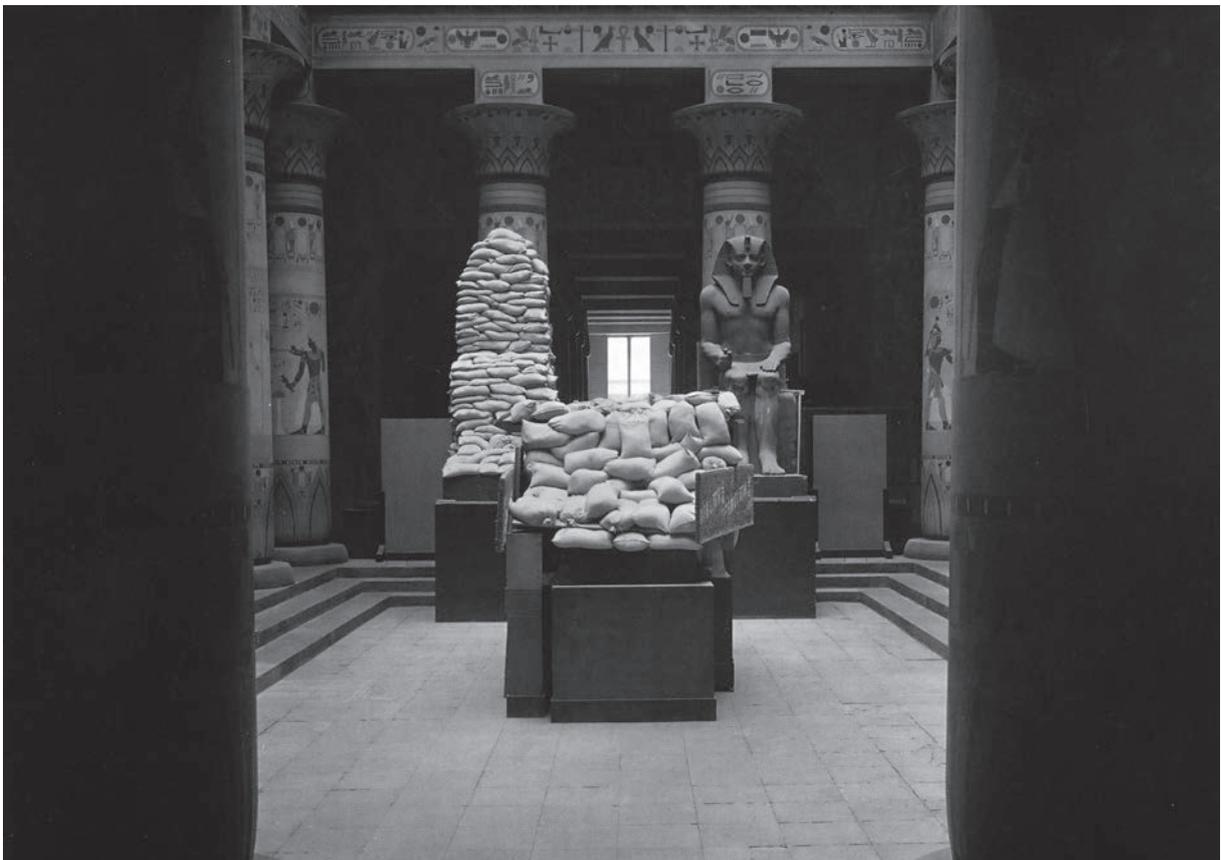


Abb. 7: Blick in den Ägyptischen Hof um 1941/42, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

verblieben monumentale Objekte und Architekturen wie z. B. die Hathorkapitelle und Sarkophage aber auch Gipsabgüsse im Haus (Abb. 6).¹¹⁷

Während die Originale zumeist mit Sandsäcken abgedeckt wurden, blieben die Reproduktionen völlig ungesichert zurück. Gleiches gilt auch für Originale mit Gipsergänzungen, wie es sich anhand eines Fotos mit der bereits erwähnten Sitzstatue Sesostris' I. zeigt (Abb. 7).¹¹⁸

Ein Teil des Sammlungsbestandteils, d. h. Originale und Gipse, fiel somit den Bombentreffern 1943 und 1945 zum Opfer.

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin nach 1945

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges musste die Sammlung neu geordnet werden.¹¹⁹ Der Bestand fand sich über Jahrzehnte an unterschiedlichen Ausstellungsorten im Bodemuseum in Ost-Berlin und im Marstall in Charlottenburg in West-Berlin. An beiden Orten gab es nur beschränkte Ausstellungsflächen und somit wurden kaum Gipsabgüsse gezeigt.¹²⁰ Zusammen mit wichtigen Schriftzeugnissen wurde im Bodemuseum ab 1976 lediglich im Bereich der Papyrussammlung ein gefärbter Abguss des Steins von Rosette präsentiert.¹²¹ Zudem fand sich im Raum mit den Objekten des Alten Reiches als Ersatz für ein im Krieg zerstörtes Original ein Abguss einer Dienerin, die Korn mahlt.¹²² Viel beeindruckender hingegen war der polychrome Gipsabguss



Abb. 8: Ausschnitt aus der Reproduktion der Opferkammer des Merib, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: G. Murza)

der Opferkammer des *Mr-jb* und seiner Mutter *Sdj.t* (Abb. 8).¹²³

Die originale Kammer aus dem Anfang der 5. Dynastie wurde 1842 im Zuge der Preußischen Expedition freigelegt, 1845 nach Berlin transportiert und ab 1850 im Neuen Museum aufgestellt.¹²⁴ Dort verblieb sie während des gesamten Zweiten Weltkrieges im ‚Gräbersaal‘ des Museums.¹²⁵ Offensichtlich wurden noch vor Ort in Ägypten von einzelnen Relief- und Inschriftenpartien Gipsreproduktionen angefertigt.¹²⁶ Grund dafür war, dass bereits bei der Auffindung der Kalkstein in einem schlechten Zustand gewesen zu sein scheint und somit wurde zu jedem inventarisierten Gipsabguss vermerkt: „Wird

117 Siehe dazu Abb. 6. An den Wänden hängen Zeichnungen Passalacqua's mit Darstellungen, die die Innenseiten der Sarkophage zeigen. Hierbei insbesondere die Abbildungen mit den Göttinnen des Westens und der Nut.

118 Siehe Anm. 66.

119 Zur Nachkriegssituation des Neuen Museums: Borgmeyer – Diller – Schuller – Spaenle 1994, 129–138. Zur Nachkriegsgeschichte der Gipse siehe Marohn 1994, 13. 23; Marohn 1997, 19–20. 29. Allgemein: Wildung 2004, 17–19. Zum jeweils aktuellen Zustand des Gipsbestandes siehe Marohn 1994, 21–23; Marohn 1997, 29–33.

120 Dies galt auch für Sonderausstellungen an denen die Ägyptische Sammlung beteiligt war. So z. B. 1963 in Budapest. Ägyptische Kunst 1963.

121 Zu den zwei Abgüssen des Steins von Rosette siehe Marohn 1997, 24–25.

122 ÄMP 7706 (Kriegsverlust) und G 621. Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich meinen Kollegen C.-B. Arnst und K. Finneiser.

123 Grab Lepsius 24 in Giza. Lepsius 1849–59, Abt. I, Bl. 22; Abt. II, Bl. 18–22. Der Abguss war am ÄMP unter G 623 erfasst.

124 Freier – Grunert 1996, 36–43 Abb. 21–25; Heinecke 2011, 146–152 Abb. 129–130; Priese 1984.

125 Aufnahmen aus dem Jahr 1989 finden sich bei Kilger 2009, 25–27.

126 Berlin, ÄMP G 75, 77, 81, 83, 87, 92 = Gipsformerei 1968, Taf. 4, 1127–1131. So der Vermerk im Inventarbuch: „Von der Expedition mitgebracht 1845“. Bei Marohn 1997, 20 fehlt Berlin, ÄMP G 75.



Abb. 9: Eingangsbereich der Amarna-Ausstellung mit dem ‚Sonnenkeil‘, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)

aufbewahrt, da das Original sich schlecht hält.“ Bei dem Abguss G 77, auf dem u. a. eine Springmaus zu erkennen ist, findet sich zudem der Eintrag: „Das Original ist schon völlig zerstört.“ Daraus erklärt sich der Bleistiftzusatz: „Am 4.12.[19]78 als Vertreter des Originals ins Depot BM [Bodemuseum] übernommen. Pr. [K.-H. Priese].“ Zu einem unbekanntem, späteren Zeitpunkt wurde zudem ein vollständiger Gipsabguss aller Wände angefertigt. Es kann angenommen werden, dass diese wohl im Zusammenhang mit vorbereitenden Schutzmaßnahmen im Zuge des Zweiten Weltkrieges steht.¹²⁷

Die ursprüngliche Bemalung der Reliefwände war auf einem dünnen Malgrund aufgetragen. Diese Grundierung samt den Pigmenten überstand den Transport via Schiff nicht.¹²⁸ Das Expeditionsmitglied J. J. Frey dokumentierte gleich nach dem Auffinden der Opferkammer noch in situ die Farbgestaltung als kolorierte Zeichnungen.¹²⁹ Diese

¹²⁷ Priese 1984, 4.

¹²⁸ Freier – Grunert 1996, 37.

¹²⁹ Zu den Farben auf den später angefertigten Lithographien siehe den ausführlichen Kommentar bei Freier – Grunert 1996, 37–38. Nach einem freundlichen Hinweis von C.-B. Arnst handelte es sich um eine „gezielte Aktion“ auf deren Grundlage durch I. von Olfers die Zustimmung zum Abtransport der Merib-Kammer für Berlin 1842 erfolgte.

Zeichnungen bildeten zusammen mit den Resten auf einem Abklatsch und den originalen Wänden die Grundlage für die Rekonstruktion der Farben. Unter der wissenschaftlichen Leitung von K.-H. Priese wurde die bemalte Gipsreproduktion zwischen 1982 bis 1984 im Bodemuseum errichtet, wo sie bis zur Schließung 1998 zu besichtigen war. Anlass war der 100. Todestag von C. R. Lepsius am 10.12.1884. Ende der 1980er Jahre war für den Ostberliner Bestandteil eine Aufstellung der Gipse zu Studienzwecken im Depotbereich angedacht. Diese Überlegung musste jedoch Anfang der 90er Jahre fallen gelassen werden, da der geplante Magazinbereich wegen der Rückführung von Depotbeständen aus Charlottenburg deutlich eingegrenzt wurde.¹³⁰ Im Laufe der Jahre war das Interesse an den Abgüssen am Ägyptischen Museum Berlin so weit gesunken, dass sich vor allem der Depotverwalter des Museums, F. Marohn, den Gipsen verschrieben und diese teilweise vor einer weiteren Zerstörung bewahrt hat. Ausgehend von diesem Sammlungsbestandteil hat er dazu 1994 und 1997 zwei Qualifizierungsarbeiten

¹³⁰ Für diese Informationen möchte ich mich sehr herzlich bei meinem Kollegen Klaus Finneiser bedanken.

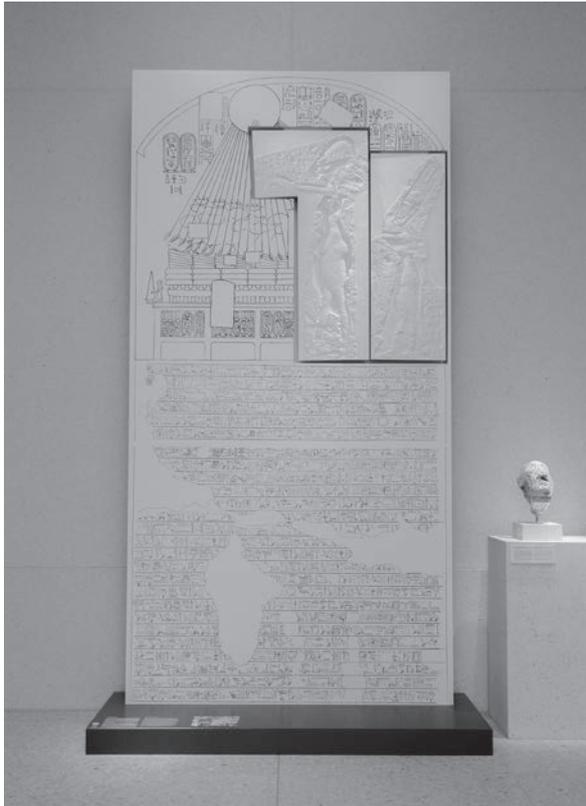


Abb. 10: Grenzstele in der Amarna-Ausstellung, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

verfasst und in der Folge mehrere Artikel.¹³¹ Diese enthalten u. a. eine Auflistung von Sonderausstellungen, ausgerichtet durch das Ägyptische Museum Berlin, die zwischen 1978 bis 1994 stattgefunden haben und in denen einzelne Gipse Teil der Ausstellungskonzeption waren.¹³² Die Sammlung war in den Jahren zwischen 2005 bis 2009 übergangsweise im Alten Museum untergebracht. Zu dieser Zeit waren Gipsabgüsse immer wieder Teil der ständigen Ausstellung – jedoch nur dann, wenn Objekte kurzzeitig für Restaurierungszwecke oder Sonderausstellungen entnommen wurden.

Inzwischen ist ein erneutes Interesse wieder geweckt, wie es sich anhand der Berliner Ausstellung „Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete“ an unterschiedlichen Stellen zeigt.¹³³

131 Marohn 1994; Marohn 1997; Marohn 2001, 303–323; Marohn 2009, 258–259; Marohn – Schelper 2009, 121–128; Marohn 2012, 125–141. Zum Einsatz von Gipsabgüssen als Teil einer modernen Ausstellungskonzeption siehe zuerst Marohn 1997, 47–53. 61–72.

132 Marohn 1997, 52–53.

133 Die Ausstellung wurde zum 100jährigen Jubiläum des Fundes der Nofretete am 6. Dezember 2012 eröffnet. Siehe dazu den umfangreichen Katalog: Seyfried 2012.



Abb. 11: Teil des Giebelfeldes der Grenzstele N als Reproduktion, um 1910, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin – heute

Auch wenn nicht mehr das Konzept von C. R. Lepsius aufgegriffen wird, eine raumfüllende Bühne zu präsentieren, greift am Beginn der Sonderausstellung eine großformatige, moderne Installation, der ‚Sonnenkeil‘, die den Besucher auf Amarna einstimmen soll und zugleich den historischen Bruch symbolisiert (Abb. 9).¹³⁴

Unter dem ‚Sonnenkeil‘ ist eine Rekonstruktion von einer der 16 Grenzstelen zu sehen, die im Giebelfeld die Stele N zeigt und im unteren Bereich die Stele S (Abb. 10-11). Innerhalb des Giebelfeldes sind das Königspaar Echnaton und Nofretete sowie eine

134 F. Seyfried, „Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete“. Eine Einführung in die Ausstellung, in: Seyfried 2012, 28 Abb. 1.

der Prinzessinnen in einem originalgroßen Gipsabguss zu erkennen.¹³⁵ Diese Reliefpartie ist vor Ort auf Grund der modernen Beraubung nicht mehr erhalten.

Darüber hinaus sei auf eine Statuette der Nofretete aus dem Bereich der Werkstatt des Thutmosis verwiesen.¹³⁶ In der Ausstellung stehen Original und bemalte sowie ergänzte Gipsreproduktion nebeneinander (Abb. 12). Um dem Besucher diesen Unterschied zu verdeutlichen, wurde der Abguss auf einen deutlich niedrigeren Sockel gestellt. Der Gipsabguss ist Teil der Objekte, die berührt, betastet, angefasst und auf diese Art und Weise erfahren werden dürfen.¹³⁷ Somit besteht auch für Sehbehinderte die Möglichkeit, Kunstobjekte dieser Epoche zu erleben.

Gleiches gilt für eine weitere Taststation, in der direkt nebeneinander originalgetreu bemalte Gipse von zwei Prinzessinnenköpfen sowie einer Statuette, ebenfalls einer Prinzessin, stehen (Abb. 13).¹³⁸

Unter zu Hilfenahme von Gips ist es auch möglich, Kriegsverluste der Sammlung wieder zu vervollständigen. Als Beispiel dafür sei auf die Büste des Königs Echnaton verwiesen, die zusammen mit der Büste der Nofretete in Amarna in dem Hauskomplex

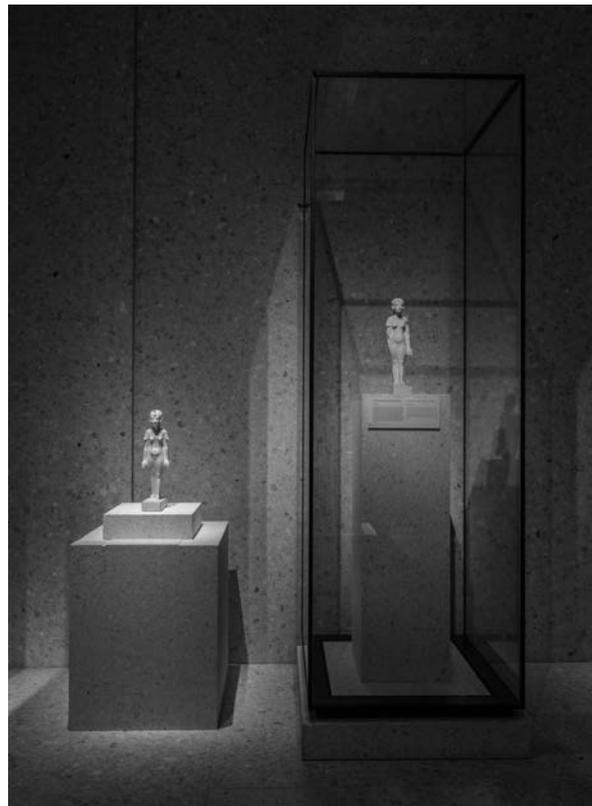


Abb. 12: Statuette der Nofretete – Original und Reproduktion, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)



Abb. 13: Statuetten von Prinzessinnen als Reproduktionen, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

135 Der Gipsabguss wurde von der Preußischen Expedition mitgebracht. Marohn 1997, 63 Abb. 54 a–b (Berlin, ÄMP G 115, 117=Formnummer der Gipsformerei 1147–1148); F. Seyfried, *Erforschungs- und Grabungsgeschichte von Tell el-Amarna bis 1914*, in: Seyfried 2012, 46 Abb. 5.

136 Berlin, ÄMP 21263; Seyfried 2012, 340–341 Kat.-Nr. 124.

137 Gleiches gilt beispielsweise für einen Gipsabguss der ‚Berliner Familienstele‘. Berlin, ÄMP 14145; Seyfried 2012, 193.

138 Deren Vorlagen gehen auf Objekte aus Kairo zurück. Diesen Hinweis verdanke ich M. Jung.

P. 47.2, Raum 19 gefunden wurde. Bei der Auffindung war die aus Kalkstein gefertigte Büste in einem vergleichsweise ansehnlichen Zustand. So zeigen alte fotografische Aufnahmen aus den Beständen der Deutschen Orient Gesellschaft eine nahezu vollständig erhaltene Mundpartie.¹³⁹ Die Büste ist jedoch

139 Berlin, ÄMP 21360. F. Seyfried, *Der Werkstattkomplex des Thutmosis*, in: Seyfried 2012, 181–185 (zu den Büsten) Abb. 9; 15 (Fotos aus dem Bestand der DOG, Foto-Nr.



Abb. 14: Modell der Büste Echnatons, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)

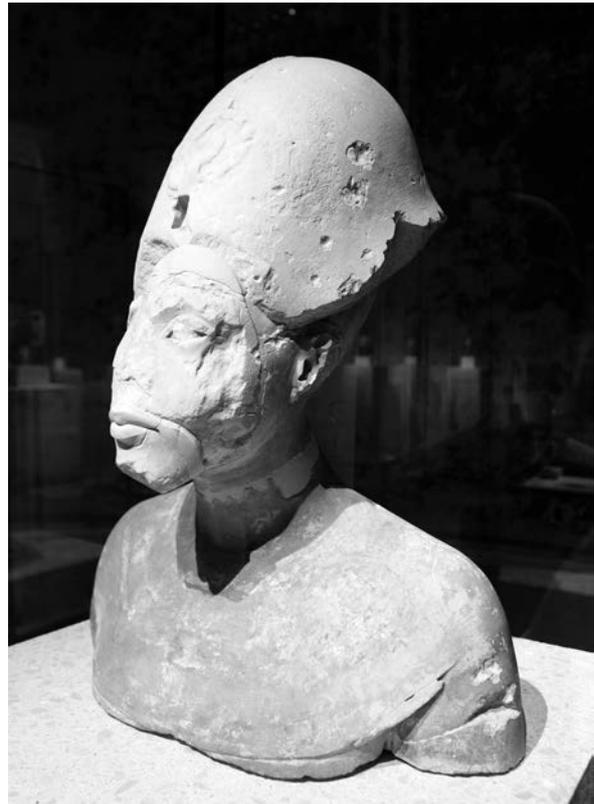


Abb. 15: Büste Echnatons mit reversibler Mundpartie, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)

während des Zweiten Weltkrieges stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Somit wurden in Vorbereitung der Ausstellung und damit einhergehenden restauratorischen Maßnahmen computertomographische Aufnahmen und daran anschließend ein Modell angefertigt (Abb. 14).¹⁴⁰ Im Original ist die Mundpartie nun reversibel eingesetzt, um den ästhetischen Gesamteindruck wieder zurück zu gewinnen (Abb. 15).

Daneben sind Gipse bis heute eine Einnahmequelle des Museums. Aus wirtschaftlicher Sicht sollte deshalb jede Ausstellung in einem Shop enden – ob dieses Konzept immer allen Besuchern gefällt sei dahingestellt. Dieses unternehmerische Ansinnen wird in einigen Häusern durch eine entsprechende Raumanordnung geregelt.¹⁴¹ Im Neuen Museum erfolgte das Hinführen in den Shop der

unbekannt). Im Katalogteil ist die Büste ein zweites Mal a. a. O., 334–335 Kat.-Nr. 121 besprochen.

¹⁴⁰ Diese wurden im Juni 2011 vom „Siemens-Imaging-Science-Institute“ an der Charité Berlin unter der Leitung von Prof. Dr. med. A. Huppertz angefertigt.

¹⁴¹ So kann der Besucher der Ausstellung „Tutanchamun. Sein Grab und seine Schätze“ nur verlassen, wenn er am Ende den Shop-Bereich passiert.

Amarna-Ausstellung durch ein Wegeleitsystem, das an verschiedenen Stellen im Haus zu finden war. Dort wurden neben den sonstigen ‚merchandising products‘ in einer der Vitrinen originalgroße Abgüsse ausgestellt, bei denen es sich vor allem um Stücke der Berliner Sammlung handelt, die auch Teil der aktuellen Ausstellung waren (Abb. 16, Seite 20). Deren Negativformen wurden zumeist kurz nach Ankunft der Originale in Berlin 1914 angefertigt. Sie können bis heute als Abgüsse, monochrom oder bemalt, über die Gipsformerei der Staatlichen Museen erworben werden.



Abb. 16: Museumsshop mit modernen Gipsabgüssen, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

Fazit

Im Zuge des Wandels der Museen im 19. Jahrhundert wurde das Neue Museum bereits mit der Planung als Gesamtkunstwerk konzipiert. Diese kulturgeschichtliche Konzeption schloss sowohl die Aufstellung von Originalobjekten als auch Gipsabgüssen ein. Damit war ein Besuch des Neuen Museums – modern gesprochen – Unterrichtsstunde und Event zugleich.

Da die Gipsabgüsse in der Ägyptischen Sammlung nie mehr als Ersatzstücke von Originalen waren, wurden sie seit C. R. Lepsius abgewertet und fehlten, nicht nur aus Platzgründen, in den Ausstellungen nach 1945 nahezu gänzlich. Ein anderer wesentlicher Faktor ist, dass die Gipsabgüsse ursprünglich auch konzeptionell zum Ausfüllen von Lücken in der chronologischen Ordnung gebraucht und eingesetzt worden waren. Insbesondere in den letzten Jahrzehnten haben die Abgüsse diese Funktion verloren, da das Museum die Objekte eher thematisch als chronologisch ordnete, um dem Anspruch einer Kunstsammlung gerecht zu werden. Im Kontext einer kulturgeschichtlichen Sonderausstellung

haben Reproduktionen von Reliefs und Statuen nun wieder ins Neue Museum zurückgefunden.

Aktuell werden im Ägyptischen Museum Berlin originalgroße Gipsabgüsse nach wie vor hauptsächlich aus vier Gründen eingesetzt:

- 1) als probates Ausstellungsmittel um fehlende Objekte, vor allem die Kriegsverluste, zu ersetzen,
- 2) um Originale in ihren fehlenden Partien aus didaktischer und/oder restauratorischer Sicht zu ergänzen,
- 3) um dem Besucher die Möglichkeit zu geben, die Ausstellungsstücke in originaler Form anfassen zu können, wodurch der Erlebniswert des Museumsbesuchs deutlich gesteigert wird und
- 4) als kommerzielle Einnahmequelle.

Insbesondere der bereits genannte Erlebniswert von Tastobjekten ist bei Menschen mit einer Sehbehinderung von enorm großer Bedeutung. Durch den viel beschriebenen demographischen Wandel wird man in Zukunft auch in Museen zunehmend älteren Besuchern begegnen. Aus diesem Grund verändert sich die Wahrnehmung von Reproduktionen, seien diese nun aus Kunstharz oder Gips. Doch nicht nur

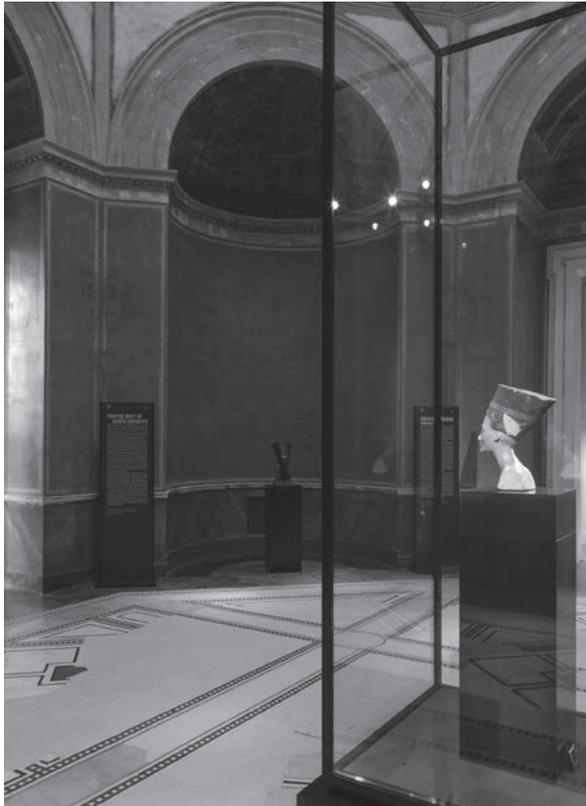


Abb. 17: Zweifacher Blick auf Nofretete, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

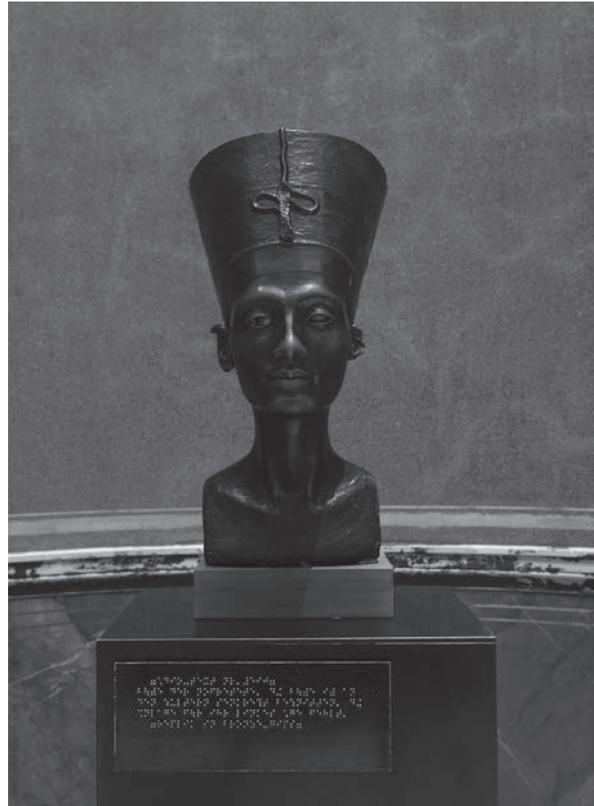


Abb. 18: Bronzierter Abguss der Nofretete, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

Besucher mit einer Sehbehinderung sind davon fasziniert, die Objekte auch ertasten zu können. So erinnere ich mich an das große Erstaunen, wenn die Menschen ein erstes Mal Nofretete berühren durften – auch wenn es sich „nur“ um einen bronzierten Gipsabguss handelt (Abb. 17–18).

Mit der erneuten Integration von Abgüssen wird man auch in Zukunft sicher nicht zu der didaktischen Ausstellungs- und Raumkonzeption des 19. Jahrhunderts zurückkehren. Doch im Hinblick auf die Wandelbarkeit einer Ausstellung soll dieser Beitrag mit den Worten H. Schäfers schließen: „... man gewöhne sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt dass man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, dass in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei. Das ist eine nicht zu unterschätzende Wahrheit, die als Mahnspruch im Zimmer jedes Sammlungsleiters stehen sollte.“¹⁴²

¹⁴² Schäfer 1920, 12–13 (frei nach Goethe in Winkelmann).

Bibliographie

Abeken 1856

H. Abeken, Das Aegyptische Museum in Berlin. Ein Vortrag, auf Veranstaltung des Evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke gehalten am 24. Januar 1856 (Berlin 1856)

Adler 1853a

F. Adler, Das Neue Museum in Berlin, hrsg. im Preussischen Finanzministerium, Zeitschrift für Bauwesen 3, 1853, H. 1/2, Sp. 23–34

Adler 1853b

F. Adler, Das Neue Museum in Berlin, hrsg. im Preussischen Finanzministerium, Zeitschrift für Bauwesen 3, 1853, H. 11/12, Sp. 571–586

Ägyptische Kunst 1963

Ägyptische Kunst. Sonderausstellung der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin, Museum der Bildenden Künste Juni-September 1963 (Budapest 1963)

Ägyptisches Museum 1982

Ägyptisches Museum Berlin. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Berlin 1982)

- Bähr 2009
A. Bähr, Zwischen kulturgeschichtlicher Erhellung und räumlicher Enge. Die Sammlungen im Neuen Museum 1855-1939, in: Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte (Berlin 2009) 76–85
- Berlin Kunstschatze 1855
Berlin und seine Kunstschatze. Die Königlichen Museen in Berlin, Leipzig, Dresden [o. J. 1855]
- Beschreibung 1886
Beschreibung der Wandgemälde in der Aegyptischen Abteilung (Berlin 1886)
- Börsch-Supan 1977
E. Börsch-Supan, Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25 (München 1977)
- Börsch-Supan 2010
E. Börsch-Supan, Der Ägyptische Hof im Neuen Museum, in: I. Hafemann (Hrsg.), Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen (Berlin 2010) 13–37
- Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997
E. Börsch-Supan – D. Müller-Stüler, Friedrich August Stüler. 1800–1865 (München – Berlin 1997)
- Borgmeyer – Diller – Schuller – Spaenle 1994
A. Borgmeyer – G. Diller – M. Schuller – M. Spaenle, Zur Bestandsaufnahme des Neuen Museums, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 129-138
- Brugsch 1850
H. Brugsch, Uebersichtliche Erklärung aegyptischer Denkmäler des Königl. Neuen Museums zu Berlin. Ein kleiner Beitrag zur Kenntnis des Alten Ägypten (Berlin 1850)
- Brugsch 1857
H. Brugsch, Die aegyptischen Alterthümer in Berlin (Berlin 1857)
- Curto 1990
S. Curto, Champollions Italienische Reisen, in: Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten (Strasbourg 1990) 119–133
- Dewachter 1990
M. Dewachter, Pharaon hält Einzug in Europa, in: Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten (Strasbourg 1990) 143–157
- Dorgerloh 1987
H. Dorgerloh, Die museale Inszenierung der Kunstgeschichte. Das Bild- und Ausstattungsprogramm des Neuen Museums, Dipl.-Arbeit HU Berlin (Berlin 1987)
- Dorgerloh 1994
H. Dorgerloh, Museale Inszenierung und Bildprogramm im Neuen Museum, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 79–86
- Dorgerloh 2009
H. Dorgerloh, Das Neue Museum. Ort und Ordnung der Weltkunst, in: Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte (Berlin 2009) 66–75
- Dubiel 2011
U. Dubiel, Pharaon – Gott – Wächter: Sphingen im Alten Ägypten, in: L. Winkler-Horáková (Hrsg.), Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident (Rahden 2011) 5–25
- Eggers 1850
F. Eggers [alias Vincenz], Ein Gang durch das neue Museum zu Berlin, Deutsches Kunstblatt Nr. 35, 1850, 273–274
- Einholz 1992
S. Einholz, Enzyklopädie in Gips, in: Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins (Berlin 1992) 75–96
- Erman 1929
A. Erman, Mein Werden und mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten (Leipzig 1929)
- Fischer 1994
H. Fischer, Der Ägyptologe Georg Ebers. Eine Fallstudie zum Problem Wissenschaft und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert, Ägypten und Altes Testament 25 (Wiesbaden 1994)
- Freier 2013
E. Freier (Hrsg.), „Wer hier hundert Augen hätte...“. G. G. Erbkams Reisebriefe aus Ägypten und Nubien (Berlin 2013)
- Freier – Grunert 1996
E. Freier – S. Grunert, Reise durch Ägypten. Nach Zeichnungen der Lepsius-Expedition 1842–1845 (Leipzig 1996)
- Führer 1891
Führer durch das Alte und das Neue Museum Berlin (Berlin 1891/8. Auflage)
- Führer 1929
Führer durch die Staatlichen Museen zu Berlin. Die Ägyptische Sammlung (Berlin 1929/1. Auflage)
- Führer 1933
Führer durch die Staatlichen Museen zu Berlin. Die Ägyptische Sammlung (Berlin 1933/2. Auflage)

