

The background is a solid, vibrant blue. Overlaid on this background are several large, black, stylized characters and symbols. These include a large 'H' at the top left, a large 'E' in the upper middle, a large 'C' in the center, and a large 'S' at the bottom right. The characters are thick and have a slightly irregular, hand-drawn appearance. The overall composition is abstract and graphic.

Collecting
Loss

Collecting Loss

BAUHAUS
UNIVERSITÄTSVERLAG



Schriftenreihe des
DFG-Graduiertenkollegs 2227
»Identität und Erbe«

Band I

SIMONE BOGNER
GABI DOLFF-BONEKÄMPER
HANS-RUDOLF MEIER
(HG.)

S. 06 GABI DOLFF-BONEKÄMPER
Collecting Loss – Einführung

**Archive – oder die Paradoxien der
Verlustverhinderung**

S. 16 JÖRG PAULUS
**Die Existenzweisen der Lücke
im Archiv / The Modes of Existence of the
Gap in Archival Records**

S.36 ANNIKA SELLMANN
**Wider das rasche Schwinden –
Ein Archiv für die »Ländlichen Denkmäler
der Kultur« im Museum für Kunst
und Gewerbe Hamburg 1898 – 1915**

S.46 CAROLIN VOGEL
**Archiv ohne Archiv –
Der Ort als Gedächtnisraum
am Beispiel Dehmelhaus**

S.56 ORTRUN BARGHOLZ
**Das Haus als Archiv, der Film als Archiv –
Die filmische Dokumentation
des architektonischen Nachlebens von
Harry Rosenthals »Dichterwerkstatt«
für Arnold Zweig in Berlin-Eichkamp**

S.68 MORITZ PETER HERRMANN
**«I am Dandara» – Fiction,
History, and Gender in the Memory of
the Resistance to Colonial Slavery**

Sammlungsverluste und Verlustsammlungen

- S. 80 BEATE LÖFFLER
Discovery, Search, Canonization,
and Loss – Japan's Architectural Heritage
as a Matter of Cultural Negotiation
and Perception of Relevance in the Late
Nineteenth Century
- S. 94 SCHIRIN KRETSCHMANN
Liquid Matter(s) – Künstlerische
Interventionen mit Lederfett
- S. 108 STEFANIE LOTTER
Collections of Loss –
Curating the Earthquake

Das Echo verlorener Häuser im Raum

- S. 120 DAVID EHRENPREIS
Activating the Archive –
Strategies for Confronting the Legacy of
Urban Renewal
- S. 130 LEO BOCKELMANN / SIGRUN LANGNER
Verlust der Struktur? – Supermärkte auf
ehemaligen Industrieflächen im Vogtland
- S. 144 SONYA SCHÖNBERGER
Fragmente und Erinnerungen

Die Lokalisierung der Abwesenden in der Erzählung

- S. 156 BAHAR MAJDZADEH
Topography of the Absence of the
Iranian Political Exiles
- S. 167 IMPRESSUM

Collecting Loss

Einführung

Gabi Dolff-Bonekämper

Wer sich mit Identität und Erbe befasst, also mit dem Zusammenhang zwischen der Konstituierung und Stabilität von Gemeinwesen und dem Bewahren von Gütern, Orten und Überlieferungen, kommt nicht umhin, sich auch mit Verlusten zu befassen. Verlust bezeichnet hier nicht die Abwesenheit eines Gutes, das Erbe war oder hätte werden können, sondern die soziale Beziehung zu dem verlorenen Gut und zu den Umständen seines Verlorengehens. Verlust wird persönlich empfunden und kann mit Anderen geteilt und weitergegeben werden. So bleibt ein Verlust gegenwärtig und kann auf lange Zeit wesentlich zum Zusammenhalt einer Gruppe oder eines größeren Gemeinwesens beitragen und somit identitätsfundierend wirksam werden. Dies lässt sich leicht am Beispiel von Heimatvertriebenen, Exilanten und Migranten aufzeigen, die oft über Generationen hinweg den Verlust der alten Heimat, möglicherweise auch nur die Verlustempfindung als solche weitervererben. In dem Falle sprechen wir von einer Verlustgemeinschaft, die wir als eine Variante der Erbegemeinschaft, der Heritage-Community im Sinne der Faro Convention¹ betrachten.

Solch eine Verlustgemeinschaft bleibt nicht notwendig in sich geschlossen. Andere können, gegebenenfalls lange nach dem Untergang des Gegenstandes oder dem Verlust des Ortes, hinzutreten und den in der Vergangenheit liegenden Verlust persönlich und ganz akut empfinden – hier kann man von »nachgeholtem Verlusterleben«, möglicherweise auch von empathischer Identifikation mit den ihres Erbes beraubten Mitmenschen sprechen. Die empathische Identifikation mit dem Verlust Anderer kann indes sehr weit gehen und in Extremfällen dazu führen, dass die später Hinzutretenden einen Verlust an sich ziehen und als Wortführer und Aktivisten aktueller Wiederbeschaffungs-Initiativen auftreten. In dem Falle könnte man von einer externen Verlustaneignung sprechen. Auch hierfür lassen sich Beispiele finden: Der Verlust der 1993 im Jugoslawienkrieg zerstörten Alten Brücke (Stari Most) von Mostar wurde durch die Medien weit in die Welt hinaus bekanntgemacht und zu Recht nicht nur von den Bewohnern der Stadt empfunden. Internationale Organisationen machten sich in der Folge die Wiederbeschaffung der Brücke zu eigen, die Weltbank übernahm die Finanzierung, die UNESCO mit einer international besetzten Fachkommission die Beratung, und ein im Brückenbau versiertes türkisches Unternehmen die Umsetzung.²

Nach der Fertigstellung der neuen Alten Brücke im Jahr 2004 wurde sie 2005 als Denkmal der Versöhnung und des friedlichen Zusammenlebens der unterschiedlichen Volksgruppen in die Welterbeliste der UNESCO eingetragen.³ Die internationalen Akteure belohnten sich gewissermaßen selbst mit dieser zusätzlichen Würdigung. Zur externen Verlustaneignung kam in diesem Falle also noch die externe Wiederbeschaffung. Wie die kroatischen und die bosnischen Mostarer damals darüber dachten, wurde im UNESCO Dossier von 2005 nicht thematisiert.⁴ Man darf zumindest darauf hoffen, dass der Verlust und die Restitution der Brücke mit der Zeit in historische Distanz rücken und eines Tages mit einer gemeinsamen lokalen Erzählung verwoben werden. Ähnliches geschah schon in früheren, gleichfalls kontrovers diskutierten Verlust- und Wiederbeschaffungsfällen – etwa mit dem nach Kriegszerstörung neu gebauten Goethehaus in Frankfurt und vermutlich wird es irgendwann in der Zukunft auch mit dem ganz neuen Berliner Schloss geschehen.

Verlust ist nicht einfach der Antagonist von Erbe, sondern ist selbst ein wichtiger Faktor im Modell des Erben- und Vererben-Geschehens. Geteiltes Verlustempfinden kann zu einer internen und externen Solidarisierung führen und ist damit höchst relevant für die Festigung bestehender und die Ausbildung neuer Identitäts- und Erbegemeinschaften.

Aber wie kann man, was der Titel des Buches »Collecting Loss« suggeriert, aktiv Verlust sammeln und wer kann das wollen? Was wird gesammelt – die Verlustempfindungen oder die Schatten und Spuren verlorener Güter und Orte?⁵ Und sind es die Verlierer, die Verlust auf Verlust türmen und für sich behalten, um am Verlust zu leiden oder zu wachsen oder sind es die Beobachter und Zeugen? Könnten Sammler anderer Leute Verluste oder auch ganz anonyme Verluste erwerben und daraus Gewinn ziehen, wie in einem Wechselgeschäft, in dem es wohl um Verdienst aber nicht um Geld geht? Und wie können Verluste etwa mittels archivalischer oder künstlerischer Verfahren zusammengetragen, erfasst, transformiert und vermittelt werden?

In diesem Buch veröffentlichen wir die Beiträge der zweiten Jahrestagung des Graduiertenkollegs »Identität und Erbe«, die im November 2018 in Weimar stattfand.⁶

Archive – oder die Paradoxien der Verlustverhinderung (ab S. 15)

Beginnen wir mit dem Archiv, also mit der Institution, deren Funktion es ist, das aufzusammeln, was Andere schon gesammelt und hinterlassen haben, was Andere wegwerfen wollen oder was ganz absichtslos irgendwo erhalten blieb und nun aufhebenswert erscheint. Das mag zunächst verwundern, denn als Institution des Bewahrens soll das Archiv doch dem Verlust vorbeugen. Aber Archive sind auch Orte des Verlustes. Nicht Alles kann aufgenommen werden, Bestände können aussortiert und ausgelagert oder aus Platz- und Systemgründen entsorgt werden. Bewahrungs-Interessen und archivwissenschaftliche Ordnungsstrategien und Erschließungssystematiken können sich verändern und am Ende ist das Archiv auch der beste Ort, um etwas zu verbergen.

Nicht wenige Romane und Erzählungen – und Forschungen – beginnen mit scheinbar aussichtsloser Suche oder mit einem vollkommen überraschenden Archivfund.⁷ Und so beginnt auch das Buch mit Beiträgen, in denen das Archiv als Institution, als Ort und als Konzept diskutiert wird.

Am Anfang steht der Beitrag von JÖRG PAULUS, der sich aus der Sicht der Archivwissenschaft und der Philologie grundsätzlich mit den Bewahrungslogiken des Archivs auseinandersetzt. Er macht deutlich, dass man den Bestand des Archivs, wie überhaupt jeden überlieferten Bestand an Wissen und Texten vom Verlust, ganz grundsätzlich von der Lücke, vom nicht (mehr) Vorhandenen aus denken kann. Die Lücken entstehen im Archiv nicht nur durch Nicht-Sammeln, sondern auch durch gezielte Aktenreduktion. Die Terminologie der Archivwissenschaft hält eigens eine Abkürzung bereit, die auf nicht (mehr) existierende, abwesende Bestände verweist: »D.A.« = desunt acta. Da keiner im Voraus weiß, was noch alles später Interesse erwecken könnte, wird nach den jeweils geltenden Bewahrungslogiken ein- und aussortiert. Verlust ist also, neben dem Bewahren, ein Wesensmerkmal des Archivs. So gesehen ist das Archiv auch stets eine Sammlung von Verlusten.

ANNIKA SELLMANN berichtet über das »Archiv für die ländlichen Denkmäler der Kultur«, das 1898 – 1915 von Justus Brinckmann, dem damaligen Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, angelegt wurde. Brinckmann sah in den Dörfern im Hamburgischen Landgebiet ein »kaum von den Geschmackswandlungen der Großstadt berührtes« Reservat alter Volkskultur. Seine Sammlung erhaltener Zeugnisse »alter bäuerlicher Geschmackskultur« sollte ein Archiv für Gegenstände ländlichen Gebrauchs werden, sollte Objekte vor dem sicheren Untergang retten, den die strukturelle Modernisierung von Haushalt und Landwirtschaft und mangelndes Wertbewusstsein der ländlichen Bevölkerung mit sich bringen würden. Treibende Kraft des Sammelns war mithin die Verlust-erwartung des Städters und Experten, nicht das Verlustempfinden der Dörfler. Die Objekte konnten, wie es scheint, nur durch Translozieren gesichert werden – eine in der Geschichte des Sammelns weitverbreitete Formel. Die Autorin befragt in ihrem Aufsatz die vom Sammler konstruierte Verlust- und Rettungsgeschichte und trägt damit wesentlich zur Reflektion von Verlust-erleben und Verlustaneignung bei.