- Gertzen 2013
T. L. Gertzen, *École de Berlin und „Goldenes Zeitalter“ (1882–1914) der Ägyptologie als Wissenschaft* (Berlin 2013)
- Gesamtführer 1932
Gesamtführer zur Hundertjahrfeier, hrsg. vom Generaldirektor (Berlin 1932)
- Gipsformerei 1968
Gipsformerei der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Katalog der Originallabgüsse Heft 1/2. Ägypten. Freiplastik und Reliefs (Berlin 1968)
- Goodman 1997
N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt 1997)
- Grunert 2010
S. Grunert, *Die Archivbestände der Königlich-Preussischen Expedition an der Berliner Akademie*, in: I. Hafemann (Hrsg.), *Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen* (Berlin 2010) 155–164
- Heinecke 2011
E. Heinecke, *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841–60* in Berlin (Halle 2011)
- Hegel 1832–1845
G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I–III, Werke*
G. W. F. Hegel 13–15, auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe Red. E. Moldenhauer – K. M. Michel (Frankfurt 1986)
- Karig – Kischkewitz 1992
J. S. Karig – H. Kischkewitz, *Ein ungebautes Ägyptisches Museum für Berlin*, *Jahrbuch der Berliner Museen*, Neue Folge 34, 1992, 83–105
- Kilger 2009
A. Kilger, *Das Neue Museum, Berlin – Der Bauzustand um 1990* (Berlin – München 2009)
- Kischkewitz 2013
H. Kischkewitz, *Die Jahre 1933–1945 im Ägyptischen Museum*, in: J. Grabowski – P. Winter (Hrsg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, *Schriften zur Geschichte der Berliner Museen* hrsg. vom Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Bd. 2 (Köln 2013) 287–301
- Lepsius 1952
R. Lepsius, *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai geschrieben in den Jahren 1842–1845 während der auf Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV von Preußen ausgeführten wissenschaftlichen Expedition* (Berlin 1852)
- Lepsius 1849–59
R. Lepsius (Hrsg.), *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, 12 Bde. (Berlin 1849–1859); erweitert um 5 Bde. (Berlin 1897–1913)
- Lepsius 1852
R. Lepsius, *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai* (Berlin 1852)
- Lepsius 1870
R. Lepsius, *Beschreibung der Wandgemälde. Abtheilung der aegyptischen Alterthümer*. *Königliche Museen* (Berlin 1870/2. Auflage)
- Lepsius 1871
R. Lepsius, *Verzeichniß der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse*, *koenigliche Museen, Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer* (Berlin 1871)
- Lepsius 1875
R. Lepsius, *Verzeichniß der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse* (Berlin 1875/3. Auflage)
- Lepsius 1879
R. Lepsius, *Verzeichniss der aegyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse* (Berlin 1879)
- Lepsius 1882
R. Lepsius, *Verzeichniss der aegyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse* (Berlin 1882)
- Lepsius 1886
R. Lepsius, *Beschreibung der Wandgemälde in der Aegyptischen Abteilung* (Berlin 1886)
- Lindström 1995
G. Lindström, *Historismus als Ordnungsprinzip. Die Abgußsammlung im Neuen Museum*, in: A. Joachimides – S. Kuhrau – V. Vahrson – N. Bernau (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990* (Dresden 1995) 67–80
- Maaz 1993
B. Maaz, *Bewertungen und Funktionen des Gipses für das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert*, in: K. Stemmer – D. Vogel (Hrsg.), *Berliner Gypse des 19. Jahrhundert. Von der Idee zum Gipsabguss* (Berlin 1993) 13–16
- Maaz 2009
B. Maaz, *Architektur – Ausstattung – Ideengeschichte*, in: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung – Landesdenkmalamt Berlin – Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe* (Leipzig 2009) 22–30

- Marohn 1994
F. Marohn, Die Abgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin. Umstände ihrer Erwerbung, ihr heutiger Bestand und ihre museologische Bedeutung in Vergangenheit und Zukunft, unpubl. Fachabschlussarbeit Technische Fachhochschule Berlin (Berlin 1994)
- Marohn 1997
F. Marohn, Die Abgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin und Möglichkeiten ihrer heutigen musealen Verwendung, unpubl. Diplomarbeit FH für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig (Leipzig 1997)
- Marohn 2001
F. Marohn, „Eine kleine aber sorgfältige Auswahl von Gipsabgüssen und sonstigen Nachbildungen“. Die Gipsabgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin und Möglichkeiten ihrer Verwendung, in: C.-B. Arnst – I. Hafemann – A. Lohwasser (Hrsg.), *Begegnungen. Antike Kulturen im Niltal*, Festgabe für E. Endesfelder – K.-H. Priese – W. F. Reinecke – S. Wenig (Leipzig 2011) 303–323
- Marohn 2009
F. Marohn, Repliken oder kostbare Originale?, in: U. Peltz – O. Zorn (Hrsg.), *kulturGUTerhalten. Restaurierung archäologischer Schätze an den staatlichen Museen zu Berlin*. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2009) 258–259
- Marohn – Schelper 2009
F. Marohn – T. Schelper, 5000 Jahre Gipsverarbeitung. Beispiele der Gipsnutzung im antiken Ägypten und der gegenwärtigen Nutzung von Gipsformen, in: U. Peltz – O. Zorn (Hrsg.), *kulturGUTerhalten. Restaurierung archäologischer Schätze an den staatlichen Museen zu Berlin*. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2009) 121–128
- Marohn 2012
F. Marohn, In ihrer Bedeutung fast vergessen? Die Gipsabguss-Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin, in: N. Schröder – L. Winkler-Horáková, ... von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en) (Rahden 2012) 125–141
- Mehlitz 2010
H. Mehlitz, Richard Lepsius und Ignaz von Olfers. Planung und Gestaltung des neuen Ägyptischen Museums, in: I. Hafemann (Hrsg.), *Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen* (Berlin 2010) 253–266
- Mehlitz 2011
H. Mehlitz, Richard Lepsius. Ägypten und die Ordnung der Wissenschaft (Berlin 2011)
- Messling 1995
G. Messling, Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum, in: A. Joachimides – S. Kuhrau – V. Vahrson – N. Bernau (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990* (Dresden 1995) 51–66
- Messling 1997
G. Messling, Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum zu Berlin. Vorgeschichte, Konzeption und Umsetzung, in: *Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge* 39, 1997, 71–98
- Minkels 2011
M. D. Minkels, Die Stifter des Neuen Museums Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und Elisabeth von Bayern (Norderstedt 2011)
- Müller 1988
W. Müller, Das historische Museum – Die Neugestaltung des Berliner Ägyptischen Museums durch Richard Lepsius, in: E. Freier – W. F. Reinecke (Hrsg.), K. R. Lepsius (1810–1884) – Akten der Tagung anlässlich seines 100. Todestages, *Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients* 20 (Berlin 1988) 276–283
- Museen in Berlin [1855]
Die königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuternden Texten (Leipzig – Dresden [1855])
- Neues Museum 2009
Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte* (Berlin 2009)
- Olfers 1913
E. W. M. Olfers (Hrsg.), Briefe Alexander von Humboldt's an Ignaz v. Olfers, Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin (Nürnberg – Leipzig 1913)
- Petras 1987
R. Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel (Berlin 1987)
- Pomian 1998
K. Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln (Berlin 1998)
- Preiß 1994
A. Preiß, Von der Museumsinsel zur Museumsmetropole. Die Planungen des Dritten Reiches, in: *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* (Hrsg.), *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft* (München 1994) 247–260
- Priese 1984
K.-H. Priese, Die Opferkammer des Merib (Berlin 1984)

- Schäfer 1920
H. Schäfer, Sinn und Aufgaben des Berliner Ägyptischen Museums, *Der Alte Orient* 22, Heft 1/2, Gemeinverständliche Darstellungen hrsg. V. der Vorderasiatischen Gesellschaft e. V., Berlin 1920
- Schäfer 1924a
H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna im Berliner Museum, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 63, Berlin 1924, 27–37
- Schäfer 1924b
H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna im Berliner Museum, Erweiterter Abdruck aus den *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 63, Berlin 1924, 1–12
- Schäfer 1924c
H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna 1924, Sonderabdruck aus den *Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen Berlin Jg. XVI*, April 1924, Berlin 1924, 1–11
- Schäfer 1931
H. Schäfer, *Amarna in Religion und Kunst* (Leipzig 1931)
- Seyfried 2012
F. Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete* (Berlin 2012)
- Stern 1880
L. Stern, Die Aegyptische Sammlung, in: *Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880. Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin* (Berlin 1880) 146–153
- Stüler 1862
F. A. Stüler, *Das Neue Museum in Berlin [ohne Seitenangaben mit 24 Tafeln]* (Potsdam 1862)
- Verzeichnis 1882
Verzeichniss der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1882)
- Verzeichnis 1883
Verzeichniss der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1883)
- Verzeichnis 1886
Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse, Königliche Museen zu Berlin (Berlin 1886/6. Auflage)
- Verzeichnis 1893
Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1893)
- Verzeichnis 1894
Ausführliches Verzeichniss der aegyptischen Altertümer, Gipsabgüsse und Papyrus (Berlin 1894/1. Auflage)
- Verzeichnis 1899
Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse (Berlin 1899/2. Auflage)
- Verzeichnis 1902
Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Schulmodelle des Kunstgewerbe-Museums (Berlin 1902)
- Verzeichnis 1908
Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Schulmodelle des Kunstgewerbe-Museums (Berlin 1908)
- Verzeichnis 1914
Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Ägyptische, Vorderasiatische, Griechische und Römische Bildwerke, sowie Bildwerke des Mittelalters, der Renaissance und Neuzeit (Berlin 1914)
- Waetzoldt 1930
W. Waetzoldt, Die Staatlichen Museen zu Berlin 1830–1930, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 51, Berlin 1930, 189–204
- Waetzoldt – Schmid 1979
S. Waetzoldt – A. A. Schmid, *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen* (München 1979)
- Wezel 2001
E. van Wezel, Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43, Beiheft, Berlin 2001
- Wildung 1990
D. Wildung, *Auf Berliner Weise*, in: *Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten* (Strasbourg 1990) 189–229
- Wildung 2004
D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrusammlung*, in: K.-D. Lehmann – G. Schauerte (Hrsg.), *Kulturschätze – verlagert und vermisst. Eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende* (Berlin 2004) 17–19
- Woltmann 1872
A. Woltmann, *Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart* (Berlin 1872)

Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum

STEFAN BURMEISTER

Die einfache Frage nach dem, was Museen auszeichnet, lässt sich ebenso einfach wie knapp beantworten: die Exponate. Doch das ist zu präzisieren: Es sind die originalen Objekte, die meist als notwendige Bedingung eines Museums gelten (Korff 2002). Sie sind quasi Zeitzeugen, denen eine besondere Qualität eingeschrieben zu sein scheint, die sie befähigt, über vergangene Sachverhalte zu informieren oder die Meisterschaft ihrer ehemaligen Produzenten zu bekunden. Diese Qualität wurzelt in der Annahme ihrer Originalität. Als Original bürgen sie für Echtheit und Authentizität – wobei Echtheit eine Facette des begrifflichen Bedeutungsfeldes von ›Authentizität‹ ist. Sprachgeschichtlich stehen Authentizität und Autorität in engem Zusammenhang (siehe Hattendorf 1994, 63 f.); ein Zusammenhang der auch im Museum seine Wirkung entfaltet. Den als echt angesehenen Exponaten wird nicht nur eine Zeugenschaft zugesprochen, hinsichtlich ihrer historischen oder künstlerischen Aussage geht damit auch die Zuerkennung von Autorität einher.

Die Autorität der Exponate ist jedoch ins Wanken geraten – und dies auf mehreren Ebenen. Vorfälle wie der ›Skandal‹ um die Terrakotta-Krieger in einer Ausstellung des Hamburger Völkerkundemuseums 2007, in dem die vermeintlich originalen Tonkrieger den Nimbus ihrer Zeugenschaft und damit ihre Autorität quasi über Nacht eingebüßt hatten (http://www.welt.de/hamburg/article1458857/Die_Tonkrieger_bleiben_unter_Verschluss.html). Was hatten die Tonstatuen, als sie noch als Original galten, und was hatten sie nicht mehr, nachdem sie sich als Replik entpuppten? Die Schaustücke waren die gleichen geblieben. Hieran wird bereits deutlich, dass der Autoritätsanspruch weniger in die Objekte eingeschrieben ist, sondern eher als Autoritätserwartung an sie herangetragen wird. Dies berührt bereits grundlegend den problematischen Authentizitätsnachweis und das damit verbundene Gütesiegel eines Echtheitszertifikats. Selbst für Fachleute ist es ohne labortechnische Untersuchungen oft nicht möglich, Original und Kopie auseinanderzuhalten.

Gerade von archäologischen Fundstücken werden derart gute Repliken gefertigt, dass sie rein nach Augenschein kaum von einem Originalfund zu unterscheiden sind. Treten sie dem unvoreingenommenen Betrachter mit minderer Autorität gegenüber als vergleichsweise die Originale? Und wie sieht es etwa mit solchen Eisenfunden aus, die – komplett korrodiert – ihre materielle Signatur vollständig eingebüßt haben und z. B. mit einem Epoxidharz konserviert wurden. Es handelt sich bei ihnen nicht um Repliken im eigentlichen Sinne, da die Objekte noch Reste ihrer Ursprünglichkeit bewahrt haben. Sie wurden mit einem Kunstharz gefestigt und ergänzt, letztlich aber auch chemisch ersetzt. Auch hier stellt sich die Frage nach der Authentizität des Objekts: Ist dies noch ein Originalfund?

Gegenständen wird ein Wahrheitswert beige-messen – der semantische Sprung vom Objekt zur Objektivität ist nur ein kurzer –, der im Rahmen von Geschichtsdarstellungen die Faktizität und Objektivität der vermittelten Geschichte zu garantieren scheint. An diesem Wahrheitsanspruch sind von unterschiedlicher Warte aus Zweifel angemeldet worden. Es steht die Frage im Raum, ob Authentizität als objektive Echtheit des Dargestellten in der Quelle begründet liegt oder nicht doch ebenso in der formalen Gestaltung und der Rezeption (Hattendorf 1994, 67 für den Dokumentarfilm), oder anders gefragt: Ist die historische Wahrheit in der Quelle selbst oder im sinnstiftenden Narrativ zu suchen (Pirker u. Rüdiger 2010, 15)? Zunehmend wird das Objekt von der Bürde des Authentizitätsanspruchs entlastet. So wird postuliert, dass kulturelle Echtheits-erfahrungen nur durch die museale Inszenierung erreicht werden können (Welz 2001, 96) und dass historische Aussagen weniger durch die Exponate als durch das einer Ausstellung unterliegende Narrativ getroffen werden (Burmeister 2010). Anhand der US-amerikanischen Living History-Museen zeigt Sabine Schindler die Umwertung des Authentizitätsbegriffes, indem durch inszeniertes Reenactment die »Erlebnishaftigkeit, emotionale Glaubwürdigkeit

und geschichtliche Plausibilität des Dargebotenen« unabhängig von der Originalität oder Echtheit eines jeden Details die eigentliche Bedeutung erlangt (Schindler 2003, 244); der Besucher hat kaum mehr die Möglichkeit, zwischen Authentizität und Plausibilität zu unterscheiden (ebd. 242). Hans-Jürgen Pandel (2009, 31) spricht in solchen Fällen von »Erlebnisauthentizität«. Authentizität wird weniger als Eigenschaft eines Objektes gesehen denn als Ergebnis von Zuschreibungsprozessen, die in Produktions- und Rezeptionsprozesse sowie in gesellschaftliche Kontexte eingebettet sind (Pirker u. Rüdiger 2010, 22). Konsequenterweise wird zunehmend von »Authentizitätsfiktionen« gesprochen (z. B. Pirker u. a. 2010).

Darstellung vs. Wirklichkeit

Im Folgenden möchte ich mich näher mit dem Verhältnis von Exponat und dargestellter Wirklichkeit befassen. Doch bereits in dieser Aufgabenstellung steckt ein Grundproblem historischer Forschung: Darstellung und Wirklichkeit sind zwei grundlegend zu unterscheidende Kategorien, die sich in dem seit der Antike erkannten Kontrast von *res gestae* und *historia rerum gestarum* offenbaren – die vollbrachten Taten sind begrifflich deutlich von der Geschichte der vollbrachten Taten zu unterscheiden. Wir sind mit einem generellen Problem von Repräsentation konfrontiert: Das Bild ist niemals identisch mit dem Abgebildeten, die vorgängige Wirklichkeit nicht mit ihrer Darstellung in Wort und Bild. Das eine verweist aufs andere, ohne es jemals sein zu können. Nach Roland Barthes basiert der historische Diskurs darauf, Signifikanten zusammenzutragen mit dem Zweck, einen positiven Sinn zu erzeugen (Signifikate). Der historische Diskurs ist immer ein imaginärer, der auf sprachlicher Ebene versucht, Unmögliches zu erreichen. Da objektive Geschichte als das Wirkliche »immer nur ein unformuliertes, hinter der scheinbaren Allmacht des Referenten verschanztes Signifikat« ist (Barthes 2005, 161), entzieht es sich dem sprachlichen Zugriff. Mit sprachlichen Mitteln ist die Kluft zwischen den *res gestae* und einer *historia rerum gestarum* folglich nicht zu überbrücken. Es ergibt sich daraus die weitere Konsequenz, dass es keinen historischen Tatbestand an sich gibt, ein solcher entsteht erst durch den Sinn, der hinein gelegt wird (Barthes 2005, 160 zitiert hier Nietzsche). Auch

Manfred Eggert verwies jüngst darauf, dass das historische Faktum nicht als autonome Größe aus den Quellen geschöpft ist, sondern wesentlich auf der Grundlage externer Gegebenheiten konstituiert und entsprechend gedeutet wird (Eggert 2010, 53).

Was also kann dargestellte Wirklichkeit in Bezug auf eine Vergangenheit überhaupt sein, die sich der direkten Anschauung entzieht? Und wenn das Problem bei der sprachlichen Repräsentation von Vergangenheit liegt, kann die Kluft zwischen Vergangenheit und ihrer Darstellung möglicherweise durch archäologische bzw. historische Objekte überwunden werden? Als historische Gegenstände sind sie Teil der Vergangenheit und damit, um mit Barthes zu sprechen, selbst Referent historischer Wirklichkeit. Exponate könnten folglich Schlüsselobjekte sein, historische Wirklichkeit darzustellen. Um dem näher nachzugehen, werde ich mich im Folgenden mit dem Aura-Begriff Walter Benjamins befassen.

Das Aura-Konzept Walter Benjamins

Der Begriff der Aura ist vielfach rezipiert worden und gehört zum festen Kanon jener Diskurse, die um kunsttheoretische Fragen im engeren Sinne, Fragen um die Wirkmächtigkeit von Exponaten im weiteren Sinne kreisen. Die Arbeiten von Benjamin sind in diesem Kontext von unbestrittener Bedeutung und gelten als wichtige Referenz bei Fragen der spezifischen Wesensmerkmale originaler Ausstellungsstücke. Trotz einer langen Rezeption lohnt es sich nachwievor, genauer hinzusehen und das Konzept der Aura auf seine Eignung für den hier behandelten Fragenkreis zu untersuchen.

Sein Aura-Konzept hat Walter Benjamin in etlichen seiner Schriften entwickelt und dargelegt; für eine nähere Befassung mit dem Begriff zentral sind jedoch drei Werke: »Kleine Geschichte der Photographie« (Benjamin 1977 [1931]), »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Benjamin 1974a [1936]) sowie »Über einige Motive bei Baudelaire« (Benjamin 1974c [1939]).

Das Hauptwerk in diesem Zusammenhang ist sicherlich der 1935 verfasste und erstmals – in gekürzter Fassung – 1936 veröffentlichte Kunstwerk-Aufsatz. Mit diesem Aufsatz wollte Benjamin eine materialistische Kunsttheorie entfalten, die die gesellschaftlichen Bedingungen des Kunstwerks im

Kapitalismus und insbesondere im Faschismus analysiert. Durch die seinerzeit neuen Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken erlebe die Kunst selbst und ihre Rezeption einen Wandel, was zu einer qualitativ veränderten gesellschaftlichen Funktion der Kunst führe. Durch die in neuem Stil mögliche Reproduzierbarkeit der Kunst erkannte Benjamin einerseits die politische Vereinnahmung einer neu entstehenden Massenkultur, andererseits auch Ansätze einer aus der Massenkultur erwachsenden gesellschaftlichen Emanzipation. Bereits kurz nach Erstveröffentlichung kritisierte Theodor Adorno diesen Ansatz ohne hierbei explizit auf Benjamin und dessen Arbeit Bezug zu nehmen (Adorno 1956 [1938]); eine Kritik, die später von ihm und von Max Horkheimer weiter ausformuliert wurde. Sie sahen in der Massenkultur einzig Massenbetrug, die Reproduktion des Immergleichen, eine kulturindustrielle Produktion, die allein den kapitalistischen Verwertungsinteressen diene, folglich mitnichten emanzipatorisches Potenzial entfalten könne (z. B. Horkheimer u. Adorno 1947).

Für unsere Problemstellung entscheidend ist Benjamins Analyse, dass durch die technische Reproduzierbarkeit das Kunstwerk seine Aura zu verlieren scheint. Aufgrund der technischen Qualität der Reproduktion ist es mitunter nicht möglich, zwischen Original und Kopie zu unterscheiden. Das kritische distinktive Merkmal zwischen beiden ist die Aura, die die Referenz der Echtheit des Originals ist. Für Benjamin leitet sich die Aura aus der Einzigartigkeit eines Kunstwerkes ab. Echtheit als Bedingung der Einzigartigkeit und Aura sind folglich untrennbar miteinander verbunden. Das Spezifische des Originals ist seine Einzigartigkeit, seine »empirische Singularität« (Recki 1988, 18), die Einmaligkeit. Reproduktionen heben die Einmaligkeit des Originals scheinbar auf; sie zehren parasitär von der Einzigartigkeit und scheinen diese zu zerstören. Doch so sehr die Reproduktionen auch »originalgetreue« Klone des Originals sein mögen, einen gravierenden Unterschied im Verhältnis zum Original können sie nicht aufheben: Die Einzigartigkeit des Originals »ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition« (Benjamin 1974b, 480). Originale haben eine Geschichte, die von ihrer Herstellung in der Vergangenheit bis in die Gegenwart reicht. Sie sind – je nach »Objektbiographie« – eingebettet in eine Folge unterschiedlicher Traditionszusammenhänge;

sie haben eine »geschichtliche Zeugenschaft«, die bei der Reproduktion jedoch verloren geht. Reproduktionen stellen einen Neubeginn dar; über die Traditionszusammenhänge des Originals können sie nichts aussagen. Mit dem Verlust der historischen Zeugenschaft gerate – so Benjamin – auch die »Autorität der Sache« ins Wanken (ebd., 477).

Wenngleich bei Benjamin unklar bleibt, wie das Original an sich historisches Zeugnis über die einzelnen Traditionszusammenhänge ablegen kann, wie wir uns die Anlagerung historischer Zeitschichten vorzustellen haben, über die das Objekt Zeugenschaft hat, so wird doch das Verhältnis von Original und Reproduktion umrissen: Der Einmaligkeit und Exklusivität des Originals steht idealiter die Duplizität (bis hin zur Massenware) und allgemeine Verfügbarkeit der Reproduktion gegenüber. Die Einzigartigkeit bedingt als Merkmal der Echtheit historische Zeugenschaft und eine damit verbundene Autorität; der Reproduktion fehlen diese, da sie ohne Geschichte ist.

Da nach Benjamin die Aura untrennbar mit der Einmaligkeit des Objektes verbunden ist, stellt sich die Frage nach dem Wesen der Aura. Als erste Charakterisierung vermerkt Benjamin: »Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Benjamin 1974a, 440). Interessanterweise versucht er diese Erscheinung nicht an einem Kunstobjekt näher zu erläutern, sondern an einem Naturerlebnis, das in einer spezifischen, einmaligen Situation erfahrbar ist. Wir haben uns die Aura als eine Erfahrung, eine Sinneswahrnehmung und damit verbundene Emotion vorzustellen. Für ihn ist die Ferne Ausdruck des Unnahbaren und Unerreichbaren. In der metaphorischen Sprache Benjamins wird die Aura zu einem ästhetischen und quasi-religiösen Erleben. Er selbst stellt das Kunstwerk in einen religiösen Zusammenhang, indem er den Ursprung der Kunst in der Ritualfunktion sieht. Die Unnahbarkeit sei »eine Hauptqualität des Kultbildes« und so komme auch dem Kunstwerk Kultwert zu (Benjamin 1974b, 480 Anm. 7). Das kultisch Unnahbare und Erhabene führt, wie Birgit Recki (1988, 24–26) deutlich herausarbeitet, bei Benjamin zu einer Anthropomorphisierung und Verlebendigung des Objekts. Der ästhetische Gegenstand wird durch die Betrachtung zum Subjekt, das auf den Betrachter zurückblickt – so formuliert Benjamin (1974d, 670) z. B.: »der Blick

wird erwidert«. Der Betrachter tritt zum Gegenstand in eine Beziehung, »in der Bestimmung von Subjekt und Objekt in die Schwebe gerät« (Recki 1988, 24).

Erst durch die technische Reproduzierbarkeit und die damit einhergehende Vermassung des Kunstwerkes verliert nach Benjamin das Objekt durch die allgemeine Verfügbarkeit seine Unnahbarkeit und damit verbunden seinen Subjektstatus – es ist auf einen Objektstatus reduziert. An die Stelle des Kultwertes tritt nun der Ausstellungswert des Kunstwerkes. Boris Groys stellt die Gegenthese auf, dass die Aura erst durch die modernen Reproduktionstechniken entstehe, »das heißt, sie entsteht gerade in dem Moment, in dem sie verlorengeht« (Groys 2003, 34). Recki argumentierte bereits zuvor in ähnlicher Weise, indem sie auf die gedankliche Inkonsistenz bei Benjamin verwies, dass das Original trotz inflationärer Verbreitung seiner Reproduktionen seine »Autorität« nicht verlöre, diese wohl eher sogar noch steigere. Sie schreibt: »Die Reproduktionen sind überhaupt nur interessant um willen des Originals, von dem sie autorisiert sind. Im Grunde ist die massenhafte Vervielfältigung die stärkste überhaupt denkbare Bestätigung des Wertes, der den Originalen beigemessen wird, ihre spektakuläre Apotheose« (Recki 1988, 21 f.).

Auf die zahlreichen Probleme des Aura-Konzeptes von Benjamin hat Birgit Recki (1988) hingewiesen. Für unsere weitere Diskussion ist vor allem das Wesen der Aura relevant. Benjamin beabsichtigte eine materialistische Kunsttheorie zu entwerfen. Für ihn war die Aura ein objektiver Befund, der im Erleben des Betrachters erfahrbar werde. Die Aura sah er dem Gegenstand eingeschrieben und somit als Merkmal des Gegenstandes. Die metaphysische Argumentation Benjamins kann die Aura in ihrer objektiven Realität allerdings letztlich nicht begründen.

Der Aura-Begriff ist keine originäre Konzeption Walter Benjamins. Das Nachdenken über auratische Wahrnehmung hat spätestens seit Friedrich Schiller und Immanuel Kant einen festen Platz in der Philosophie (siehe Recki 1988; Mersch 2002); allein eine objektive Fundierung des auratischen Phänomens ist dem Bemühen Benjamins um die Entwicklung einer materialistischen Kunsttheorie geschuldet. Einen zeitgenössischen Gegenentwurf zu Benjamins Aura-Begriff verdanken wir dem französischen Literaten Marcel Proust (siehe hierzu Recki 1988, 31

ff.). Proust differenziert zwischen dem objektiven Kontext der auratischen Wahrnehmung und dem subjektiven Ursprung der Gegenstandsbedeutung. So betont er, dass »die Dinge nicht von sich aus eine Macht« haben, sondern dass »wir selber vielmehr diejenigen sind, die sie mit Macht begaben« (zitiert nach Recki 1988, 41). Auratische Erfahrung wird evoziert; sie geht nicht auf die Wesensheit eines Gegenstandes zurück, sondern auf die subjektive Empfindung des Betrachters. Die Aura liegt demnach nicht im Ding *an sich*, sondern in der Bedeutung *für mich*. Die Bedeutung wird entscheidend durch die Wahrnehmungssituation geprägt; diese definiert den Rahmen, wie der Wert von Dingen empfunden oder gar erst erzeugt wird. Die emotionale Disposition des Betrachters spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die äußeren Wahrnehmungsbedingungen, die seine »Annäherung« an das auratische Objekt lenken. Gerade Museen erzeugen ihnen ganz eigene Wahrnehmungsbedingungen, die auratische Empfindungen evozieren – darauf wird zurückzukommen sein.

Es reicht hier die Vorstellungskraft, sich einmal ein archäologisches Objekt auf einem weißen Resopaltisch unter greller Neonbeleuchtung vor Augen zu führen und kontrastierend dazu das gleiche Objekt in einer Vitrine in einem dezent abgedunkelten Ausstellungsraum, ausgelegt auf dunklem Stoff, wirkungsvoll mit Akzentlicht ausgeleuchtet. In dem ersten Szenario hätte wahrscheinlich selbst die schöne Nofretete es schwer eine auratische Empfindung auszulösen. Dass hingegen selbst unscheinbare archäologische Massenware eine ästhetische Wirkung entfalten kann, illustrieren zahlreiche Objektpräsentationen z. B. im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle bzw. die effektiv von Juraj Lipták fotografierten Motive in den Publikationen dieses Hauses (Abb. 1).

Das materialistisch konzipierte Aura-Konzept Benjamins ist überfordert, dem Besonderen dieser Ästhetik Rechnung zu tragen. Allein ihr Status als Original schreibt den archäologischen Objekten keine Aura ein. Die Aura ist nicht an sich präsent, sondern entsteht in jenem Augenblick, in dem der Betrachter das Objekt als besonders wahrnimmt und emotional gefangen wird. In dem ästhetischen Augenblick löst sich der Objektcharakter des Gegenstandes auf und wird zu einem Außeralltäglichen, gleichsam Entrückten. Das ästhetische Empfinden fragt weder



Abb. 1: In ›richtigem‹ Licht wird auch ein einfacher Spinnwirl zu einem geheimnisvollen, auratischen Objekt (Foto J. Lipták; Quelle: Meller 2001, 277).

nach Originalität noch nach Einzigartigkeit, sondern basiert – in Anlehnung an einen Begriff Webers – auf Verzauberung, auf der Empfindung eines geheimnisvollen, magischen Moments. Wie Birgit Recki (1988, 66) betont, wird im ästhetischen Augenblick das Objekt zu einem ästhetisch Einmaligen – eine Einzigartigkeit, die keine tatsächliche ist, »sondern eine metaphysische, die auch an einem Gegenstand erfahren werden kann, von dem es unzählige Exemplare gibt.«

Produktion von Aura und Authentizität

Museen sind heute der Ort, an dem sich archäologische Originalobjekte betrachten lassen. Sie sind außeralltägliche Orte mit ihnen eigenen Perzeptionsbedingungen. Mehrere Umstände kommen zusammen, durch die der Museumsbesuch zu einem besonderen Ereignis wird. Der Besucher begibt sich zunächst bewusst in die Situation eines Museumsbesuches. Dies kann freiwillig erfolgen oder als Teil einer Gruppe durchaus auch unfreiwillig. Der gezielte Besuch ist meist mit einer bestimmten Erwartung, positiv wie negativ, verbunden. Eine materielle Wertzumessung erfolgt durch den in der Regel zu entrichtenden Eintrittspreis, eine ideelle durch die Wertschätzung des Besuchs als symbolisches Kapital: bestimmte Ausstellungen werden als

bedeutsam empfunden, als eine, die man gesehen haben muss, und gerade im Rahmen touristischer Aktivitäten gelten bestimmte Museumsbesuche als *must*. Museen haben ihren Nimbus als ausschließlich bürgerlicher Bildungstempel zwar eingebüßt und werden zunehmend mehr als Ort der Freizeitgestaltung wahrgenommen, doch sie gelten nachwievor als Bildungseinrichtung. Der Museumsbesuch ist an die Erwartung geknüpft, Wissen zu vertiefen und Neues zu erfahren. Er eröffnet eine bewusste Begegnungssituation, die spezifisch an die Einrichtung des Museums gekoppelt ist. Das Museum ist ein besonderer Ort, der es einem ermöglicht, Originale zu sehen.

Das Museum ist zudem ein besonderer Raum mit eigenen, spezifischen Wahrnehmungsbedingungen. Die Außenwelt und damit der Alltag ist in den meisten Häusern durch Sichtblenden ausgeschlossen. Die Ruhe in den Ausstellungsräumen ist gebieterisch; die gebieterische Atmosphäre wird durch Aufsichtspersonal und Kameras unterstrichen: Das Museum ist ein disziplinierter Ort wie es auch ein disziplinierender Ort ist. Das erzeugt die paradoxe Situation, die einerseits durch kontemplative Ruhe und Konzentration günstige Wahrnehmungsbedingungen für die Einlassung auf die museale Präsentation schafft, andererseits jedoch auch zu dem vielfach beobachteten Besucherverhalten des »aktiven Dösens« und »kulturellen window shoppings« führt, das erst durch besondere, herausragende Präsentationen und Highlight-Objekte durchbrochen wird (siehe hierzu Derks 2007, 70). Die Qualität der Raumsituation liefert die objektiven Bedingungen, die Begegnung mit den Exponaten als eine außeralltägliche und damit besondere Konfrontation zu erfahren.

Fokussieren wir vom Gebäude als Ort über den Ausstellungsraum in den Nahbereich des originalen Exponats, so sehen wir auch hier eine besondere, dem Museum eigene Präsentationssituation. Zumindest im archäologischen Museum befinden sich die originalen Ausstellungsobjekte in einem gläsernen Schutzraum: der Vitrine. Größere Steinobjekte, die zum einen zu groß sind, um en passant mitgenommen zu werden, zum anderen keine besonderen konservatorischen Anforderungen haben, mögen hiervon ausgenommen sein; die Masse der archäologischen Befunde befindet sich jedoch hinter Glas. Zum Greifen nah, sind sie dem Betrachter entrückt.

Die nach Benjamin für das auratische Objekt bezeichnende Ferne, so nah sie sein mag, kommt hier vollauf zur Geltung. Die Exponate sind im wörtlichen Sinne unnahbar, sind sie doch unüberwindbar durch eine unsichtbare Barriere vom Betrachter getrennt. Die Unnahbarkeit wird meist durch die Art der Objektpräsentation verstärkt. Die Objektbeschriftung ist für den Laienbesucher mitunter nicht zu erschließen, wodurch das Objekt dem Betrachter rätselhaft bleibt. Die Präsentation des Exponats erinnert oft an die Auslage eines Juwelierladens. Umso so wertvoller und prestigeträchtiger ein Schaustück dem Museum ist, umso stärker besticht seine Präsentation durch Ästhetisierung: durch eine farblich stimmige Hintergrundwahl und geschickte Ausleuchtung wird das Objekt stimmungsvoll in Szene gesetzt. Eine derartige Präsentation ist bedeutungsheischend. Unsere z. B. durch die Werbefotographie geschulte Sehkompetenz nimmt die besondere Inszenierung des Objektes wahr als das, was sie vorgibt zu sein: die Präsentation des Besonderen (Abb. 2). Das Objekt geht in der Präsentation auf, Objekt und Inszenierung bilden für den Betrachter eine untrennbare Einheit: Das Exponat kann der inszenierten Bedeutungsladung nicht entrinnen. Mit Bezug auf Authentifizierung spricht Gisela Welz (2001, 96) von einer strategischen Inszenierung: »Kulturelle Echtheits Erfahrungen können nur durch Inszenierung erzielt werden: Ohne Inszenierung ist das Authentische nicht zugänglich.« Diese Feststellung lässt sich hier zwanglos auf die Auratisierung des Objektes ausdehnen. Die auratische Erfahrung stellt sich durch die Inszenierung des Objektes ein (siehe Abb. 1–2). Die ästhetisierende Präsentation erweckt das Besondere und distanziert den Betrachter vom Objekt. Ehrfurchtsheischend stellt es sich dem Betrachter dar; doch das Darstellen ist ein Dargestelltsein, das nicht vom Objekt selbst ausgeht, sondern von der Inszenierung.

Das Exponat

Durch seine Ausstellung wird das Objekt zum Exponat. Krzysztof Pomian (1998, 79 ff.) hat exemplarisch die Geschichte der Vasen aus den Medici-Sammlungen von ihrer Erstverwendung bis zur Präsentation im Museum nachvollzogen. Er zeichnet den Bedeutungswandel der Objekte nach, den sie in den

einzelnen Phasen ihres ›Lebens‹ durchlaufen haben. Als Exponat stehen sie in neuem Kontext, mit neuen Anforderungen. Archäologische Exponate sollen in erster Linie als Zeitzeugen auftreten und über die Vergangenheit informieren. Dass das einzelne Exponat mit dieser Aufgabe meist überfordert ist, wurde bereits dargestellt (Burmeister 2010). Das »Eingebettetsein [des originalen Objektes] in den Zusammenhang der Tradition« (Benjamin 1974b, 480) ist unabweislich ein Wesenszug des Originals; diverse Gebrauchsspuren liefern Signaturen der Historie des Objektes – doch kann das Objekt selbst dem Betrachter Zeugnis darüber ablegen? In der Ausstellung wird die Geschichte zum Objekt in der Regel durch Begleittexte mitgeliefert. Die historische Kontextualisierung erfolgt durch das Kontextwissen des Kurators. Sinnstiftend ist hier das der Ausstellung zugrundeliegende Narrativ (Burmeister 2010) und der ›Eigensinn‹ des Besuchers, der sich den mitgelieferten Deutungsangeboten nicht unterwirft – Hanak-Lettner (2011, 136; 226) spricht deshalb von der mächtigen Machtlosigkeit des Kurators – und das Präsentierte seinem Vorwissen anpasst (siehe hierzu Jung 2013).

Als Exponat ist das Objekt aus jedem seiner bisherigen »Traditionszusammenhänge« herausgerissen – es wird zunächst de-kontextualisiert. Durch die gemeinsame Präsentation mit weiteren Exponaten und der Subsumtion unter der Themenführung der Ausstellung erzeugen Kuratoren neue Kontexte, die meist so nie zuvor bestanden haben – das Exponat wird re-kontextualisiert. In seinem Kunstwerk-Aufsatz betont Benjamin die neuen Perspektiven, die durch die Filmtechnik entstehen. Er kontrastiert die Arbeit des Malers mit der des Kameramanns: »Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden« (Benjamin 1974b, 496). Der Kurator agiert ähnlich dem Kameramann; auch er dringt tief in das Gewebe einer vergangenen Kultur ein. Indem er versucht, historische Phänomene anhand einzelner, ausgewählter Objekte darzustellen, zoomt er quasi in einen – in Benjamin'scher Diktion – Traditionszusammenhang hinein. In der Präsentation



Abb. 2: Das Foto des Beigabenensembles liefert die Interpretation des Grabfundes gleich mit: Dieser Fund ist bedeutend (Quelle: http://www.denkmalpflege-bw.de/uploads/media/Grabungsfund_Prunkgrab_Heuneburg_-_Ensemble_mit_Bernstein.jpg).

des Exponates wird auf ein derart kleines Detail eines solchen Zusammenhanges fokussiert, dass die Totale vollkommen aus dem Blick gerät. Das ist zwar notwendigerweise auch der archäologischen Quellenüberlieferung geschuldet, doch ebenso ist es Ausdruck der Ratio archäologischer Ausstellungen: komplexe Sachverhalte werden meist fragmentiert und unterkomplex dargestellt – denn, wie Nils Müller-Scheeßel (2003, 121) treffend bemerkte: Allein mit Objekten kann nicht komplex argumentiert werden. Die Zeugenschaft des originalen Objektes ist wenig dazu geeignet, historische Sachverhalte darzustellen als vielmehr Impressionen zu geben und Empfindungen auszulösen.

Exkurs: der authentische Ort

In seiner Fotoserie historischer Schlachtfelder beschäftigt sich der Photograph Stephan Kaluza (2011) mit der Bildhaftigkeit ehemaliger Kriegsstätten, die sich in unser historisches Bewusstsein eingegraben haben. In beeindruckender Monumentalität geben die Ansichten vor allem eines zu erkennen: die Abwesenheit jeglicher Historizität. Schlachtfelder

des Ersten und Zweiten Weltkriegs lassen noch die Narben in der Landschaft und erratische Fragmente ehemaliger Bunker- und Sperranlagen erkennen. Diese mögen dem Kundigen Spuren der vergangenen Ereignisse sein; dem unbedarften Betrachter treten sie nur als Gräben und Mauerreste entgegen. An älteren Schauplätzen hat die Zeit sämtliche Spuren in der Landschaft getilgt. Die teilweise Trivialität der einstigen Schlachtfelder offenbart die Gleichgültigkeit der Orte gegenüber ihrer Vergangenheit. Es ist nichts da, was uns an das Leid und Sterben, an Sieg und Niederlage gemahnt; nichts, das wir als Betrachter nicht selbst mit an den Ort bringen. In seinem Vorwort zu dem Fotoband hält Heinz-Norbert Jocks (2011 [S. 7]) fest: »Die Landschaft ist nicht mehr als eine Landschaft. Ihr haftet kein tieferer Sinn mehr an, und sie hat auch keine symbolische Aura. Angesichts ihrer Bedeutungslosigkeit hören wir Betrachter auf, etwas in sie hineinzugeheimnissen, was über das faktisch Existente hinausgeht.« Als Schauplätze historischer Ereignisse haben sich die Landschaften verflüchtigt. »Es gibt weder ein Vorher noch ein Nachher, sondern nur ein entzaubertes Da« (ebd. [S. 4]).

Abgesang

Aura und Authentizität sind zwei feste Begriffe musealer Rhetorik. Mit beiden wird die besondere Qualität originaler Exponate umschrieben – eine Qualität, die aus der Originalität der Objekte abgeleitet wird. Beide Begriffe sind als Konzepte einer Gegenstandsontologie jedoch vollkommen ungeeignet, Wesensmerkmale der als authentisch oder auratisch bezeichneten Dinge zu kennzeichnen. Originalität und damit einhergehende Echtheit ist – im doppelten Wortsinne – unstrittig eine diskrete Eigenschaft von Objekten. Ob es sich bei einem Gegenstand um ein Original oder um eine Kopie handelt, ist bei ausreichender Expertise in der Regel eindeutig feststellbar – wenngleich es auch hier, wie oben bereits angemerkt, durchaus Mischformen geben kann. Lässt man solche Grenzfälle unbeachtet, ist der Gegenstand immer ein »Entweder–Oder«. Doch Originale sind hier sehr zurückhaltend, ihre ihnen eigene Qualität preiszugeben: Auf der Erscheinungsebene ist in Anbetracht ausgezeichneter Kopien diese Qualität für den Betrachter meist nicht zu erschließen; er ist auf die Information durch »Experten« angewiesen.

Mit der Originalität einher geht die Unterstellung einer historischen Zeugenschaft, der Autorität, authentisch von Vergangenenem zu »berichten«. Doch worüber und wie das Original Zeugnis ablegen kann, ist kaum zu bestimmen. Dass Originalfunde eine Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis sind, ist selbstverständlich. Ausstellungen mit Originalfunden folgen jedoch einem Narrativ, das das einzelne Objekt bei Weitem übersteigt; bestenfalls können Exponate einzelne Sachverhalte exemplarisch *pars pro toto* illustrieren. Ihre Funktion ist eine andere: Sie autorisieren das Narrativ des Kurators, wobei es hier zu einer scheinbaren Umkehrung der Sprechrolle kommt. Es ist die Illusion einer Rede, gleich der Puppe eines Bauchredners, die – zu keiner eigenen Sprache fähig – nur vorgibt zu sprechen. Der wahre Sprecher hinter den Exponaten bleibt jedoch unerkannt.

Das Konzept der Aura, wie es unter anderen von Walter Benjamin formuliert wurde, sieht die vom Objekt ausgehende auratische Wirkung beim Betrachter als quasi-religiöses Erleben. Das Problem des – vielbeachteten – Benjamin'schen Konzeptes ist die metaphysische Wesenszuschreibung auratischer Eigenschaften an das Original. Diese ist weder

empirisch erfahrbar noch theoretisch begründet. Die auratische Erfahrung unterliegt einem Prozess der Bedeutungszuschreibung, für den das Objekt allenfalls der Auslöser ist. Das Objekt wird vom Betrachter mit Bedeutung aufgeladen. Insofern liegt der Ausgangspunkt der Aura nicht im Objekt, sondern beim Betrachter, der in einer spezifischen Situation ein auratisches Erleben hat. Im Museum kann dieses durch Inszenierung gefördert werden.

Im Vordergrund des auratischen Erlebens steht die emotionale Empfindung, weniger eine intellektuelle Erkenntnis. Allein aus diesem Grund ist die Bedeutung der historischen Zeugenschaft des Originals nachrangig. Die Ausstellung originaler Objekte und deren »auratische« Inszenierung ist in einen weiteren Kontext zu stellen. Odo Marquard folgte Joachim Ritter, indem er auf die kompensatorische Bedeutung der Geschichtswissenschaften und der durch sie erzeugten »Bewahrungsrealitäten« verwies (Marquard 1989, bes. 67). An anderer Stelle betonte er die »Ersatzverzauberung des Ästhetischen«, die Modernisierungsschäden kompensiere (Marquard 1986, 105). Kulturwissenschaftlichen Ausstellungen und der Präsentation originaler Exponate kommen in diesem Sinne kompensatorische Aufgaben zu. In einer sich rasant verändernden Welt bilden sie einen Ruhepol, indem sie Beständigkeit signalisieren und beim Betrachter die Gewissheit seiner historischen Verortung erzeugen. Archäologische Objekte rufen ein Gefühl der *pastness* (Holtorf 2005, 125) hervor, das als Vergangenheitselement und Projektionsfläche des Betrachters dient. Die Aura ist das Medium dieses Prozesses, Authentizität dessen Legitimation.

Literatur

- Adorno 1956: Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, 9–45 [Erstveröff.: in Zeitschrift für Sozialforschung 7, 1938, 321–355].
- Barthes 2005: Roland Barthes, Der Diskurs der Geschichte. In: Ders., Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, 149–163.
- Benjamin 1974a: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 431–469 [gekürzte Erstveröff.: L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Zeitschrift für Sozialforschung 5, 1936, 40–68].
- Benjamin 1974b: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 471–508 [ungekürzte und 1939 überarbeitete Erstveröff.: in Ders., Schriften 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1955, 366–405].
- Benjamin 1974c: Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 605–653 [verfasst 1939; aus dem Nachlass].
- Benjamin 1974d: Walter Benjamin, Zentralpark. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 655–690 [aus dem Nachlass].
- Benjamin 1977: Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II,1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, 368–385 [Erstveröff.: in Die literarische Welt vom 18.09.; 25.09.; 02.10.1938].
- Burmeister 2010: Stefan Burmeister, Der Bauchredner und seine Puppe. Archäologische Ausstellungen als »Erzählung«. Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift 51 (1–2), 2010 [2012], 239–257.
- Derks 2007: Heidrun Derks, Archäologische Ausstellungen und ihre Besucher. In: Stefan Burmeister, Heidrun Derks u. Jasper von Richthofen (Hrsg.), 42. Festschrift für Michael Gebühr. Internationale Archäologie – Studia honoraria 28. Rahden/Westf.: Marie Leidorf 2007, 65–72.
- Eggert 2010: Manfred K. H. Eggert, Die Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft. In: Mechthild Dreyer, Andreas Hütig, Jan Kusber u. Jörg Rogge (Hrsg.), Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2010, 49–74.
- Groys 2003: Boris Groys, Die Topologie der Aura. In: Ders., Die Topologie der Kunst. München, Wien: Hanser 2003, 33–46.
- Hanak-Lettner 2011: Werner Hanak-Lettner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld: Transcript 2011.
- Hattendorf 1994: Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. CLOSE UP 4. Konstanz: Ötschläger 1994.
- Holtorf 2005: Cornelius Holtorf, From Stone Age to Las Vegas. Archaeology as Popular Culture. Walnut Creek: Altamira Press 2005.
- Horkheimer u. Adorno 1947: Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam: Querido 1947, 144–198.
- Jocks 2011: Heinz-Norbert Jocks, Felder : Weder ein Vorher noch ein Nachher, sondern nur ein entzaubertes Da. In Kaluza 2011, unpaginiert [S. 2–7].
- Jung 2013: Matthias Jung, Zwischen Sachhaltigkeit und Projektion. Ergebnisse einer Besucherbefragung in der Ausstellung »Keltenland am Fluss« im Schlossmuseum Aschaffenburg. In: Raimund Karl u. Jutta Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 5. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 37. Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum 2013, 315–324.
- Kaluza 2011: Stephan Kaluza, Felder. Köln: Dumont, ohne Jahresangabe [2011].
- Korff 2002: Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Martina Eberspächer, Gudrun M. König u. Bernhard Tschofen (Hrsg.), Museumsdinge. deponieren – exponieren. Köln u. a.: Böhlau 2002, 140–145 [Erstveröff.: in Rosmarie Beier u. Gottfried Korff (Hrsg.), Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum. Berlin: Deutsches Historisches Museum 1992, 277–281].
- Marquard 1986: Odo Marquard, Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. In: Ders., Apologie des Zufälligen. Stuttgart: Reclam 1986, 98–116 [Erstveröff.: in Westdeutsche Rektorenkonferenz (Hrsg.), Anspruch und Herausforderung der Geisteswissenschaften.

- Jahresversammlung 1985. Dokumente zur Hochschulreform 56. Bonn: Dokumentationsabteilung der Westdeutschen Rektorenkonferenz 1985, 47–67].
- Marquard 1989: Odo Marquard, Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse. In: Ders., *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen. Paderborn: Schöningh 1989, 64–81; 149–160 [Erstveröff.: in Karl-Georg Faber u. Christian Meier (Hrsg.), *Historische Prozesse. Theorie der Geschichte 2*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1978, 330–362].
- Meller 2001: Harald Meller (Hrsg.), *Schönheit, Macht und Tod. 120 Funde aus 120 Jahren Landesmuseum für Vorgeschichte Halle*. Halle (Saale): Landesamt für Archäologie – Landesmuseum für Vorgeschichte Sachsen-Anhalt 2001.
- Mersch 2002: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Müller-Scheeßel 2003: Nils Müller-Scheeßel, *Von der Zeichenhaftigkeit archäologischer Ausstellungen und Museen*. In: Ulrich Veit, Tobias L. Kienlin, Christoph Kümmel u. Sascha Schmidt (Hrsg.), *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*. Tübinger Archäologische Taschenbücher 4. Münster: Waxmann 2003, 107–125.
- Pandel 2009: Hans-Jürgen Pandel, *Authentizität*. In: Ulrich Mayer, H.-J. Pandel, Gerhard Schneider u. Bernd Schönemann (Hrsg.), *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2009, 30–31.
- Pomian 1998: Krzysztof Pomian, *Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen aus den Medici-Sammlungen*. In: Ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach 1998, 73–90 [Erstveröff.: *Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Medicis*. *Le Genre humain* 14, 1986, 17–36].
- Pirker u. Rüdiger 2010: Eva Ulrike Pirker u. Mark Rüdiger, *Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen*. In Pirker u. a. 2010, 11–30.
- Pirker u. a. 2010: Eva Ulrike Pirker, Mark Rüdiger, Christa Klein, Thorsten Leiendecker, Carolyn Oesterle, Miriam Sénécheau u. Michiko Uike-Bormann (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3*. Bielefeld: Transcript 2010.
- Recki 1988: Birgit Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. *Epistemata; Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie 50*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- Welz 2001: Gisela Welz, *Die Inszenierung von Authentizität im Kulturbetrieb. Vom Forschungsproblem zum Forschungsgegenstand*. In: Klara Löffler (Hrsg.), *Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde*. Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien 20. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie 2001, 93–99.

Ornament und Versprechen – Die Aegyptiaca im ehemaligen Stadtmuseum Grevenbroich

MARTIN FITZENREITER

I. Einleitung

1.

Museale Sammlungen von kulturhistorischem Charakter treten gewöhnlich mit dem Versprechen auf, ein authentisches Bild der betreffenden Kultur zu entwerfen. Auch betritt der Besucher solche Ausstellungen mit der Erwartung, auf authentische Objekten und Installationen zu treffen und so intellektuell und sensorisch dorthin entführt zu werden, wovon die Sammlung handelt. Kaum irgendwo sonst, so scheint es, ist die Wirkung der Dinge so unmittelbar und ist die Auseinandersetzung mit diesen Dingen so intensiv, als dort, wo man ihnen (fast) unvermittelt, vielleicht nur durch eine Scheibe oder ein Absperrband auf Distanz gehalten, gegenübertritt. Als Arbeitshypothese formuliert: In kaum einem anderen Zusammenhang ist das Erleben dessen, was so diffus als „Authentizität“ erscheint, eindrücklicher, als im Moment der Konfrontation mit einem museal präsentierten Objekt.¹

Das museal präsentierte Objekt sei der Gegenstand der folgenden Betrachtung. Anhand einer bestimmten Sammlung und ihrem Objektbestand soll untersucht werden, welche Eigenschaften und welchen Charakter die Objekte haben, die in einer musealen Sammlung dazu dient, das Erlebnis einer authentischen Konfrontation möglich zu machen. Worin liegt das Versprechen begründet, durch die Konfrontation mit den Dingen Authentizität zu erleben? Sind es dem Objekt eigene Potenzen, die so unmittelbar auf den Betrachter wirken, oder sind die Objekte nur Ornamente einer wohldurchdachten Manipulation?

¹ Man mag dagegenhalten, dass das Entgegenreten an einem Ort des Ursprungs noch weit „authentischer“ sei, jedoch ist auch dort – sowohl bei Denkmälern kulturhistorischer wie auch naturhistorischer Art – sehr oft diese Begegnung über ein Site-Museum oder auf vergleichbare Weise *museal* vermittelt. Siehe hierzu den Beitrag von *Beat Schweizer* in diesem Band.

2.

Doch zuvor etwas Bekenntnishafte, das zugleich ein Leitmotiv der folgenden Gedanken setzen soll: Dass ich mich dieser ganz bestimmten Sammlung und ihren Objekten zugewandt habe, liegt nicht an mir allein, sondern ist ein klassisches Phänomen der *agency of objects* bzw. des „Eigensinns der Dinge“: Weil die hier interessierenden Stücke in Bonn aufbewahrt werden, der Bearbeitung harren – deshalb wurde ich auf sie aufmerksam, wurde quasi gezwungen, mich mit ihnen zu beschäftigen. Es war ein unmittelbarer, ungeplanter und von den Dingen initiiertes – sozusagen: „authentischer“ – Moment, der all das in Bewegung brachte.

Objekte können diese Art von *agency* natürlich nur in Kommunikation entwickeln; sie müssen latente Verknüpfungen abrufen (Latours *plug-in's*)² um eine bestimmte Wirkung zu entfalten. Diese latente Verknüpfung lag vor und führte damit in eine bestimmte Richtung: Ich interessierte mich bereits *bevor ich auf diese Dinge stieß* dafür, wie sich unser Bild vom „Alten Ägypten“ konstituiert bzw.: wie sich unser „Altes Ägypten“ konstituiert. Hätte diese Verbindung nicht latent in der Luft gehangen, hätten die Dinge wohl andere Kommunikationen aktiviert – und so wird es Anderen gehen, die sich auf sie einlassen. Emergenz ist immer konkret.

Es handelt sich bei dieser Konstellation also um ein geradezu klassisches Phänomen der „Verbindungsaufnahme“, der „Assoziation“ von Aktanten und der ihnen eigenen praxeologischen Potenzen. Das will auch heißen, dass ich mich selbst als Teil des Versuchsaufbaus verstehe, als Untersuchender und zugleich Untersucher. So hoffe ich dem gerecht zu werden, was ich als Leitbild oder Losung für mein Gastspiel als Kurator der „Bonner Sammlung der Aegyptiaca“³ gewählt habe: dass das Museum ein „Laboratorium der Aneignung“ sei.

² Latour 2010, 359.

³ Diese, die ältere Bezeichnung ziehe ich der aktuellen als „Ägyptisches Museum der Universität Bonn“ oder, schlim-

Bei so viel plakatiertem Bekennternum sei nun aber eingeschränkt: Gar so sehr wird meine Rolle in diesem Netzwerk nicht thematisiert; das eigentliche Thema liegt etwas tiefer in der Zeit. In einer Zeit, in der die Vorgängerkonstellation als Akteurs-Netzwerk Wirkung zeitigte, in Grevenbroich, im späten 20. Jahrhundert. Und dort, um nun das Terrain der allzuschönen Theorie (vorerst) zu verlassen, sind auch die konkreten Fragen der Untersuchung in Raum und Zeit definiert. Von diesen sollen drei im Zentrum dieser Ausführungen stehen,:

- In welchem Verhältnis stehen Objekte und Botschaft im Rahmen einer musealen Inszenierung?
- Welchen Charakter haben die in diesem Zusammenhang genutzten Objekte?

Und schließlich:

- Welche Rolle spielt das Phänomen „Authentizität“ dabei?

II. Sammlung

1.

Seit 2006 beherbergt das Ägyptische Museum der Universität Bonn im Rahmen einer Leihgabe der Stadt Grevenbroich etwa 200 ägyptische und ägyptisierende Objekte, die aus dem ehemaligen „Museum im Stadtpark“ der Stadt stammen.⁴ Der Übergabe als Leihgabe vorangegangen war eine Umkonzipierung des dortigen Museums, das sich als „Museum der Niederrheinischen Seele – Villa Erckens“ eine stärker regionale Orientierung gegeben hat.⁵ Während die Aegyptiaca des Vorgängermuseums an das Ägypti-

mer noch, „Ägyptisches Museum Bonn“ vor. Klingt in ihr doch die nötige Demut an, die in Laboratorien herrschen sollte, deren Versuchsaufbauten offen für Serendipitäten sind. Ein „Ägyptisches Museum“ erscheint mir heutzutage als der Institution gewordene Anspruch auf Deutungshoheit.

- 4 Die Übergabeliste, die dem Leihvertrag beigegeben ist, zählt 209 Nummern auf.
- 5 Das Leitbild der 2012 eröffneten neuen Dauerausstellung des Museums lautet: „Identität als Schatzkammer: Die neue Dauerausstellung in der Villa Erckens eröffnet auf rund 370 qm Ausstellungsfläche innovative und amüsante Zugänge zu regionalen Perspektiven. In farbenfrohen Themenräumen und interaktiven Angeboten lotet sie Mentalitäten und Lebenswelten aus, geht Menschen und Dingen auf den Grund, zeigt ihr Verhältnis zu Sprache, Landschaft, Energie, Essen und Trinken, Religionen, Festen und Arbeit. Das Land der Niederrheiner mit der Seele suchen – ein neues muse-

tische Museum der Universität Bonn gingen, wurden Objekte der griechisch-römischen Antike an das Archäologische Museum der Universität Münster und Objekte aus Mittel- und Südamerika an die Bonner Altamerika-Sammlung (BASA) gegeben.⁶ Teile der erd- und naturkundlichen Sammlung und Stücke der Regionalkunde sind wahrscheinlich am Ort verblieben, während weitere Teile der Sammlung an den Altbesitzer gingen oder an andere Leihnehmer gegeben wurden.⁷

In der folgenden Betrachtung werde ich mich auf die Aegyptica der Sammlung beschränken. Soweit ich aber von den Verantwortlichen in Bonn und Münster erfahren habe, treffen etliche Beobachtungen, die ich hier zusammengetragen habe, auch für die anderen Sammlungsteile zu. Die Synthese dürfte folglich repräsentativ für die Sammlungsstrategie und den Objektbestand insgesamt sein.

2.

Schon an der Aufzählung der derzeitigen Aufbewahrungsorte ist zu erkennen, dass im „Museum am Stadtpark“ tatsächlich ein Universalmuseum vorlag. Die Ausstellung war in drei Abteilungen gegliedert:⁸ Regionalgeschichte; Archäologie und Kulturgeschichte; Erdgeschichte.

ales Highlight in der Region lädt hierzu ein.“ (<http://www.museum-villa-erckens.de/index.php>; Zugriff: 01.05.13).

6 Ich danke Dr. Jennifer Schmitz von der Bonner Altamerika Sammlung (BASA) und Dr. Helge Nieswand vom Archäologischen Museum der Universität Münster für Hinweise zu den jeweils von ihnen betreuten Beständen.

7 Da das geplante Projekt einer Gesamtbearbeitung der Bestände bisher nicht realisiert werden konnte (s.u.), bestehen erhebliche Desiderata in der Befundaufnahme. Ein Artikel der *Neuß-Grevenbroicher Zeitung* vom 30.12.2004 gibt an, dass 15% des Inventars bei Dr. Bodo Schwalb verblieben (<http://www.ngz-online.de/grevenbroich/nachrichten/endeiner-era-bye-bye-bodo-1.119623>; Zugriff: 01.05.13).

8 Ein alte Internetpräsentation des „Stadtmuseums Grevenbroich“ gibt folgende Selbstbeschreibung: „Das 1989 in der ehemaligen Villa des Grevenbroicher Fabrikanten Erckens mit einer neuen Präsentation eröffnete Museum umfasst unterschiedliche Sammlungen: Im Untergeschoss ist eine Abteilung zur Geschichte der Stadt Grevenbroich und der Region eingerichtet. Im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss werden anhand von Originalfunden, Repliken, Bild- und Textdokumenten sowie mittels großräumiger Inszenierungen Themen der Archäologie, Völkerkunde und Anthropologie behandelt. Im Vordergrund stehen die Kulturen der Alten Welt – Mesopotamien, Ägypten, Griechenland und Rom –, die vergangenen und heutigen Lebensformen in Ländern der Neuen Welt – Alt-Amerika,

Für die Aegyptiaca, um die es hier ja in erster Linie gehen soll, ergibt sich der interessante Umstand, dass sie also Teil einer recht umfassenden Kulturpräsentation waren. Anders formuliert: Aegyptiaca wurden in diesem Museum nicht (nur) mit dem Ziel zusammengeführt, die pharaonische Kultur zu beschreiben, sondern diese darüber hinaus in ein größeres Konzept einzubinden. Dieses teilte ganz im Sinne der großen Klassifikationen des 19. Jahrhunderts die Welt in *Kultur* und *Natur* und verband zugleich beide Segmente im Sinne der Weltbeschreibung (wie sie am eindrücklichsten vielleicht in Wien realisiert und inszeniert wurde, wo sich das Kunsthistorische Museum und das Naturhistorische Museum mit paralleler Inszenierung bis hin in die Gestalt der Gebäude gegenüberliegen). Dabei stand Ägypten im Kontext der „großen Kulturen“, zusammen mit antiken Mittelmeerkulturen und einer umfangreichen Altamerika-Sammlung.⁹ Der hohe Stellenwert auch der „Neuen Welt“ (um im adäquaten Tonfall zu bleiben) ist bemerkenswert. Damit zeigt sich die Sammlung einem eher ethnographisch-kulturwissenschaftlichen Zugang verpflichtet, als nur die Meistererzählung von den „Wurzeln des Abendlandes“ zu bedienen. Mittelmeerkulturen und Neue Welt stehen sich hier in einer Inszenierung von Kontrasten einerseits, gemeinsamen Strukturen andererseits gegenüber.¹⁰

Mexiko, Guatemala, Peru und Kolumbien – gegenübergestellt werden. Eine im Dachgeschoss eingerichtete geologische Abteilung bietet einen Gang durch die Erdzeitalter von der Erdfrühzeit bis zum Quartär. Den Abschluss bildet eine qualitätvolle Sammlung von Mineralienstufen. ... Letzte Aktualisierung am: 26.08.2011“ (<http://www.rheinischmuseen.de/app/rama/detail.asp?MNR=169>; Zugriff: 01.05.13).

9 Das Übergabeprotokoll an die BASA listet 600 Nummern auf.

10 Nur hingewiesen sei auf ein Bindeglied, das durch seinen spektakulären Charakter auch gern für strukturelle Spekulationen herangezogen wird: das Phänomen der Mumifizierung. Die Sammlung umfasste wenigstens eine altperuanische Mumie und eine pharaonische Mumie, wobei sich letztere allerdings als ein Pasticchio aus einem Mumienkopf, einem Drahtgestelle mit Lappen und mumifizierten Füßen entpuppte. Beide Objekte bedienen die archetypische Fragestellung nach dem Tod, die in Westeuropa gern an die gegebenen Kulturen weitergereicht wird (siehe dazu: Fitzenreiter/Loeben 1998).

3.

Stellt die Sammlung in ihrer Konzeption also bereits ein ebenso ambitioniertes wie leicht antiquiertes Projekt dar (wir befinden uns in einer mittelgroßen Stadt am Niederrhein und schreiben die späten Achtziger Jahre) so wird der Fall noch interessanter beim Blick auf die Sammlungsgenese. Das 1989 eröffnete „Museum im Stadtpark“ verdankt seine Entstehung einem bemerkenswerten Vorgang: Der freiberufliche Anthropologe Dr. Bodo Schwalm (geb. 1940) hatte seine umfangreiche Privatsammlung offenbar mehreren Kommunen als Dauerleihgabe angeboten, unter der Voraussetzung, dass diese in einem passenden Gebäude aus- und er als Direktor angestellt wird. Die Stadt Grevenbroich ging auf dieses Angebot ein und so richtete Schwalm innerhalb recht kurzer Zeit in der bis dato als Verwaltungsstelle der Stadt genutzten ehemaligen Villa des Textilfabrikanten Erckens ein Museum ein.¹¹ Neben der Einrichtung des Museums und der Pflege der Sammlung war Schwalm in der Folge in der Vermittlung sehr aktiv, veranstaltete Sonderausstellungen, gab Führungen und hielt Vorträge.¹²

Beim Aufbau des Museums griff Schwalm auf eine Sammlung zurück, die in nicht unbedeutendem Maße wohl bereits von seinem Vater zusammengetragen wurde. Dem Bestand nach ist diese Sammlung im Umfeld des kulturhistorisch orientierten Kunst- und Antiquitätenhandels angesiedelt und repräsentiert, was einem privaten Sammler mit eher begrenzten finanziellen Mitteln im frühen 20. Jahrhundert zugänglich war. Dieser Umstand ist festzuhalten, denn Analysen von Sammlungen aus diesem Milieu stellen in der Forschung ein Desiderat dar; so häufig solche Sammlungen sind und so oft sie auch zur Bildung öffentlicher Museen führten.¹³ Wir verfügen inzwischen über ganze Bibliotheken über die Geschichte des absolutistischen Sammelns in adligen Kunstkammern und den damit eng verbun-

11 Zur Geschichte des Gebäudes siehe: <http://www.museum-villa-erckens.de/villaerckens/index.php>; (Zugriff 01.05.13).

12 Siehe hierzu die Würdigung des scheidenden Direktors in der *Neuß-Grevenbroicher Zeitung* vom 30.12.2004: <http://www.ngz-online.de/grevenbroich/nachrichten/ende-einer-aera-bye-bye-bodo-1.119623>; (Zugriff: 01.05.13).

13 Als eine bedeutende Sammlung mit ähnlichem Hintergrund ist die ägyptische Sammlung des Gustav-Lübke-Museums in Hamm zu nennen, die von dem Kunst- und Antikenhändler Gustav Lübke seiner Heimatstadt geschenkt wurde (von Falck/Fluck 2004).

denen nationalen Großmuseen.¹⁴ Das bürgerliche Sammeln ist – wenigstens auf der Ebene der Hermeneutik – bisher unterbelichtet.¹⁵

Mit dem Ablauf der Dienstzeit Schwalm im Jahr 2004 wurde dann die erwähnte Umgestaltung in ein Museum mit regionalem Bezug beschlossen. 2006 kamen so die Aegyptiaca an das Ägyptische Museum der Universität Bonn, was besonders der Initiative der Kuratorin Dr. Gabriele Pieke zu verdanken ist. Als hochwertige Schaustücke wurden ein Sargensemble, ein Sargdeckel und eine Reihe Tiermumien in die Ausstellung des Ägyptischen Museums in Bonn integriert, die übrigen Stücke magaziniert.¹⁶ 2012 wurde die Beschäftigung mit den Objekten der „Sammlung Schwalm/Grevenbroich“ wieder aufgenommen und seitdem werden möglichst viele Stücke in der Ausstellung des Museums auch gezeigt (darunter auch Imitationen und „Fälschungen“). Parallel wurde ein Projekt zur Erschließung der Sammlungsbestände und der Sammlungsgenese entwickelt.¹⁷

14 Der Klassiker bleibt Pomian 1988, der genau das fürstliche Museum und die daraus hervorgegangenen Nationalmuseen behandelt. Siehe auch Marx 2006.

15 Es sei nur angemerkt, dass die private (sozusagen „basisdemokratische“) Aneignung von Kultur immer noch unter dem elitären Stigma leidet, nur totale Aneignung im absolutistischen, heute meist als „national“ verbrämten Interesse sei legitim und so durch entsprechende Gesetze auch sanktioniert wird (insbesondere in den Herkunftsländern). Private, nichtinstitutionelle Aneignung aber fällt unter das Diktum „Dilletantentum“ oder „Diebstahl“. Wertvolle Stücke sind „Museumsstücke“, die in ein Museum gehören, nicht in Privathand.

16 Mit den Objekten wurde vom Museum Grevenbroich eine Dokumentation auf Karteikarten übergeben. Im Rahmen einer Qualifizierungsarbeit wurde 2007 die Aufarbeitung eines Teils des Objektbestandes begonnen, aber im Anfangsstadium abgebrochen. Der großformatige Deckel eines Sarges wird z.Z. im Rahmen einer BA-Arbeit analysiert. Eine Mumienmaske, ein Sarg und zwei hölzerne Katzenskulpturen wurden in einem Ausstellungskatalog des Bonner Ägyptischen Museums präsentiert (Pieke 2006, 7, 47, 53). Zwei Tiermumien sind im Katalog der Ausstellung „Mumien – Der Traum vom ewigen Leben“ (Pieke/Grallert 2007) veröffentlicht.

17 Ursprünglich hatte ich gehofft, mit diesem Beitrag den Zwischenstand des Projektes zu präsentieren, das unter dem Titel „Das Richtige im Falschen. Bestandskatalog und Sammlungsgeschichte der Aegyptiaca aus dem ehemaligen *Museum im Stadtpark* in Grevenbroich“ sowohl den Objektbestand – und zwar den gesamten Bestand einschließlich Repliken, Nachahmungen, Fälschungen und sogar den „Originalen“ – als auch die Genese und Gestalt der Sammlung als paradigmatischen Fall nichtinstitutionellen Sammelns untersuchen sollte. Aufgrund der Ablehnung einer Projektförderung wurde daraus nichts und da

4.

Nach den vorliegenden Informationen waren in Grevenbroich die Aegyptiaca der Sammlung in der Abteilung „Alt-Ägypten“ im ersten Stock des Museums konzentriert. Die Abteilung nahm einen Raum ein und bestand aus mindestens vier Vitrinen. Der Schwerpunkt lag auf dem Totenkult und der Präsentation damit zusammenhängender Objekte. Eine wichtige Rolle spielten zudem Tiermumien, von denen auch Röntgenbilder gezeigt wurden (Abb. 1).