CAROLIN VOGEL berichtet über das Dehmelhaus in Hamburg, das ab 1912 von dem Dichter Richard Dehmel (1863 – 1920) und seiner Frau Ida (1870 – 1942) als Wohnhaus und zugleich, mit eigens dafür entworfenen Möbeln, als Archiv seines Schaffens und seiner vielfältigen Beziehungen zu Künstlern, Dichtern und Intellektuellen seiner Zeit eingerichtet wurde. Es entstand eine Einheit von Ort und Archiv, wobei das Haus, in Form, Raum und Substanz auch selber zum Archivgut des Künstlerlebens wurde. Der schriftliche Nachlass Dehmels wurde nach 1945 in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verbracht. Das Haus wurde zweckentfremdet bewohnt, verlor im Laufe der Jahre seine Aura, seinen Namen und beinahe seine Substanz. Die Unterschutzstellung durch die Denkmalpflege und die Restaurierung (2014 – 2016) verhinderten den Totalverlust, aber der schriftliche Nachlass bleibt abwesend.

Das Haus kann besichtigt werden. Leere Möbel evozieren das ehemals anwesende Archivgut. In diesem Falle überkreuzen sich Verlust- und Rettungsgeschichte, wobei der Verlust nicht durch Wiederbeschaffung ungeschehen gemacht wird, sondern als solcher erhalten bleibt und den Wert des Bestandes erhöht.

Im Beitrag von ORTRUN BARGHOLZ⁸ geht es um das 1930/31 von Harry Rosenthal für Arnold Zweig gebaute Schreibstudio, das sich der Schriftsteller unweit von seinem geräumigen Wohnhaus einrichten ließ. Zweig konnte nicht bei künstlichem Licht arbeiten, also wurde das Schreibstudio ein luftiger Bau mit großen Glasflächen, die in einen rasch errichteten, leichten Holzgerüstbau eingespannt wurden. Schon 1933 mussten Arnold Zweig und sein Architekt Berlin verlassen. Das Studio wurde 1938 enteignet, billig verkauft und dann zu einem »richtigen« Wohnhaus umgebaut, mit mehr Innenraum, Steildach und Fenstern. Nach einem weiteren Verkauf erfolgte 1967 ein weiterer Umbau. Je mehr das Haus an Baumasse gewann, desto größer wurde der Verlust. Das kundige Auge der Autorin und Bauforscherin, vermittelt durch die Filmkamera, entdeckt im heutigen Bestand noch die Reste und Spuren von Zweigs Schreibstudio. Wie die Autorin richtig anmerkt, avanciert die Unkenntlichmachung des ursprünglichen Zustands, also der Verlust des Originals, selbst zu einem Teil des Denkmals. Es wurde tatsächlich 1992 in seiner Substanz, mitsamt allen seinen Veränderungen, als Zeugnis seiner historisch höchst bedeutsamen doppelten Verlustgeschichte, unter Denkmalschutz gestellt. Das Haus wird im Film als Archiv seiner Geschichte lesbar gemacht.

Wenn etwas nicht in einem Archiv steht, muss man es in einem anderen suchen. Oder erfinden. Das Erfundene kann später als Beginn eines neuen, von Anderen geführten Archivs gesehen werden – dem Archiv der wahrhaftigen Erfindungen. Von solch einer Erfindung berichtet MORITZ PETER HERRMANN. Ausgangspunkt ist die nicht geschriebene Geschichte der afrikanischen Sklaven, die schon seit Beginn der portugiesischen Kolonialzeit im 16. Jahrhundert als Arbeitskräfte nach Brasilien verschifft wurden, wo sie, bis zur Abschaffung der Sklaverei (in Brasilien erst 1888!) keinerlei zivile oder kulturelle Rechte hatten. Nicht Wenigen gelang es indes, ihren Herren zu entfliehen und, teils über Jahrzehnte, in eigenen, selbstverwalteten Ansiedlungen, den »Quilombos«, zusammenzuleben. Zum Beispiel in Palmares, das nach mehr als 60 Jahren Bestand 1695 von den portugiesischen Kolonialherren erobert wurde. Dabei verlor der seitdem und bis heute als Held der afro-brasilianischen Bewegung gefeierte Anführer des Quilombo dos Palmares, genannt Zumbi, sein Leben. Frauen werden in der Überlieferung nicht erwähnt. Diese Lücke wurde nun durch die von Aktivistinnen der Emanzipationsbewegung erfundenen weiblichen Figur der Dandara gefüllt, die als Gefährtin dem Helden Zumbi gleichgestellt wird. Sie steht für das, was im Archiv fehlt: der aktive Part der schwarzen Frauen in der Geschichte der Emanzipation der afro-brasilianischen Bevölkerung.

Sammlungsverluste und Verlustsammlungen (ab S. 79)

Die Eigenart einer Sammlung besteht darin, dass Gegenstände, die zuvor anderen gehört haben und anderswo bewahrt wurden, an einen neuen gemeinsamen Ort in gemeinsamen Besitz gebracht werden, wo sie, einander vergleichbar gemacht, an Lesbarkeit und Wert gewinnen. Zu diesem Vorgang gehört stets ein doppelter Verlust: Am früheren Ort entsteht eine Leerstelle, wo das Objekt dann nicht mehr ist, und den früheren Besitzern entgeht der sammlungsbedingte Mehrwert. Das gar nicht erst Gesammelte, weil nicht für wert Befundene und keinen Wert Verheißende bleibt, wo es ist, verfällt und geht unter – oder wird, lange genug unberührt gelassen, seinerseits zur Rarität und zieht die Aufmerksamkeit anderer Sammler auf sich. Das Konzept der Sammlung ist also ohne Verlust gar nicht zu denken. So ist der zweite Abschnitt des Buches Sammlungsverluste und Verlustsammlungen gewidmet.

Die Wahrnehmung und Würdigung japanischer Kunst und Architektur im 19. Jahrhundert in Europa und das Zurückwirken europäischer Wertschätzungs- und Sammlungsmuster auf die Sammlungs- und Bewahrungspraxis in Japan sind Gegenstand von BEATE LÖFFLERS Beitrag. Auslöser für das starke europäische Interesse an japanischer Kunst und japanischem Kunsthandwerk war die vielbeachtete Repräsentation Japans auf der Weltausstellung in London 1862, die ein englischer Japanreisender und Kenner organisierte. Das Begehren westlicher Sammler nach japanischen Artefakten löste einen lebhaften Handel und Transfer von Stücken aus Japan in die Sammlerländer aus und regte in Japan die Produktion von Artefakten und auch deren Wertschätzung an. Die kunstvoll gefügte und reich ornamentierte japanische Holzarchitektur wurde in Europa wenig zur Kenntnis genommen. Europäische Architekten behaupteten, es gäbe in Japan gar keine Baukunst. Die mangelnde externe Wertschätzung minderte wiederum die Wertschätzung in Japan und so gingen, im Sog des starken Modernisierungswillens, nicht nur zahlreiche historische Holzbauten verloren, sondern es drohte der Verlust von baukultureller Eigenart und überlieferter handwerklicher Meisterschaft im Lande. Dies löste schließlich eine Verlustbegrenzung durch Sachforschung, Inventarisierung und staatliche Rettungs- und Sicherungsinitiativen aus.

SCHIRIN KRETSCHMANN schreibt in ihrem »Liquid matters« betitelten Beitrag über ihre künstlerischen Arbeiten mit verflüssigtem Lederfett, das, eigentlich zur Pflege von Lederschuhen gedacht, von ihr in bemessenen Feldern auf den Verputz von Innenwänden aufgebracht wird, wo es sich, je nach raumklimatischen und Lichtverhältnissen im Zeitablauf der Intervention in seiner Farbe und seiner Konsistenz verändert. Die Assoziation zum Tagungsthema kann in der Lederfett-Installation »Lets Slip Into Her Shoes (V)« (2017) im Treppenhaus des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München gesehen werden. In dem als Verwaltungsbau der NSDAP errichteten monumentalen Gebäude am Königsplatz richtete die US-amerikanische Militärregierung 1945 den »Central Art Collecting Point« für eine der größten vorstellbaren Verlustsammlungen ein: die von den Nazi-Größen in ganz Europa geraubten Kunstwerke, die von dort aus an ihre Eigentümer zurückgegeben werden sollten. Aber in wessen Schuhe sollen wir hier schlüpfen?

Sollen wir den Werktitel als Aufforderung zur Empathie begreifen? Oder geht es um den Fluss von Material und Zeit – »liquid matters«?

Das Erdbeben in Nepal, das im Jahre 2015 viele Hunderte Menschen das Leben kostete und zahlreiche Wohnhäuser, Kult- und Kulturbauten buchstäblich in sich zusammenfallen ließ, ist Ausgangspunkt des Beitrags von STEFANIE LOTTER. Sie berichtet über die künstlerischen Verfahren, mit denen der dramatische Verlust an Gebäuden bearbeitet und betrauert wurde. Eine besondere Rolle kam dabei der zu hoher Meisterschaft entwickelten Körperkunst, genauer: dem Medium Tattoo zu. Ein Mann ließ sich, motiviert durch seine Liebe zum architektonischen Erbe und seine Trauer über dessen Verlust, binnen 3 Jahren mehrere große, detailgenaue, colorierte Abbilder zerstörter Kulturdenkmale auf seine Arme tätowieren und wurde damit selbst zum mobilen Träger seiner ganz eigenen Sammlung von Denkmalverlusten. Andere künstlerische und kuratorische Projekte zeigten Sammlungen zerstörter Alltagsgegenstände oder über Social Media gesammelte Fotos persönlicher Verlust-erfahrungen. Man könnte in diesem Falle insgesamt von einer Sammlung von Verlustbearbeitungen sprechen.

Das Echo verlorener Häuser im Raum (ab S. 119)

Abgerissene Häuser hinterlassen Leerstellen im Stadtplan und im materiellen wie im sozialen Stadtgefüge. Werden sie umgehend durch Neubauten ersetzt, in die ganz andere Nutzer einziehen, wird die lokale Überlieferung bald verblasen. Die Erinnerungen früherer Bewohner verlieren ihren räumlichen und sozialen Rahmen. Werden zudem städtebauliche Struktur, Bauhöhe und Bautypologie verändert, verlieren sich auch die Anhaltspunkte für Erinnerungen und Überlieferungen im Raum. Ereignisse und Erfahrungen, die mit ihm verbunden waren, werden gewissermaßen ortlos und können nur noch auf alten Stadtplänen und alten Fotos lokalisiert werden. Dafür beginnen in den neuen Häusern und Räumen neue Geschichten. Wird aber nach dem Abriss von Häusern über eine längere Zeit nicht neu gebaut und werden Flächen nur provisorisch geglättet, um zumindest als Parkplätze oder zum Aufstellen von Kleinbauten oder Containern welcher Art auch immer dienen zu können, entsteht ein Raum, in dem nichts festzumachen ist, zu dem gar keine Geschichte erzählt wird, so als sei dort früher nichts geschehen.