Die Aufstellung war durchinszeniert und setzte auf das Zusammenspiel von Objekt, Bild, Text und gegebenenfalls Nachbildung oder Modell. Die visuelle Wirkung war professionell; der offensive Einsatz unterschiedlicher Medien (Großfotos, Röntgenbilder, Modelle) trug fraglos dazu bei, den Besuch der Ausstellung zu einem Erlebnis zu machen. Dazu gab es, wie für alle anderen Abteilungen auch, aufwendig gestaltete Führungsblätter.¹⁸ Neben positiven Erinnerungen, besonders an die gute pädagogische Aufbereitung der Sammlung, gibt es auch Berichte, in denen die Übersinszenierung und die damit verbundene Zurücksetzung der Originale bemängelt wird. Außerdem wurde auf die fehlende Transparenz bei der Bestimmung der „Echtheit“ von Objekten und die mitunter plakative bis fragwürdige Beschriftung verwiesen.¹⁹

das deutsche System der Wissenschaftsförderung das Einreichen eines von *einer* Förderinstitution abgelehnten Projektes bei einer anderen ausschließt, ist es momentan auch nicht möglich, das Vorhaben weiter zu verfolgen.

18 Für die Abteilung Alt-Ägypten sind die Blätter „001 Der Totenkult im alten Ägypten“, „002 Die Botschaft der Zeichen. Hieroglyphen-Schrift und Texte aus dem Alten Ägypten“ und „003 Ägypten – das uralte Land am Nil“ dokumentiert; ein Blatt zum „Götterpantheon“ ist erwähnt. Als Autor zeichnet jeweils Dr. Bodo Schwalm.

19 Informanten waren Mitglieder des Fördervereins des Ägyptischen Museums der Universität Bonn e.V., die das Museum noch aus eigener Anschauung kannten. Ich danke insbesondere Ernst Juchem und Karl-Heinz Preuß. Aus Berichten der lokalen Presse (siehe Anm. 12), die zum Dienstende von Dr. Bodo Schwalm erschienen, ist herauszulesen, dass man vor Ort die Museumsarbeit überwiegend positiv einschätzte. Dass es anschließend zur Umgestaltung des Museums kam und in diesem Zusammenhang Kritik an Konzept und auch Bestand des Museums geäußert wurde, führte zu einer gewissen Verunsicherung in der Presse. Die unvermeidlichen persönlichen Reaktionen der Beteiligten führten wohl auch zu Spannungen. Eine positive Einschätzung der Leistung von Bodo Schwalm wurde rückblickend auch am 03.11.2012 in der *Neuß-Grevenbroicher Zeitung* veröffentlicht: <http://www.ngz-online>.



Abb. 1: Blick in die Abteilung „Alt-Ägypten“ im ehemaligen Museum im Stadtpark in Grevenbroich (Foto: Postkarte ca. 1990).

Unübersehbar bleibt auch, wie eng verbunden Sammlung, Präsentation und Person des Sammlers/ Direktors erfahren wurden. Bodo Schwalm entwarf die Konzeption, inszenierte die Objekte und nahm möglicherweise auch selbst Restaurierungen, Ergänzungen und die Herstellung von Repliken vor. Es war unvermeidlich, dass er dabei aus Sicht nicht nur der engeren „Fachwelt“ in einer Grauzone fischte. Auch seine Reputation als Völkerkundler war umstritten.²⁰ In der Phase der Auflösung der Sammlung fielen die z.T. exorbitanten Versicherungswerte auf, u.a. bei ganz offensichtlichen Stücken der Andenkenindustrie.²¹ Es ist schwer auszumachen, ob Schwalm von den angegebenen Werten überzeugt war, oder ob dem Festsetzung der Versicherungswerte die Strategie zugrunde lag, der Stadt Grevenbroich den Besitz

einer möglichst wertvollen Sammlung zu suggerieren. Insgesamt schienen alle Zuständigen bei der Vorbereitung der Sammlung zur Leihgabe an andere Museen davon überrascht zu sein, wie – vorsichtig formuliert: – heterogen der Bestand war. Es ist um so mehr hervorzuheben, dass alle beteiligten Seiten, im Museum Grevenbroich wie bei den Leihnehmern, den Objektbestand *in toto* dokumentiert und konserviert haben.

Denn: Auf diese Weise sind wir im Besitz eines hochinteressanten Zeugnisses für das Sammeln und für die Wissenschaft als einen Beruf *jenseits der Institutionen* (und damit – in deren Interpretation – *der Legitimität*). Die Sammlung Schwalm/Grevenbroich präsentiert Aspekte der Aneignung antiker Kultur, die im 19. Jahrhundert durchaus üblich waren (man denke in der Ägyptologie an Persönlichkeiten wie Giovanni Belzoni), im 20. Jahrhundert durch den totalitären Zugriff der Experten zunehmend unter Druck gerieten – und erst neuerdings in den großen Repliken-Inszenierungen wieder aufleben.²²

de/grevenbroich/nachrichten/spaete-ehre-fuer-mumiensammler-schwalm-1.3054865; (Zugriff 01.05.13).

20 So führte der ungeklärte Erwerb eines Weihrauchbrenners in Axum 1996 zu einer kurzzeitigen Inhaftierung Schwalm in Äthiopien (<http://www.ngz-online.de/grevenbroich/nachrichten/ende-einer-aera-bye-bye-bodo-1.119623>; Zugriff: 01.05.13).

21 Diese Versicherungswerte finden sich auf den Karteikarten, die u.a. im Ägyptischen Museum der Universität Bonn aufbewahrt werden.

22 Siehe die große Ausstellung von Repliken aus dem Grab des Tutanchamun und die parallel dazu laufenden, weitaus weniger sorgfältig gestalteten Shows.

Da die Erforschung des Erwerbs und des Nutzungszusammenhanges und deren Einordnung in Aneignungsprozesse noch am Anfang steht, möchte ich es bis hier bei diesen Andeutungen belassen und auf die Objekte schwenken, die in diesem Beitrag ja auch im Mittelpunkt stehen

III. Objekte

1.

Wie erwähnt, weisen die Aegyptiaca der Sammlung Grevenbroich einen ungewöhnlich hohen Bestand an Nachahmungen und Fälschungen auf. Im Rahmen eines „normalen“ wissenschaftlichen Bearbeitungs- und Publikationsverfahrens würden solche Objekte in der Regel marginal bzw. gar nicht veröffentlicht. Demgegenüber sieht das z.Z. geplante Herangehen vor, die Sammlung Schwalm/Grevenbroich als ein Gesamtobjekt bzw. „Befundzusammenhang“ aufzufassen und auch als ein solches zu bearbeiten. D.h., die Genese der Sammlung und ihr heterogener Bestand werden im Sinne der Kategorien „Provenienz“ und „(historischer) Nutzungskontext“ verstanden und in die Interpretation einbezogen. Alle Objekte sind daher für den Nutzungskontext im Rahmen der Präsentation in Grevenbroich von praktisch gleichwertiger Bedeutung.

2.

Der Bestand der Sammlung lässt sich grob in drei Gruppen einteilen.

Eine erste Gruppe bilden Stücke, die zweifellos antik sind. Dazu zählen einige herausragende Objekte wie ein großer Sargdeckel, zwei Relieffragmente eines Tempelbaus des Taharqo und eine ptolemäerzeitliche Totenstele (Abb. 2). Auch im Bereich der Tiermumien, funrerärer Beigaben (Kartonagen, Bandagen, Uschebtis) und des Amulettwesens sind bemerkenswerte Stücke zu registrieren. Nach einer ersten Durchsicht könnten durchaus zwei Drittel des Gesamtbestandes als antik angesehen werden.

Der Bestand an antiken Objekten kann ein guter Indikator sein für das, was nichtinstitutionellen Sammlern im 20. Jahrhundert zugänglichen waren. Diesen „nichtinstitutionellen“ Sammlern waren die Kanäle der offiziellen Grabungen und den darüber durch Finanzierung und Fundteilung erlangten



Abb. 2: Totenstele einer Frau, Kalkstein, ptolemäische Zeit, GV/86000076 (Foto: Ägyptisches Museum der Universität Bonn).

Objekte unzugänglich.²³ Es gibt daher systemisch bedingt keine Grabungsprovenienzen, selbst Ortsangaben sind extrem selten (und oft dubios). Was unter dem Gesichtspunkt einer institutionell zusammengetragenen Sammlung also als Anomalie erscheinen muss, ist in diesem Fall ein Charakteristikum: Die Verbindung zu einem wie auch immer gearteten antiken Kontext ist bei den antiken Stücken gekappt.²⁴ Damit fällt es sehr schwer, solche Kontexte zu rekonstruieren, was aber von ägyptolo-

²³ Sie unterscheiden sich damit von Großsammlern wie James Simon oder Wilhelm Pelizäus, die eng mit Institutionen wie der DOG, öffentlichen Museen oder Universitäten zusammenarbeiteten.

²⁴ Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass das Fehlen eines exakten Fundzusammenhangs noch 1880 als Charakteristikum aller außerägyptischen Sammlungen pharaonischer Denkmäler zu gelten hatte. So bemerkt Georg Ebers ausdrücklich, dass das Museum in Bulaq (Kairo) nicht nur aufgrund des Objektbestandes so herausragend sei, sondern auch ob des Umstandes, das alle hier gezeigten Stücke durch die Grabungstätigkeit Mariettes eine exakte Herkunftsangabe besitzen (Ebers 1880, 52). Erst das Zeitalter der großen ausländischen Grabungen von ca. 1890 (EES-Gründung 1882) bis 1972 (Ausfuhrverbot) bescherte den außerägyptischen Sammlungen exakt proveniziertes Material (Ausnahmen bestätigen die Regel: gerade die Objekte der Lepsius-Expedition im Berliner Ägyptischen Museum können bereits eine guten Dokumentation vorweisen).

gischer Seite natürlich versucht und sogar als Hauptaufgabe angesehen wird. Der eigentliche Kontext dieser Sammlung jedoch ist genau nicht der antike! Der eigentliche Kontext ist die Sammlung selbst bzw. in der uns interessierenden Nutzungsphase die Lozierung in Grevenbroich. Das als ein generatives Faktum festzuhalten erscheint mir wichtig.

Eine zweite Gruppe unter den Objekten bilden Stücke, die im Kern offenbar antik sind, aber erhebliche restauratorische Veränderungen und Ergänzungen erfahren haben. Dazu zählt u.a. die äußerst repräsentativen Stücke wie das Ensemble aus mehreren (zusammengehörigen?) Särgen und die Stülpmaske einer Mumie (Abb. 3). Wie bei diesen Objekten ist bei vielen Stücken nur durch eine genaue Analyse zu entscheiden, welchen Prozentsatz die Ergänzungen ausmachen bzw. wie viel Antikes in der Rekonstruktion überhaupt noch konserviert ist.

Damit geraten wir erneut in ein Nutzungsphänomen, das nicht auf antike Kontexte rekurriert, sondern auf rezente. Konservierung und Restaurierung ist ein Vorgang, der systemisch mit der Bergung von Artefakten verbunden ist. Es gibt streng gesehen sogar keinen Vorgang der archäologischen Dokumentation, der nicht mit Elementen der Rekonstruktion verbunden ist, d.h. mit dem interpretativen Eingreifen des Archäologen und Konservators und damit: auch dem „Eingreifen“ des diesem eigenen, rezenten Habitus.

Die verschiedenen Formen von Konservierung/Restaurierung sollen hier nicht Gegenstand sein;²⁵ die extreme Form der als „Kunsthandelsrestaurierung“ zu bezeichnenden Art der großflächigen Ergänzung möge als Fallbeispiel ausreichen. Neuere Forschung an Objekten in Museen wenden nicht wenig Zeit auf, um das Maß der Restaurierung/Ergänzung zu bestimmen.²⁶ Wobei es nicht nur darum gehen sollte, den antiken Bestand im Sinne von dessen Re-Kontextualisierung im antiken Befund zu sichern, sondern auch die Art der Restaurierung/Ergänzung zu bestimmen. Woraus sich nämlich wieder interessante Schlüsse auf Strategien solcher Ergänzungstechniken ziehen lassen. Gerade anhand von Restaurierungen/Ergänzungen

25 Siehe den Beitrag von *Karl-Heinrich von Stülpnagel* in diesem Band.

26 Ein aktuelles Beispiel ist die Bearbeitung des „Bonner Eingeweidekastens“ durch Uta Siffert (Vorbericht: Siffert 2013).



Abb. 3: Stülpmaske einer Mumie, Kartonage, ptolemäische Zeit, GV/86000002. Während ein größerer Teil der Gesichtspartie und der Brustbereich weitgehend antik sind, wurden der gesamte obere Kopfbereich sowie der hintere Teil der Maske modern ergänzt (Foto: Ägyptisches Museum der Universität Bonn).

lassen sich z.B. Rezeptionsgewohnheiten außerordentlich gut studieren.

Die dritte Objektgruppe bilden schließlich Stücke, die als Nachahmungen oder freie Neuschöpfungen einzustufen sind. Dabei muss offenbar zwischen solchen Objekten unterschieden werden, die vom Sammler als „antik“ erworben wurden – also Fälschungen für den Antikenmarkt – und solchen, die er selbst z.T. aus didaktischen Gründen hergestellt hat oder herstellen lies (Abb. 4). Eine Grenze ist schwer festzustellen, da den in Grevenbroich angelegten Karteikarten nach in den meisten Fällen die „Echtheit“ angenommen wird. D.h., dass der Sammler



Abb. 4: Stülpmaske einer Mumie, Gips, modern, GV/86000026
Die recht plumpe Imitation einer Kartonagemaske wird auf der zugehörigen Karteikarte als ein antikes Original angesprochen. (Foto: Ägyptisches Museum der Universität Bonn).

zumindest sich und anderen komplett den antiken Charakter der Stücke suggerieren wollte. Man entsinne sich in diesem Zusammenhang auch wieder der denkwürdigen Versicherungssummen auf der Basis von „Echtheit“, die ebenfalls auf den Karteikarten festgehalten sind.²⁷

3.

Kehrt man diese Objektkategorisierung nun einmal um, schaut also danach, wie sich die Qualitäten „antik“, „ergänzt“, „nachgeahmt“ auf bestimmte Objektgruppen nach archäologischer Zuschreibung verteilen, dann ist auffällig, dass das Spektrum nicht schwerpunktmäßig auf Kategorien verteilt bleibt – also z.B., dass eben Skarabäen und Amulette immer echt sind und nur in den „knappen Ressourcen“ Nachahmungen auftreten. Im Gegenteil bleibt die recht gleichmäßige Verteilung der Nachahmungen auf alle Bereiche festzustellen. Es ist sogar so, dass bei

²⁷ Einige der problematischen Stücke der Sammlung werden in Fitzenreiter et al. 2014 diskutiert.

den „knappen Ressourcen“ oft zumindest von einem „antiken Kern“ auszugehen ist (Särge), während kleine, „billige“ Objekte häufig rezent sein dürften. Man kann diesen Umstand als Anzeichen dafür nehmen, dass die Sammler die fehlende Fachkompetenz nicht kompensieren konnten und somit regelmäßig auf rezente Fälschungen hereinfließen – oder ganz bewusst unter dem Gedanken der Komplettierung (und Weiterveräußerung) auch Nachahmungen in Kauf nahmen. Im Zusammenhang der Sammlungsinszenierung (in der Ausstellung und auch auf den Karteikarten) wurde der qualitative Charakter der Objekte also bewusst verwischt oder aufgehoben. Ein Element, das noch von Bedeutung sein soll.

Zwischen den so inszenierten „Originalen“ gibt es dann allerdings durchaus eine größere Menge von Nachahmungen/Ergänzungen, die aus didaktischen Gründen angefertigt wurden und auch als solche kenntlich gemacht sind. Hierzu gehört schließlich auch die mediale Aufbereitung der Präsentation mittels Bild, Text, Licht etc. und zuletzt auch die Inszenierung in verschiedenen Vitrinen in der Art eines Befund/Sinnzusammenhanges. Das entspricht zeitgenössischen Inszenierungen in Museen, die darauf aus waren und sind, durch Ergänzung oder Vervollständigung die Objekte in einen Zusammenhang zu betten und eine gewisse Atmosphäre zu schaffen. Es handelt sich damit um eine pädagogisch inspirierte Strategie der Vermittlung. Wobei auch immer das Moment einer „Aufhebung“ des antiken Kontextes herausgestellt wird: Jede rezente Rekonzeptualisierung macht sich natürlich als solche erkennbar, bereits durch die Präsentation der Objekte in dafür hergerichteten Lokalitäten; von der Vitrine bis zum Museumsbau.

4.

Das Material der Sammlung Schwalm/Grevenbroich hat mit den institutionell zusammengetragenen „großen“ Sammlungen durchaus etliche Schnittmengen; sie versucht diese ja im Objektbestand wie der Inszenierung zu imitieren.²⁸ D.h. auch, dass

²⁸ Hier bilden die Kernbestände der Bonner Sammlung von Aegyptiaca (BoSAe) eine sinnvolle Kontrastfolie, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert im Zuge des Aufbaus eines „wissenschaftlichen Apparates“ unter dem Ägyptologen Alfred Wiedemann und nicht unbedeutender Mitwirkung des Klassischen Archäologen Alfred Loeschke aufgebaut wurde (Kinne 2004). Diese sollte in ihrer Genese und Objektbestand in einem weiteren Projekt untersucht

sie im Zuge dieser Imitationsstrategie die üblichen Desiderate auch institutioneller Sammlungen deutlich macht. Am auffälligsten ist die Überpräsentation von funerärem Material, die in Grevenbroich ganz klar das Zentrum der Inszenierung bildet. Größere Sammlungen können das meist relativieren; gerade in der Rezeption spielen aber die der funerären Kultur gewidmeten Ausstellungspartien immer eine immense Rolle. Ebenfalls ein bekanntes Phänomen ist die Dislozierung von funerärem Material in andere inszenierte Kontexte, insbesondere des „täglichen Lebens“ und der „Religion“. Auf diese Weise werden traditionell Lücken im Befundmaterial dieser kulturellen Sphären ausgeglichen und unter Hinzunahme kontextfremden Materials rekonstruiert. Damit ist ein Problem der archäologischen Erfassung der pharaonischen Kultur insgesamt angeschnitten, welches auf der sehr ungleichmäßigen Proportionierung der Zugänglichkeit von Artefakten beruht: Gräber sind in Ägypten exzeptionell gut erhalten, während Siedlungszusammenhänge kaum und religiöse Strukturen nur in stark überformten Zustand zugänglich sind. Ebenfalls den institutionellen Sammlungen vergleichbar fehlen ganze Befundgruppen, die ortsfest sind.²⁹

Alles in allem ist daher festzuhalten: Nimmt man den Objektbestand und die Inszenierungsstrategien in Grevenbroich zusammen, lassen sich hier *in nuce* Beobachtungen machen, die für die Kontextualisierung altägyptischer Artefakte im späten 20. Jahrhundert in Westeuropa allgemein gelten. Wenn auch der Objektbestand gegenüber institutionellen Sammlungen eine größere Anzahl nichtantiker Stücke aufweist, so heißt das nicht, dass jene auf derartige Nachahmungen („Fälschungen“) ver-

werden, das ebenfalls bereits in der Entwurfsphase an zwei Fördereinrichtungen gescheitert ist.

29 Die Konzentration auf meist kleinteiliges Artefaktmaterial ist nach wie vor sogar ein Desiderat der archäologischen Befunddokumentation, die immer noch ganz in der Tradition der Fundbergung steht (die sich traditionell zur Verbringung in Sammlungen eignen). Erst seit dem späten 20. Jahrhundert ist durch neuere, landschaftsarchäologische Ansätze ein Paradigmenwechsel zu beobachten, in dem der großräumige Kontext als Befund in der Dokumentation berücksichtigt wird. Wobei auch hier auf einen wichtigen Vorläufer zu verweisen ist: die stark architekturhistorisch ausgerichtete deutsche Archäologie um 1900, die sich in der Re-Inszenierung räumlicher Zusammenhänge durch Bauwerke und große Bildpanoramen (besonders im Vorderasiatischen Museum) im Berliner Pergamonmuseum ein Denkmal gesetzt hat.

zichten. Vielmehr kann an diesem Beispiel nur sehr plakativ demonstriert werden, wie sehr letztlich alle Präsentationen pharaonischer Kultur auf nichtantike Stücke setzen. Auch in Grevenbroich ersetzen diese Nachahmungen vor allem idealtypische Artefaktgruppen und waren in eine Präsentation eingebunden, die der institutioneller Sammlungen und deren Meistererzählung vom „Alten Ägypten“ weitgehend entspricht.

IV. Auswertung

1.

Wie konstituiert sich aber dieses Bild vom „Alten Ägypten“? Seit diverse turns am Ende des 20. Jahrhunderts deutlich gemacht haben, wie sehr die Konstruktion von Kultur(en) auf in die Quellen projizierten Konzepten beruht, steht die Frage nach den Bedingungen kultureller Konstrukte auf der Agenda der archäologischen Fächer. Kaum etwas kann diese Bedingungen besser verdeutlichen, als die in (West-)Europa aufgebauten Sammlungen archäologischer Dinge – stellen diese Sammlungen doch a) das Primärmaterial vieler Untersuchungen von wissenschaftlicher Seite dar und sind darüber hinaus b) in kaum zu unterschätzender Weise auch die Projektionsflächen eines öffentlichen Blickes auf antike Kultur(en).

Was diese Kultur ausmacht bzw. ausmachen soll, wird durch die gezielte Zusammenstellung von Dingen suggeriert, oft genug unbewusst und doch unter Heranziehung einer den Vorgang methodisch-wissenschaftlich legitimierenden These. Als durch die den Dingen scheinbar innewohnende Authentizität zu „Quellen“ geworden, sollen diese auch dem mit ihnen entworfenen Konstrukt Authentizität verleihen; was für a) und b) gleichermaßen zutrifft. So werden die Sammlungsgegenstände Bedeutungsträger (*Semiophore*), die zeithistorisch bedingte Fragestellungen und Erklärungsmuster absorbieren.³⁰

Doch bleiben diese Dinge und Dingassammlagen (Sammlungen) dabei nicht passiv, sondern lenken durch ihre Charakteristika diese Auseinandersetzungs- und Aneignungsprozesse; sie agieren als „Quellen“, „Spuren“, „Botschaften“ und machen so die Erkenntnis historischer Zusammenhänge erst

30 Pomian 1988; Burmeister 2010.

möglich. Allerdings agiert hier ein Objektbestand, der gerade in Fall von Sammlungen pharaonischer Altertümer kaum die Realität des archäologischen Befundes und erst recht nicht die Breite der antiken Lebenswelt spiegelt. Dass dabei ein sehr spezifisches, um nicht zu sagen: verzerrtes Modell eines „Alten Ägypten“ entsteht, sei festgehalten; eine Welt des „täglichen Lebens“ aus funeren Beigaben z.B. So können Sammlungen als recht eigensinnige, auch problematische Aktanten in Netzwerken verstanden werden, *über* die, *durch* die und *mit* denen die Akteure der Kulturwissenschaften genauso wie weitere Rezipientengruppen kommunizieren.³¹

2.

Wie stellt sich nun eine Sammlung von Aegyptiaca aus Grevenbroich in die Phalanx der ehrwürdigen Institutionen, die sich zugutehalten, das „kulturelle Erbe“ zu hüten und das Wissen über Kultur zu mehren und zu verbreiten (siehe übliche Definition der Museumsarbeit: Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln)?

Man kann derartige Amateurs-Wunderkammern als ein Kuriosum betrachten und so ist auch der traditionelle Zugang. Allerdings spiegeln sowohl der Objektbestand als auch die Genese der Sammlung Schwalm/Grevenbroich bzw. die ihr zugrundeliegende Strategie ganz klar die *Meistererzählung* von der „pharaonischen Kultur“ und dem, was diese materiell ausmacht. Eine Meistererzählung, wie sie nicht nur deren Bild in der Öffentlichkeit bestimmt; auch die institutionalisierte akademische Fachwelt ist den Paradigmen der eigenen Fachgeschichte unterworfen. Wobei diese Meistererzählung eben nicht nur den Hirnen der Wissenschaftler entspringt. Ganz im Sinn des traditionellen Historismus ist der Objektbestand selbst in seiner kulturellen Wirksamkeit dem Handeln der Akteure durchaus gleichberechtigt anzusehen: Dinge machen Geschichte. Sammlungsstrategien, wie sie eben als grundlegend für die Genese solcher Konglomerate an Artefakten (= Sammlung) angesprochen wurden, sind unlösbar verbunden mit der Kommunikationsbereitschaft der Objekte. Damit sei z.B. gemeint: welche Objekte „sich zur Verfügung stellen“ um gesammelt zu werden. Nur ein geringer Prozentsatz der Befunde archäologischer Art eignet sich zur Verbringung in

Sammlungen, wie oben bereits bemerkt. Bestimmte Eigenschaften der meist dinglichen Befunde führen dann dazu, dass sie im Rahmen von Befundbergung, Fundteilung, Plünderung, über den Kunstmarkt usw. in verschiedene Kommunikationszusammenhänge eingebunden werden. Mal werden sie als wissenschaftliche „Probe“ auftreten,³² mal als „Meisterwerk“ usw. Entsprechend differiert dann auch ihr Anteil an den Resultaten solcher Kommunikationsvorgänge, z.B. der Beschreibung von funeren Zusammenhängen, die selbst in der Fachwelt meist aus der Perspektive von Särgen und Grabausrüstungen wahrgenommen werden (= als dort ablesbarer Totenglauben) und kaum aus der bestimmter Praktiken, die nur wenig verdinglichte Spuren hinterlassen. Den geschwätigen Quellen, die in der Ägyptologie zudem oft genug auch nur über die auf ihnen verzeichneten Text wahrgenommen werden, darf jedoch durchaus mit Mißtrauen begegnet werden. Das historistische Paradigma vom „Vetorecht der Quellen“ (Reinhard Koselleck) ist aus Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie gewissermaßen umzudrehen: der Historiker muss sein Veto gegen Quellen einlegen, die eine bestimmte Perspektive auf historische Vorgänge aufdrängen.³³

Die *agency* des spezifischen Dingebestandes zeigte sich u.a. im Moment der Übergabe der Sammlung Schwalm/Grevenbroich an das Ägyptische Museum der Universität Bonn, ein Vorgang, der vor allem aus der Perspektive der Objekte verstanden werden kann und nicht primär aus irgendwelchen Strategien der Wissensgenerierung oder der Vermittlung von kulturellen Konzepten: Die schiere Existenz der Sammlung verpflichtete die Akteure, sich mit ihrem weiteren Schicksal zu befassen. Selbst das vorliegende Projekt verdankt sich also dem „Handlungsdruck“, den die Objekte ausüben; recht spezifische Objekte, von denen ein größerer Teil bei Lichte besehen nur über mehrere Vermittlungsschritte mit antiken Kontexten in Verbindung steht. Was ein weiteres Mal deutlich macht, wie sehr wir, als die wissenschaftlichen Akteure, dem Druck

31 Latour 2010.

32 Die wunderbare Klassifikation von Befundmaterial in einer Sammlung als „Probe“ übernehme ich von Georg Loeschcke (1852-1915), dem es bei der Komplettierung der Abgussammlung des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn stets darum ging, eine „Probe“ jeder neuen (plastischen) Entdeckung zu erhalten (Geominy 2013, 130).

33 Vgl. Jordan 2010.

der Objekte auch ausgeliefert sind. Wir können nur erforschen, worüber wir mit Dingen – etwas weiter gefasst: Befunden/ „Proben“ – kommunizieren können. Umgekehrt verweist der Umstand auf das große Glück, solche Dinge zu *haben*: ohne sie, gäbe es keine Kommunikation, mithin: keine Ägyptologie. Mehr noch: es gäbe kein „Altes Ägypten“.

3.

Dass Sammlungen, insbesondere die nichtinstitutionellen Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts, ein in sich und aus ihrem spezifischen Bestand heraus funktionierendes System bilden, ist in der ägyptologischen Forschung bisher wenig berücksichtigt worden. Traditionell wird dann, wenn solche Sammlungen publiziert werden, der Sammlungskontext nur skizziert und im schlimmsten Fall werden allein herausragende Einzelstücke publiziert (so regelmäßig bei Privatsammlungen). Ein solches Vorgehen ist mit der selektiven Fundbergung im 19. Jahrhundert zu vergleichen, in der „junges“ Material (also ab „Spätzeit“) gern undokumentiert entsorgt wurde. Der hier skizzierte Umgang mit einer Sammlung soll daher auch auf methodischer Seite paradigmatisch angelegt sein, indem die Vergesellschaftung von antiken Objekten in Sammlungen der Neuzeit als ein dem antiken adäquater Nutzungszusammenhang definiert wird. Damit soll auch die Frage aufgeworfen werden, ob die (westeuropäische) Ägyptologie tatsächlich die Wissenschaft von der Kultur des Alten Ägypten ist oder nicht viel mehr die Wissenschaft von der Bedeutung altägyptischer Dinge und anderer Spuren in der zeitgenössischen Kultur. Etwas deutlicher formuliert: Es hat die „pharaonische Kultur“ nie gegeben. Was wir als solche rezipieren und lehren ist immer ein Konstrukt des „Jetzt“.

Dieses Paradigma hat natürlich auch Auswirkungen auf die „Authentizität“ dieses Konstruktes, und dazu zum:

V. Schluss

1.

Oben wurden drei Fragen formuliert, denen im Zuge dieser Beschäftigung nachgegangen werden sollte. Die erste war:

- In welchem Verhältnis stehen Objekte und Botschaft im Rahmen einer musealen Inszenierung?

Gerade der Blick auf die große Bedeutung, die Rekonstruktionen und Nachahmungen/Fälschungen in solchen Inszenierungen haben, sollte einmal mehr herausstellen, dass – was wir schon *immer* bzw. seit Pomian wussten – Objekte, sobald sie in einen Kontext gestellt werden (und das ist praktisch unvermeidlich) Semiophore sind, immer Teil einer Inszenierung, aufgeladen mit Bedeutungen, die ein Konzept in sie projiziert. Gerade alle Konzepte, die „nur die Objekte sprechen lassen“ wollen, sind letztendlich so zu dekonstruieren, dass in ihnen vor allem eine subtile Form des kuratorischen Anspruchs auf Deutungshoheit erhoben wird, indem dem Rezipienten kein dialogisches Angebot gemacht, sondern unhinterfragte Gefolgschaft eingefordert wird. Es gibt keine netzwerkfreie Funktion oder nichtdialogische Wirkung eines Objektes, die als dessen wahres Wesen oder eigentliches Sein (als „Struktur“) aufscheinen kann.

Ist an dieser Stelle die Frage also so beantwortete: Das Objekt ist Trägermasse einer projizierten Botschaft, dann soll hastig die Relativierung erfolgen: Das Objekt ist nicht passiv. Es ist nicht mal ein Objekt; es ist, im kulturwissenschaftlichen Neusprech ganz altertümlich gesagt: ein Ding. Es kommentiert die Inszenierung, kann sie kontaktieren und serendipäre Potenzen entwickeln. Dass z.B. der Dingebestand der Sammlung Schwalm/Grevenbroich bei eingehender Betrachtung/Kommunikation genau das Konzept konterkariert, welches er projizieren soll, ist hoffentlich offensichtlich geworden. Und damit die gute Nachricht: Im sich gegenseitigen Widersprechen von Inszenierung und Ding, in der Spannung aus altertümlicher Kommentierung der Objekte und der neomodischen Inszenierung als selbst sprechend-sprudelnde Quellen liegt die Potenz des Museums.

Wie ist das nun aber auseinanderzuhalten: was ist dem Ding in seiner Erscheinungsform als Objekt sozusagen rezent injiziert und was ist ihm schon immer eigen? Gibt es *Objekte* – Nachahmungen etwa – die nur Projektionsflächen sind, und *Dinge* – Originale – die nur Eigensinn entwickeln?

Also war die zweite Frage:

- Welchen Charakter haben die in diesem Zusammenhang genutzten Objekte?

Hier ist die Antwort relativ klar: Dinge, die in einen Kontext gestellt werden – also eine Vitrine oder ein Museum – sind in ihrem Bestand *immer* Hybride.

Diese Hybridität, verstanden als die *aktuelle, konkrete Rekonfiguration von Eigenschaften*, ist die eigentliche Eigenart der museal objektivierten Dinge:

Hybridität gilt auf der Ebene der *Bedeutung* bzw. besser: Bedeutungsanlagerung, also dem Funktionieren als Semiophor. Das Ding mengt Bedeutungen, die ihm rezent injiziert werden, mit solchen, die es latent bereits lange in sich trägt.

Die Hybridität liegt auch auf der Ebene der *Materialität*: Welche Materialkonglomerate Dinge letztendlich darstellen, lässt sich an der Sammlung Schwalm/Grevenbroich gut studieren, wo alt und jung, Bestand und Ergänzung, Original und Fälschung munter interferieren.

Die Hybridität erfasst aber auch den Rahmen der *Kontextualisierung* oder Re-Inszenierung selbst, wenn z.B. Dinge aus verschiedenen Grabzusammenhängen die funeräre Kultur abbilden (sollen) oder – noch eklatanter – funeräre Dinge als Teil des „täglichen Lebens“ erscheinen.

Letztendlich eliminiert diese These die Existenz des „Originals“ (oder: der Struktur). Es gibt nur die Erscheinungen, und deren Vernetzungen bzw. das aus diesem Netz gewebte Feld.³⁴ Oder, und damit wieder als gute Nachricht formuliert: Jede Erscheinung hat als Konfiguration konkreter Parameter so viel *Originalität* in sich, dass der Begriff des „Originals“ dagegen leer erscheint.

Wenn es kein „Original“ gibt, kann „Authentizität“ keine Eigenschaft sein, etwas, das eben z.B. nur dem Original eigen ist. Was ist „Authentizität“ aber dann?

34 Zum Weiterlesen dieser These lohnen sich deren verschiedene Formulierungen z.B. als das „web of meanings“ durch Clifford Geertz (1973); als „praktisches Feld“ durch Pierre Bourdieu (1988) oder als „Akteur-Netzwerk“ durch Bruno Latour (2010). Letztendlich treffen die Beschreibungsvorschläge dieser Größen der Kulturwissenschaft immer das eine Problem: das Wesen der Erscheinungen jenseits einer starren Determinierung zu beschreiben. Ich erlaube mir auf den gern geschmähten historischen und dialektischen Materialismus hinzuweisen, in dessen Dialektik von Überbau und Basis sowohl der Strukturalismus als auch der Poststrukturalismus bereits vorgedacht sind.

Die dritte Frage endlich war daher:

- Welche Rolle spielt das Phänomen „Authentizität“ dabei?

Nach dem Gesagten nun erscheint mir Authentizität als ein Phänomen der Wechselwirkung zwischen Ding und Agent, zwischen dessen Performativität und seiner Reaktionen (bzw. der Emergenz). Performativität soll hier bezeichnen, was an latenten Wirkmöglichkeiten in einem Ding steckt. Sie kann sich z.B. in der Vermittlung einer Botschaft über eine antike Funktion äußern. Sie umfasst aber auch viele andere Wirkmöglichkeiten, die z.B. in der Kommunikation mit einem Esoteriker hervorgerufen werden, der sich auf besondere Weise mit dem Ding verbunden, von ihm berührt fühlt. Oder sie äußert sich im Prestigewert, den besondere „Schaustücke“ für jede Sammlung/jeden Sammler darstellen. Oder usw. ... Die für den Agenten positiv erfahrene Emergenz verleiht der Performanz des Dinges Authentizität.

Das ganze Phänomen, das auf das engste mit der Injizierung von Bedeutung in den Semiophor und dessen latenten Potenzen, „Eigensinn“ zu entwickeln zusammenhängt, soll hier nicht *in extenso* behandelt werden.³⁵ An dieser Stelle, wieder mit Bezug zum eigenartigen Dingbestand der Sammlung Schwalm/Grevenbroich, sei nur ein besonders interessanter Fall herausgegriffen. Ein Fall, bei dem die Bestimmung von Authentizität sozusagen durch einen „negativen Beweis“ möglich ist: Den Fall, wenn, wie hier reichlich belegt, der Akteur durch Konservierung, Ergänzung, Nachahmung/Fälschung und schließlich Inszenierung Dinge schafft, deren Performativität er lenken will. Also Dinge, deren Wirkung kalkuliert wird, indem sie z.B. Leerstellen in einer Kontextinszenierung füllen (oder den unglaublich hohen Wert einer Sammlung suggerieren). Solange diese Gelenktheit unerkannt bleibt, wirkt das alles sehr authentisch. Sobald der Schwindel „rauskommt“, sobald die Frage: „ist das auch wirklich alt“? negativ beantwortet wird, bricht Authentizität offenbar weg.

Man könnte im Umkehrschluss daher sagen: Als besonders „authentisch“ gelten Dinge genau so lange, wie der gelenkte Charakter der Performativität verschleiert wird. „Authentisch“ ist so gesehen eine Eigenschaft der Performanz, bei der davon ausgegangen wird, dass in dieser nur der „Eigensinn“

35 Siehe die Diskussion in Fitzenreiter, im Druck.

des Objektes zum Ausdruck kommt.³⁶ Alles Zutun ist in diesem Fall eliminiert, das Ding wirkt „an sich“. So die Theorie.

2.

Der Hinweis auf die Dinge mit „gelenkter“ Performativität und dem Versuch, diese Lenkung zu verschleiern, wirft ein letztes, m.E. wichtiges Licht, diesmal endlich auf die „Authentizität“ selbst. Und doch soll es wieder um die Sammlung Schwalm/Grevenbroich gehen. Für deren Sammlungsgeschichte ist der Aspekt der autoritativen oder persuasiven Interpretation von Authentizität nämlich hochinteressant. Authentizität oder Echtheit/Ursprünglichkeit/Verbürgtheit von Dingen und Konzept wurde in Grevenbroich durch die Person Bodo Schwalm hergestellt. Die sich nicht zur Gruppe der „lenkenden Akteure“ zählenden Rezipienten standen seiner Sammlung und dem durch sie entworfenen Bild vom „Alten Ägypten“ positiv gegenüber – eine Erfahrung, die jede Kuratorin/jeder Kurator machen kann, der einem unvoreingenommenen Publikum letztendlich und mit ein bisschen emotionalem Einsatz jede Interpretation aufzischen kann.³⁷ Die Dekonstruktion kam in Grevenbroich von außen, durch die sich ebenso zur Lenkung berufen fühlende Akteursgruppe der Experten, denen es zudem eigen ist, die Deutungs(luft)hoheit zu monopolisieren. Zuerst durch Kritik an der veralteten Präsentation; im Zuge der Abwicklung kam dann auch das Expertenurteil über „falsche“ Stücke hinzu und damit wurde überhaupt die Glaubwürdigkeit des Sammlers angegriffen. D.h., die Authentizität fiel mit der Demontage des Vermittlers. So die Praxis.

36 Authentizität ist daher auf das engste mit der Idee der *agency of objects* verbunden, also allen Konzepten, die von einer inhärenten Wirkfähigkeit der Dinge ausgehen. Diese sind nach Latour solange unbemerkt, wie sie alltäglich (und damit in der Wahrnehmung: „wenig authentisch“) sind und treten erst zutage, wenn sie besonders „neu“ sind, wenn Anomalien auftreten (im Unfall z.B.) oder wenn ein großer zeitlicher (Archäologie) oder räumlicher (Ethnologie) Abstand herrscht – alles Situationen, in denen auch alltagssprachlich viel von „authentisch“ und „authentischem Erleben“ die Rede ist. (Latour 2010, 136-139).

37 Natürlich sind die meisten Besucher solcher Veranstaltungen bereits vorkonditioniert; insbesondere durch die Leitmedien. Dennoch werden, bei hinreichender Plausibilität, neue Interpretationen meist gern und offen aufgenommen.

Zweiter Akt: Die Stücke befinden sich als Leihgabe in Bonn. Es entwickelt sich ein mehrstufiger Prozess, wieder durchaus gelenkt, und zwar von menschlichen Akteuren, wie auch den Dingen durch ihr schlichtes Da-Sein; ein Prozess der Re-Aurathisierung. Zuerst Selektion: nur „echte“ Stücke wurden ausgewählt, gezeigt und für die Publikation vorbereitet. Dann: eine Gesamtschau auf den Objektbestand steht im Raum. Und auch das Konzept, das der Sammlungsstrategie zugrundeliegt, gewinnt wieder an Interesse. Und damit: über die Dinge und die „Dinglichkeit des Konzeptes“ wird die Authentizität wiederhergestellt – auch die des Sammlers.

3.

Diese „Dialektik der Authentizität“, ihr Erleben, Dekonstruieren und neu Erleben, ist gerade in der Archäologie an verschiedenen Stellen zu beobachten. Richard Lepsius entwarf um 1850 mit der Gestaltung des Neuen Museums in Berlin ein komplexes Bild vom „Alten Ägypten“ und damit ein kulturelles Konstrukt, dem in der Folge über die Etablierung als universitäres Fach *und* als museale Sparte ein erstaunliches Eigenleben vergönnt war und ist.³⁸ Dennoch wurde, naturgemäß, in der folgenden, der ersten Generation institutionalisierter Gelehrter, das Konzept dekonstruiert und damit auch seiner Aura unbedingter Eigengesetzlichkeit oder Eigensinnlichkeit beraubt. Damit galt es auch nicht mehr als authentisch (Lepsius hatte, wie Bodo Schwalm, stark auf Abgüsse, Ergänzungen und Nachschöpfungen – besonders im Bereich der Wandgestaltung – gesetzt).³⁹ Erst im späten 20. Jahrhundert wurde das schließlich im Krieg zu Schutt gewordene Konzept in seinen materiellen Überresten wieder geborgen. Und seitdem entwickelt es einen erstaunlichen Eigensinn, den wir gern als authentisch erleben dürfen. Warum nicht auch die Fragmente des Museums von Bodo Schwalm?

38 Während die Seite der universitären bzw. wissenschaftlichen Institutionalisierung des Faches Ägyptologie in Deutschland bereits gut erforscht ist, steht eine eingehendere Beschäftigung mit der Rolle der musealen Präsentation m.E. noch aus. Letztere müsste sich besonders den „kleinen Museen“ und deren Bemühen widmen, ägyptische Abteilungen aufzubauen. Denn in diesen wurde das europäische (orientalistische) Konstrukt „Altes Ägypten“ – neben Büchern und anderen Medien – erst in der Breite „erlebbar“.

39 Siehe Beitrag von *Jana Helmbold-Doyé* in diesem Band.

Literatur

- Bourdieu 1988 = Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt am Main, 1988.
- Burmeister 2010 = Stefan Burmeister, *Der Bauchredner und seine Puppe. Archäologische Ausstellungen als ›Erzählung‹*, EAZ 51, 2010, 239–257.
- Ebers 1880 = Georg Ebers, *Ägypten in Bild und Wort: dargestellt von unseren ersten Künstlern (Band 2)*, Stuttgart / Leipzig: Hallberger, 1880.
- Fitzenreiter et al. 2014 = Martin Fitzenreiter, mit Beiträgen von Sarah Konert, Robert Kuhn, Uta Siffert und Sabrina Weil, *Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn*, BÄB 4, Berlin, 2014.
- Fitzenreiter im Druck = M. Fitzenreiter, (Un)Zugänglichkeit. Über Performanz und Emergenz von Schrift und Bild, in: A. Kehnel/D. Panagiotopoulos (Hg.), *Schriftträger/Textträger. Ergebnisse des workshops am Altertumswissenschaftlichen Kolleg der Universität Heidelberg am am 7.-8. Juni 2010*, im Druck.
- Fitzenreiter/Loeben 1998 = M. Fitzenreiter u. Ch. E. Loeben (Hg.), *Die ägyptische Mumie – ein Phänomen der Kulturgeschichte*, IBAES I, Berlin, 1998 / London, 2004 (www.ibaes.de).
- Geertz 1973 = Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.
- Geominy 2013 = Wilfred Geominy, *Das Akademische Kunstmuseum in Bonn – ein Universitätsmuseum mit Modellcharakter*, in: Florian M. Müller (Hg.), *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit*, Wien/Berlin, 2013, 127–141.
- Jordan 2010 = Stefan Jordan, *Vetorecht der Quellen*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11. 2. 2010, URL: http://docupedia.de/zg/Vetorecht_der_Quellen?oldid=84667.
- Kinne 2004 = Johanna Kinne, *Das akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Georg Loeschcke von 1889 bis 1912*, Petersberg, 2004.
- Latour 2010 = Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 2010 (*Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, 2005).
- Marx 2006 = B. Marx (Hg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München, 2006.
- Pieke 2006 = G. Pieke (Hg.), *Tod und Macht. Jenseitsvorstellungen in Altägypten*, Bonn, 2006.
- Pieke/Grallert 2007 = G. Pieke/S. Grallert, *Ägyptische Tiermumien aus der Sammlung der Universität Bonn*, in: A. Wiczorek/M. Tellenbach/W. Rosendahl (Hg.), *Mumien. Der Traum vom ewigen Leben*, Mannheim, 2007, 313–316.
- Pomian 1988 = K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin, 1988.
- Siffert 2013 = Uta Siffert, *Ein Eingeweidekasten aus dem Ägyptischen Museum Bonn*, *aMun* 47, 2013, 38–44.
- von Falck/Fluck 2004 = Martin von Falck u. Cäcilia Fluck, *Die Ägyptische Sammlung des Gustav-Lübcke-Museums Hamm*, Bönen, 2004.

Webressourcen:

- <http://www.museum-villa-erckens.de/index.php> (Zugriff: 01.05.13).
- <http://www.ngz-online.de/grevenbroich/nachrichten/ende-einer-aera-bye-bye-bodo-1.119623> (Zugriff: 01.05.13).
- <http://www.rheinischemuseen.de/app/rama/detail.asp?MNR=169> (Zugriff: 01.05.13).
- <http://www.ngz-online.de/grevenbroich/nachrichten/spaete-ehre-fuer-mumiensammler-schwalm-1.3054865> (Zugriff 01.05.13).

Zur Authentizität archäologischer Stätten. Vergangenheit als Ressource

BEAT SCHWEIZER

„Stillschweigend hat die Vergangenheit eine Qualität übernommen, die einst ausschließlich der Zukunft zugesprochen wurde, nämlich die einer unerschöpflichen Ressource für Erneuerung und Wandel.“¹

Archäologien und Authentizität

Zeitgemäße Archäologien zielen als Wissenschaften auf die Rekonstruktion vergangener und damit fremder² Lebenswirklichkeiten auf der Basis archäologischer Befunde, also auf der Grundlage von Kontexten der Dinge, der Denkmäler und der Spuren.³ Auf diesem ganzheitlichen Ansatz beruhen – unter den Bedingungen ihrer Zeit – schon die großen Ausgrabungen des 19. Jahrhunderts, etwa in Olympia 1875 bis 1881. Seinerzeit wurden diese nicht zuletzt damit begründet, dass „hellenische Bauanlagen von hervorragender Bedeutung als ein Ganzes zur Anschauung kommen, ... dadurch auch einzel-

ne Denkmäler erst zum vollen Verständnis gelangen können.“⁴ Zugleich stützt sich archäologische oder historische Rekonstruktion auf die Methode des Vergleichs. Denn archäologische – wie alle historischen – Befundlagen sind zum einen immer Fragment gegenüber jedweder Lebenswirklichkeit, zum anderen kann das Individuelle wissenschaftlich nur mittels allgemeiner Begriffe beschrieben oder erklärt werden. Um beim Beispiel zu bleiben – Olympia ist nicht nur ein besonderer Ort mit einer spezifischen Befundlage,⁵ sondern auch eines der ‚panhellenischen‘ Heiligtümer und wurde daher schon vor den Ausgrabungen in Bezug vor allem auf Delphi interpretiert.⁶ Wird unter Authentischem Individuelles oder Einzigartiges verstanden,⁷ wird in den Archäologien als Wissenschaften das Authentische per Definition nicht erreicht. Dagegen gelten Objekte und Denkmäler aufgrund ihrer Materialität und als Symbol des Echten, Unverfälschten und Vormodernen, Ursprünglichen an sich als authentisch.⁸ Und auch archäologische Stätten wirken als Monumente oder räumliche Komplexe von Denkmä-

1 Zitat nach Aleida Assmann (Assmann 2010, 16).

Die überarbeitete Fassung dieses Workshop-Beitrags entstand im Rahmen des von der DFG geförderten SFB 1070 RESSOURCENKULTUREN an der Eberhard Karls Universität Tübingen (Teilprojekt C 03: Ressourcen und die Formierung von Gesellschaften, Siedlungsräumen und kulturellen Identitäten der italischen Halbinsel im ersten vorchristlichen Jahrtausend). Bei allen Abbildungen handelt es sich, soweit nicht anders angegeben, um Fotos des Autors.

2 In einer Publikation zu den Altertumswissenschaften „am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr.“ forderte Tonio Hölscher „eine komparatistische Sicht der antiken Kulturen im Rahmen einer imaginären Geschichte der Weltkulturen, die die eurozentrischen Verengungen überwindet. Es müßte eine ‚Hermeneutik der Fremdheit‘ entwickelt werden, die die Antike einschließt“ (Hölscher 1995, 202). Hans-Joachim Gehrke formulierte so: „Der entscheidende und viele irritierende Punkt ist dabei, daß man die Antike bewußt als das Fremde, das Andere begreift. Die Griechen und Römer sind uns in dieser Optik genau so fremd wie etwa die Navajos in Amerika oder die Trobriander in der Südsee. Es führt auch – so heißt es – kein direkter Weg zu ihnen ...“ (Gehrke 1995, 177). Allgemein zu einer „Archäologie des Fremden“: Schweizer im Druck.

3 Vgl. dazu Lambert Schneider: „Der befundorientierten Archäologie geht es ... um die Rekonstruktion von Prozessen und Strukturen, also um etwas, das ... zwischen den Dingen liegt“ (Schneider 1985, 9 f.; 1985/86, 24).

4 Curtius 1876, 9; zum zeitgenössischen Kontext: Schweizer 2011.

5 Vgl. etwa Schweizer 2005.

6 Ein Vortrag von Ernst Curtius im Jahr 1852, wichtiger Anstoß der Ausgrabung, entstand zeitgleich mit einem Kapitel über Delphi in dessen „Griechische Geschichte“ (Wrede 2009, 169–179).

7 Eine Denkfigur zum „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ – „sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ – etwa bei Walter Benjamin (1939 [2007], 12 f.).

8 Vgl. Schneider 1985; 1985/86 in Bezug auf die ‚Spurensicherung‘. Hoffmann 2000, 37 sieht für das Authentische eine Bedeutungsverschiebung von ‚echt‘ und ‚ursprünglich‘ zu ‚ursprünglich‘ und ‚rein‘ bzw. zu Unmittelbarkeit im frühen 20. Jahrhundert. Dies läuft dem Wandel von positivistischen Archäologien des 19. Jahrhunderts zu Archäologien als Wissenschaften immaterieller Strukturen parallel. Dazu Borbein 2011, 47–50.

lern und Dingen durch Materialität, durch „konkret erfahrbare Präsenz.“⁹

Merkmal der archäologischen Gegenstandserschließung und Gegenstandssicherung im genannten Sinne der Kontexte ist jedoch, dass die Quellenbasis der Archäologien im Rahmen von Ausgrabungen zerstört wird.¹⁰ Für die Frage nach Authentizität ist dies von Bedeutung, weil Medien der archäologischen Praxis oder der Befundpräsentation quasi Quellencharakter annehmen können.¹¹ Wird das Authentische an Ursprünglichkeit der Überlieferung gegenüber der medialen Repräsentation gebunden,¹² kann dies von den Archäologien nicht geliefert werden, obwohl deren Erfolg in Öffentlichkeiten und modernen Massenmedien nicht zuletzt auf der Annahme des direkten Zugriffs auf Authentisches beruht. Dass jedoch schon die Aufbereitung des Materials immer einen hohen konstruktiven Anteil beinhaltet, zeigen bildliche Repräsentationen archäologischer Befunde. An ihnen lässt sich der Wandel von Rekonstruktion und/oder Konstruktion von Wissen in Rahmen der Archäologien leicht erkennen.¹³ Dasselbe gilt für Wiederherstellungen von Denkmälern. „Diese Art von ‚authentischen‘ Rückrufen aus der Geschichte altert schneller als Ruinen...“,¹⁴ ist aber zugleich oft nötige restauratorische oder bauliche Maßnahme, denn es handelt sich bei allen damit verbundenen Problemen oft um die einzige Möglichkeit, Denkmäler oder Befunde überhaupt zu sichern und sichtbar zu erhalten.¹⁵

9 Hölscher 2010, 130.

10 Anders gesagt: „Grundsätzlich vernichtet der Archäologe somit Spuren, wenn man Spuren im Sinne einer physischen Präsenz von Wirkungen versteht“ (Schneider 1985, 11). Vgl. Schneider 1985/86, 24.

11 Weitergehend Schneider 1985/86, 24: „Der Gegenstand wird von uns konstituiert ...“.

12 Vgl. Saupe 2012, 1 mit einleitenden Bemerkungen zur „Originalität der Überlieferung“ und zu Zeitzeugen gegenüber einer „medialisierten Welt“; ebenda 7–10 zu „Authentizität in der Medien- und Konsumgesellschaft“.

13 Allgemein: Schweizer 2002; in Bezug auf die Rekonstruktion von Stadtbildern: Kockel 2010.

14 So Gottfried Gruben (2002, 326).

15 Auch „moderne Ausgrabungslandschaften ... können in weiten Teilen gar nicht fixiert werden und verschwinden auch meist wieder unter der Erde“ (Schneider 1985/86, 25).

Kulturerbe und Authentizität

Authentizität war seit der internationalen Venice Charter von 1964¹⁶ an sogenannte Anastilose¹⁷ gebunden: „only ... the reassembling of existing but dismembered parts can be permitted.“¹⁸ Diese explizit gegen ‚Rekonstruktion‘ als Wiederherstellung des nicht mehr Vorhandenen gesetzte Erklärung findet sich in dem unter der Überschrift ‚Excavations‘ stehenden Artikel der Charta. Berücksichtigt werden sollte dabei auch – dies schon seit der Charta von Athen 1931¹⁹ – das Umfeld: „The conservation of a monument implies preserving a setting which is not out of scale. Wherever the traditional setting exists, it must be kept.“²⁰

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts scheint dann die zumindest in den Erklärungen zum Weltkulturerbe formulierte Ablehnung von Rekonstruktionen im Sinne der Wiederherstellungen für bestimmte Zusammenhänge – etwa Kriegszerstörungen – gelockert worden zu sein.²¹ Authentizität scheint also weiter gesehen zu werden, und dies auch durch die

16 Aus der Präambel der Charta: „People are becoming more and more conscious of the unity of human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.“ Vgl. http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.pdf.

17 Die richtige Umschrift des griechischen Wortes ist ‚Anastilose‘, jedoch nicht ‚Anastylose‘. Es geht dabei nicht um Säulen (Gruben 2002, 327 Anm. 4).

18 Aus Artikel 15 der *Charter of Venice*: „All reconstruction work should however be ruled out ‚a priori‘. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts can be permitted. The material used for integration should always be recognizable and its use should be the least that will ensure the conservation of a monument and the reinstatement of its form.“ Vgl. http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.pdf.

19 Vgl. dazu Bilsel 2012, 222–230.

20 Artikel 6, einer der Artikel der *Charter of Venice* unter ‚Conservation‘: „The conservation of a monument implies preserving a setting which is not out of scale. Wherever the traditional setting exists, it must be kept. No new construction, demolition or modification which would alter the relations of mass and colour must be allowed.“

21 In Paragraph 8 der *Declaration of Dresden* (1982): „The complete reconstruction of severely damaged monuments must be regarded as an exceptional circumstance which is justified only for special reasons resulting from the destruction of a monument of great significance by war.“ <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/184-the-declaration-of-dresden>.

Betonung fortwährender Veränderungen der Monumente in Gegenwart und historischer Zeit – zur Erhaltung oder aus rituellen Gründen. Und dies ist eng verbunden mit Veränderungen oder Erweiterungen des Verständnisses von Kultur und Kulturerbe, wie sie im *Nara Document on Authenticity* von 1994 und in den Beiträgen der dazugehörigen Tagungen festgehalten sind.²² Demnach umfasst Kulturerbe nicht nur steinerne Monumente, sondern auch alltägliche Kategorien und Materialien. Und Authentizität bezieht sich auf ‚immaterielles Kulturerbe‘ – so die eher unglückliche Übertragung des Begriffs *intangible heritage*²³ –, *immaterial authenticity* auf mündliche Traditionen wie Epen, soziale Praktiken, darstellende Künste und Musik, Rituale, Feste, Wissen oder handwerkliche Fähigkeiten bis hin zu Konzepten. Dazu gehört die Abkehr von einer „eher statisch-materiellen hin zu einer dynamisch-prozessualen Perspektive“²⁴ auf Kulturen, auch jenseits der Eliten. Hervorgehoben wird die kulturelle Vielfalt, der Respekt vor der sozialen und kulturellen Vielfalt und bei einer engen Verknüpfung von Werten und Authentizität dann auch ein Bild kultureller Diversität der Authentizität: „heritage properties must be considered and judged within the cultural contexts to which they belong.“²⁵

In Bezug auf das ‚materielle Kulturerbe‘ werden dann der Begriff des Denkmals und die darauf bezogene Authentizität als westliche Konstrukte eines Objektfetischismus angefochten. Dabei scheinen in der Perspektive auf größere soziale Einheiten, auf kollektive Identitäten²⁶ Diskurse im Hintergrund zu stehen, nach denen – ähnlich wie bei Einzelpersonen²⁷ – Authentizität und Identität realen oder vorgestellten Prozessen der Entfremdung in Moderne und

Postmoderne²⁸ gegenübergestellt werden. Andererseits wird für das ‚monumentale Erbe‘ Rekonstruktion im Sinne der Wiederherstellung als eine rein gegenwartsbezogene Erinnerungspraxis neu definiert, dies aber zugleich kritisiert, da Denkmäler eines kollektiven Gedächtnisses als Zeugnisse von unterschiedlichen „Zeit-, Material- und Bedeutungsschichten“ zwar immer wieder neu zu interpretieren, aber nicht durch reine Geschichtssinszenierung zu ersetzen sind.²⁹ Insgesamt sind die Diskurse um die in diesem Rahmen diskutierten ‚Rekonstruktionen‘ auch mit einem grundlegend gewandelten Zeitverständnis verknüpft worden. Abgelöst sei die mit Begriffen wie Utopie, Innovation und Entwicklung verbundene Zukunftsvorstellung als Motor der Modernisierung oder auch das Plädoyer für Nachhaltigkeit in Blick auf die Zukunft, stattdessen: „wie die Zukunft nachgelassen hat, Projektionsfläche für Erneuerung und Veränderung zu sein, bietet sich die Vergangenheit in eben dieser Funktion an.“³⁰ Grundlage dieses die Moderne hinter sich lassenden Perspektivwechsels ist ein anderes Konzept von Kultur, das der Kultur als Gedächtnis: „In dieser Sicht lassen sich Kulturen allgemeiner definieren als mit großem Aufwand in Gang gehaltene Gedächtnissysteme“, auf denen die Identitätskonstruktion „in langfristigen, Vergangenheit wie Zukunft umgreifenden Kommunikations- und Sinnhorizonten“ von Personen und Gruppen beruht. „Die Vergangenheit, vom Zeitregime der Modernisierungstheorie als obsolet entwertet und dem Innovationsdrang zur Entsorgung preisgegeben, ist zurückgekehrt in vielerlei Qualität: als Ressource, als Konfliktstoff, als Bürde.“³¹

Die Authentizität von archäologischen Stätten als Erinnerungsorten

Archäologische Stätten sind nicht einfach Denkmälerensembles in ihrem Umfeld, sondern Kom-

22 Vgl. die Kritik von Falser 2012 an Beiträgen um das *Nara Document on Authenticity*.

23 Artikel 7 des *Nara Document of Authenticity*: „All cultures and societies are rooted in the particular forms and means of tangible and intangible expression which constitute their heritage, and these should be respected.“ <http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>.

24 Falser 2012, 67.

25 Artikel 5–13 des *Nara Document of Authenticity*, das Zitat aus Artikel 11.

26 Lindholm 2008, 75–137 zu verschiedenen Arten von „collective authenticity“.

27 Saupe 2012, 2–7 unter: „Personale Authentizität“ zu Erfolg von und Kritik an ‚Authentizitätsdiskursen‘.

28 Vgl. dazu den Versuch von Funk – Krämer 2011, Authentizität – quasi post-postmodern – als Diskurselement zwischen Essentialismus und Performanz, Wirklichkeit und Repräsentation, Originalität und Fälschung/Kopie, Ethik und Ästhetik zu etablieren.

29 Dies folgt einigen von Falser 2012, 80–82 herausgestellten und bewerteten Zügen der Diskussion.

30 So Aleida Assmann (2010, 16).

31 Assmann 2011, 286.

plexe jener archäologischen Befunde, die mehr oder weniger bewusst ausgesucht wurden, auf die eine oder andere Art erhalten zu werden. Sie unterscheiden sich dadurch von Befunden als den Quellenkategorien archäologischer und historischer Forschung.³² Archäologische Stätten sind als Medien kollektiver Identität Ressourcen des kulturellen Gedächtnisses.³³ Und im Idealfall knüpfen archäologische Stätten nicht an Zeugnisse lebensweltlicher Funktionen, sondern an Zeugnisse, die schon in der Antike ‚Monument‘ waren oder als solche, als Erinnerungsort, als Ort der Memoria intendiert waren, die also Botschaften, Selbstthematizierungen, Arbeit an Erklärungen und Überlieferungen bezeugen.³⁴ Denkmäler, aber auch Dinge und Bilder, sind also schon in der Antike als Ressourcen genutzt worden, um kulturelle Bewertungen von Akteuren, Individuen oder sozialen Gruppen, zu verhandeln und soziale Räume kulturellen Gedächtnisses zu generieren. Dies sind ideale Verhältnisse für das Authentizitätsversprechen. Stätten und Denkmäler repräsentieren dann über sich selbst hinaus das kollektive Gedächtnis der jeweiligen Zeit, also andere, metaphorische Erinnerungsorte,³⁵ die Akropolis und die Agora von Athen etwa Demokratie, Bürgerschaft, Politik, Freiheit, aber auch den Gegensatz von Griechenland und Orient. Als Erinnerungsorte sind sie auf Authentizität angewiesen. Diesen Zusammenhang zu untersuchen, bedeutet anstelle der üblicherweise diskutierten Gegensatzpaare ‚Wahr‘ oder ‚Echt‘ gegenüber ‚Falsch‘ oder ‚Kopiert‘ und ‚Imitiert‘, also anstelle einer essentialistischen Konzeptionalisierung des Authentischen die Frage der Inszenierung – auch einer Inszenierung, die eventuell diesen Aspekt der Inszenierung herunter-

spielt – sowie der Nicht-Inszenierung in den Vordergrund zu stellen.³⁶

Prekär kann es werden, wenn von Monumenten oder Erinnerungsorten im genannten Sinn auszugehen ist, die Befundlage dies aber gar nicht mehr erkennen lässt.³⁷ Prekär kann es auch werden, wenn archäologische Stätten aus dem bestehen, was als Spuren zu bezeichnen und der Lebenswelt zuzuordnen wäre,³⁸ also aus unabsichtlichen materiellen Abdrücken. In beiden Fällen scheint der Inszenierungscharakter archäologischer Stätten eine ‚authentische‘ Befundlage zu überstrahlen, die Rezeption zu behindern, scheint dann die Konstruktion, die Bedeutungszuschreibung also eine authentische Rekonstruktion zu verhindern. Dasselbe gilt im umgekehrten Fall für archäologische Stätten, die aus einem Ensemble von als besonders wichtig erachteten Monumenten³⁹ bestehen oder aber an Orten liegen, die eng mit Erinnerungsorten metaphorischer Art verknüpft sind. Hier scheinen archäologische Stätten überdeterminiert, entweder zerstört die zugeschriebene Bedeutung der Monumente Authentizität oder aber die zugeschriebene Bedeutung der Räume ist nicht ausreichend verifiziert und Authentizität durch Nicht-Inszenierung gefährdet. Diese abstrakt anmutenden Vorstellungen sollen im Folgenden an wenigen Beispielen archäologischer Stätten konkretisiert werden.

32 Nach der Differenzierung des Annales-Historikers Jacques Le Goff (1978) oder auch von Michel Foucault (1973, bes. 13–15) sind archäologische Stätten nicht Dokument historischer Analyse, sondern Monument.

33 Zu Erinnerungsorten allgemein Nora 1990 und etwa Hölkeskamp – Stein-Hölkeskamp 2010. Im Rahmen des SFB 1070 RESSOURCENKULTUREN sind Ressourcen umfassend definiert als materielle wie immaterielle Grundlagen oder Mittel, die von Akteuren genutzt werden, um soziale Beziehungen, Einheiten und Identitäten zu schaffen, zu erhalten und zu verändern.

34 Vgl. Hölcher 2010, 130–132 mit der Unterscheidung zwischen „Orten des Gedächtnisses“ und Denkmälern und die Definition von Denkmälern bei Schneider 1999, 252 f.: „von vornherein in erster Linie steinerne Zeichen.“

35 Vgl. Hölkeskamp – Stein-Hölkeskamp 2010, 14 f. zu Orten, Monumenten und „metaphorischen Erinnerungsorten“.

36 Saupe 2012, 9 betont in Hinblick auf Politik, dass Rezeption des Authentischen auf einen „nicht-instrumentellen und intentionlosen Charakter“ angewiesen ist.

37 Hoffmann 2000, 40 f. weist hierfür auf Konzentrationslager des nationalsozialistischen Deutschland, deren Charakter als Erinnerungsort durch die Zerstörungen der Täter, aber auch durch Neunutzungen gefährdet ist. Nach Assmann 2011, 285 geht es beim kulturellen Gedächtnis eben nicht nur „um die Aneignung positiver Traditionsbestände, sondern auch um die Auseinandersetzung mit den dunklen, beschämenden und traumatischen Kapiteln der eigenen Geschichte.“

38 Etwa Hölcher 1995, 199.

39 Oder allgemein Stätten von einst als wichtig erachteten Monumenten wie den Großbauten diktatorischer Regime, etwa des NS-Regimes: Hoffmann 2010, 39 f.



Abb. 1: Die Akropolis von Athen, von Nordwesten im Jahr 2006

Zur Authentizität der Akropolis von Athen

Erstes Beispiel ist die Akropolis von Athen (Abb.1), quasi Objekt humanistischer Besessenheit, was anhand eines Briefauszugs aus dem Jahre 1837 deutlich wird:⁴⁰

„... nachdem wir Poros, Aegina und Salamis vorüberge-segelt waren, erblickten wir vom Meer aus die Akropolis und den Parthenon. Ich traute kaum meinen Augen; wahre Feerei! ...

Wie ein Traum, wie berauscht! der Eindruck dieser Trümmerstadt läßt sich nicht beschreiben. ...

Jeden Morgen stieg ich aber zuvor, ... , um 5 Uhr auf die Akropolis, um die einzige Pracht dieser Werke zu bewundern! Am ersten Tage war ich zu sehr von den Umgebungen der Akropolis berauscht, so daß ich mich nicht entschließen konnte, in das Thor einzutreten, um die Propyläen zu sehen. Aber den zweiten Morgen habe ich ganz oben verlebt. Die Propyläen und der Parthenon-Tempel sind das Großartigste, was aus dem Alterthum uns mit seiner Größe füllt. Die Gegend, obwohl ganz kahl und dürre in dem gegenwärtigen Augenblick, übertrifft an Herrlichkeit der Formen Alles, was ich bisher mir nur habe denken können. Dazu die nahen Gebirge des Pentelikon und Hymettus, die ferne Fläche des blauen Meeres, die Inseln Salamis, Aegina und andere.“

40 Brief des Geographen Carl Ritter an seine Frau vom 1.8.1837, in: Kramer 1875, 43 f.

Zu finden sind hier Hinweise auf Erhabenheit in Bezug auf eine Annäherung an Monumente im landschaftlichen Zusammenhang. Es ist die frühe Fassung einer Denkfigur, die zwar in der Intensität der Aneignung nur in jener Zeit möglich war, aber durchaus in gleicher Weise noch heute so ähnlich zu hören ist. Der Briefauszug beschreibt die Annäherung des Bildungsbürgers, nicht des Fachmanns an den Ursprungsraum seiner eigenen kulturellen Welt. Bürgen der Authentizität sind sowohl die Namen, zwar zunächst nur geographische Bezeichnungen, aber als solche aufgeladen durch den Anschluss an den historischen Gedächtnisraum. Bürgen sind andererseits die konkret im Raum erfahrbaren Denkmäler. Letztendlich ist die Bezugnahme, die Möglichkeit der Bezugnahme aber auch ein Ergebnis dessen, dass im antiken Athen kollektives Gedächtnis über Bauwerke und Denkmäler geschaffen wurde. Die auf Athen fokussierte griechische und frühe europäische Geschichte ist „Ergebnis der Selbst-Historisierung dieser Stadt“.⁴¹

In der beschriebenen Sichtweise standen sich im frühen 19. Jahrhundert Bildungsbürger und Experten, also Philologen, nahe. Die zugleich mit der Grün-

41 Hölscher 2010, 130. Vgl. dazu die Kritik an der Einschränkung des Quellenmaterials der Klassischen Archäologie auf „antike ‚Selbstinterpretation‘“: „erhaltene Selbstäußerungen der Antike entsprechen in aller Regel den Sichtweisen der Oberschicht“ (Schneider 1985, 8).