Dies war Ausgangspunkt der Forschungen und Aktionen, die DAVID EHRENPREIS in seinem Beitrag über das Städtchen Harrisonburg darstellt. Harrisonburg erlebte, wie viele kleine Städte in den USA, im Zuge des national propagierten Projektes der Stadterneuerung und Zentrumsaufwertung in den 1960er Jahren in seinem Zentrum eine Kahlschlagsanierung. Aber die erwartete Erneuerung blieb aus, und so trat Leere an die Stelle eines ehemals lebendigen Wohnquartiers, von dem Jahre später niemand mehr erzählte. Der soziale und lokale Rahmen für irgendeine Art von Überlieferung war abhandengekommen. Der Aufsatz berichtet über die mit Studierenden und Bewohnern gemeinsam durchgeführten Forschungen und Aktionen, die, über alte Stadtpläne, Fotos und gesammelte Geschichten, die verlorenen Häuser in die Gegenwart und ins Bewusstsein der

heutigen Harrisonburger brachten. Dem historischen Verlust wurde so ein gegenwärtiger sozialer Rahmen geschaffen, der die Bewohner und die Studierenden in einer Wiedergewinn-Gemeinschaft zusammenführte.

Um urbane Verluste geht es auch in dem Beitrag von LEO BOCKELMANN und SIGRUN LANGNER, aufgezeigt am Beispiel des Vogtlandes, im Grenzgebiet zwischen Thüringen, Bayern, Sachsen und Tschechien. Am Anfang stand die bald nach der Wiedervereinigung eintretende rapide De-Industrialisierung der DDR. Auf die Schließung der Betriebe folgte der Leerstand und später der Abriss zahlreicher Industriebauten. Da diese häufig in den Zentren der Städte gestanden und deren Raumgerüst und Ansicht wesentlich geprägt hatten, entstanden große Fehlstellen im baulichen Bestand. Solche Flächen wurden zur Ansiedlung von Supermärkten genutzt, die aber, ganz ihrer eigenen inneren Logik und Logistik folgend, die historischen Straßen- und Platzkanten ignorieren und so einen Sekundärverlust auslösen: den der räumlichen Orientierung. Es ist nicht die mäßige architektonische Qualität der Supermärkte, sondern die Sorge um den Verlust der Raumstruktur und der Raumlogiken der Städte, die die Autoren bewegt.

Trümmerberge sind geradezu sprichwörtliche Sammlungen von Verlusten. Was einmal Häuser waren, Hausrat, Möbel, persönliche Gegenstände früherer Bewohner, findet sich, in Bruchstücke zerkleinert, in einem Berg versammelt, der nach seiner Aufschüttung mit Erde bedeckt, modelliert und bepflanzt und in einen Freizeitort verwandelt wurde. SONYA SCHÖNBERGER hat Berliner Trümmerberge begangen und ohne vorgefassten Plan Gegenstände eingesammelt, die sie näher betrachtet und befragt hat. Es geht ihr in ihrer künstlerischen Arbeit und in ihrem Diskurs nicht um die materiell oder erzählerisch vervollständigte Rekonstruktion des früher Gewesenen. Der Verlust des Ganzen ist vorausgesetzt. In der gegenwärtigen Erfahrung des Fragmentarischen liegt für sie das Eigentliche.

Die Lokalisierung der Abwesenden in der Erzählung (ab S. 155)

Die Exilforschung hat sich ausführlich mit den Problemen der Entwurzelung und Neuorientierung von Exilanten, namentlich aus Nazi-Deutschland beschäftigt, die, am Zielort ihrer erzwungenen Auswanderung oder Flucht mit dem Verlust von Heimat, Sprache, Besitz und sozialem Halt zu kämpfen hatten und für sich und die Ihren ein neues Ich, ein neues Wir aufbauen mussten. Der Verlust, der durch ihre Flucht oder ihre Deportation entstanden ist, die Fehlstelle, die sie in ihrem früheren sozialen Umfeld hinterließen und ihre Abwesenheit an den Orten ihres früheren Lebens, im Raum ihrer Stadt, ihrer Straße, ihres Hauses, ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen. Er kann aber durch Zeichen und Markierungen im öffentlichen Raum erkennbar gemacht werden. Damit werden die schon lange Zeit Abwesenden gewissermaßen in der Gegenwartstopographie lokalisiert. Beispielhaft wäre hier die Open-Air Ausstellung »Zerstörte Vielfalt« in Berlin im Sommer 2013 zu nennen, sowie die Stolpersteine und andere künstlerische Interventionen und Ausstellungen im öffentlichen Raum.⁹ Dies setzt aber voraus, dass in der Gegenwart der doppelte historische Verlust überhaupt thematisiert werden darf, und das

ist nicht notwendig der Fall. Wenn ein Staat an einem ortlosen Vergessen seiner Exilanten interessiert ist, muss er diese Erinnerungsarbeit als subversiv ansehen und kann sie verbieten und bestrafen.

BAHAR MAJDZADEH setzt sich in ihrem Beitrag mit genau diesem Problem auseinander. Sie sucht im heutigen Teheran die Spuren der politischen Aktivisten der 1980er Jahre, die für Freiheit und Demokratie und gegen den Schah eingetreten waren, aber später, nach der Errichtung der Islamischen Republik, das Land verlassen mussten und seit Jahrzehnten im Exil leben. Es gibt, so die Autorin, im Iran kein Bild vom Exodus dieser Aktivisten und keinen Ort, an dem man an sie denken könnte. Die Autorin hat eine Zahl von Exilanten nach ihren persönlichen Erinnerungen an die Alltagsorte ihres Lebens in Teheran gefragt, hat diese Orte aufgesucht und kartiert und so eine Topographie der Abwesenheit entworfen und auf einen heutigen Stadtplan von Teheran übertragen. Die Tonspur mit den Antworten der Befragten ist mit den jeweiligen Markierungen auf dem Plan kombiniert. So wird eine für Dritte hörbare und sichtbare Erinnerungstopographie konstruiert und die Abwesenheit der Exilanten und deren persönlicher Verlust ihrer früheren Lebensorte wird lokalisiert. Und selbst die Exilanten können sich im Raum ihres früheren Lebens neu verorten.

Verlustverleugnung, Verlustverbot

Was passiert, wenn eine Obrigkeit das Sprechen über Kulturgut-Verluste – zerstörte Gebäude, gestürzte Denkmale, verlorene Kunstschatze, verbrannte Bibliotheken – verbietet? Wenn nach

einem Umsturz oder einer Revolution die baulichen und künstlerischen Zeugnisse der früheren Herrschaft / früherer politischer Systeme vernichtet wurden und das Bedauern über deren Verlust nicht öffentlich geäußert werden darf, weil dies die Herrschaft der neuen Obrigkeit gefährden könnte? Und wenn dies lange anhält und damit gewissermaßen der Verlust selber verloren geht? Hierzu gab der Vortrag von Shuxi Yin, »Forgetting the Bitterness of the Chinese Cultural Revolution«, der leider in dieser Publikation nicht erscheinen kann, wichtigen Diskussionsstoff. Die chinesische »Kulturrevolution« sollte, nach dem Willen Mao Zedongs, eine radikale politische und kulturelle »Säuberung« des Landes von hergebrachten kulturellen Prägungen, Traditionen, Werten und Gütern herbeiführen und durch eine immerwährende Revolution die Herrschaft des wahren Sozialismus sichern. Die Aktionen stürzten China ins Chaos. Eine sehr hohe Zahl von Menschen starb durch Mord, Hunger und Deportation und zahllose Kulturgüter wurden vernichtet. Viele Aktivisten der Revolution wurden später selber zu Opfern. Bis heute ist, mangels verlässlicher Quellen, nicht genau benennbar, wie groß die Verluste wirklich waren und wie viele Menschen ums Leben kamen. In der öffentlichen Erinnerung an die Kulturrevolution wird die schmerzliche Verlustgeschichte ausgeblendet. Das Verbot, Verluste zu dokumentieren und zu benennen, verdoppelt den Verlust. Die Bitternis der Chinesischen Kulturrevolution vergessen ist, wie im Vortrag deutlich wurde, gar nicht möglich. Aber wie erinnert man verordnete Amnesie?

ENDNOTEN

- 1 Vgl. Council of Europe Treaty Series – No. 199. Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>, letzter Zugriff 25.8.2020.
- 2 Ich war von 2003 bis 2004 Mitglied der Fachkommission. Vgl. auch Gabi Dolff-Bonekämper, Ähnlichkeit erwünscht. Zum sozialen und formalen Wert von wiederaufgebauten Denkmälern, in: Kai Kappel und Michael Müller Geschichtsbilder und Erinnerungskultur in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts, Regensburg 2014 S. 185–194.
- 3 Old Bridge Area of the Old City of Mostar. <http://whc.unesco.org/en/list/946>.
- 4 Die Berichte des regelmäßigen Monitorings durch Gesandte der UNESCO thematisieren ausschließlich technische und konservatorische Fragen. Vgl. <http://whc.unesco.org/en/list/946/documents/>.
- 5 Vgl. Judith Schalanski, Verzeichnis einiger Verluste, Suhrkamp 2018.
- 6 Einige Referate konnte nicht in die Publikation einfließen. Ein Beitrag entstand in anderem Zusammenhang.
- 7 Vgl. z.B. A. S. Byatt: Possession, London 1990, beginnt damit, dass der Held der Geschichte in einem Manuskript der Renaissance-Zeit aus dem Nachlass eines viktorianischen Dichters das Konzept für einen Liebesbrief des Dichters an eine Unbekannte findet – und entwendet.
- 8 Das Filmprojekt wurde mit Beteiligung von Lukas Potzuweit durchgeführt.
- 9 Manfred Wichmann: Rezension zu: Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933 – 1938 – 1945, 31.01.2013 – 10.11.2013 Berlin, in: H-Soz-Kult, 23.03.2013. <http://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-174/>; Hans Hesse: Stolpersteine: Idee, Künstler, Geschichte, Wirkung, Essen 2017.

The background is a solid blue color with several thick, black, expressive brushstrokes scattered across it. These strokes vary in length and curvature, some forming loops or partial circles, others being more linear and sweeping. The overall effect is dynamic and artistic.