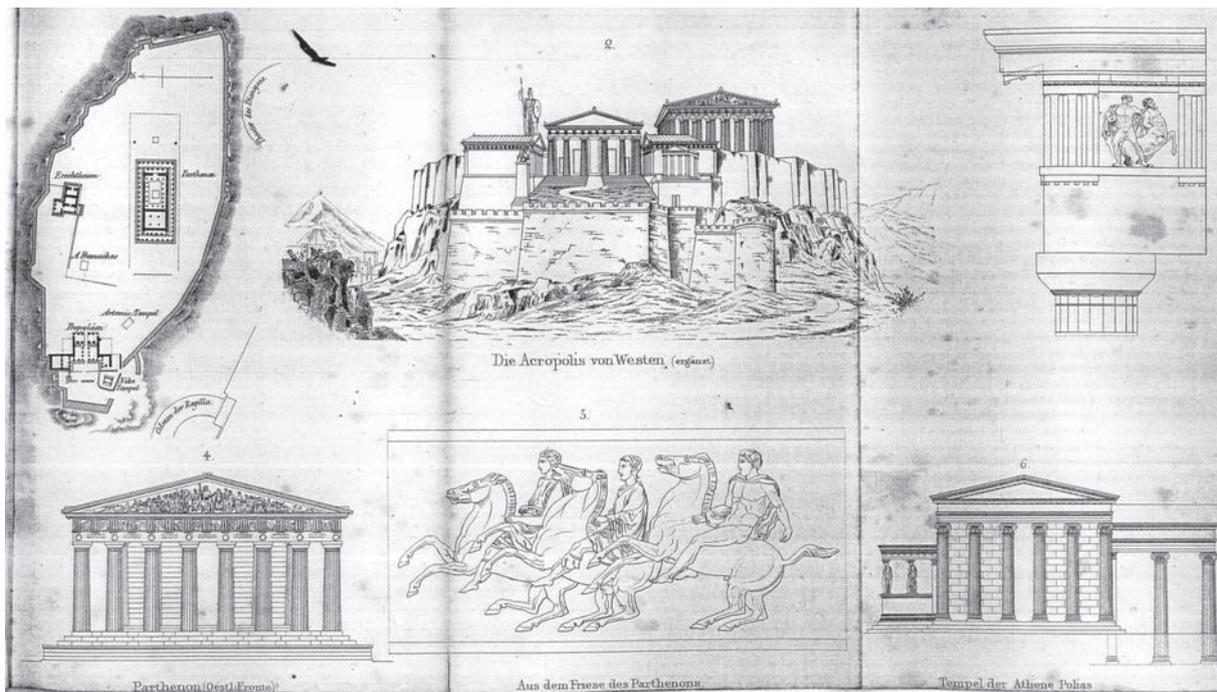


Abb. 2: Beilage zu E. Curtius, Die Akropolis von Athen (Berlin 1844)

dung des griechischen Staates eingerichtete archäologische Forschung war allerdings gerade erst dabei, diese als ursprünglich gedachte kulturelle Welt der Griechen zu rekonstruieren. Die Bauten der Antike mussten erst wiedergewonnen werden. Eng damit verbunden war die Entwicklung der Archäologie zu einer ausgrabenden Wissenschaft. Wie sehr die Produktion archäologischen Wissens mit der zeitgenössischen Weltanschauung verknüpft war, zeigt der Vergleich der Beilage zu einer frühen, sogar gut verkauften Publikation zur Akropolis von Athen (Abb. 2) mit einem sogenannten Programmbild des Klassizismus, Leo von Klenzes „Ideale Ansicht der Stadt Athen mit der Akropolis und dem Areopag“.⁴² Der Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts ist parallel zur archäologischen Suche nach zentralen Monumenten des klassischen Griechenland entwickelt worden, hat umgekehrt dann die archäologische Praxis bestimmt. Denn die Akropolis von heute ist ein auf wenige Bauwerke eines einzigen Jahrhunderts –

die Propyläen, der Parthenon, das Erechtheion und der Nike-Tempel – purifizierter Ort.⁴³ „Die Anastilosis (griechisch: Wiederaufrichtung) fokussiert auf den Zustand eines einzigen Jahrhunderts.“ Und dafür sind alle Gebäude seit den ersten wissenschaftlichen Rekonstruktionsarbeiten am Nike-Tempelchen mehrmals aufgebaut, d. h. zuvor auch mehrmals wieder abgebaut oder zurückrestauriert worden, „eine Art ‚katastilosis‘ also.“⁴⁴ So gelten die Bauten manchen auch nicht als „authentischer Überrest aus dem 5. Jh. v. Chr., weder als Ensemble noch im einzelnen. Sie standen ursprünglich nicht isoliert da, sondern waren Teil einer Gesamtbebauung.“⁴⁵ Die fortwährenden Restaurierungsarbeiten standen aber weit weniger im Bewusstsein weiterer Öffentlichkeiten

42 Vgl. die Beilage zu Curtius 1844 mit dem Bild Klenzes: Baumstark 1999, 531 f. Nr. 398 (A. v. Buttlar); Schneider – Höcker 1990, Farbtafel 2. Zum Zusammenhang von Philhellenismus und Klassizismus, Freiheitskampf und Einrichtung des griechischen Staates allgemein Baumstark 1999 sowie mit der weiteren Literatur Schweizer 2011, 315–318 mit dem Abschnitt: ‚Wissensräume in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Monumentale Philologie an deutschen Universitäten und in Griechenland‘.

43 Daneben sind auch Spuren und Reste anderer Zeitphasen, etwa der mykenischen Befestigung (Schneider – Höcker 1990, 70 Abb. 46), zu sehen.

44 Die Zitate bei Gruben 1997, 660 und wieder 2002, 331. Allgemein zu Wiederentdeckung und Ausgrabungen der Akropolis: Muss – Schubert 1988, 214–231; Schneider – Höcker 1990, 10–65; zur Anastilosis: Gruben 1997, 658–662; 2002, 329–333; a. O. 659 bzw. 330: „Purifizierung“; zum ersten Wiederaufbau des Nike-Tempels: Gruben 1997, 658 Abb. 1; 2002, 331 Abb. 10.

45 So Schneider – Höcker 1990, 52. Drastischer, im Diskurs der 1980er über die Archäologen: „So hinterließen sie als Spur ihres Tuns eine Stätte, die heute im Luftbild wie nach einem Atomschlag“ (Schneider 1985, 10), „wie nach einer Bombardierung aussieht“ (Schneider 1985/86, 24).

als die in den 1980er Jahren durch die seinerzeitige Kulturministerin Melina Merkouri vehement vertretene Rückforderung der zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach London gebrachten Parthenon-skulpturen. Nicht zuletzt für diese wurde das neue, 2009 eröffnete Akropolis-Museum südlich zu Füßen der Akropolis errichtet, dem zunächst noch unter Denkmalschutz stehende Bauten hätten weichen sollen und das in seiner musealen Konzeption ebenso wie die Akropolis selbst ganz auf die griechische Klassik zugeschnitten ist.⁴⁶

Die Akropolis und ihre Bauten waren demnach in der Antike „Monumente stolzer Selbstdarstellung Athens mit deutlichem Bezug auf Vergangenheit“ und gelten in der Gegenwart als „Zeichen Griechenlands im nationalen Sinne, aber vor allem von Kultur schlechthin, ‚abendländischer Kultur‘.“⁴⁷ Dass auf Letzteres zumindest rudimentär immer noch zurückgegriffen werden kann, belegt das im Jahr 2010 erschienene Buch, „Erinnerungsorte der Antike. Die griechische Welt“,⁴⁸ das seinen Sinn darin hat, dass diese auch für einen modernen Kontext von Belang sind. Wie die Gestaltung des Schutzumschlags mit einem Ausschnitt aus Klenzes ‚Programmbild des Klassizismus‘ zeigt, ist es möglich, vielleicht am besten möglich, diesen Konnex mit der klassizistischen Rekonstruktion der innerhalb des Buches nicht mit einem einzelnen Kapitel bedachten Akropolis zu evozieren. Insgesamt wird man damit aber auf einen komplexen Zusammenhang von eng verwobenen Erinnerungsorten unterschiedlicher zeitlicher Schichten verwiesen, angefangen von den handfesten, wenn auch purifizierten Monumenten über spezifische metaphorische Erinnerungsorte wie etwa den Klassizismus oder die klassische Bildung bis zum modernen Europa-Gedanken.

Diese Art des Umgangs mit dem Kulturerbe ist selbstverständlich auch vehement kritisiert, zumindest problematisiert worden. Aus nationaler Sicht wird gefragt, wie ein derart konstruierter, seit dem 19. Jahrhundert ideologisch auf Kontinuität zwischen Antike und Gegenwart festgelegter Erinnerungsort



Abb. 3a: E. Dodwell, Views in Greece (London 1821): View of the Parthenon from the Propylaea



Abb. 3b: E. Dodwell, Views in Greece (London 1821): Westfront of the Parthenon

mit den Realitäten einer „multikulturellen griechischen Gesellschaft“ in Übereinstimmung gebracht werden kann. „Sind Kulturgüter vergangener Epochen als etwas Schützenswertes zu betrachten, weil man sie als ‚eigenes‘ Erbe versteht, oder sprengen sie die heutigen Grenzen, die erst in den letzten Jahrhunderten geschaffen worden sind?“⁴⁹ Aus europäischer Perspektive wird dabei dem heutigen Bild der Akropolis der Zustand vor den durch den jungen griechischen Staat initiierten Ausgrabungen gegenübergestellt (Abb. 3): „farbige Ablagerung einer jahrtausendealten wechselhaften, im übrigen nicht nur griechischen, sondern ebenso byzantinischen, italienischen, slavischen, albanischen, bulgarischen und türkischen Geschichte – einer nicht schmerzfreien Geschichte.“⁵⁰ Es gilt also auch hier eine Charakterisierung der Vergangenheit von ethnologischer Seite: „The past as a scarce resource“.⁵¹ Die Diskussionen um den Zustand der Akropolis von Athen

46 Damaskos 2011, 80–83, bes. 81: „Dann wiederum rekurriert die griechische Gesellschaft auf Grundsätze und Obsessionen des 19. Jahrhunderts.“

47 So als Problemstellung formuliert bei Schneider 1999, 254.

48 Vgl. Hölkeskamp – Stein-Hölkeskamp 2010.

49 Damaskos 2011, 84.

50 Schneider 1999, 260. Dokumentiert etwa bei Dodwell 1821. Kritische Stimmen aber schon des 19. Jahrhunderts bei Muss – Schubert 1988, 215–218.

51 Appadurai 1981.



Abb. 4: Athen, Agora mit Stoa des Attalos vor dem modernen Athen und dem Lykavittós

repräsentieren damit einerseits Kritik an bestimmten Formen der Identitätskonstruktion, andererseits aber einander widersprechende, unterschiedliche Vorstellungen des Authentischen. Gezielt wurde einerseits auf reine, konsistente, in diesem Fall eben auf die griechische Klassik zielende nationale oder europäisch-westliche Identitäten, andererseits auf eine Authentizität, die das Fragmentarische, Widersprüchliche, Hybride betont oder gerade darin das Unmittelbare oder Ursprüngliche sieht. Letzteres entspräche mit den unterschiedlichen Alters- und Zeitschichten der Monumente⁵² wohl der „full richness of their authenticity“ der Präambel der *Venice Charter* von 1964. Voraussetzung dafür ist natürlich die Aufhebung der neuhumanistischen Weltsicht, des klassizistischen Ideals. Im jeweiligen Bezug auf eine der beiden Sichtweisen wird jedoch vergessen, dass Authentizität immer auf mediale Vermittlung oder Inszenierung angewiesen ist, die im Falle archäologischer Stätten an spezifische Orte anknüpft, dabei aber aus zeitlichem Abstand immer erkennbar ist.⁵³

52 In diesem Sinne deutet Falser 2012, 65 die Charta.

53 Zeller 2010, 284 nennt dies „vermittelte Unmittelbarkeit“; ebenda 8 zum „Paradoxon des Authentischen, das Unmittelbarkeit postuliert, während es den Effekt der Unmittel-

Prekäre Authentizität: Die Agora von Athen, Ampurias und das Zentrum Roms

Handelt es sich bei der Akropolis also um einen Erinnerungsort, bei dem die extreme Aufladung und Konzentration auf bestimmte Monumente – heute – als nicht authentisch erlebt werden kann, so kann die nördlich der Akropolis gelegene Agora von Athen⁵⁴ als ein Beispiel eines Erinnerungsortes gelten, dessen zugeschriebene Bedeutung an der archäologischen Stätte selbst nicht unmittelbar zu erfahren ist. Wie auf der Akropolis sind auf der Agora Bauten der jüngsten Vergangenheit entfernt worden. Im Gelände sind aber in erster Linie Fundamentstrukturen antiker Gebäude zu sehen. Das Ganze bildet zusammen mit anderen antiken Stätten so etwas wie die grüne Lunge im Herzen der modernen Großstadt und wird von den Athenern auch so angenommen, wie die Kaffees und Lokale an öffentlichen Straßen zeigen, die mitten durch das nach archäologischen

barkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann“ nach Theodor W. Adorno. Aufgenommen bei Funk – Krämer 2011, 11.

54 Camp 1989; Camp – Mauzy 2009; vgl. Hamilakis 2013 zur Vorgeschichte der Grabungen.



Abb. 5: Ampurias, Ruinen am Meer

Untersuchungen ‚offenliegende‘ Gelände führen⁵⁵ – wohingegen das archäologische Gelände ‚Museum‘ ist und der Eintritt nicht ganz billig. Dominant im Gelände ist die 1952–1956 noch in einer ‚heißen Phase‘ des Kalten Kriegs errichtete ‚Rekonstruktion‘ eines hellenistischen Hallenbaus, der Stoa des Attalos aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.⁵⁶ Die Stoa dient zugleich als Museumsbau und monumentales Haus der amerikanischen Grabung und ist einerseits Beispiel sorgfältiger Ausgrabung, Dokumentation und Wiedererrichtung nach den erschlossenen antiken Arbeitsweisen und Arbeitstechniken, stellt andererseits eine Überlagerung der Fundsituation, Überbauung des archäologischen Geländes dar (Abb. 4).⁵⁷ Im Museum nehmen, neben der üblichen Repräsentation materieller Kultur der verschiedenen Zeitphasen, Objekte der klassischen Zeit besonderen Raum ein, die Praktiken der frühen Demokratie bezeugen, etwa Losverfahren und Ostrakismus.⁵⁸ Im Gelände selbst ist dieser Aspekt der Agora von Athen als

Erinnerungsort der Demokratie und der Bürgerbeteiligung der griechischen Klassik so jedoch nicht nachvollziehbar.

Ein ganz anderes Beispiel bietet mit Ampurias im Nordosten Spaniens ein größtenteils nicht modern überbauter archäologischer Fundort, also ein in großen Teilen der Forschung zugängliches Gebiet einer antiken Stadt.⁵⁹ Aus archäologischer bzw. historischer Sicht liegt die Bedeutung des Ortes darin, dass es sich um eine der ersten griechischen Siedlungen auf der Iberischen Halbinsel handelt. Ursprünglich, Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. als Handelsplatz, als Emporion – der Name steckt noch in der modernen Bezeichnung des Ortes bzw. der Region – gegründet, wurde die Siedlung ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. um eine gemischte, griechisch-iberische, bis in römische Zeit bewohnte ‚Neapolis‘ und später um ein römisches Municipium erweitert. Die am Meer, direkt hinter dem Strand gelegene archäologische Stätte der Neapolis besteht nun zum größten Teil aus den Fundament- oder Mauerresten von Häusern (Abb. 5). Zu sehen sind also im Sinne der anfangs genannten Differenzierung Spuren der

55 Vgl. die Abbildung: Camp – Mauzy 2009, 86.

56 Sakka 2013, ebenda 221 f. auch zu kulturpolitischen Auseinandersetzungen, die über die Authentizität der Rekonstruktion geführt wurden.

57 Schneider 1985/86, 25–28.

58 Vgl. Lang 1960/1987. Camp 1989, 55–187.

59 Dazu nur Aquilué 1999; Aquilué u. a. 2008.



Abb. 6a-c: Ampurias, Römisches Forum 2012

Lebenswelt, nicht Monumente. Auf der didaktisch inzwischen gut aufbereiteten archäologischen Stätte wird darauf so reagiert, dass dem Besucher zum Beispiel charakteristische Haustypen hellenistischer bzw. römischer Zeit erklärt werden.

Ganz im Gegensatz zu der Bedeutung von Ampurias / Emporion als Erinnerungsort der frühen griechischen Präsenz oder der Interaktion griechischer und iberischer Bevölkerungsgruppen in der Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. stehen in der archäologischen Stätte hellenistisch-römische Befunde im

Vordergrund. Dies hängt damit zusammen, dass Bauten dieser Zeitphasen massivere Spuren von Fundamenten hinterlassen haben. Allgemein überwiegen wohl an den meisten mediterranen Fundorten die Spuren dieser Zeit. In der archäologischen Stätte Ampurias wird jedoch auch durch die didaktische Aufbereitung das Authentische zurückgedrängt, weil Typisches in den Vordergrund gestellt wird. Noch stärker stellt sich dieser Eindruck für die spätere römische Erweiterung der Stadt dar. Etwa wird bei dem Versuch, das römische Forum durch Teilrekonstruktionen räumlich erfahrbar zu machen, offensichtlich das Authentische durch das Didaktische ‚getötet‘ (Abb. 6 a–c). Der Aspekt, für den Emporion und Ampurias in der Wissenschaft und von daher in der Öffentlichkeit Bedeutung hat, nämlich der des Zusammentreffens und der Verschmelzung griechischer und sogenannter indigener Lebensweise, kann am Fundort selber nur im Museum nachvollzogen werden, nämlich durch Einzelobjekte aus Gräbern, die paradigmatisch für die Frühzeit stehen. Das Gebiet der frühesten Besiedlung, des Emporion, ist nämlich der Teil, der durch die kleine Ortschaft Sant Martí d’Empúries überbaut und daher auch nicht Bestandteil des archäologischen Parks ist. Jedoch könnte für die Rekonstruktionen am Ort gelten, dass sie sich „im Bewusstsein der Bevölkerung zurück in ‚Originale‘ “ verwandeln. „Die Generationen, die darum wussten, sterben aus; die Gebäude authentifizieren sich durch die Zeit von selbst.“⁶⁰

Handelt es sich also bei Ampurias um einen Ort, an dem die didaktische Aufbereitung der hellenistisch-römischen Häuser, also der Spuren der Lebenswelt, sowie die Rekonstruktion des römischen Forum – Monument im Sinne der Quellendifferenzierung – Authentizität behindert,⁶¹ so stellt ein letztes Beispiel quasi das Gegenmodell dazu dar. Das Zentrum Roms vom Palatin über das Forum Romanum bis zum Kapitol (Abb. 7a) ist als Zentrum eines antiken Weltreichs Erinnerungsort par excellence, an den selbstverständlich der italienische Staat angeknüpft hat, sich insbesondere in der Zeit des frühen Nationalstaates und der faschistischen Zeit ‚positiv‘ und ‚negativ‘ eingeschrieben hat. Der Ort ist also durch

60 Assmann 2010, 16.

61 Authentizität liegt vor, wenn sich „das Dargestellte durch die Darstellung als nicht Dargestelltes präsentiert“ (Strub 1997, 9); dazu Saupe 2012, 11 f.



Abb. 7a: Rom, Blick vom Palatin über das Forum Romanum zum Kapitol und Denkmal des Vittorio Emmanuele II.



Abb. 7b: Rom, Blick von Norden über das Forum Romanum auf Substruktionen am Palatin



Abb. 7c: Rom, nordöstlich des Kapitols / Caesar-Forum

unterschiedliche Zeiten extrem mit Bedeutung aufgeladen worden. Zu sehen ist jedoch eine archäologische Stätte in der Form einer parkähnlichen Anlage mit wenigen, aufgrund späterer Umnutzungen als Kirchen, gut erhaltenen Bauten und vielen ohne Anleitung kaum erklärbaren Fundamentresten unterschiedlicher Zeitphasen.⁶² Das Gelände ist jenseits der Fundamente teilweise durch Substruktionen geprägt, sodass sich noch nicht einmal das Bild einer Ruinenlandschaft einstellt (Abb. 7b). In der Ansicht stehen die Überreste im Kontext der modernen Stadtlandschaft vor allem in Konkurrenz zum Denkmal des Vittorio Emanuele II. Und die Überreste der Antike repräsentieren Monumente unterschiedlicher Zeiten, die sowieso niemals zusammen gesehen worden sind, und selbstverständlich schon gar nicht in dem Zustand, wie sie sich nach den Eingriffen der archäologischer Tätigkeit darstellen. In Bezug auf einen zentralen Gedächtnisort der Moderne überwiegt dabei auch das Bild des Zufälligen, des Beliebigen (Abb. 7c). Für die archäologische

62 Vgl. Hölscher 2006 zu den Geschichten unterschiedlichster Zeitschichten, die mit den Monumenten und Überresten des antiken Forum Romanum verbunden werden können.

Stätte, also das teilweise wiederum nur über ein Eintrittsgeld zugängliche, dennoch von Touristen stark frequentierte Gelände im Zentrum der modernen Großstadt scheint Authentizität gerade durch die Nicht-Inszenierung, durch Vernachlässigung der Aufbereitung gefährdet.

Schluss

Zu Beginn des Beitrags wurde darauf hingewiesen, dass das Authentische eigentlich nicht wissenschaftlicher Kerngegenstand der Archäologien ist. Die Frage nach dem Individuellen oder Einzigartigen und dem Echten als dem nicht kopierten oder nicht gefälschten Objekt und dem nicht medial vermittelten Gegenstand stellt sich selbstverständlich im Museum, die Objekte sind für die Wissenschaft Archäologie dann aber nur die Basis der Rekontextualisierung, der Wiedergewinnung antiker Kontexte. Archäologien sind jedoch an der Konstruktion von Erinnerungsorten beteiligt, bei der Bedeutung der Orte als Ressource des kulturellen Gedächtnisses vielleicht oftmals in – vermeintlich? – untergeord-

neten Stellung, jedoch auch ‚an vorderster Front‘. Das Beispiel der Akropolis von Athen zeigt, wie durch die selbstverständlich immer durch bestimmte soziale und kulturelle Kontexte geprägte archäologische Praxis spezifische Monumente gestaltet werden. Bei den Bauten auf der Akropolis „handelt es sich bei fast allen rekonstruierten oder wieder aufgebauten Denkmälern um künstliche Ruinen.“⁶³ Ist der Symbolwert des Erinnerungsortes, auch in seiner materiellen Gestaltung, sowohl aus nationaler wie aus übernationaler Perspektive seit den 1980er Jahren kritisiert worden, so machen demgegenüber Ereignisse wie das Herunterreißen der Hakenkreuzfahne im Jahre 1941 deutlich,⁶⁴ dass nicht nur der Blick auf eine authentische Ruinenlandschaft sich geändert hat, sondern auch Begriffe wie Nation und Demokratie je anders konnotiert sind. Und dennoch drehen sich die Diskurse um dasselbe Monument. Dies entspricht der Konzeption der Gedächtnistheorie, denn nach dieser „ist Vergangenheit gerade nicht das, was sich stetig durchhält und vertrauensstiftend mit sich identisch bleibt, sondern umgekehrt etwas, das sich mit den wechselnden Rahmenbedingungen der Gegenwart verändert.“⁶⁵ In diesem Sinn war auch der Rückgriff auf das klassische Griechenland nichts, was sich von allein ergeben hätte. Dass Aneignung der klassischen Kultur, seinerzeit Bildung, etwas war, was erarbeitet werden musste, belegt der Eintrag, der sich in der ‚Italienischen Reise‘ (1817) von Johann Wolfgang von Goethe unter: „Neapel, Freitag, den 23. März 1787“ findet:

„Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hingetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet ...“⁶⁶

63 Muss – Schubert 1988, 228.

64 Hamilakis – Yalouri 1999, 119–121.

65 Assmann 2011, 283.

66 Zitiert auch bei Mertens 2010, 150; vgl. ebenda 151–159 für die Bauten von Paestum eine ganz andere Geschichte

Literatur

- Appadurai 1981
A. Appadurai, *The Past as a Scarce Resource*, *Man* N.S. 16.2, 1981, 201–219.
- Aquilué 1999
X. Aquilué, *Intervencions arqueològiques a Sant Martí d’Empúries (1994–1996). De l’assentament precolonial a l’Empúries actual* (Girona 1999).
- Aquilué u. a. 2008
X. Aquilué u. a., *100 anys d’excavacions arqueològiques a Empúries (1908–2008). Catàleg de l’exposició* (Girona 2008).
- Assmann 2010
A. Assmann, *Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv*, in: W. Nerdinger (Hrsg.), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Publikation zur Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne 22. Juli bis 31. Oktober 2010 (München 2010) 16–23.
- Assmann 2011
A. Assmann, *Zeitkonzepte im Wandel – von der Modernisierungstheorie zur Gedächtnistheorie*, in: M. Grizelj – O. Jahraus (Hrsg.), *Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften* (München – Paderborn 2011) 273–288.
- Baumstark 1999
R. Baumstark (Hrsg.), *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.* (München 1999).
- Benjamin 1939 (2007)
W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [letzte Fassung 1939], Suhrkamp Studienbibliothek (Frankfurt a. M. 2007).
- Bilsel 2012
C. Bilsel, *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin’s Pergamon Museum* (Oxford 2012).
- Borbein 2011
A. H. Borbein, *Distanz und Verfremdung. Zur Rezeption des archäologischen Objekts in Wissenschaft und Kunst vom 20. zum 21. Jahrhundert*, in: E. Kocziszky (Hrsg.), *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste* (Berlin 2011) 45–74.
- Camp 1989
J. M. Camp, *Die Agora von Athen. Ausgrabungen im Herzen des klassischen Athen* (Mainz 1989).
-
- der Aneignung klassischer Bauten vom 18. bis zum 20. Jahrhundert als im Fall der Akropolis.

- Camp – Mauzy 2009
J. McK. Camp II – C. A. Mauzy, Die Agora von Athen. Neue Perspektiven für eine archäologische Stätte (Mainz 2009).
- Curtius 1844
E. Curtius, Die Akropolis von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin am 10. Februar gehalten (Berlin 1844).
- Curtius 1876
E. Curtius in: E. Curtius – F. Adler – G. Hirschfeld (Hrsg.), Die Ausgrabungen zu Olympia 1 (Berlin 1876) 9–11.
- Damaskos 2011
D. Damaskos, Archäologie und nationale Identität im modernen Griechenland. Aspekte einer Wechselwirkung, in: E. Kociszky (Hrsg.), Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste (Berlin 2011) 75–87.
- Dodwell 1821
E. Dodwell, Views in Greece (London 1821).
- Falser 2012
M. S. Falser, Von der Charta von Venedig 1964 zum *Nara Document on Authenticity* 1994. 30 Jahre „Authentizität“ im Namen des kulturellen Erbes der Welt, in: M. Rössler – H. Uhl (Hrsg.), Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen (Bielefeld 2012) 63–87 [Dass. in: Kunstgeschichte, Open Peer Reviewed Journal 2011 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-121-4)].
- Foucault 1973
M. Foucault, Die Archäologie des Wissens [frz. 1969] (Frankfurt 1973).
- Funk – Krämer 2011
W. Funk – L. Krämer, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion (Bielefeld 2011) 7–23.
- Gehrke 1995
H.-J. Gehrke, Zwischen Altertumswissenschaft und Geschichte, in: E.-R. Schwinge (Hrsg.), Die Wissenschaften vom Altertum am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr. (Stuttgart – Leipzig 1995) 160–196.
- Gruben 1997
G. Gruben, Tempel und Touristen. Über Anastilose und Rekonstruktion, Kunstchronik 50, 1997, 657–665.
- Gruben 2002
G. Gruben, Anastilosis in Griechenland, in: A. Rieche u. a. (Hrsg.), Grabung – Forschung – Präsentation. Festschrift Gundolf Precht, Xantener Berichte 12 (Mainz 2002) 327–338.
- Hamilakis 2013
Y. Hamilakis, Double Colonization. The Story of the Excavations of the Athenian Agora (1924–1931), *Hesperia* 82.1, 153–177.
- Hamilakis – Yalouri 1999
Y. Hamilakis – E. Yalouri, Sacralising the Past. The Cults of Archaeology in Modern Greece, *Archaeological Dialogues* 6.2, 1999, 115–135.
- Hölkeskamp – Stein-Hölkeskamp 2010
K.-J. Hölkeskamp – E. Stein-Hölkeskamp, Einleitung, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp, Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 11–15.
- Hölscher 1995
T. Hölscher, Klassische Archäologie am Ende des 20. Jahrhunderts, in: E.-R. Schwinge (Hrsg.), Die Wissenschaften vom Altertum am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr. (Stuttgart – Leipzig 1995) 197–228.
- Hölscher 2006
T. Hölscher, Das Forum Romanum. Die monumentale Geschichte Roms, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp, Die römische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2006) 100–122.
- Hölscher 2010
T. Hölscher, Athen. Die Polis als Raum der Erinnerung, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp, Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 128–150.
- Hoffmann 2000
D. Hoffmann, Authentische Erinnerungsorte oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis, in: H.-R. Meier – M. Wohlleben (Hrsg.), Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege (Zürich 2000) 31–45.
- Kockel 2010
V. Kockel, Rekonstruktion als Rezeption. Die Rekonstruktion antiker Stadtbilder und ihre Verbreitung, in: W. Nerdinger (Hrsg.), Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte, Publikation zur Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne 22. Juli bis 31. Oktober 2010 (München 2010) 96–113.
- Kramer 1875
G. Kramer, Carl Ritter. Ein Lebensbild nach seinem handschriftlichen Nachlass dargestellt, 2. nachgesehene u. mit einigen Reisebriefen verm. Ausg. (Halle 1875).
- Lang 1960/1987
M. Lang, The Athenian Citizen, Excavation of the Athenian Agora. Picture Book 4 (Princeton 1960; 21987).

- Le Goff 1978
 J. Le Goff in: Enciclopedia Einaudi 5 (Torino 1978) 38–48 s. v. Documento / monumento.
- Lindholm 2008
 Ch. Lindholm, Culture and Authenticity (Malden u. a. 2008).
- Mertens 2010
 D. Mertens, Paestum – moderner und antiker Erinnerungsort zwischen Griechenland und Rom, in: E. Steinhölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp, Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 150–169.
- Muss – Schubert 1988
 U. Muss – Ch. Schubert, Die Akropolis von Athen (Graz 1988).
- Nora 1990
 P. Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 16 (Berlin 1990).
- Sakka 2013
 N. Sakka, „A Debt to Ancient Wisdom and Beauty“. The Reconstruction of the Stoa of Attalos in the Ancient Agora of Athens, *Hesperia* 82.1, 2013, 203–227.
- Saupe 2012
 A. Saupe, Authentizität, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012,
 URL: http://docupedia.de/zg/Authentizit.C3.A4t_Version_2.0_Achim_Saupe?oldid=84810
 [Dass. in: F. Bösch – J. Danyel (Hrsg.), Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden (Göttingen 2012) 144–165].
- Schneider 1985
 L. Schneider, Pfade zu uns selbst? Archäologie und Spurensicherung, *Kunst + Unterricht* 90, 1985, 8–14.
- Schneider 1985/86
 L. Schneider, Der Vergangenheit auf der Spur? Überlegungen zur klassischen Archäologie, *Hephaistos* 7/8, 1985/86, 7–37.
- Schneider 1999
 L. Schneider, Postmodernes Vergessen und schmerzfreie Erinnerung. Gedanken zur Akropolis von Athen, in: U. Borsdorf – H. Th. Grütter (Hrsg.), Orte der Erinnerung (Frankfurt a. M. 1999) 245–266.
- Schneider – Höcker 1990
 L. Schneider – Ch. Höcker, Die Akropolis von Athen. Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel (Köln 1990).
- Schweizer 2002
 B. Schweizer, Der Neue Pauly 15.2 (Stuttgart 2002) 656–670 s. v. Rekonstruktion/Konstruktion [= Brill's New Pauly. The Classical Tradition IV (Leiden 2009) 903–917 s. v. Reconstruction/Construction].
- Schweizer 2005
 B. Schweizer, Fremde Bilder – andere Inhalte und Formen des Wissens. Olympia in der ‚orientalisierenden‘ Epoche des 8. und 7. Jhs. v. Chr., in: T. L. Kienlin (Hrsg.), Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur, Internationale Fachtagung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 3.–5. April 2003, *Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie* 127 (Bonn 2005) 355–382.
- Schweizer 2011
 B. Schweizer, Ernst Curtius (1814–1896): Berlin – Athen – Olympia. Archäologie und Öffentlichkeiten zwischen Vormärz und Kaiserreich, *Saeculum* 61.2, 2011, 305–336.
- Schweizer im Druck
 B. Schweizer, Griechische Archäologie. Eine Archäologie des Fremden?, in: T. L. Kienlin (Hrsg.), Fremdheit – Perspektiven auf das Andere, 1. Kölner Interdisziplinäre Vorlesung Archäologie und Kulturwissenschaften, Kölner Beiträge zu Archäologie und Kulturwissenschaften, *Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie* (Bonn, im Druck).
- Strub 1997
 Ch. Strub, Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität, in: J. Berg – H.-O. Hügel – H. Kurzenberger (Hrsg.), Authentizität als Darstellung (Hildesheim 1997) 7–17.
- Wrede 2009
 H. Wrede, Olympia, Ernst Curtius und die kulturgeschichtliche Leistung des Philhellenismus, in: A. M. Baertschi – C. G. King (Hrsg.), Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts. Transformationen der Antike 3 (Berlin – New York 2009) 165–208.
- Zeller 2010
 Ch. Zeller, Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970 (Berlin u. a. 2010).

Inszenierte Authentizität: Zum Umgang mit Vergangenheit im Kontext der Living History*

STEFANIE SAMIDA

Seit den 1990er hat die erlebnisorientierte Darstellung und Vermittlung historischer Themen stetig zugenommen. Beispiele hierfür sind unter anderem die sogenannten ‚Mittelaltermärkte‘, historische Stadtfeste, ‚Ritterfeste‘ aber auch die ‚Belebung‘ speziell von Freilichtmuseen durch Darsteller in historischen Kostümen. Möchte man diese Geschichtsdarstellungen und Geschichtsaneignungen begrifflich fassen, bietet sich das Label ‚Living History‘ an. Auch wenn es den Anschein hat, dass gegenwärtig besonders das Mittelalter eine große Anziehungskraft auf Darsteller und Zuschauer auszuüben scheint,¹ so ist diese Diagnose doch zu kurz gegriffen. „Die große Leidenschaft fürs Mittelalter: Mit Leib und Seele eintauchen, ins echte, falsche Leben“ wie die *Süddeutsche Zeitung* in ihrer Ausgabe vom 29./30. Juni 2013 titelte, gilt nicht nur für diese Epoche. Vielmehr zeichnet sich seit Jahrzehnten ein Trend zur ‚Eventisierung‘ ab, der dadurch gekennzeichnet ist, dass immer mehr Bereiche unseres Lebens mit einer „bestimmten Art kultureller Erlebnisangebote durchzogen werden“ (Hitzler 2011, 19 f.). Auch der Versuch, Vergangenheit – unabhängig von der Epoche – zu erleben, ist in diesen Kontext zu stellen.