Archive
—
oder die
Paradoxien der
Verlustverhinderung

Die Existenzweisen der Lücke im Archiv

Jörg Paulus

The Modes of Existence of the
Gap in Archival Records

I

Wenn Johann Joachim Winckelmann in seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst* statuiert, dass die Modernen nur in der Nachahmung der griechischen Kunst un-nachahmlich werden können, dann ist umgekehrt auch das Wissen um den Verlust, die Unwiederbringlichkeit des Allermeisten, was hier Vorbild sein soll, von Anfang an mitgedacht. Von den griechischen Tragödien und Komödien, von den vorklassischen, klassischen und nachklassischen Bildwerken, von den Gebäuden der Städte im hellenischen Kernland und in der Peripherie sind ja allenfalls zerstreute Fragmente erhalten geblieben. Wenn wir uns diese Verhältnisse vor Augen stellen, dann scheint es fast, als müssten wir es zur Grundvoraussetzung unseres Denkens der Tradition machen, die Relation von Grund und Figur umzukehren und den Bestand vom Verlust her zu denken. Auf kulturtechnische Alltagspraktiken zurückgespiegelt wird uns dann zugleich bewusst, wie stark die historische Referenzkette des Sammelns, des ›Collecting‹, mit elementaren Kulturtechniken affiliert ist – geht letzteres doch auf das lateinische Wort *lectio* zurück, das sowohl Sammeln als auch Lesen bedeutet, zum einen im agrarischen Sinne des Auflesens von Feldfrüchten, zum anderen aber auch in den daraus abgeleiteten Bedeutungen der Lektüre und des Vortrags. Beide Lesarten zielen freilich auf die Akkumulation von Bestehendem, nicht von Verlusten, was klar wird, wenn man sich gedankenexperimentell invertierte Beispiele denkt: Stellen wir uns den Bauern vor, der auf dem Feld nicht die zurückgelassenen, sondern die bereits ver-

I

When Johann Joachim Winckelmann, in his *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* states that the moderns can only become inimitable in the imitation of Greek art, then conversely, the knowledge of the loss, the irretrievability of most of what is supposed to be a model here, has been considered from the very beginning. From the Greek tragedies and comedies, from the pre-classical, classical and post-classical pictorial works, from the buildings of the cities in the Hellenic heartland and in the periphery, at best only scattered fragments have survived. When we consider these conditions, it almost seems as if we have to make it a basic requirement of our thinking about tradition to reverse the relationship between ground and figure and to think of the continuance in terms of loss. Reflected back on everyday cultural practices, we then become aware of how strongly the historical chain of reference of collecting is linked to elementary cultural techniques – the latter can be traced back to the Latin word *lectio*, which means both collecting and reading, on the one hand in the agrarian sense of picking up crops, but also in the meaning of reading and lecturing derived from it, on the other. Both readings, of course, aim at the accumulation of what exists, not of losses, which becomes clear when one thinks experimentally of inverted examples: Let us imagine the farmer who collects in the field not the fruits left behind, but those that have already disappeared; the speaker who composes his lectures from gaps and breaks; the journalist who writes his articles on the basis of Internet sites that are no longer accessible.

schwundenen Früchte zusammenträgt, den Redner, der seine Vorlesungen aus Lücken und Pausen zusammensetzt, den Journalisten, der seine Artikel auf Grundlage nicht mehr erreichbarer Internetseiten verfasst.

In all diesen Fällen gibt es offenkundig – wie in allen oszillierenden Figur / Grund-Konstellationen – einen Umschlagpunkt, den man mit Lessing (und abweichend von dessen oft zur Formel zusammengezogener Verwendungsweise) als einen ›fruchtbaren Augenblick‹ fixieren oder mit Jean-François Lyotard als den »privileged moment« eines Dazwischen begreifen kann,¹ einen Moment, in und mit dem sich eine schlagartige Verschiebung im Gefüge einer Darstellung ereignet.² Mit Blick auf Lücken, die schon bei Lessing produktive Funktion hatten, indem sie die Imagination allererst in Gang setzen,³ sind entsprechende Operationen auch selbstbezüglich zu denken. Die Lücke, die oft nur den Grund für solche Operationen bildet, vor dem sich entsprechende Blickwechsel ereignen, kann auch selbst genau das Element sein, das in den Hintergrund tritt oder in den Blick fällt.

Das gilt zum Beispiel für typographische Arrangements. Lyotard hat die »ontologische Kluft« im graphischen und typographischen Raum als Differenz bestimmt zwischen den Buchstaben als Zeichenträgern und den Linien, aus denen die Buchstaben zusammengesetzt sind.⁴ Aber die vielen Tausend Buchstabenlinien, aus denen sich seine Studie *Discours, Figure* bildet, sind dennoch durchgängig diskursiv in ihrer Funktion. Der weiße Papierhintergrund hat hier keine Handlungsmacht, jedenfalls keine, die über jene hinausginge, die grundsätzlich für alle gedruckten Texte gilt, die Spatien und Satzzeichen aufweisen.⁵

Anders liegen die Dinge in einem 2004 unter dem Namen Henri Lefebvre (namensgleich mit dem 1991 verstorbenen Philosophen Henri Lefebvre) erschienenen Buch. In dem schmalen Bändchen von rund 100 Seiten Umfang finden wir eine absatzlose Liste von insgesamt knapp 600 scheinbar zufällig ausgewählten und angeordneten, eponymischen »unités perdues« unserer Welt.⁶ So einfach hier das Arrangement ist, so hintergründig wird es, sobald man sich in seine typographische Erscheinung in ihrem Verhältnis zum Inhalt zu vertiefen beginnt. Die einzelnen Verluste sind in teils unvollständigen, teils (fast) vollständigen Sätzen aneinandergereiht, die jeweils mit Großbuchstaben beginnen, aber satzzeichenlos enden. Die Übergänge von einem Verlust

In all these cases there is obviously – as in all oscillating figure / ground constellations – a turning point that can be fixed with Lessing (and in deviation from his way of using it, which is often condensed into a formula) as a ›fertile moment‹ or with Jean-François Lyotard as the ›privileged moment‹ of an in-between,¹ a moment in and with which a sudden shift in the structure of a representation occurs.² In view of the gaps that already had a productive function in Lessing's work, in which they set the imagination in motion in the first place,³ corresponding operations should also be considered as self-referential. The gap, which often only forms the reason for such operations, before which corresponding changes of perspective occur, can itself be precisely the element that recedes into the background or falls into view.

This applies, for example, to typographic arrangements. Lyotard defined the »ontological gap« in graphic and typographic space as the difference between the letters as sign carriers and the lines of which the letters are composed.⁴ But the many thousands of letter lines from which his study *Discours, Figure* is formed are nevertheless consistently discursive in their function. The white paper background has no power of action here, at least not one that goes beyond that which basically applies to all printed texts that have spaties and punctuation marks.⁵

Things are different in a book published in 2004 under the name Henri Lefebvre (named like the philosopher Henri Lefebvre, who died in 1991). In the slim volume of about 100 pages we find a paragraph-less list of altogether almost 600 – on first view – randomly selected and arranged eponymic »unités perdues« of our world.⁶ As simple as the arrangement is here, it becomes profound as soon as one begins to delve into its typographical appearance in relation to its content. The individual losses are strung together in partly incomplete, partly (almost) complete sentences, each beginning with capital letters but ending without punctuation marks. The transitions from one loss to the next are typographically marked by semi-high points, which in their

zum nächsten werden typographisch durch Halbhochpunkte markiert, die in ihrer hervorgehobenen (>fettgedruckten<) Gestalt auch >Blickfangpunkte< genannt werden; im Falle Lefebvres markieren und verbergen sie zugleich die ihnen hinterlegten Spatien und damit auch den symbolischen Raum des Verlorenen – oder vielmehr: *einen* symbolischen Raum, denn ein weiter Zeilendurchschuss lässt zusätzlich Platz für die imaginäre Inskription weiterer Verluste. Der Verzicht auf Absatzumbrüche mag dem Leser zudem vorspiegeln, dass keine auktoriale Ordnung die Achronie der Verluste um- und unterbricht. Die Assemblage endet auf einer nicht paginierten Seite mit dem Hinweis auf eine bislang nicht identifizierte Person namens »Henri«. Wie in Laurence Sterne's *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* (1768) folgt auch in Henri Lefebvres Sammlung danach kein Schlusspunkt, der Text mündet im blanken Vakant der Seite wie ein Fluss im Meer.⁷

Dennoch ist die Assemblage nach außen hin geschlossen – es handelt sich ja um ein gedrucktes Buch. Die Erstarrung der Verlustfakten ist indes nur dann irreversibel, wenn man die Einteilung der Welt in gedruckte Bücher und Nicht-Bücher akzeptiert. Man kann das Medium aber auch in einer erweiterten Form denken. Jeder, der Anmerkungen an die Ränder eines Buches schreibt, vollzieht diese Grenzüberschreitung.⁸ Und wieder ist es Sterne, der solchen Erweiterungsoptionen des Mediums in seinem *Tristram Shandy* ein mehrfaches Denkmal gesetzt hat – unter anderem mit seiner in jedem Exemplar individuellen, weil von Hand hergestellten und anschließend ins gedruckte Buch eingeklebten >Marbled Page<, sowie mit dem großen Leerraum, den er auf einer Seite lässt, um dem Leser zu ermöglichen, darauf die Zeichnung einer geliebten Person einzutragen.⁹

In einer Schlussanmerkung zur französischen Ausgabe deutet »H.L.« die Genese seines Verlustverzeichnis an: »L'auteur a puisé l'essentiel de son thème dans les biographies et les autobiographies lues, et dans la presse écrite.« Und er fährt fort: »Il a recueilli, par ailleurs, les témoignages d'écrivains et de peintres, témoignages ici publiés en respect d'elles et d'eux.«¹⁰ Der solcherart unscharf profilierte Raum des Gelesenen und Genutzten verweist auf eine wie auch immer geartete Sammlungstruktur: Karteikästen, Zeitungsausschnittsammlungen, Markierungen in Büchern durch

highlighted (<bold>) form are also called <eye-catching points> [<Blickfangpunkte>]; in Lefebvre's case, they simultaneously mark and conceal the spatia deposited with them and thus also the symbolic space of the lost – or rather: a symbolic space, because a wide line spacing leaves additional space for the imaginary inscription of losses. The renunciation of paragraph breaks may also give the reader the impression that no authorial order breaks and interrupts the achrony of losses. The assemblage ends on an unpaginated page with a reference to a previously unidentified person named «Henri». As in Laurence Sterne's *Sentimental Journey through France and Italy* (1768), there is no full stop at the end of Henri Lefebvre's collection; the text ends in the blank space of the page like a river in the sea.⁷

Nevertheless, the assemblage is closed to the outside – it is, after all, a printed book. The solidification of the loss facts is, however, only irreversible if one accepts the division of the textual world into printed books and non-books. But one can also think of the medium in an extended form. Anyone who writes notes on the margins of a book crosses this boundary.⁸ And again it is Sterne who has set a multiple monument to such expansion options of the medium in his *Tristram Shandy* – among other things with his <Marbled Page>, which is individual in every copy because it is made by hand and then glued into the printed book, and with the large space he leaves on one page to allow the reader to insert the drawing of a loved one on it.⁹

In a final note to the French edition, «H.L.» indicates the genesis of his list of losses: »L'auteur a puisé l'essentiel de son thème dans les biographies et les autobiographies lues, et dans la presse écrite.« »Il a recueilli, par ailleurs, les témoignages d'écrivains et de peintres, témoignages ici publiés en respect d'elles et d'eux.«¹⁰ The space of what is read and used in such a blurred way refers to a collection structure of one kind or another: card index boxes, collections of newspaper clippings, highlights in books through bookmarks, data collections, etc. But what could be discerned as the first instance, as the substantially under-

Lesezeichen, Datensammlungen etc. Was dabei aber als die Erstinstanz, als das substantiell Zugrundeliegende (aristotelisch das ›hypokeimenon‹) auszumachen wäre, bleibt zumindest ambivalent: die Leerstelle, von der die primäre Nachricht Kunde gibt? der Augenblick des Verschwindens? das Objekt, an dessen Stelle die Lücke getreten ist, dessen Verlust in manchen Fällen jedoch auf einer (in der 2. Auflage teilweise berichtigten) Falschmeldung beruht? In Anbetracht der Sammlungs- und Ordnungsvorgänge, die im Hintergrund der Verlust-Anordnung Lefebvres zu vermuten sind, wäre es eine Möglichkeit, auf diese Aporien zu reagieren, wenn man sich analoge Systematiken und Praktiken des Archivs vor Augen stellt.