Der Militärgeschichtler Marcus Junkelmann und seine ‚Legionäre‘ sind ein frühes Beispiel von Living History in Deutschland. 1985 überquerte er mit Gleichgesinnten in originalgetreu hergestellter früh-augusteischer Legionärsmontur die Alpen. Der über 500 Kilometer lange Marsch vom italienischen Verona bis nach Augsburg/*Augusta Vindelicum* – sozusagen auf den Spuren des von *Drusus* angeführten Alpenfeldzugs 15 v. Chr. – dauerte 24 Tage. Der Feldversuch stellte nicht nur den römischen

Alpenfeldzug nach, sondern sollte auch auf experimentell-archäologischem Wege Fragen beantworten, die über die Erkenntnisse der Analyse des bekannten Fundmaterials hinausgehen, etwa zur Funktionsfähigkeit der Kleidung (ausführlich dazu Junkelmann 1986).

Ein ähnliches Projekt fand anlässlich des 1800-jährigen Jubiläums des 213 durchgeführten Germanienfeldzugs unter dem römischen Kaiser Caracalla (211–217 n. Chr.) im Sommer 2013 statt. Eine Gruppe von rund 25 Männern und Frauen (Abb. 1, Seite 2) machte sich auf den Weg, die wissenschaftlich rekonstruierte Feldzugsstrecke zwischen den Limesorten Aalen und Osterburken (ca. 140 Kilometer) in authentischer Ausrüstung des 3. nachchristlichen Jahrhunderts nachzuvollziehen. Ziel dieser Aktion war es, „eine überregionale breite Öffentlichkeit auf dieses besondere Ereignis durch einen Experimentalmarsch aufmerksam zu machen. Neben dem experimentellen Ansatz (Erprobung von rekonstruierten-antiken Material und Belastbarkeit moderner Menschen) soll es durch eine Reihe von Mitmachmöglichkeiten (medial interaktiv und vor Ort) möglichst vielen Menschen ermöglicht werden, an diesem Ereignis teilzuhaben“.²

Die beiden Beispiele verdeutlichen: Diese Art von Geschichtsvermittlung setzt, wie schon Junkelmann (2002, 76) feststellte, auf die „Überzeugungskraft des Realen, Berühmbaren, Nachvollziehbaren“, man könnte auch sagen auf das ‚Authentische‘. Durch Rekonstruktionen und besonders durch Inszenierungen wird auf unterhaltsame Art und Weise Interesse an der Vergangenheit geweckt. Es ist daher nicht überraschend, dass die Präsentationen beim Publikum – aufgrund ihres ‚Mitmach‘-Charakters – beliebt sind: visuelles, akustisches und haptisches Erleben stehen im Vordergrund.

* Für die Einladung zum Workshop nach Bonn möchte ich Martin Fitzenreiter herzlich danken. Die Vorträge und Diskussionen haben gezeigt, dass die Thematik vielfältig und mehr als aktuell ist sowie auch in Zukunft weiterer fachübergreifender Reflexion bedarf.

1 Siehe dazu etwa das in vielerlei Hinsicht wichtige Buch von Valentin Groebner (2008) mit dem Titel „Das Mittelalter hört nicht auf“.

2 Mehr zum Caracallefeldzug 2013 siehe auf der Website des Projekts unter <<http://www.caracallefeldzug.de/>> [28.8.2013].



Abb. 1: Caracallafeldzug 2013 (Foto: Stefanie Samida).

Der Beitrag möchte das Authentizitätsverständnis der Akteure näher beleuchten und dabei zugleich auf Authentifizierungsstrategien hinweisen. Zunächst werden in aller Kürze einige terminologische Aspekte der Living History diskutiert. Im Anschluss daran soll dann die Authentizitätsdiskussion in der Living History-Forschung skizziert werden. Schließlich wird anhand von Interviewausschnitten mit Akteuren von Reenactment-/Living History-Gruppen deren Authentizitätsverständnis beschrieben und vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Forschungsstands eingeordnet.

Living History: Definition³

Die Living History hat ihre Wurzeln in den USA und breitete sich während der 1990er Jahre über die skandinavischen Länder nach Deutschland aus. Unter diesem Begriff ist eine Präsentation von Geschichte zu fassen, die im Deutschen in der Regel mit ‚lebendige/wiederbelebte/belebte Geschichte‘ oder ‚Geschichte erleben‘ umschrieben wird. Gesine

³ Dieser Abschnitt folgt weitgehend Samida 2012a, 210.

Krüger (2010, 155) hat das kürzlich folgendermaßen ausgedrückt: „damals ist heute – heute ist damals“.

Bei der Beschäftigung mit der Frage nach einer allgemeingültigen Definition von Living History – ihr zeitliches Spektrum reicht von der Urgeschichte bis in die Nachkriegszeit – stößt man schnell an seine Grenzen. Einer der Pioniere bei der Erforschung der Living History, der Amerikaner Jay Anderson, definierte sie als „an attempt by people to simulate life in another time“ (Anderson 1982, 291) und unterschied drei Formen bzw. Dimensionen und damit auch Funktionen: 1. Living History als Experimentelle Archäologie („research“); 2. Living History als ‚Werkzeug‘ der Wissensvermittlung bzw. der historischen Sinnbildung (z. B. im Museum) („interpretation“) sowie 3. Living History als Spiel bzw. Hobby („play“) (ebd. 290 f.; 1984, 12 f.). Die von ihm vorgenommene Unterteilung hat zu einer gewissen Verwässerung des Begriffs geführt. So wird etwa der ebenfalls gebräuchliche Begriff ‚Reenactment‘ zumeist synonym zu ‚Living History‘ verwendet. Er bezeichnet ursprünglich jedoch das Nachspielen bzw. Wiederholen konkreter geschichtlicher Ereignisse – in der Regel von Schlachten wie etwa diejenigen von Hastings (1066) oder von Gettysburg (1863) – an Ori-

ginalschauplätzen, in historisch exakten Gefechtsformationen und originalgetreu nachgebildeten Ausrüstungen.⁴ Reenactment unterscheidet sich von Living History also insofern, als es sich bei letzterer weniger um das Nachstellen von konkreten Ereignissen als vielmehr generell um den Nachvollzug vergangener Lebensverhältnisse – dem Alltag – in zeitgenössischem Ambiente geht.

Darüber hinaus hat Andersons Gliederung dazu geführt, dass auch die Experimentelle Archäologie mit Living History gleichgesetzt wird. Die Experimentelle Archäologie ist jedoch ein Spezialgebiet der Archäologie, das mit Hilfe von wissenschaftlichen Experimenten zu Einsichten über bestimmte ur- und frühgeschichtliche Gegebenheiten zu kommen versucht und stellt daher keine Form der Living History dar (dazu z. B. Eggert/Samida 2013, 56 ff.; Outram 2008; Weller 2010).

In den letzten Jahren sind im deutschen Sprachgebrauch weitere Bezeichnungen wie „Geschichtstheater“, „Museumstheater“ (beide z. B. bei Hochbruck 2009) und „historisches Spiel“ (Walz 2008) hinzugekommen, und selbstverständlich fehlt auch nicht der Begriff der ‚Zeitreise‘ (z. B. Anderson 1984; Fenske 2009) – zu einer klaren inhaltlichen Abgrenzung haben sie aber nicht beigetragen. Nehmen wir etwa die ‚Zeitreise‘: sie ist nicht allein auf Living History beschränkt, auch wenn sie hier im Mittelpunkt der Szene steht – „verwirklicht in jenem magischen Präsenzerlebnis der Vergangenheit“ (Otto 2012, 240). Gewöhnlich subsumiert man darunter auch das Eintauchen des Lesers in einen historischen Roman, das passive Zuschauen von sogenannten ‚Doku-Soaps‘ vor dem Fernseher sowie die Fahrt mit einer Droschke aus dem 19. Jahrhundert während eines Ausstellungsbesuchs.

Halten wir fest: Über die Terminologie des allgegenwärtigen Phänomens erlebnisorientierter und performativer Geschichtsvermittlung und Geschichtsaneignung herrscht in der Forschung Unklarheit – man findet ein Sammelsurium an Begriffen und Begriffsbestimmungen vor. Im Fol-

4 Für das Reenactment ist das Konzept der Wiederholung zentral, das zugleich eine Unabgeschlossenheit nach sich zieht: „By virtue of its performative nature, reenactment is open-ended – an ephemeral site of history, always ready to be constituted anew at the next reenactment“ (Gapps 2009, 398). Zur ‚Wiederholung‘ im Kontext des Reenactments siehe auch die – vor allem theaterwissenschaftlichen – Beiträge in dem Band von Roselt/Otto 2012.

genden fasse ich Living History ganz generell als *Versuch* der aktiven Aneignung von Vergangenheit und somit als praktisches/emotionales/körperliches Erleben von Vergangenheit in der Gegenwart. Dass es sich hierbei um eine konstruierte Vergangenheit in der Gegenwart handelt, muss nicht weiter betont werden.

Das eben skizzierte Verständnis von Living History vertritt also einen relativ weiten Begriff, der aber klar von der Experimentellen Archäologie einerseits sowie vom Lesen von Historienromanen oder dem Zuschauen von TV-Dokus andererseits zu trennen ist. Living History fungiert somit als Oberbegriff und wird als ‚aktives Tun‘ verstanden, unter das verschiedene Formen und Praktiken subsumiert werden können.⁵ Das klassische Reenactment – also das Nachempfinden/-spielen oder auch Wiederholen von vergangenen Ereignissen in ‚historischer Verkleidung‘ – stellt dabei nur einen Modus von Living History dar.

Authentizität und Living History: Eine alte Diskussion

„Authentisch ist auch ein schwieriges Wort, weil es hat immer so‘nen Absolutheitsanspruch“ (F.B., Interview vom 29.11.2012). Das antwortete mir einer meiner Interviewpartner im vergangenen Herbst als wir uns dem Thema ‚Authentizität‘ – in der Szene geht man dem Zungenbrecher aus dem Weg und spricht schlicht von ‚A‘ – näherten. Das Zitat markiert bereits einen der zentralen Aspekte sowohl innerhalb der Szene als auch innerhalb der Living History-Forschung, wenn es um Authentizität oder besser gesagt, wenn es um die „Suche nach Authentizität“ (Handler/Saxton 1988) geht.

5 Auch sogenannte ‚themed walks‘ wie Stadtrundgänge, historische Pilgerwege bis hin zu anspruchsvollen Wandertouren entlang prähistorischer und Weltkulturerbe-Stätten (z. B. Limeswanderweg; auf ‚Ötzi‘ Spuren über die Alpen) fallen letztlich darunter; allgemein spricht man von „themed environments“ (Schlehe u. a. 2010). Den bislang wenig beachteten ‚themed walks‘ geht ein Teilprojekt des von der VolkswagenStiftung geförderten Vorhabens „Living History: Reenacted Prehistory between Research and Popular Performance“ nach, das am Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) in Potsdam und an der Universität Tübingen durchgeführt wird. Siehe Samida (2012b) sowie <http://www.livinghistory.uni-tuebingen.de> [28.8.2013].

Beschäftigt man sich mit ‚A‘, so gelangt man sehr schnell an seine Grenzen: der Begriff ist semantisch unklar, ja nahezu beliebig. Er verweist etwa auf „Echtheit im Sinne des Originals, auf Glaubwürdigkeit, auf Urheberschaft und Täterschaft“ (Daur 2013, 8) genauso wie auf das „Begehren nach der Echtheit und Unmittelbarkeit von Erfahrungen und Erlebnissen“ (ebd. 9 f.). Je nach Perspektive – z.B. historischer, künstlerischer, philosophischer – überwiegt das eine oder andere. Trotz der Beliebtheit im Umgang mit dem Begriff herrscht Einigkeit darüber, dass Authentizität nicht statisch ist, sondern einem Aushandlungsprozess unterliegt. Zudem besitzt ‚A‘ einen hohen gesellschaftlichen Wert, manche sprechen sogar davon, es handele sich um eine anthropologische Konstante (siehe dazu Seidenspinner 2006, 8).⁶

Wenn wir uns die Diskussionen um Aspekte der Authentizität im Rahmen der Living History anschauen, spielen auch hier verschiedene Facetten der Authentizität hinein. Ein zentrale Frage ist: Wie wird ein Mensch des 21. Jahrhunderts zum ‚Kelten‘ oder ‚Alamannen‘? Zum wichtigsten Mittel, mit denen die Reenactors eine ‚Reise‘ in die Vergangenheit zu bewerkstelligen suchen, gehört die Kleidung und Ausrüstung. Mit dem Ablegen der zeitgenössischen bzw. Alltagskleidung und dem Anlegen eines Kostüms nehmen die Akteure rein optisch einen Rollenwechsel vor – ganz nach dem Motto ‚Bankangestellter war vorhin, jetzt bin ich ein alamannischer Krieger des 6. Jahrhunderts n. Chr.‘. Denn gerade die Kleidung und die Ausrüstungsgegenstände – die materielle Kultur – markieren nicht nur für den Darsteller selbst, sondern auch für das Publikum eine Art ‚Zeitsprung‘.

‚A‘ im Kontext der Living History wird also in erster Linie über die Objektebene geschaffen – sozusagen über das begreifbare Erleben der Materialität (Otto 2011 191) –, wobei es sich bei den Objekten üblicherweise nicht um Originale handelt, sondern um Repliken, die jedoch von vielen Akteuren selbst und in originalgetreuer Produktion – also nach alten Methoden – hergestellt werden.⁷ Als ‚authentisch‘

bezeichnet man also nicht nur das Original, sondern auch die Kopie, wobei im Falle der Living History besonders die originalgetreue Herstellung das entscheidende Kriterium ist. Sie geschieht nicht selten in quasi obsessiver Manier (Handler 1987, 340) – hier zeigt sich also recht deutlich die materialistische/objektivistische Zugangsweise und man ist geneigt, in diesem Zusammenhang von ‚Fetischisierung‘ zu sprechen.⁸ Die Vergangenheit zu erleben oder zu wiederholen heißt somit, dass sich „Dinge echt anfühlen müssen“ (Otto 2011, 191).

Cornelius Holtorf (z.B. 2010; 2013) hat dafür den Begriff „pastness“ eingeführt: „Pastness is the contemporary quality or condition of being past. This quality or condition comes with the perception of something being past and is thus little to do with actual age“ (Holtorf 2010, 35). Es kommt also nicht auf das Alter oder die Echtheit eines Objekts an sich an, sondern vielmehr auf Wahrnehmung und Erfahrung – es geht um eine Art ‚Emanation von Vergangenheit‘, um ein Heraufbeschwören von Vergangenheit bzw. von Vergangenenem.⁹

Neben der Kleidung und Ausrüstung spielt zudem der Umgang mit den Objekten eine zentrale Rolle bei der Präsentation. Denn sie liegen nicht ‚stumm‘ – wie im Museum – in einer Vitrine, sondern werden benutzt – sei es, dass das Messer gegürtet ist,

Recht darauf hingewiesen, dass selbst der Umgang mit einem Originalobjekt nicht als authentisch gelten kann, da es ja seiner Zeit entrissen wurde und nun in einem neuen, anderen und zeitlich deutlich entfernten Kontext genutzt werde.

8 Die konstruktivistische Sicht, dass also Objekten Authentizität zugeschrieben wird und Authentizität somit kulturell und sozial konstruiert ist, spielt in der Szene kaum eine Rolle. Zum materialistischen und konstruktivistischen Ansatz im Zusammenhang mit der Objektauthentizität siehe Reisinger/Steiner 2006, 67–72.

9 „Although the perception or experience of pastness may result from a credible determination of the age of an object’s material construction or manufacture, it may also derive from other perceptions or experiences. For example, an object on display in a museum may be considered of the past because a label or museum guide convincingly says so. A church may acquire pastness because its architectural style matches what we expect of a Romanesque or Gothic building, irrespective of when it was built. A ruin may possess pastness because its walls are in an obvious state of decay, irrespective of whether or not it possessed the same feature when it was new. A given object may exude pastness because it is recovered in a position clearly underneath other layers of things, irrespective of how it got there. In short, pastness emancipates archaeological authenticity from the object’s inherent material substance“ (Holtorf 2013, 431).

6 Zur Begriffsgeschichte siehe zusammenfassend z. B. Saupé 2012.

7 Es gibt selbstverständlich Reenactments, bei denen Original-Objekte verwendet werden und das Original gerade für den Träger ‚Authentizität‘ signalisiert; siehe dazu auch Hochbruck 2008. Groschwitz (2010, 150) hat allerdings zu

beim Spinnen der Spinnwirtel verwendet oder beim Kochen ein Tontopf benutzt wird. Damit besteht in struktureller Hinsicht eine gewisse Ähnlichkeit zu den sogenannten ‚Völkerschauen‘ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie wir sie etwa von Carl Hagenbecks Völkerschauen oder von Weltausstellungen kennen, wo sie die objektbeladene Szenerie belebten. Nils Müller Scheeßel (2011, 171) hat darauf hingewiesen, dass dort der Handhabung der Objekte besondere Bedeutung zukam. Die Besucher erwarteten, dass „die ‚Eingeborenen‘ mit fremdartigen Objekten fremdartige Dinge tun“. Über die Erwartungen von Besuchern bei Living History-Veranstaltungen ist zwar nur wenig bekannt, aber man darf annehmen, dass sie ähnlich sind, also im Fremdheitserlebnis liegen. Immerhin findet man sich als Mensch der Moderne zumeist in einem anderen, ‚fremden‘ Setting wieder – gerade in Freilichtmuseen – und stößt hier auf ‚fremdartige‘ Dinge.

Die Authentizität der präsentierten Inhalte wird in der Living History ähnlich den ‚Völkerschauen‘ also über zwei Wege gesichert: einerseits über die Objekte, andererseits über deren Handhabung. Man könnte auch sagen, es gibt mithin eine Objekt-ebene und eine Praxisebene, über die die Akteure versuchen, Authentizität – und damit in der Regel Glaubwürdigkeit – herzustellen. Anders als bei den ‚Völkerschauen‘ werden im Kontext der Living History jedoch, wie bereits erwähnt, in der Regel keine Originalobjekte benutzt. Authentizität bezieht sich vielmehr auf die Art und Weise wie Originalobjekte reproduziert werden sowie auf ihre Qualität. Allerdings, und das ist ein bisher ungelöstes Problem, ist ‚A‘ immer noch ziemlich relativ, wie ein Zitat eines Szenekenners verdeutlicht: „Die einen sehen ‚Authentizität‘ bereits gegeben, wenn Holz und Wolle statt Plastik verwendet wird. Die anderen wollen eine Ausstattung, die sich weitgehend an Belegen orientiert. Dritte stellen zudem aber die Frage nach dem Rollenspiel“ (Schwarzenberger 2008).¹⁰

Die hier umrissene Objektauthentizität spielt also eine wichtige Rolle in der Präsentation vor einem Publikum, denn die Dinge fungieren, wie es der

10 Die Diskussion um gewisse Qualitätsstandards in der deutschsprachigen Szene hat mittlerweile eingesetzt, wie verschiedene Beiträge und Diskussionen auf der Online-Portal Chronico (<www.chronico.de>) und Beiträge in dem Band des *Dachverbands Archäologischer Studierendenvertretungen e.V.* (DASV 2011) zeigen.

Kulturwissenschaftler Gottfried Korff (2000, 103) einmal ausgedrückt hat, als „Beeindruckungsdinge“. Zugleich besitzt die Objektauthentizität eine nicht zu unterschätzende Funktion innerhalb der Szene. Sie gilt als „zentrales Distinktionsmittel“, denn der „szeneintern bestimmte Grad der Authentizität von Gruppen“ ist eng mit deren Status in der Community verknüpft (Kommer 2011, 198).¹¹ Authentizität ist in diesem Zusammenhang mit dem Begriff ‚Korrektheit‘ verbunden. Das bestätigt indirekt auch das Ergebnis einer ersten, im Sommer 2011 durchgeführten kleineren Umfrage unter Living History-Akteuren.¹² Das Ergebnis auf die Frage, „Wie wichtig ist für Sie die Qualität der Ausrüstung/Kostümierung bei Ihrer Darstellung“ ist eindeutig: Sie wird als sehr wichtig erachtet. Anders ausgedrückt, könnte man sagen: „the footnote to the historian is the authentic (recreated) costume to the reenactor“ (Gapps 2009, 398).

‚A‘ im Sinne von Objektauthentizität, so ein erstes Zwischenfazit, ist innerhalb der Living History-Community eine Art ‚Währung‘. Sie verleiht Status nicht nur innerhalb der Szene, sondern auch in der Beziehung zu Institutionen wie dem Museum und zu einem breiteren Publikum (Gapps 2009, 398).¹³

Neben der objektbehafteten Authentizität nimmt auch die im Rahmen des emotionalen Nachempfindens von Vergangenheit subjektzentrierte Authentizität bzw. Subjektauthentizität eine besondere

11 Kommer hat dies für die Mittelalterszene herausgestellt, es gilt aber gleichermaßen für die Living History-/Reenactment-Szene. Siehe z. B. auch Handler (1987, 340).

12 Es wurden 19 Reenactment-Gruppen bzw. Einzelpersonen per E-Mail angeschrieben, die den Schwerpunkt ihrer Darstellung auf ur- und frühgeschichtliche Epochen haben; dabei wurde darauf geachtet, Gruppen mit unterschiedlichen zeitlichen wie räumlichen Charakter einzubeziehen (z. B. Alamannen, Germanen, Kelten, Römer, Steinzeit-Gruppen). Insgesamt dürften wir ca. 200–250 Einzelpersonen erreicht haben; der Rücklauf ausgefüllter Fragebögen lag bei 47; dies ist eine recht gute Quote, wird doch ein Rücklauf von rund 20 % üblicherweise als äußerst positiv betrachtet. In Anbetracht der geringen Teilnehmerzahl sind die Ergebnisse der Umfrage aber selbstverständlich nicht repräsentativ, sondern geben vielmehr Tendenzen wieder. Der Fragebogen zielte besonders auf den Aspekt der Motivation der Befragten; darüber hinaus wurde auch die Gruppenzugehörigkeit, Motive für den Beitritt in speziell diese Gruppe und demographische Daten erfragt. Zu weiteren Ergebnissen Samida 2012a; MS.

13 Ähnlich auch Otto (2011, 191): „In der Beschaffung und Anfertigung seiner Ausrüstung investiert der Reenactor seine Zeit und Geld, denn an ihr, und nicht etwa an seiner darstellerischen Begabung misst sich sein Status“.

Bedeutung ein. Es klang bereits nebenbei an, dass es verschiedene Arten des ‚Eintauchens‘ in die Vergangenheit gibt. Man unterscheidet für gewöhnlich zwischen ‚First-Person-Interpreter‘ und ‚Third-Person-Interpreter‘.¹⁴ Während der Darsteller in der ersten Person versucht, wie eine historische Person – sei sie historisch bekannt oder nur fiktiv – zu agieren, sucht der Akteur in der dritten Person eine gewisse Distanz zwischen sich und der von ihm dargestellten Vergangenheit herzustellen (Hochbruck 2009, 218). Die Akteure, die als ‚First-Person‘ bzw. in einer Rolle auftreten, blenden ganz bewusst die Gegenwart in ihrer Darstellung so gut es geht aus, während der zeitliche Bezugspunkt beim ‚Third-Person-Interpreter‘ stets die Gegenwart ist; der Konstruktionscharakter der ‚Zeitreise‘ wird hier also bewusst offengelegt.

‚A‘ nimmt innerhalb der Living History somit eine doppelte Funktion ein. Es geht nicht nur darum, zu zeigen, ‚wie es war‘. Ziel ist es für viele Akteure gerade auch „zu erfahren, wie es sich angefühlt haben könnte“ (Otto 2012, 240).¹⁵ Man möchte Vergangenheit sozusagen am eigenen Leib erfahren, um diese scheinbar ‚authentische Erfahrung‘ dann wiederum auch anderen zu vermitteln.¹⁶ Das „Erlebnis der Darstellung“ bezeugt sozusagen das „Ereignis der Darstellung“ (ebd. 234). Der Begriff der Authentizität erfährt also eine Umwertung: „Die Erlebnishaftigkeit, emotionale Glaubwürdigkeit und geschichtliche Plausibilität des Dargebotenen wird unabhängig von der Originalität oder Echtheit eines jeden Details zur eigentlichen Bedeutung“ (Schindler 2003, 244). Die Living History bedient damit sowohl den „Zeugnismodus“ (Pirker/Rüdiger 2010, 17) im Sinne der Objektauthentizität als auch den „Erlebensmodus“ (ebd.) im Sinne der Subjektauthentizität.¹⁷

14 Es gibt auch den ‚Second-Person-Interpreter‘, allerdings wird die Darstellung in der zweiten Person kaum praktiziert. Sie versucht den Zuschauer einzubinden: Er soll in eine ihm zugewiesene Rolle schlüpfen (ausführlich dazu etwa Magelssen 2006).

15 Handler/Saxton (1988, 248) drücken es so aus: „Enthusiasts wish to experience what their counterparts in the past experienced, to know ‚what it feels like‘. Because written, narrative history is thought inadequate for such a project, they turn to living history, with its promise of a holistic, multisensory engagement of historian and the past“.

16 „Practitioners want to experience or to convey to others the experience of ‚what it felt like to live back then‘“ (Handler/Saxton 1988, 245).

17 „Während im Zeugnismodus das Objekt als Repräsentant von Vergangenen im Mittelpunkt steht, ist im Erlebens-

Kritik blieb in diesem Kontext nicht aus. Zu Recht wurde auf die Widersprüchlichkeit des Immersionsversuchs hingewiesen. Einerseits heiße es, die Living History erleichtere das Nacherleben von Vergangenheit, da man ja Erfahrungen mache, die bereits Menschen in der Vergangenheit erlebt hätten. Andererseits zeige sich aber, dass die Akteure stets von ihren eigenen Erfahrungen berichteten – von Momenten, die für sie *real* erscheinen. Beides ist aber nicht identisch: denn das eine Mal geht es um den Versuch, Erfahrungen von Menschen zu wiederholen, um diese besser zu verstehen; das andere Mal steht das ‚authentische Erlebnis‘ selbst, das man erfahren hat, im Vordergrund. Richard Handler und William Saxton (1988, 247) haben daher betont, man müsse Living History in einem größeren Kontext betrachten. Heute meine man mehr und mehr, sich über die erlebten Erfahrungen selbst verwirklichen zu müssen – Erfahrungen, die man dann mit dem Begriff ‚authentisch‘ belege (Handler/Saxton 1988, 247).¹⁸ Living History erzähle uns daher mehr über das ‚Hier und Jetzt‘ als über die Vergangenheit (Handler 1987, 340).

Drei Darsteller – ein pragmatisches Authentizitätsverständnis

Im Rahmen meines gegenwärtigen Forschungsprojekts, das sich mit der performativen Aneignung vergangener Lebenswelten beschäftigt,¹⁹ habe ich mit

modus das Subjekt und dessen Gefühls- und Lebenswelt zentral“ (Pirker/Rüdiger 2010, 17).

18 „Here let us note a crucial ambiguity. On the one hand, enthusiasts claim that living history facilitates the achievement of authentic historical re-creations because it allows people to experience what others in the past experienced. [...] On the other hand, when discussing their magic moments buffs speak of their personal experiences, of the moments that seemed real *to them* – [...]. These two claims are not equivalent: one speaks of replicating the experiences of others in order to understand those others, while the other focuses on the authentic experiences that one achieves or ‚has‘ for oneself. Our interpretation stresses the second claim, for we see living history as part of a larger constellation of modern values that urge individuals to fulfill themselves by having experiences they can define as authentic“.

19 Teilprojekt „Geschichte erleben“ innerhalb des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekts „Living History: Reenacted Prehistory between Research and Popular Performance“, siehe Anm. 5.

verschiedenen Living History-Darstellern gesprochen. In diesen Interviews ging es unter anderem um ihre Motive, also warum sie sich für diese Form der Beschäftigung mit der Vergangenheit entschieden haben, aber auch um Aspekte wie z. B. das Verhältnis zur Wissenschaft und Fragen zur Authentizität. Die hier im Folgenden wiedergegebenen Interviewausschnitte stammen von drei Darstellern der Gruppe Ask-Alamannen. Zahlreiche der 2003 gegründeten und rund 40 Mitglieder umfassenden Gruppe haben ein Studium der Prähistorischen Archäologie oder Mittelalterarchäologie bereits erfolgreich abgeschlossen bzw. absolvieren ein solches Studium. Ziel der Gruppe ist es, „einer breiten Öffentlichkeit ein anschauliches und dem Stand der Forschung entsprechendes Bild der Alamannen zu vermitteln“. Dabei steht die „historische Kulturdarstellung“ im Vordergrund, in der alle Aspekte der Lebensweise, die eine Kultur ausmachen, dargestellt werden sollen.²⁰ Dazu schaffen sich die Mitglieder eine (fiktive) Rolle, für die er/sie einen konkreten geschichtlichen Hintergrund (z. B. Zeitstellung, Herkunft der Person) auswählt; die Herstellung bzw. das Tragen einer angemessenen Tracht ist obligatorisch. Jedes Mitglied zeigt einen „präzisen rekonstruierten Moment der Trachtentwicklung“ (Abb. 2). Die Kurzbeschreibung der Gruppe verdeutlicht, dass es in erster Linie nicht darum geht, Vergangenheit am eigenen Leib zu erfahren, sondern dass vielmehr die Wissensvermittlung im Vordergrund steht; die Akteure treten daher auch ausschließlich in der dritten Person auf.

Im Folgenden soll das Authentizitätsverständnis der drei Akteure, die alle Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie studiert haben, nachgezeichnet werden. Die Ausschnitte (Anhang, Interview 1–3) stammen aus Interviews, die im Jahr 2012 durchgeführt wurden und eine Länge von eineinhalb bis zu zwei Stunden haben.²¹

Möchte man die hier wiedergegebenen drei Stellungnahmen zusammenfassen, so bietet sich an, von einem ‚pragmatischen Authentizitätsverständnis‘ zu sprechen. Dass dies so ist, liegt – so die



Abb. 2: Alamannin der Gruppe Ask auf dem Römerfest in Rottenburg a. N. 2011 (Foto: Stefanie Samida).

These – an dem wissenschaftlichen Hintergrund der drei Akteure. Allen ist klar – und das wird auch an weiteren Äußerungen zum Thema deutlich –, dass ‚A‘ letztlich nicht zu erreichen ist. Mit ihrer Kleidung und Ausrüstung orientieren sie sich deshalb so gut wie möglich am Originalbefund. Dabei spielt es keine Rolle, ob etwa die Stoffe handgewebt und -gefärbt sind (Interview 1), es dürfen zum Nähen auch Stahlnadeln verwendet werden (Interview 2) und es muss auch nicht zwingend alles selbst hergestellt sein – der Zukauf von Objekten ist erlaubt (Interview 1). Viel entscheidender ist, dass – wie einer der Darsteller sagte –, „die Sachen richtig aussehen“ (Interview 1) und den Zuschauern bzw. Besuchern deutlich gemacht, wie die ‚Rekonstruktion‘ zustande kommt und dass die Darstellung notgedrungen ein Kompromiss ist (Interview 3). Dies wird an weiteren Aussagen deutlich. So erwähnte die Akteurin, die hervorhob, es sei wichtig alle modernen Gegenstände aus der Darstellung zu entfernen (Interview 2), etwas später im Interview, dass sie versuchten, vorherrschende Klischees aufzubrechen: „Also wir machen den Leuten klar, wo der, wo der Unterschied ist, und, und wir können eigentlich – also eigentlich muss man schon froh sein, wenn man den Leuten ausgetrieben hat,

20 Diese und die vorangegangenen Informationen sind der Website der Gruppe zu entnehmen; gleiches gilt für die angeführten Zitate, siehe <<http://www.ask-alamannen.de>> [28.8.2013]. Einige der Lebensläufe (mit Fotos) finden sich ebenfalls dort.

21 In den Interviews kam das Thema ‚Authentizität‘ an verschiedenen Stellen zur Sprache. Für diesen Beitrag wurden exemplarisch drei längere Abschnitte ausgewählt.

dass es keine Hörnerhelme gab und so. Also das ist eigentlich schon – das ist dann eigentlich schon ein Erfolg, weil das sind eigentlich – das ist eigentlich das, das größte Klischee, das die Leute haben, ja?“

Es geht den Gruppenmitgliedern also nicht so sehr darum, größtmögliche Authentizität zu erreichen; Ziel ist es, mit Klischees aufzuräumen und dem Publikum eine auf Quellen fußende Darstellung zu geben. Man wehrt sich daher auch gegen den „A-Snobismus“ (Interview 1), der offenbar bei vielen Gruppen vorhanden ist; man betreibe Living History schließlich nicht zum „Selbstzweck“ (ebd.).

Es ist aber auch nicht so, dass die Gruppenmitglieder keinen Wert auf die Qualität der Ausrüstung legen. Das Gegenteil ist richtig, das zeigen alle Interviews. Besonders deutlich wird dies im ersten Interview. MT hebt hervor: „Weil, was wir überhaupt nicht mögen, ist so ein zusammengeschusterter Fantasy-Kram, wo die Leute bewusst sagen ‚Ja, so stimmt’s wahrscheinlich nicht, aber das finde ich cooler, so will ich das machen‘. Also, da haben wir keine Toleranz. Da sagen wir ‚Das ist blöd, mach’s nicht. Du lügst die Leute an. Du#‘. Also, wenn man sich einfach sozusagen so ’ne Fantasie-Klamotte macht und dann irgendwo hinstellt im Museum und sagt ‚So sieht ein Alamanne aus‘, dann ist es schlicht und einfach eine Täuschung und eine Lüge. Und das ist nicht witzig. Also deswegen – solche Leute sprechen wir auch an und sagen ‚Du, daheim im Garten kannst du es gerne anziehen, aber zieh’ es nicht im Museum an‘“.

Zusammen mit den anderen Aussagen veranschaulicht dieses Statement recht gut die ‚Dos and Don’ts‘. Das pragmatische Authentizitätsverständnis der Ask-Mitglieder steht zwar dem bisweilen obsessiven Verhalten vieler anderer Darsteller entgegen, die Objekte eigenhändig und mit historisch belegten Arbeitstechniken sowie bis ins kleinste Detail hinein reproduzieren bzw. nachbauen. Doch auch für die Interviewten ist eine Darstellung erst dann ‚authentisch‘, wenn sie sich an historischen Belegen orientiert. Sie folgen damit letztlich einem materialistischen Verständnis von Authentizität, in der ‚A‘ der Beglaubigung der Präsentation dient – ‚A‘ ist somit eine Notwendigkeit im Kontext der Living History.