II

Auch das Archiv kann als Formation einer Figur und Grundkonstellation betrachtet werden. Daran erinnert nicht zuletzt die Rede von den »fonds« in der Archivsprache, dem, was in der raum-zeitlichen Tektonik von Archiven als ein Zugrundeliegendes verstanden wird und dabei (vor allem in der französischen Tradition) oft mit dem Meeresgrund in Verbindung gebracht wird, wohingegen sich für die Nutzer an der Oberfläche der Archivwelt, im Lesesaal, die »Figuren der Wirklichkeit« abzeichnen.¹¹ Man kann sich also auf die Suche nach den Leerstellen und Lücken im Archiv machen, indem man entweder von den Figurationen der Oberfläche oder vom Grund her denkt.

Welche Gestalt könnten nun die Figuren der (Archiv-)Wirklichkeit haben? Heinrich Otto Meißners *Archivalienkunde*, ein Standardwerk der wissenschaftlichen Archivpraxis, enthält am Ende ein umfassendes Glossar – der Verfasser beteiligte sich über lange Zeit intensiv an der Etablierung einer einheitlichen Archiv-Terminologie¹² – und daran anschließend ein noch umfangreicheres Register. Dort sind zwar zahlreiche Versionen der eine solche Wirklichkeit tangierenden, gezielten Aktenreduktion verzeichnet wie Akteneinstampfung, Aktenzerreiung sowie der Begriff der Kassation, der Ausscheidung von Akten aus dem Archivbestand. Der Verlust aber fehlt. In Meißners Zusammenstellung archivarischer Abkürzungsformeln wiederum findet sich zwischen solchen Kürzeln wie »auf Antrag« (A.A.), »Gesehen, Genehmigt, Unterschrieben« (G.G.U) und »zur Unterschrift« (Z.U.) auch die Formel »D.A.« für »Desunt Acta« (die Akten fehlen).

lying (Aristotelian ›hypokeimenon‹), remains at least ambivalent: the blank space of which the primary message gives information? the moment of disappearance? the object whose loss has produced the gap, but whose loss is in some cases based on false reports (partially corrected in the 2nd edition)? In view of the collection and ordering processes that can be assumed in the background of Lefebvre's order of loss, it would be one way of reacting to these aporias if one were to consider analogous systematics and practices of the archive.

II

The archive can also be seen as a formation and constellation of figure and ground. This is recalled by the talk of »fonds« in the archival language, which is understood as an underlying element in the spatio-temporal tectonics of archives and is often (especially in the French tradition) associated with the bottom of the sea, whereas for the users, the »figures of reality« emerge on the surface of the archive world, in the reading room.¹¹ One can thus search for the gaps and voids in the archive by thinking either from the figurations of the surface or from the ground (fond).

What form could the figures of (archival) reality take? Heinrich Otto Meißner's *Archivalienkunde*, a standard work of scholarly archival practice in Germany, ends with a comprehensive glossary – the author was intensively involved for a long time in the establishment of a general archival terminology¹² – and, after that, an even more extensive index. The glossary contains numerous versions of reduction of files that are relevant to such a reality, such as pulping, shredding, and the cassation, the removal of files from the archive holdings. But the loss is missing. In Meißner's compilation of archival abbreviation formulas, on the other hand, the formula »D.A.« for »Desunt Acta« (the files are missing) is found between such abbreviations as »upon request« (»Auf Anfrage«: A.A.), »seen, approved, signed« (»gesehen, genehmigt, unterzeichnet«: G.G.U) and »for signature« (»zur Unterschrift«: Z.U.). However, unlike other abbreviations,

Im Unterschied zu anderen Kürzeln ist dieses »D.A.« jedoch mit keinem Seitenverweis hinterlegt.¹³ Es hängt förmlich in der Luft und es bleibt unklar, ob sich dahinter die Allgegenwart oder die systematische Nicht-Lokalisierbarkeit des bezeichneten Phänomens im Inneren des Denk- und Handlungsraums Archiv verbirgt. In genau dieser Situation finden auch wir uns wieder, wenn wir uns dem Programm eines Versammelns von Verlusten aussetzen. Einerseits müssen wir uns vergegenwärtigen, wie stark Sammlungen immer schon vom Schwinden an Substanz geprägt waren – in Gestalt von Kriegsverlusten, Brandverlusten, Verlusten durch Kassation, Raub etc. Und zugleich wird uns bewusst, wie schwierig und um welchen Preis allein es möglich ist, diese Verluste nachträglich, rekursiv in eine kohärente Lektüre zu übersetzen. Vielgestaltig sind nämlich nicht nur die Ursachen, sondern auch die sichtbaren oder unsichtbaren Anschauungs- und Ereignisformationen von Verlusten in Archiven, sofern diese denn überhaupt bemerkt wurden. Wir begegnen ihnen als Lücke im Regal oder Aktenschrank, als Leerstelle im *numerus currens* bzw. im systematischen Fortlaufen der Signaturen, oder als Vermerk in der Archiv- oder Bibliotheksdatenbank. Oder aber (und vielleicht am allerhäufigsten): wir haben weder Begriff noch Anschauung von ihnen, weil der Verlust im Einzelnen bislang ganz unbemerkt geblieben ist. Und vielleicht ist allein diese unbemerkte Lücke die einzig archivarisches einschlägige, da jede andere durch die Systematik des Archivs bald geschlossen wird wie eine verheilende Wunde, über die der Organismus des Archivs hinwegkommt, indem das archivistische Ganze, der integrale »Archivkörper« jeweils wieder neu bestimmt wird.¹⁴

Was aber, wenn sich die solcherart fortlaufend wiederhergestellte Integrität des Archivs unverhofft mit Beständen oder Entitäten konfrontiert sieht, deren Verlust vom »Archivkörper« bereits verschmerzt wurde? Diese Überlegung führt uns unweigerlich weg von den systematischen Figurationen des Archivs und stattdessen zum individuellen Archivereignis im »anarchivischen« Grund.¹⁵

this «D.A.» has no index of a page reference.¹³ It literally hangs in the air and it remains unclear whether the omnipresence or the systematic non-locatability of the designated phenomenon is hidden behind it inside the archive as a space for thought and action. We find ourselves in precisely this situation when we expose ourselves to the program of a gathering of losses. On the one hand, we have to realize how strongly collections have always been marked by the dwindling of substance – in the form of war losses, fire losses, losses by cassation, robbery, etc. And at the same time we become aware of how difficult and at what cost it is possible to translate these losses retrospectively, recursively, into a coherent reading. Not only are the causes diverse, but also the visible or invisible formations of views and events of losses in archives, if they were noticed at all. We encounter them as a gap in the shelf or filing cabinet, as an empty space in the *numerus currens* or in the systematic continuation of the signatures, or as a note in the archival database. Most frequently, however, we might have neither a concept nor a view of them, because the loss of each individual has gone completely unnoticed so far. And perhaps this unnoticed gap may be the only one that is relevant for the archive, since every other gap will soon be closed by the systematics of the archive like a healing wound, which the organism of the archive overcomes by redefining the archive as a whole, the integral «archive body», in each case anew.¹⁴

But what if the integrity of the archive, continuously restored in this way, unexpectedly finds itself confronted with holdings or entities whose loss has already been dealt with by the «archive body»? This consideration inevitably leads us away from the systematic figurations of the archive and instead to the individual archive event in the «anarchival» ground.¹⁵

Erstes *mise en abyme*: Küchenakten-Reenactment ¹⁶

Im Staatsarchiv Gotha war ich vor einiger Zeit auf der gezielten Suche nach Kontextdokumenten der untersten Ebene der herzoglichen Hofhaltung, Dokumenten, die die Kreisläufe von Ernährung und Entsorgung betreffen. Beim Versuch, diesem Register des Hoflebens der Frühen Neuzeit auf den Grund zu gehen, das u.a. dem sogenannten Küchenschreiber anvertraut war, ist man nun zunächst mit der Auskunft konfrontiert, dass alle entsprechenden Akten im dafür einschlägigen Bestand »Kammer Gotha, Immediate« bereits im 19. Jahrhundert als historisch unbedeutend kasziert worden sind.¹⁷

Ein Besuch in der Abteilungsabteilung des Ekhoft-Theaters in Gotha gewährte mir dann kurze Zeit später aber auf überraschende Weise doch einen Einblick in die verlorenen Dokumente. Man könnte sagen, dass sich diese dort selbst in Erinnerung gebracht haben und affordant nur darauf gewartet haben, vom Grund in den Vordergrund zu treten. Die im Archiv eingestampfte Papiermasse taucht dabei verwandelt und gleichsam veredelt wieder auf: in Form von Papiermâché zur Innenauskleidung der Souffleurmuschel des Theaters, also dem vom Zuschauerraum aus nicht einsehbarem Standort des Einflüsterers, der einspringt, wenn einer der Schauspieler den Faden verloren hat. Der Souffleur und sein Standort sind ihrerseits in eine architektonische Lücke gefügt, die den Untergrund, in dem die historische Theatermaschine verborgen ist, mit der Bühnenoberwelt verbindet. Im Innern der malachitgrün übermalten Souffleurmuschel tritt an einigen Stellen, die nicht übermalt wurden, die Schrift des Küchenschreibers noch in Erscheinung. Die Lücke ist hier also verteilt auf zwei Standorte oder Milieus: das Archiv, in dem die Akten heute fehlen, und das Theater, in dem die verlorenen und wiedergefundenen Akten zum Resonanzraum des Füllens von Erinnerungslücken der Schauspieler werden. Beide Lücken in ihrem jeweiligen Ereignis-Modus sind in den getrockneten und verklebten Papierlagen synaptisch zu einer vernetzten Agency verbunden [siehe Abb. 1].¹⁸

First *mise en abyme*: Reenactment of kitchen files ¹⁶

Some time ago, I was at the State Archives in Gotha on a search for contextual documents of the lowest level of the ducal household, documents concerning the cycles of food supply and disposal of wastes. When trying to get to the bottom of this layers of court life in the early modern period, which was entrusted to the so-called kitchen scribe, among others, one is now first confronted with the information that all corresponding files in the relevant record group »Kammer Gotha, Immediate« were already in the 19th century disposed of in consequence of the process of reappraisal which classified them as historically insignificant.¹⁷