Schluss

Der Versuch einer detailgetreuen Darstellung historischer Epochen, wie sie die Living History verfolgt, ist zweifelsohne eine legitime Art der Geschichtsdarstellung und Geschichtsvermittlung. Deutlich geworden ist hoffentlich zweierlei: ‚A‘ ist eines der zentralen Konzepte der Living History, auch wenn der Begriff innerhalb der Szene stark umstritten ist und recht verschieden ausgelegt und ‚gelebt‘ wird. Man könnte auch sagen: Ohne ‚A‘ ist Living History und Reenactment nicht möglich. Und zweitens ist im Rahmen der Living History neben der Objektimmer auch die Subjektauthentizität mitzudenken. Es wird also versucht, sich Vergangenheit nicht nur über die Objekte (Authentizität im Sinne einer Eigenschaft), sondern auch über das konkrete Nacherleben – über eine Art Präsenzerlebnis²² – anzueignen. Diese zweite Komponente passt gut zu den Beobachtungen Gottfried Korffs (2005, 142), der das Erleben als die derzeit beherrschende Wahrnehmungs- und auch Erfahrungsform der kulturellen Überlieferung bezeichnet hat. In seinem Aufsatz aus dem Jahr 2005 hat er sich zwar mit der wachsenden Erlebnisorientierung im Zusammenhang mit der Rezeption des kulturellen Erbes beschäftigt. Seine Schlussfolgerungen sind aber allgemeiner Natur. Denn auch im Reenactment fassen wir – wie wir gesehen haben – einen Modus des Erlebens, der uns „im Sinne einer ästhetisch gesteigerten Erfahrungsverdichtung, einer Lifestyle geleiteten Kollektiverfahrung und einer kommunikativ-performativen Erlebnisformierung“ gegenübertritt (ebd.). Folgen wir Korff, so wird Authentizität nicht mehr nur mit Echtheit gleichgesetzt, sondern vielmehr mit Stimmungen und Erwartungen.

Gerade die Living History ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Sie bietet den Besuchern eine ‚staged authenticity‘ – ein Begriff den Dean MacCannell (1973) schon in den 1970er Jahren vor dem Hintergrund des modernen Tourismus geprägt hat und der in letzter Zeit wieder häufiger begegnet. Die Kulturwissenschaftlerin Gisela Welz (2001, 95) hat vor rund zehn Jahren dafür plädiert, die „Inszenierung von Authentizität im Kulturbetrieb nicht als der wahren Erkenntnis im Wege stehenden Verfä-

22 Zum Konzept der Präsenz siehe die verschiedenen Arbeiten von Gumbrecht (zuletzt 2012).

schung zu verteufeln“, sondern als „Kulturphänomen der Gegenwart“ zu begreifen. Inszenierung nutze ‚A‘ als „intentional konstruiertes Produkt“ zur „Sinngenerierung und Bedeutungsvermittlung“ – Inszenierung diene der Authentifizierung (ebd. 95 f.). So betrachtet widersprechen sich beide – auf den ersten Blick unvereinbaren und gegensätzlich wirkenden – Konzepte nicht. Allerdings, das sei nicht verschwiegen: eine Überinszenierung vermag Authentizität zu ‚zerstören‘.

‚A‘ im Kontext der Living History ist das Schlagwort schlechthin und lässt sich auch nur schwer durch andere Begriffe und Konzepte wie etwa Originalität, Echtheit, Beglaubigung oder Nachahmung ersetzen. Authentizität, das zeigt die Auseinandersetzung, hat viele Facetten – sie wird als Eigenschaft Objekten zugeschrieben, sie stellt sich im sinnlichen Erlebnis ein und sie ist letztendlich eine Notwendigkeit, ohne die Living History nicht denkbar ist.

Literatur

- Anderson 1982: J. Anderson, Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums. *American Quarterly* 34, H. 3, 1982, 290–306.
- Anderson 1984: Ders., Time Machines. The World of Living History (Nashville 1984).
- DASV 2011: Dachverband Archäologischer Studierendenvertretungen (DASV) e. V. (Hrsg.), Vermittlung von Vergangenheit. Gelebte Geschichte als Dialog von Wissenschaft, Darstellungen und Rezeption (Weinstadt 2011).
- Daur 2013: U. Daur, Einleitung. In: Dies. (Hrsg.), Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes (Bielefeld 2013) 7–16.
- Eggert/Samida: M. K. H. Eggert/S. Samida, Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie (Tübingen – Basel 2013²).
- Fenske 2009: M. Fenske, Abenteuer Geschichte: Zeitreisen in der Spätmoderne. Reisefieber Richtung Vergangenheit. In W. Hardtwig/A. Schug (Hrsg.), History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt (Stuttgart 2009) 79–90.
- Gapps 2009: S. Gapps, Mobile Monuments: A View of Historical Reenactment and Authenticity from inside the Costume Cupboard of History. *Rethinking History* 13, H. 3, 2009, 395–409.
- Groebner 2008: V. Groebner, Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen (München 2008).
- Groschwitz 2010: H. Groschwitz, Authentizität, Unterhaltung, Sicherheit. Zum Umgang mit Geschichte in Living History und Reenactment. *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 2010, 141–155.
- Gumbrecht 2012: H. U. Gumbrecht, Präsenz (Berlin 2012).
- Handler 1987: R. Handler, Overpowered by Realism: Living History and the Simulation of the Past. *Journal of American Folklore* 100, 1987, 337–341.
- Handler/Saxton 1988: Ders./W. Saxton, Dyssimulation: Reflexivity, Narrative and the Quest for Authenticity in ‚Living History‘. *Cultural Anthropology* 3, 1988, 242–260.
- Hitzler 2011: R. Hitzler, Eventisierung. Drei Fallstudien zu marketingstrategischen Massenspaß (Wiesbaden 2011).
- Hochbruck 2008: W. Hochbruck, Relikte, Reliquien und Replikat. Der Umgang mit historischen Objekten im Geschichtstheater. *Historische Anthropologie* 16, 2008, 138–153.
- Hochbruck 2009: Ders., ‚Belebte Geschichte‘: Delimitationen der Anschaulichkeit im Geschichtstheater. In: B. Korte/S. Paetschek (Hrsg.), History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. *Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1 (Bielefeld 2009) 215–230.
- Holtorf 2010: C. Holtorf, On the Possibility of Time Travel. *Lund Archaeological Review* 15/16, 2010, 31–41.
- Holtorf 2013: Ders., On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity. *Anthropological Quarterly* 86, H. 2, 2013, 427–444.
- Junkelmann 1986: M. Junkelmann, Die Legionen des Augustus: Der römische Soldat im archäologischen Experiment. *Kulturgeschichte der Antiken Welt* 33 (Mainz 1986).
- Junkelmann 2002: Ders., Das Phänomen der zeitgenössischen ‚Römergruppen‘. In: I. Jensen/A. Wiczorek (Hrsg.), Dino, Zeus und Asterix. *Zeitzeuge Archäologie in Werbung, Kunst und Alltag heute. Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen* 4 = Beiträge zur Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie in Mitteleuropa 35 (Mannheim/Weißbach 2002), 73–90.
- Kommer 2011: S. Kommer, Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie. In: T. M. Buck/N. Brauch (Hrsg.), Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis (Münster, New York, München u. a. 2011) 183–200.
- Korff 2000: G. Korff, Die Kunst des Weihrauchs – und sonst nichts? Zur Situation der Freilichtmuseen in der Wissenschafts- und Freizeitkultur (2000). In: Ders., Museumsdinge: Deponieren – Exponieren. Hrsg. von

- M. Eberspächer, G. M. König und B. Tschofen (Köln, Weimar, Wien 2002) 96–109.
- Korff 2005: Ders., Denkmalisierung. Zum „Europäischen Denkmalschutzjahr“ 1975 und seinen Folgen. *Die Denkmalpflege* 83, H. 2, 2005, 133–144.
- Krüger 2010: G. Krüger, Geschichte erzählen – erzählte Geschichte: Zur Rückkehr der Erzählung im Erinnerungsboom und Reenactment. In: B. Engler (Hrsg.), *Erzählen in den Wissenschaften: Positionen, Probleme, Perspektiven* (Fribourg 2010) 145–162.
- MacCannell 1973: D. MacCannell, Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. *American Journal of Sociology* 79, 1973, 589–603.
- Magelssen 2006: S. Magelssen, Making History in the Second Person: Post-touristic Considerations for Living Historical Interpretation. *Theatre Journal* 58, 2006, 291–312.
- Müller-Scheeßel 2011: N. Müller-Scheeßel, To See Is to Know. Materielle Kultur als Garant von Authentizität auf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. In: S. Samida (Hrsg.), *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert* (Bielefeld 2011) 157–176.
- Otto 2011: U. Otto, Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur. In: J. Roselt/C. Weiler (Hrsg.), *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten* (Bielefeld 2011) 185–201.
- Otto 2012: Ders., Re:Enactment. *Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit*. In: Roselt/Otto 2012, 228–254.
- Outram 2008: A. K. Outram, Introduction to Experimental Archaeology. *World Archaeology* 40, H. 1, 2008, 1–6.
- Pirker/Rüdiger 2010: E. U. Pirker/M. Rüdiger, Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen. In: Dies./M. Rüdiger/C. Klein/T. Leidencker/C. Oesterle/M. Sénécheau/M. Uike-Bormann (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 3 (Bielefeld 2010) 11–30.
- Reisinger/Steiner 2006: Y. Reisinger/C. J. Steiner, Reconceptualizing Object Authenticity. *Annals of Tourism Research* 33, H. 1, 2006, 65–86.
- Roselt/Otto 2012: J. Roselt/U. Otto (Hrsg.), *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Bielefeld 2012).
- Samida 2012a: S. Samida, Re-Enactors in archäologischen Freilichtmuseen: Motive und didaktische Konzepte. *Archäologische Informationen* 35, 2012, 209–218.
- Samida 2012b: Dies., Reenacted Prehistory Today: Preliminary Remarks on a Multidisciplinary Research Project. In: N. Schücker (Hrsg.), *Integrating Archaeology: Science – Wish – Reality* (Frankfurt a. M. 2012) 75–80.
- Samida MS: Dies., *Moderne Zeitreisen oder Die performative Aneignung vergangener Lebenswelten* (Manuskript).
- Saupe 2012: A. Saupe, *Authentizität, Version: 2.0. Docupedia-Zeitgeschichte* 22.10.2012. <<http://docupedia.de/zg/Authentizität>>.
- Schindler 2003: S. Schindler, *Authentizität und Inszenierung. Die Vermittlung von Geschichte in amerikanischen historic sites. American Studies: A Monograph Series* 112 (Heidelberg 2003).
- Schlehe u. a. 2010: J. Schlehe / M. Uike-Bormann, C. Oesterle / W. Hochbruck (Hrsg.), *Staging the Past: Themed Environments in Transcultural Perspectives. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 2 (Bielefeld 2010).
- Schwarzenberger 2008: M. Schwarzenberger, *Geschärfter Blick mit ‚Geschichts-Michelin‘? Chronico* (1.1.2008). <<http://chronico.de/magazin/geschichtsszene/geschae-rfter-blick-mit-geschichts-michelin/>>.
- Seidenspinner 2006: W. Seidenspinner, *Authentizität. Kulturanthropologisch-erinnerungskundliche Annäherungen an ein zentrales Wissenschaftskonzept im Blick auf das Weltkulturerbe. Volkskunde in Rheinland-Pfalz* 20, 2006, 5–39.
- Walz 2008: M. Walz, *Sehen, Verstehen. Historisches Spiel im Museum – zwischen Didaktik und Marketing*. In: J. Carstensen/U. Meiners/R.-E. Mohrmann (Hrsg.), *Living History im Museum. Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform. Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland* 111 (Münster u. a. 2008) 15–43.
- Weller 2010: U. Weller, *Quo vadis Experimentelle Archäologie. Experimentelle Archäologie in Europa* 9, 2010, 9–13
- Welz 2001: G. Welz, *Die Inszenierung von Authentizität im Kulturbetrieb. Vom Forschungsproblem zum Forschungsgegenstand*. In: K. Löffler (Hrsg.), *Dazwischen. Zur Spezifika der Empirie in der Volkskunde* (Wien 2001) 91–99.

Anhang²³

Interview 1 mit MT vom 13.9.2012

„Also (.) das Wichtigste ist, dass das, was der Besucher sieht, völlig richtig ist. (...) Idealerweise ist es natürlich so, dass wir handgewebte Stoffe verwenden, die pflanzengefärbt sind. Wenn sie maschinell gewebt sind, finde ich das nicht besonders tragisch, weil die, die handgewebten Textilien, die wir aus den Gräbern haben, die sind normalerweise so gut von der Qualität, dass die sich nicht unterscheiden von maschinengewebten. Deswegen ist es eigentlich eher ein Snobismus, wenn man sagt „Ja, meins ist handgewebt, dafür hab' ich jetzt das Zehnfache gezahlt“, weil du musst's vom Profi machen lassen – wenn man selber rumwebt, dann ist es so mies, dass man, dass man damit einfach dem Original nicht gerecht wird, und das ist auch falsch. Das ist dann nicht authentisch, das ist dann so pseudo-rustikal. Und das ist # Es sind (müde?) Barbaren-Darstellungen. Also das kann man vergessen. Deswegen, wir schauen einfach, wie sind die Originalfunde und an denen orientieren wir uns. Und wie man dann dahin kommt, dass es so aussieht, das ist dann zweitrangig. Deswegen machen wir auch keine Experimentelle Archäologie – also wir, wir füttern und scheren unsere Schafe nicht selber und schauen, was dann dabei rauskommt. Und dann # Wenn wir bei Ikea 'nen Stoff finden, der perfekt ist, dann nehmen wir den, auch wenn er von Ikea ist – das ist egal. Und es gibt auch durchaus ganz normale Industriestoffe, die wahrscheinlich chemisch gefärbt ist, die du nicht von pflanzengefärbten unterscheiden kannst. Dann ist es auch in Ordnung. Aber zum Beispiel geht's halt darum, Farben zu verwenden, die man mit pflanzlichen Farben machen konnte. [...] Also wir versuchen von diesem (.) A-Snobismus, der bei vielen Gruppen ist, von dem versuchen wir

23 Ruzana Liburkina (Berlin) danke ich sehr für die Transkription der Interviews. Zur besseren Lesbarkeit wurden für die Wiedergabe die von der Interviewerin gemachten Äußerungen (wie Hm, Bejahung, erheitert etc.), Füllwörter wie Äh, Ahm, Hm der Interviewpartner eliminiert sowie etwaige Überlappungen der Sprecher nicht kenntlich gemacht. Notationen: I = Interviewerin; (.) – (...) = ein bis drei Sekunden-Pause; # = Wort-/Satzabbruch; Unterstreichung = Betonung; ? = unverständlich; ((lächelt)) = Beschreibung; [...] = Auslassung im Text. Die Zeichensetzung folgt nicht den grammatischen Regeln, sondern zeichnet die Intonationskonturen der Äußerungen nach.

uns fernzuhalten. Das Wichtige ist, dass die Sachen richtig aussehen, und für den Besucher oder generell halt für denjenigen, der sich's anschaut, auch richtig aussehen. [...] Weil, was wir überhaupt nicht mögen, ist so ein zusammengeschusterter Fantasy-Kram, wo die Leute bewusst sagen ‚Ja, so stimmt's wahrscheinlich nicht, aber das finde ich cooler, so will ich das machen'. Also, da haben wir keine Toleranz. Da sagen wir ‚Das ist blöd, mach's nicht. Du lügst die Leute an. Du#'. Also, wenn man sich einfach sozusagen so 'ne Fantasie-Klamotte macht und dann irgendwo hinstellt im Museum und sagt ‚So sieht ein Alamanne aus', dann ist es schlicht und einfach eine Täuschung und eine Lüge. Und das ist nicht witzig. Also deswegen – solche Leute sprechen wir auch an und sagen ‚Du, daheim im Garten kannst du es gerne anziehen, aber zieh' es nicht im Museum an'“.

Interview 2 mit CE vom 24.7.2012

„((I: [...] Welche Rolle spielt Authentizität?)) Extrem! Also, ((auflachend)) Authentizität ist so 'n Unwort (von? für?) uns! ((lacht)) ((erheitert)). Authentisch. Wir sagen schon nicht mal authentisch, wir sagen ‚A'. Ja. Also es muss alles ‚A' sein, ja? Und, und wir wollen # also wir sind uns eigentlich auch dessen bewusst, dass wir, sobald wir dort # sobald die ((erheitert)) Belegung beginnt # – also wir sagen immer Beginnen und Enden der Belegung, das hat sich mal in Frankreich ergeben, wo sie das # wo jemand dachte, er könnt' Deutsch und das dann auf Deutsch ((erheitert)) durchgegeben hat, jetzt sei Ende der Belegungen. Das ist an uns hängen geblieben. Also, also sobald die ersten Besucher kommen, sind wir im Grunde drin. Und dann kommt alles, was nicht ‚A' ist, kommt vom Tisch: Das heißt irgendwelche Tupperdosen, Plastikflaschen, Cola-Flaschen, alles kommt weg. Geraucht wird außer Sichtweite. Auch mit dem Handy telefoniert wird außer Sichtweite, weil du garantiert, wenn ((stottert)) der # wenn die Presse in dem Moment da ist und der Alamanne hat sein Handy am Ohr, dann ist der hinterher in der Zeitung und nicht der Alamanne, der grad' super authentisch im Eintopf rührt. Weil das ja ach so witzig ist, dass der Alamanne mit dem Handy telefoniert. [...] Also wir suchen # wir versuchen so nah wie möglich ranzukommen. Es ist auch so, dass meine Kleidung – ich mein', ich hab' den Stoff nicht selber gewebt und ich hab' auch das Schaf ((lachend)) nicht selbst mit der Flasche aufgezo-gen. Aber ich

hab's immerhin von Hand genäht und nicht mit der Maschine. Ich hab' allerdings Stahlnadeln verwendet, wie man sie im Laden kauft, und hab' mir keine Knochennadeln geschnitzt. Es gab übrigens Metallnadeln, aber die sind halt # die halten sich halt schlecht, weil sie so fein sind. Aber (.) also, wie, wie soll man's sagen? Jetzt auch unsere Zelte – ich mein' solche Zelte hat man vermutlich nicht gehabt und das muss einfach jedem klar sein, dass das Schauzelte sind. ((I: Aber ihr macht das den Leuten auch deutlich dann?)) Wir machen das den Leuten klar. Also wir machen den Leuten klar, wo der, wo der Unterschied ist, und, und wir können eigentlich # also eigentlich muss man schon froh sein, wenn man den Leuten ausgetrieben hat, dass es keine Hörnerhelme gab und so. Also das ist eigentlich schon # das ist dann eigentlich schon ein Erfolg, weil das sind eigentlich # das ist eigentlich das, das größte Klischee, das die Leute haben, ja? [...]"

Interview 3 mit RK vom 23.7.2012

„Das, das sagt man schon oft. Also meistens eben bei # wenn man 'nen bestimmten Anlass hat – also wenn man irgendwas zeigt, was zum Teil rekonstruiert ist. Also wir sagen das nicht bei jedem Besucherkontakt voraus – so Disclaimer: ((räuspert sich)) ((erheitert)) ,Diese Darstellung ist nicht hundert Prozent authentisch, bitte denken Sie daran' – sondern man, man lässt das dann schon einfließen an, an geeigneter Stelle. Zum Beispiel irgend# irgendjemand von uns hat mal gemeint # hat eben auch gesagt, dass unsere, unsere Kleidung, wenn man's genau nimmt, zum Großteil rekonstruiert ist, weil man im Original eben nur, nur kleine Fetzen hat, die mal erhalten geblieben sind, und das kann man dann so mehr schlecht als recht mit Abbildungen kompensieren. Und er hat dann gemeint, wenn wir hundertprozentig au# hundertprozentig authentisch sein wollten, dann dürften wir uns eigentlich nur kleine Stofffetzen ((erheitert)) an verschiedene Körperstellen kleben. Das geht natürlich nicht. Von dem her müssten wir # wir müssen da Kompromisse machen, das, das ist ganz klar, das weiß man auch und sagt man auch den Besuchern. Also zum Beispiel weisen wir auch regelmäßig drauf hin, dass die, die Alamannen nicht in Zelten gelebt haben. [...] Und so muss man eben bisschen Kompromisse machen. Also hundertprozentig authentisch wird's niemand hinbekommen. [...]"

Autorenverzeichnis

Stefan Burmeister

Geb. 1962; 1983-1992 Studium der Vor- und Frühgeschichte, Ethnologie, Bodenkunde, Geographie und Soziologie; danach Grabungsleiter in der Bodendenkmalpflege Niedersachsens und Mecklenburg-Vorpommerns, Research Fellow in dem Anglo-Saxon Research Collaboration Project der Universitäten Hamburg und Reading, Lehraufträge an den Universitäten Kiel und Konstanz, seit 2000 Ausstellungskurator; Mitherausgeber der Ethnographisch-Archäologischen Zeitschrift. Publikationen 2013: »Migration – Innovation – Kulturwandel: aktuelle Problemfelder archäologischer Investigation. In: E. Kaiser u. W. Schier (Hrsg.), *Mobilität und Wissenstransfer in diachroner und interdisziplinärer Perspektive. Topoi – Berlin Studies of the Ancient World 9* (Berlin u. Boston 2012) 35–58«; »Moorleichen – Sonderbestattung, Strafjustiz, Opfer? Annäherungen an eine kulturgeschichtliche Deutung. In: N. Müller-Scheeßel (Hrsg.), »Irreguläre« Bestattungen in der Urgeschichte: Norm, Ritual, Strafe ...? Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 19 (Bonn 2013) 485–506«; »Migration und Ethnizität: Zur Konzeptualisierung von Mobilität und Identität. In: M. K. H. Eggert u. U. Veit (Hrsg.), *Theorie in der Archäologie: Zur jüngeren Diskussion in Deutschland. Tübinger Archäologische Taschenbücher 10* (Münster u. New York) 229–267«; »Die Sicherung der ethnischen Ordnung: das Wandbild eines eigenartigen nubischen Streitwagens im Grab des Huy, Vizekönig von Kusch (Neues Reich). *Journal of Egyptian History* 6, 2013, 131–151«; Herausgeberschaft zusammen mit Sv. Hansen, M. Kunst u. N. Müller-Scheeßel (Hrsg.), *Metal matters. Innovative technologies and social change in Prehistory and Antiquity. Menschen – Kulturen – Traditionen. Studien aus den Forschungsclustern des Deutschen Archäologischen Instituts 12* (Rahden/Westf. 2013).

Martin Fitzenreiter

Geb. 1962; nach Abitur und Wehrdienst Arbeit in einer Kunstgießerei, 1988-1998 Studium der Ägyptologie, Sudanarchäologie und Islamkunde an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion. 1999-2009 Arbeit in der Kunstgießerei Flierl in Berlin, daneben Privatgelehrter; 2009-2011 Selbstständig, Lehraufträge an den Universitäten Heidelberg und

Köln; 2011-2014 Kurator am Ägyptischen Museum der Universität Bonn. Zusammen mit Steffen Kirchner und Olaf Kriseleit Herausgeber der „Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie“ (IBAES); Organisation mehrerer Workshops; Publikationen zu kulturhistorischen Themen in der Ägyptologie. www.m-fitzenreiter.de

Wilfred Geominy

geb. 1947, studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte und Latein in Tübingen und Bonn. 1982 wurde er an der Universität Bonn bei Nikolaus Himmelmann mit der Arbeit *Die Florentiner Nio-biden* promoviert. Von 1988 bis 2013 war Geominy Kustos des Bonner Akademischen Kunstmuseums und für die Betreuung der Sammlung sowie die Organisation etlicher Sonderausstellungen zuständig und beschäftigte sich mit der Sammlungsgeschichte (*Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Reinhard Kekulé*. Amsterdam, 1989). Sein wissenschaftlicher Forschungsschwerpunkt war die griechische und römische Plastik sowie die Kunst des Hellenismus. Geominy verstarb nur wenige Wochen nach seiner Pensionierung zum Oktober 2013.

Jana Helmbold-Doyé

Studium der Ägyptologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2009 Abschluss der Promotion „Pharos – Insel der Gräber und Heiligtümer“. 2001 bis 2003 Wissenschaftliche Hilfskraft an der Universität Leipzig im Rahmen des SFB 586 „Differenz und Integration. Wechselwirkungen zwischen nomadischen und sesshaften Lebensformen in Zivilisationen der Alten Welt, Halle-Wittenberg/Leipzig“ und Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des Verbundprojektes „Virtuelle Archäologie“ am DAI Berlin mit den Schwerpunkten Datenbankrecherche und -aufbereitung sowie 3D-Modelling. 2004 bis 2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des Forschungsvorhabens „Die römische Nekropole von Hermupolis – Tuna el-Gebel“ (Humboldt-Universität zu Berlin, ab 2005 Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim); 2010 bis 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des Forschungsvorhabens „Das Gräberfeld S/SA in Aniba: Strukturen und Realitäten

der ägyptischen Präsenz in Unternubien vom Mittleren Reich bis in die Dritte Zwischenzeit“ (Humboldt-Universität zu Berlin/Universität Leipzig); seit 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ägyptischen Museum Berlin / Staatliche Museen zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz. Grabungsteilnahme und Keramikbearbeitung u.a. im Rahmen des Projektes „Wadi Abu Dom Itinerary (WADI/Sudan)“ (Universität Münster), in Musawwarat es-Sufra (Sudan) (Humboldt-Universität zu Berlin) und auf Qasr Ibrim (Ägypten) (Egyptian Exploration Society London); Dokumentation des Grabes 2 in Anfuschi (Alexandria) in Zusammenarbeit mit dem Centre d'Etudes Alexandrines (CEAlex). Publikationstätigkeit zur antiken Keramik, funerären Anlagen griechisch-römischer Zeit und den von ihr betreuten Ausgrabungsprojekten (Alexandria, Tuna el-Gebel) sowie zur Kultur- und Rezeptionsgeschichte Ägyptens.

Rita Lucarelli

Rita Lucarelli studied at the University of Naples "L'Orientale," Italy, where she took her MA degree in Classical Languages and Egyptology. She holds her Ph.D. from Leiden University, The Netherlands (2005) and her Ph.D. thesis was published in 2006 as *The Book of the Dead of Gatseshen: Ancient Egyptian Funerary Religion in the 10th Century BC*. From 2009 until 2012 she has worked as Research Scholar at the Book of the Dead Project of the University of Bonn, Germany. Currently, she works at the Department of Egyptology of Bonn University as Research Scholar and Lecturer and she is writing her Habilitation on demonology in ancient Egypt.

Ludwig D. Morenz

wurde 1965 in Leipzig geboren. Nach dem Studium der Orientalischen Archäologie an der Martin-Luther-Universität Halle absolvierte er ein Promotionsstudium an der Universität Leipzig in den Fächern Ägyptologie, Koptologie, Altorientalistik und Religionsgeschichte, das er 1994 mit der Dissertation *Beiträge zur ägyptischen Schriftlichkeitskultur des Mittleren Reiches und der Zweiten Zwischenzeit* abschloss. 2001 habilitierte er sich an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Seit 2009 hat er die Professur für Ägyptologie an der Universität Bonn inne und ist Direktor des Ägyptischen Museums Bonn. Schwerpunkte der Forschung sind Schriftgeschichte, Kul-

tursemiotik, Ägyptologische Bildanthropologie und die Literatur des Mittleren Reiches. Er leitet ein Feldprojekt in Serabit el-Chadim/Sinai. Email: l.morenz@uni-bonn.de

Marcus Müller-Roth

Marcus Müller-Roth studierte Ägyptologie in Heidelberg, Köln, Mainz und Tübingen. Als Dissertation legte er 2006 eine Neuedition des „Buchs vom Tage“ (OBO 236) vor. Im Jahr seiner Promotion wechselte er an die Universität Bonn, wo er 2006 bis 2012 im Totenbuch-Projekt arbeitete, einem Vorhaben der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste. Zudem absolvierte er ein Studium des Wissenschaftsmanagements an der Deutschen Hochschule für Verwaltungswissenschaften Speyer und des Bildungsmanagements an der Universität Oldenburg. Seit 2012 ist er beim Wissenschaftsrat tätig, der die Bundesregierung und die Regierungen der Länder in Fragen der inhaltlichen und strukturellen Entwicklung der Hochschulen, der Wissenschaft und der Forschung berät.

Stephen Quirke

BA University of Cambridge, PhD University of Cambridge, Professor of Egyptian Archaeology, UCL; recent research monographs: *Hidden Hands: Egyptian workforces in Petrie excavation archives, 1880-1924* (2010), *Going out in Daylight: the Egyptian Book of the Dead - translation, sources, meanings* (2013); relevant recent articles: *Labour at Lahun*, in Z. Hawass, and J. Richards (eds.) *The archaeology and art of Ancient Egypt, Studies in honor of David O'Connor* (2007), 273-288; *Interwoven Destinies: Egyptians and English in the Labour of Archaeology, 1880-2007*, in B. Brehony, and A. El-Desouky (eds.), *British-Egyptian Relations from Suez to the Present Day* (2007), 247-273; *Sehel and Suez: canal-cutting and periodisation in ancient and modern history*, in M. Fitzenreiter (ed.), *Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Struktur* (2009) 223-230; *Contexts for the Lahun Lists*, in I. Régen, F. Servajean (Eds.), *Verba manent. Recueil d'études dédiées à Dimitri Meeks par ses collègues et amis* (2009) 363-386; *Lyricism and Offence in Egyptian Archaeology Collections*, in G. Were, J. C. H. King (Eds.), *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums*, (2012) 37-48; *Exclusion of Egyptians in English-directed archaeology 1882-1922 under*

British occupation of Egypt, in S. Bickel et al. (eds.), *Ägyptologen und Ägyptologien: Zwischen Kaiserreich und Gründung der beiden deutschen Staaten* (2013), 379-405.

Stefanie Samida

Geb. 1973; 1993 – 1999 Studium der Vor- und Frühgeschichte, Klassischen Archäologie, Mittelalterlichen Geschichte an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und Christian-Albrechts-Universität Kiel (Abschluss: Magister Artium), Teilnahme an diversen Ausgrabungen (u.a. Oppidum Heidengraben); 1999 – 2001 Aufbaustudiengang Medienwissenschaft-Medienpraxis an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Abschluss: Diplom-Medienpraktiker); 2002 – 2005 Promotionsvorhaben „Wissenschaftskommunikation und Wissensvermittlung. Neue Medien in der Archäologie“, Neuphilologische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Promotion, Dezember 2005); 2006/07 Wissenschaftliche Angestellte am Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters der Universität Tübingen. Durchführung eines Forschungsprojekts im Rahmen der Projektförderung für Nachwuchswissenschaftler an der Universität Tübingen, Titel: „Die ‚archäologische Entdeckung‘ als Medienereignis. Quellenkritisch-vergleichende Studien“; 2008 – 2010 Forschungsstipendiatin der Gerda Henkel Stiftung; Titel des Projektes: „Heinrich Schliemann und seine Ausgrabungen im Spiegel der Presse: Popularisierung und Medialisierung archäologischer Entdeckungen im 19. Jahrhundert“; 2011 Wissenschaftliche Angestellte am Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters der Universität Tübingen. Durchführung eines Forschungsprojekts im Rahmen der Projektförderung für Nachwuchswissenschaftler an der Universität Tübingen, Titel: „Living History: Wohin führt der Weg populärer Geschichtsvermittlung?“; 2011/12 Junior Fellow am Berliner Exzellenzcluster 264 Topoi. The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations; seit 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam.

Achim Saupe

Dr. Achim Saupe studierte Geschichtswissenschaften, Politologie, Lateinamerikanistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin und promovierte

2007 zum Thema: Der Detektiv als Historiker – Der Historiker als Detektiv. Historik, Kriminalistik und die Repräsentation des Nationalsozialismus als Kriminalroman. Anschließend wirkte er am Zentrum für Zeithistorische Forschungen Potsdam (ZZF) und als Lehrbeauftragter am Historischen Institut der Universität Potsdam, als Redakteur bei Docupedia-Zeitgeschichte und am Deutschen Historischen Institut London. Seit 2013 ist er Koordinator des Leibniz-Forschungsverbunds "Historische Authentizität" am Zentrum für Zeithistorische Forschungen Potsdam. E-Mail: saupe@zzf-pdm.de

Beat Schweizer

Magisterarbeit zur historischen Interpretation von Grabfunden, Doktorarbeit zu Aspekten kultureller Interaktion in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. auf der italischen Halbinsel. 2001–2004 Forschungsstipendium des Deutschen Archäologischen Instituts für ein Projekt im Rahmen der Deutschen Olympia-Grabung; 2006–2009 ‚Eigene Stelle‘ im DFG-Schwerpunktprogramm 1171: Frühe Zentralisierungs- und Urbanisierungsprozesse. Zur Genese und Entwicklung ‚frühkeltischer Fürstentümer‘ und ihres territorialen Umlandes; 2010–2012 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen der SFB-Initiative 1070 RESSOURCENKULTUREN. 2013 Lehrauftrag an der Universität Basel im ‚Doktoratsprogramm der Basler Altertumswissenschaften‘. Seit 2013 Wissenschaftlicher Bearbeiter des Teilprojekts C 03 im SFB 1070 RESSOURCENKULTUREN an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Karl Heinrich von Stülpnagel

Geb. 1960 in Hannover; 1980 Gesellenprüfung im Tischlerhandwerk; 1981-87 restauratorische Ausbildung in Clausthal-Zellerfeld, Hannover, München und Berlin; 1987-88 Restaurator einer landwirtschaftlichen Privatsammlung; 1988-90 Forschungsvorhaben zu mittelalterlichen Truhen im Kloster Wienhausen bei Celle; 1990-92 Forschungsvorhaben zu neuzeitlichen Truhen im Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide in Hösseringen. Seit 1992 Leitender Restaurator des Ägyptischen Museums der Universität Leipzig. Publikationen zur mittelalterlichen und antiken Möbelforschung, Ethik und Praxis der Restaurierung.

Susanne Voss

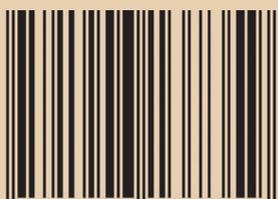
Dr. phil. Susanne Voss Kern (Publikationsname: Susanne Voss), Studium der Ägyptologie, Klassischen Archäologie und Vorderasiatischen Altertumskunde in Berlin (FU) und Heidelberg. Seit 2007 Forschungsstelle am DAI Kairo zur Geschichte des DAI im 20. Jahrhundert (Wissenschaftshistorisches Forschungscluster 5). Seit 2013 Kooperation (wissenschaftliche Mitarbeiterin) mit dem DFG-Forschungsprojekt „Wissenshintergründe und Forschungstransfer des Ägyptologen Georg Steindorff (1861-1851)“ am Ägyptischen Museum Leipzig. Lehrbeauftragte an den Universitäten Köln und Leipzig.

Friederike Werner

Studium der Kunstgeschichte, Ägyptologie und Klassische Archäologie in Heidelberg; Grabungszeichnerin in Ägypten: Luxor/Theben und Tuna el-Gebel; seit 1988 Mitarbeiterin in einer Werbeagentur in München. 1993 Promotion bei Prof. Riedl und Prof. Assmann in Heidelberg: "Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts"; 1995-2002 Kulturreferentin im Augustinum München; seit 2005 Freie Malerei. 2002-2010 Lehrkraft für Kunst an einer Münchner Privatschule; Kunstvermittlung: Museums- und Stadtführungen München; Inventarisierungen privater Sammlungen. Seit 11/2012: Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Exzellenzcluster der Universität Heidelberg "Asia and Europe". Forschungsthema: "Aegyptiaca in early modern Europe and the phenomenon of Egyptomania" unter der Leitung von Prof. Quack, Ägyptologisches Institut Heidelberg. www.zum-glueck-malerei.de; www.asia-europe.uni-heidelberg.de



ISBN 978-1-906137-35-9



9 781906 137359 >