Even so, a visit to the exhibition department of the Ekhoft Theatre in Gotha gave me a surprising insight into the lost documents a short time later. One could say that they brought themselves to memory there and waited only to come to the fore from the ground. In the process, the papers pulped in the archive reappear transformed and, as it were, refined: in the form of papier-mâché for the inner lining of the theatre's prompter's shell, i.e. the location of the whisperer who steps in when one of the actors has lost the thread, not visible from the auditorium. The prompter and his location are in turn inserted into an architectural gap that connects the underground, in which the historical theatre machinery is hidden, with the upper world of the stage. Inside the souffleur shell, which has been painted over in malachite green, the writing of the kitchen scribe is still visible and legible in some places that have not been painted over. The gap here is thus distributed over two locations or milieus: the archive, where the files are now missing, and the theatre, where the lost and found files become a resonance space for filling the actors' memory gaps. Both gaps in their respective event modes are synaptically connected in the dried and glued layers of paper to form a networked agency sui generis [see Fig. 1].¹⁸



Auch architektonisch ist die Souffleurmuschel ein Hybrid: sie fügt sich ein in die frühklassizistische Umgebung, die durch Muschel- und Rocaille-Ornamente geprägt ist, und macht sich solcherart unauffällig. Sie ist gleichsam das architektonische Analogon zum typographischen Blickfangpunkt im Buch der »fehlenden Teile«; verweist und verbirgt sie doch wie diese die Verluste, mit denen sie historisch und funktional unauflöslich vermascht ist: die der kassierten Kochrezepte im Archiv und die der dem Augenblicksgedächtnis der Schauspieler entfallenen Wörter und Sätze. In dieser doppelten Funktion, ihrer duplizierten Existenzweise, könnte man sie nachträglich auf der Vakant-Seite eines Exemplars von Lefebvres *Les unités perdues* verzeichnen. Ins Archiv aber finden die Akten nicht zurück, keine Standorte oder Signaturen sind dort für sie freigehalten. Der Grund/Fond ihrer Existenz ist dort nicht mehr vorhanden. Das Archiv tritt in solchen Augenblicken als Agentur in Erscheinung, die buchstäblich (und wie im oben beschriebenen gedankenexperimentellen *ordo inversus*) auf Lücken gegründet ist.

Architecturally, the prompter's box is also a hybrid: it blends in with the early classicist environment, which is characterised by shell and rocaille ornamentation, and thus makes itself inconspicuous. It is, as it were, the architectural analogue of the typographical focal point in the book of «missing parts»; like the latter, it refers to and hides the losses with which it is historically and functionally inextricably intermeshed: those of the food lists and recipes in the archive and those of the words and sentences that are lost from the actors' instant memory. In this double function, its duplicated mode of existence, it could be subsequently listed on the vacancy page of a copy of Lefebvre's *Les unités perdues*. But the files do not find their way back into the archive, no shelf locations and no signatures are kept there for them. The ground/fond for their existence is no longer there. At such occasions, the archive appears as an agency that is literally (and as in the thought-experimental *ordo inversus* described above) founded on gaps.

III

Die systematischen Absenzlogiken der Philosophie versuchen, solch flüchtige oder gar abgründige Existenzweisen des Verlustes zu bannen. Spätestens seit Kant kommt der Existenz bzw. Nicht-Existenz keine eigenständige, prädikative, sondern nur mehr formale Qualität zu – wenn wir von etwas sagen, dass es existiert, schreiben wir ihm keine Eigenschaft zu, sondern einen logischen Ort.

Die bekannteste diesbezügliche Argumentationsfigur betrifft den sogenannten ontologischen Gottesbeweis der Scholastik, den Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* bekanntlich zu widerlegen beansprucht.¹⁹ Aber nicht nur in formaler Hinsicht ist Kant verantwortlich für das vermutlich einflussreichste *reset* in der Geschichte des Denkens der Lücke, sondern vor allem auch aus einer grundlegend epistemologischen Perspektive. Vereinfacht gesagt:

Die Lücke spielt für Kant nicht primär mit Blick auf die wechselnden Assemblierungen der Dinge in der Welt eine Rolle, sondern mit Blick auf unser grundsätzliches Verhältnis zu dieser Welt, in dem die Dinge aber unbestimmbar bleiben, wodurch die epistemologische Lücke gerade erst konstituiert wird. Exemplarisch zeigt sich dies in einer Passage aus dem Abschnitt zu den Paralogismen in der *Kritik der reinen Vernunft*. Es geht dabei um das Verhältnis des Denkens zur ausgedehnten Realität, einer Realität, die dann in anderem Zusammenhang auf die bekannte Formel vom »Ding an sich« einschrumpft:

- Auf die Frage [wie in einem denkenden Subject überhaupt äußere Anschauung (...) möglich sey] ist es keinem Menschen möglich eine Antwort zu finden, und man kann diese Lücke unseres Wissens niemals ausfüllen, sondern nur dadurch bezeichnen, daß man die äußeren Erscheinungen einem transscendentalen Gegenstande zuschreibt, welcher die Ursache dieser Art Vorstellungen ist, den wir aber gar nicht kennen, noch jemals einigen Begriff von ihm bekommen werden.²⁰

Die immensen Folgen dieser transzendentalen Umformatierung der Lücke sind bekannt. Viele Zeitgenossen Kants haben sie als einen grundsätzlichen Verlust des Grundes überhaupt

III

The systematic logics of absence in philosophy attempt to capture such fleeting or even abysmal modes of existence of loss. Since Kant, existence or non-existence have no longer been attributed an independent, predicative, but only a formal quality – when we say that something exists, we do not attribute a quality to it, but a logical place. The best-known argumentation figure in this regard concerns the so-called ontological proof of God in scholasticism, which Kant, as is well known, claims to refute in the *Critique of Pure Reason*.¹⁹ But Kant is not only formally responsible for what is probably the most influential reset in the history of thinking of the gap, but above all from a fundamentally epistemological perspective. The gap plays a role for Kant not primarily with regard to the changing assemblages of things in the world, but with regard to our fundamental relationship to this world, in which things remain yet indeterminable, thus the epistemological gap is only just constituted. A case in point is the passage from the section on paralogisms in the *Critique of Pure Reason* which is about the relationship of thinking to extended reality, a reality that then, in another context, shrinks to the familiar formula of the «thing in itself»:

- To this question [how in a thinking subject outer intuition (...) is possible at all (...)] it is not possible for any human being to find an answer (...), and no will ever fill this gap in our knowledge, but rather only indicate it, by ascribing outer appearances to a transcendental object that is the cause of this species of representations, with which cause, however, we have no acquaintance at all, nor will we ever get a concept of it.²⁰

The immense consequences of this transcendental reformatting of the gap are well known. Many of Kant's contemporaries perceived it as a loss of foundation in general, others as a

empfundener, andere als ein radikales Niederreißen, als das Aufreißen einer großen Leere. Am prominentesten und wirkungsvollsten unter Kants Zeitgenossen hat das letztere bekanntlich Moses Mendelssohn formuliert, indem er vom »alles zermalmenden Kant« spricht, von dem aber doch zu erwarten sei, dass er »mit demselben Geiste wieder aufbauen [werde], mit dem er niedergerissen hat«. ²¹ 30 Jahre zuvor hatte Mendelssohn in seiner gemeinsam mit Lessing verfassten Schrift *Alexander Pope, ein Metaphysiker* (1754) und mit Blick auf Leibniz und Pope sich durchaus noch einen Begriff von dem Gegenstand jenseits der Lücke und damit auch von der Lücke selbst zu machen versucht, wenn auch die Subtilitäten der Spekulation hier bereits auf einen notwendigen Umbruch hinzudeuten scheinen:

● [W]ie wir gesehen haben, behauptet Pope, die mindeste Veränderung in der Welt erstrecke sich auf die ganze Natur, weil ein jedes Wesen, das zu einer größern Vollkommenheit gelange, eine Lücke hinter sich lassen müsse, und diese Lücke müsse entweder leer bleiben, welches den ganzen Zusammenhang aufheben würde, oder die untern Wesen müßten heran rücken, welches durch die ganze Schöpfung nichts anders, als eine Zerrüttung verursachen könne. Leibniz weiß von keiner solchen Lücke, wie sie Pope annimmt, weil er keine allmähliche Degradation der Wesen behauptet. Eine Lücke in der Natur kann, nach seiner Meinung, nirgend anders werden, als wo die Wesen in einander gegründet zu sein aufhören; denn da wird die Ordnung unterbrochen, oder welches eben so viel ist, der Raum bleibt leer. Dennoch aber behauptet Leibniz in einem weit strengern Verstande als Pope, daß die mindeste Veränderung in der Welt einen Einfluß in das Ganze habe, und zwar weil ein jedes Wesen ein Spiegel aller übrigen Wesen, und ein jeder Zustand der Inbegriff aller Zustände ist. ²²

radical tearing down, as the opening of a great void. As is well known, Moses Mendelssohn formulated this most prominently and effectively among Kant's contemporaries, speaking of «dem alles zermalmenden Kant» [the all-quashing Kant], but from whom it can be expected that he would «build up again with the same spirit with which he has torn down». ²¹ Thirty years earlier, Mendelssohn had, in his work written jointly with Lessing, *Alexander Pope, ein Metaphysiker* (1754) and, with regard to Leibniz and Pope, still attempted to form a concept of the object beyond the gap and thus also of the gap itself, even if the subtleties of speculation here already seem to indicate a necessary paradigm shift:

○ [A]s we have seen, Pope claimed that the least change in the world stretches throughout all Nature, because any existence which achieves a greater perfection must leave a breach or gap behind it, and this breach must either remain empty, which would overturn all coherence [Zusammenhang, connection], or the existence below must be drawn into it, which could cause nothing other than a disorder throughout all of Creation. Leibniz knows no such breach or a gap as Pope asserts, because he claims no such gradual degradation [downward succession] of beings. A breach in nature can, in his opinion, not otherwise come to be, than where existences cease to be grounded in one another; there, ordering would be broken, or which is just the same, space remain empty. Yet, Leibniz says, with far more rigorous reason than Pope, that the smallest change in the world has an influence on the whole, and that because each being is a mirror of all other beings, and each state is the abstract of all states. ²²

Schon im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden die auch von Mendelssohns Philosophie der Lücke geprägten Gedanken einer Kompensation durch Literatur bei Autorinnen und Autoren der Romantik zugespitzt, indem sie in ihrer Auseinandersetzung mit Kant und Fichte darauf bedacht waren, den beunruhigenden Bruch, die Unterbrechung der Einheit von Anschauung und Realität, im Medium der Literatur zu ›heilen‹. Novalis und andere Romantiker postulieren, die von Kant konstatierte Lücke werde einzig in der Dichtung als einer höheren Philosophie – und mithilfe der Phantasie beziehungsweise Einbildungskraft – wieder zu schließen sein.²³ Es handelt sich um eine Lückenlehre, die auf die Restitution einer integralen Gestalt der Welt beziehungsweise des Archivs abzielt und bis heute in ›romantischen‹ Imaginationen des Archivs als eines auf Bestehendes gegründeten Inventariums fortlebt.²⁴

Die Inventarisierung lässt sich aber nicht nur statisch, sondern auch operational handhaben. Traditionell geht das Archiv von der *Setzung* eines Inventars, dem Vorhandensein einer integralen Sammlung aus, deren Ganzes für die Bestandsbeschreibung maßgeblich ist. Diese Beschreibung ist hierarchisch organisiert; die Untereinheiten ›erben‹ Information von den übergeordneten Einheiten, nicht umgekehrt.²⁵ Dass, in entgegengesetzter Richtung, die Inventur als ein ›Ins-Werk-Setzen‹ der solcherart allererst konstituierten Sammlung verstanden werden kann, ist vom Standpunkt der klassischen Archivtheorie her ein heterodoxer Gedanke, eine ›Inversion‹: Ein Archivieren, welches ›das Unterste zuoberst kehrt‹.²⁶ Es ist wohl kein Zufall, dass in dieser Beschreibung des Inventarisierungsvorgangs die auch für den französischen Philosophen Étienne Souriau (1892 – 1979) so grundlegende und von Bruno Latour wiederaufgenommene Denkfigur des Ins-Werk-Setzens, der ›Errichtung‹ oder ›Instauration‹ des zu vollbringenden Werkes, aufgerufen wird. Geht es dem Verfasser des zitierten Artikels im *Handbuch Archiv*, Ulrich van Loyen, doch auch um die Errichtung einer ›symmetrischen Anthropologie‹ des Archivs im Sinne Latours.

Zusammen mit Isabelle Stengers hat Latour einen solchen *ordo inversus* des Erbans im Anschluss an Souriau umrissen; in dem Essay, der das Vorwort zur Neuauflage von Souriaus 1943 erschienener Schrift *Les différents modes d'existence* bildet, hat die Querelle nach den Modi der Existenz ihren Zielpunkt in der Frage nach den Bedingungen ›einer anderen Art und

As early as the late 18th and early 19th centuries, the ideas of compensation through literature, which were also influenced by Mendelssohn's philosophy of the gap, became more acute for authors of the Romantic period, who, in their confrontation with Kant and Fichte, were concerned about ›healing‹ the disturbing break, the interruption of the unity of view and reality, in the medium of literature. Novalis and other Romantics postulate that the gap identified by Kant can only be closed again in poetry as a higher philosophy – and with the help of imagination.²³ It is a doctrine of gaps, which aims at the restitution of an integral form of the world or the archive and which lives on to this day in ›romantic‹ imaginations of the archive as an inventory based on ›that which endures‹ (as James Mitchell translated Hölderlin's ›Bestehendes‹).²⁴

However, the inventory can not only be handled statically, but also operationally. Traditionally, the archive assumes the *setting* of an inventory, the existence of an integral collection, the whole of which is decisive for the description of the inventory. This description is organized hierarchically; the sub-units ›inherit‹ information from the superordinate units, not vice versa.²⁵ That the inventory, in the opposite direction, can be understood as a ›putting to work‹ of the very first collection constituted in this way is, from the point of view of classical archival theory, a heterodoxical idea, an ›inversion‹: an archiving that ›turns the lowest upside down‹.²⁶ It is probably no coincidence that in this description of the inventory process, the conceived idea of ›putting things to work‹ [Ins-Werk-Setzen] is called up, the ›establishment‹ or ›stagnation‹ of the work to be accomplished, which was so fundamental for the French philosopher Étienne Souriau (1892 – 1979) and was taken up again by Bruno Latour. The author of the quoted article in the *Handbuch Archiv*, Ulrich van Loyen, is also concerned with the establishment of a ›symmetrical anthropology‹ of the archive in Latour's sense.

Together with Isabelle Stengers, Latour outlined such an *ordo inversus* of inheritance following Souriau; in the essay that forms the preface to the new edition of Souriau's 1943 work *Les différents modes d'existence*, the *querelle* about modes of existence has its goal in the question of the conditions of ›an alternative way of inheriting‹, a question that

Weise des Erbens«, einer Frage, die von Stengers und Latour als vielleicht »diejenige unserer Epoche« schlechthin deklariert wird.²⁷ Eine solche historische Philosophie des Erbens setzt notwendigerweise einen *offen* prozessualen Horizont voraus. Diese Frage werde nicht mehr unter dem Zeichen des »Was?«, sondern unter dem Zeichen des »Wie?« zu stellen und zu beantworten sein, weil, so Stengers und Latour, eine gebrochene Kontinuität sich *nicht* wieder zusammenkleben lasse (»parce qu'une continuité brisée ne se recolle pas«). Dabei wird die Frage nach einem Modus des Erbens, der für die Gegenwart Gültigkeit beanspruchen kann, in Latours und Stengers Essay nicht unmittelbar von jenem Text her abgeleitet, auf den sie sich hauptsächlich beziehen, also Souriaus *Les différents modes d'existence*.²⁸ Die Frage der Erbschaft wird vielmehr zunächst auf einer Metaebene verhandelt: Wie verhalten *wir* uns zu Souriaus Werk, das so entschieden wie pathetisch an Begriffen des Kunstwerks und des Künstlers im Lichte ihrer Monumentalität festhält und in seiner »erstaunlichen Begriffsarchitektur« der Gegenwart so fern zu liegen scheint wie die Pyramiden (als physische Monumente) oder der neuzeitliche Rationalismus (als gedankliches Monument) ihren jeweiligen Nachwelten bis hin zu unserer Gegenwart? Souriaus Stimme (so Stengers und Latour) dringe zu uns »wie aus einer anderen Welt [...], deren Erbe noch zu inventarisieren bleibt.« (S. 75) Dieses Inventarisieren wäre es dann, so könnte man den Gedanken ausbuchstabieren, worin wir den Modus des »Wie« vollziehen.

Man würde freilich zunächst annehmen, dass ein dezidiertes Vertreter der philosophischen Ästhetik wie Souriau, als er 1943, mitten im zweiten Weltkrieg, seine groß angelegte Darstellung der *Verschiedenen Modi der Existenz* präsentierte, eher an die oben erwähnte romantische Position angeknüpft haben mochte. Dies ist aber gerade nicht der Fall. Zwar spielen Kunstwerke für Souriaus komplexes System der Existenzmodi tatsächlich eine paradigmatische Rolle und er hat seine Annahme von der Vielfalt der Existenzweisen später pathetisch im Begriff des zu vollbringenden oder zu instaurierenden Werkes zusammengefasst, das gegen ein fortwährendes Risiko des Misslingens errichtet wird. Dieses Werk ist nun aber von der subjektiven Einbildungskraft gerade nicht beherrschbar. Und das gesamte Kaleidoskop der »intensiven« und der »spezifischen Modi der Existenz«, die Souriau in der etwas

Stengers and Latour declare might be »the question of our times« par excellence.²⁷ Such a historical philosophy of inheritance necessarily presupposes an open processual horizon. This question will no longer be asked and answered under the sign of »what?« but under the sign of »how?«, since, according to Stengers and Latour, a broken continuity cannot be glued back together (»parce qu'une continuité brisée ne se recolle pas«). In Latour's and Stengers' essay, the question of a mode of inheritance that can claim validity for the present is not directly derived from the text to which they mainly refer, i.e. Souriaus *Les différents modes d'existence*.²⁸ Instead, the question of inheritance is first dealt with on a meta-level: How do we relate to Souriau's work, which adheres as resolutely as declamatorily to concepts of the work of art and the artist in the light of their monumentality, and which, in its »astonishing conceptual architecture« (p.86), seems to be as far removed from the present as the pyramids (as physical monuments) or modern rationalism (as a monument of thought) are from their respective afterworlds to our present day? Souriau's voice (according to Stengers and Latour) penetrates us »as if from another world [...] whose heritage still has to be inventoried.« (p. 87) This inventory would then be the way to spell out the thought in which we carry out the mode of »how«.

One would, of course, initially assume that Souriau, who is best known as a representative of philosophical aesthetics, when he presented his large-scale depiction of the *various modes of existence* in 1943, in the middle of the Second World War, might have tended to take up the romantic position mentioned above. But this is just not the case. It is true that works of art do indeed play a paradigmatic role for Souriau's complex system of modes of existence and he later solemnly summarized his assumption of the diversity of modes of existence in the concept of the work that has to be accomplished or instaurated, which is erected against a constant risk of failure. This work, however, cannot be controlled by the subjective imagination. And the entire kaleidoscope of »intense« and »specific modes of existence«, which Souriau calls in the somewhat peculiar terminology of his writings, is diagonally traversed by this danger.

eigentümlichen Terminologie seiner Schriften benennt, wird von dieser Gefahr gleichsam diagonal durchzogen.

Es gibt nun verschiedene Modi, die Souriau dem Risiko des Scheiterns ausgesetzt denkt, wovon sie wiederum in ihrer Handlungsmacht bestimmt werden – die Modi tragen zum Teil intuitiv leicht fassbare Namen wie den des ›Dinglichen‹, zum Teil idiosynkratische wie den des ›Fürsorgebedürftigen‹. Unter den spezifischen Modi wäre es, aus einer romantischen Perspektive, wohl der Modus, der für das Fiktionale zuständig ist, in dem man einen bei Souriau nicht eigens bedachten Existenzmodus der Lücke lokalisieren würde. Entgegen dieser Erwartung taucht die Lücke bei ihm jedoch vielmehr an *anderer* Stelle auf, nicht im Bereich der Fiktionen, sondern unter den Bedingungen eines Modus, den er den »synaptischen Modus« der Existenz nennt. Dort wird die Lückenhaftigkeit zunächst schlicht konstatiert:

- Die Existenz ist fragmentarisch, weil sie sich in vielen verschiedenen Punkten gleichzeitig abzeichnet und von Grund auf diskontinuierlich und lückenhaft bleibt. Genau das ist es, was man nicht aus dem Blick verlieren darf, um die Existenz so zu sehen, wie sie ist. (S. 148)

Man kann das trivial finden: Natürlich ist Existenz diskontinuierlich und lückenhaft, sowohl im Vollzug wie auch in der Erinnerung. Was Souriau sagen will, geht aber darüber hinaus: Die Lückenhaftigkeit der Existenz setzt sich fort und ist nicht restituierbar, weil sie nicht von einem lückenlosen Ganzen umfassen ist. Das wird deutlich, wenn er zwei Seiten später über zwei weitere Modi spricht. Zunächst über den Modus des Phänomens, der keinen Raum für Lücken und Sprünge lässt:

- So wie das Phänomen in gewisser Hinsicht eine hinreichende und unzweifelhafte Anwesenheit ist, mit der man nötigenfalls ein ganzes Universum erbauen könnte, welches aber aus den [...] diversen Modi entnommen wird [...], die man in einer Art Ordnung oder allgemeines Reich des Ontischen zusammentragen kann [...] (S. 150)

However, there are different modes that Souriau regards as exposed to the risk of failure, which in turn determines their power of action – the modes have names that are partly intuitively easy to grasp, such as «the réique» [das Dingliche], partly idiosyncratic, such as the «solicitudinary» [Fürsorgebedürftigen]. Among the specific modes, from a romantic perspective, it would probably be the mode responsible for the fictional, in which one would locate a mode of existence of the gap that Souriau had not considered specifically. Contrary to this expectation, however, the gap in Souriau's work rather appears *elsewhere*, not in the realm of fiction, but under the conditions of a mode that he calls the «synaptic mode» of existence. There, the gap is first simply stated:

- Existence is fragmentary because it begins to take shape at many different points at once, and thus remains fundamentally discontinuous and lacunary. We must not lose sight of this if we are to see existence as it really is. (p. 169)

On first view, it seems to be obvious: Existence is discontinuous and intermittent, both in execution and in memory. What Souriau wants to say, however, goes beyond that: the fragmentary nature of existence continues and cannot be restored, because it is not surrounded by a gapless whole. This becomes clear when he talks about two more modes two pages later. First about the mode of the phenomenon, which leaves no room for gaps and leaps:

- Just as the phenomenon is, in certain respects, a sufficient and indubitable presence, with which we would be able, if necessary, to construct an entire universe, and yet which is [...] taken up [...] in the [...] various modes that can be assembled into a sort of order or general kingdom of the ontic [...] (p. 172)

Das ist die eine modale Alternative; Souriau kontrastiert sie nun, unter dem Vorzeichen des Synaptischen, mit dem Modus des Ereignisses:

- [...] so [kann auch das Ereignis] ein ganzes Universum bilden [...], vielleicht dasselbe wie dasjenige des Ontischen, aber mit einer völlig anderen Existenzgrundlage [...] an das man [...] ein Reich der Transitionen, der Anschlüsse – des Synaptischen – aufhängen würde [...]. (S. 150)

Im Modus des Synaptischen treten dabei die Lücken zu Tage, die in der ontischen Dichte des Phänomen-Modus keinen Ort haben. Die transitorischen Elemente des Synaptischen sind nun aber nicht leicht, wenn überhaupt, archivierbar. Es könne nicht die Rede davon sein, so Souriau weiter, den Inhalt der synaptischen Welt detailliert zu *inventarisieren*; nur in Beispielen lasse sich die Ordnung des Synaptischen situieren, wobei mit jedem Beispiel einer Inventarisierung, sobald man sie auf ein Ganzes bezieht, erneut Lücken auftreten müssten – gleichsam Lücken zweiter Ordnung. Die inventarisierten Existenzmodi enthalten somit ihrerseits »in ihrer Zahl gewiss unbegrenzte Modi, die in ihrer Gesamtheit eine Kluft hinterlassen, einen vielleicht niemals aufzufüllenden Abgrund.« (S. 158) Dieser Abgrund könne indes durchaus auch, die Gestalt von »glücklichen Lücken« annehmen (ebd.), »die ihren Freiraum auf neue, zu wagende Wege hin öffnen« (ebd.).

IV

Die Evokation von »glücklichen Lücken« in einem Text, der mitten im Zweiten Weltkrieg entsteht, überrascht, ja schockiert. Doch steht dieser Schock zugleich im Zeichen eines *von uns* vorgegebenen bzw. vielmehr eigentlich immer schon nachgereichten historischen Inventars, im Zeichen unseres nachträglichen Wissens von all dem, was gleichzeitig stattfand. Der Text Souriaus schweigt zu all dem und man muss dem Buch seine agentielle Macht zurückerstatten, um ihn /es in dieser Hinsicht zum Sprechen zu bringen.

This is the one modal alternative; Souriau now contrasts it, under the sign of the synaptic, with the mode of the event:

- [...] so the event is [...] able to make an entire universe, perhaps the very same as that of the ontic, though with an entirely different existential poise [...] upon which a kingdom of transitions, of connections – of the synaptic [...] – depends [...]. (p. 172)

In the mode of the synaptic, gaps come to light that have no place in the ontic density of the phenomenon mode. But the transitory elements of the synaptic are now not easily, if at all, archivable. There can be no question, Souriau continues, of making a detailed inventory of the content of the synaptic world; the order of the synaptic can only be situated in examples, whereby with each example of an inventory, as soon as one relates it to a whole, gaps have to appear again – gaps of second order. The inventoried modes of existence thus contain, for their part, «modes of an undoubtedly indefinite number, which leave a gap, an abyss in their ensemble, which may never be filled.» (p. 180) This abyss could, however, also take the form of «propitious lacunae» (p. 181), «opening their void onto new paths, still to be tried», which «open their free space to new paths to be dared» (ibid.).

IV

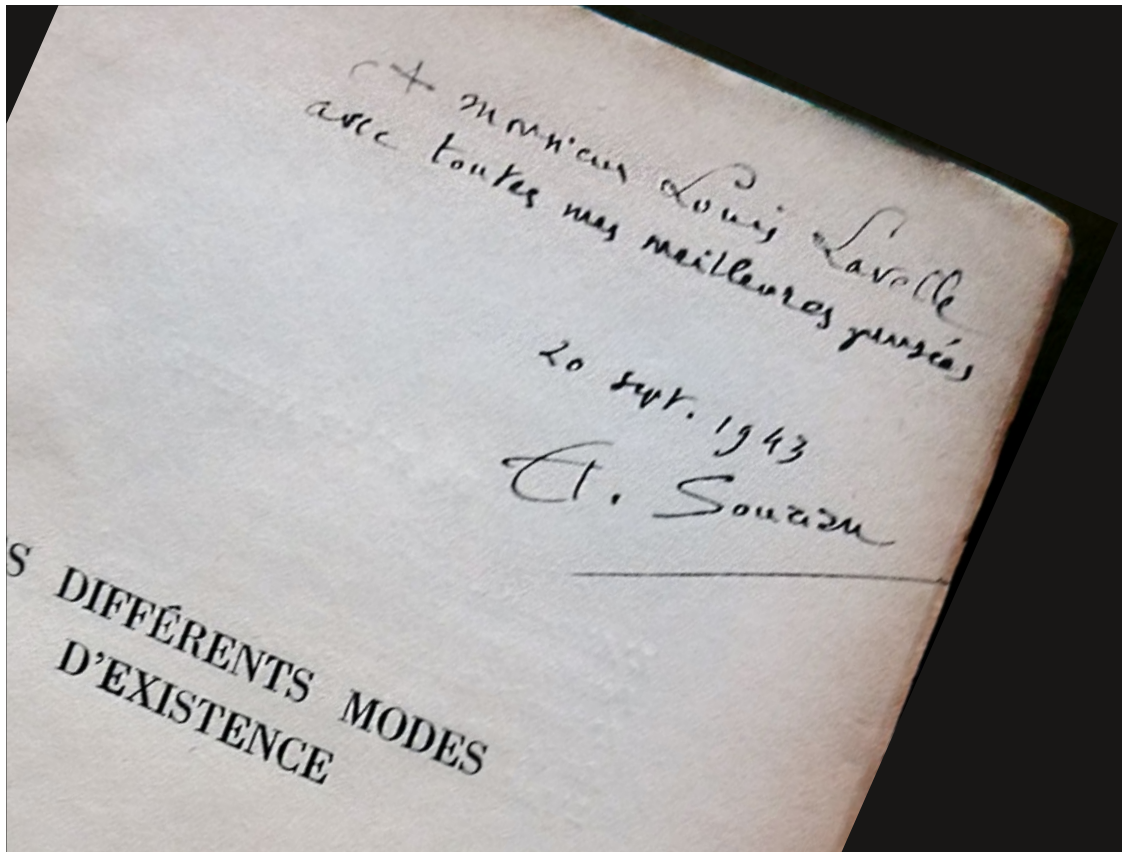
The evocation of «propitious lacunae» in a text that was written in the middle of the Second World War is surprising, even shocking. But this shock is at the same time a sign of a historical inventory that we have given, or rather, have actually always given, and a sign of our retrospective knowledge of everything that took place at the same time. Souriau's text is silent on all this, and the book must be given back its agential power to make it / him speak in this respect.

Zweites mise en abyme: Erhebung der Fußnoten

Zu dem Zeitpunkt, an dem Souriaux Text durch die Neudrucke in Frankreich (2012) und die darauf basierenden Übersetzungen in Deutschland (2015) und in den USA (2015) eine neue, breite Rezeption erfährt, befindet sich die Erstausgabe vermutlich an allen Orten, an denen Exemplare verwahrt werden, in einem prekären Zustand: Das säurehaltige Papier aus Kriegsproduktion beginnt die Substanz des Buches zu zerstören. So auch im Falle des Exemplars, das ich von einem Pariser Bouquinisten erwerben konnte. Weder der brüchige Zustand war in der bibliographischen Beschreibung verzeichnet, noch die Tatsache, dass es sich um ein Widmungsexemplar handelt, vom Verfasser auf dem Schmutztitel des Buches »avec toutes mes meilleures pensées« zugeeignet an »monsieur Louis Lavelle« und datiert auf den »20. Sept. 1943« [siehe Abb. 2].

Second *mise en abyme*: The elevation of the footnotes

By the time Souriaux's text receives a new, broad reception through the reprints in France (2012) and the translations based on them in Germany (2015) and in the USA (2015), the first edition will presumably be in a precarious state in all places where copies are kept: the acidic paper from war production is beginning to destroy the substance of the book. This was also the case with the copy I was able to acquire from a Parisian bouquinist. Neither the fragile condition was recorded in the bibliographical description, nor the fact that it is a dedicatory copy, assigned by the author on the half title of the book with «avec toutes mes meilleures pensées» to «A monsieur Louis Lavelle» and dated «Sept.. 20, 1943». [see Fig. 2].



Aber nicht nur in dieser Widmung an den existentialistischen Philosophen Lavelle (1883 – 1951), der in *Les différents modes d'existence* mehrfach erwähnt wird, spricht das Buch (durch Souriaus Schrift) scheinbar unmittelbar zu uns, handelt es sich bei dem vorliegenden Exemplar doch um ein nicht bzw. nur teilweise aufgeschnittenes Buch (*exemplaire non coupé*). Da die gefalzten Druckbogen, wie früher üblich, bei Auslieferung noch nicht aufgetrennt waren, lässt sich anhand der aufgeschnittenen Seiten nachvollziehen, welche Seiten dem Leser oder der Leserin – in diesem Falle wohl dem Widmungsempfänger – zugänglich waren und welche er, aus welchen Gründen auch immer, nicht aufgeschnitten hat. Die »Biographie des Buchs« als Einzelexemplar schreibt sich solcherart in die Inventarisierung des Buchs (im Rahmen aller Exemplare der Erstauflage) ein. Im Falle des Louis Lavelle zugeeigneten Exemplars ist die Grenze zwischen Gelesenem und Ungelesenem – mit philologischem Vorbehalt – auf diese Weise markiert und ließe sich dann auch kontextualisieren: Der erste Bogen (Titelseite + Impressum + Seiten 1–14) ist vollständig aufgeschnitten, vom zweiten Bogen nur noch das erste Blatt, auf dessen *verso* dann die erste Erwähnung Lavelles zu finden ist. In der entsprechenden Fußnote konnte er sich unter denen wiederfinden, die in der Frage nach dem Status der Existenz einen nicht-rigorous, weniger auf Tatsächlichkeit als vielmehr auf Operationalität hin bedachten Standpunkt einnehmen (S. 92, Fn. 9 in der dt. Übersetzung). Was auch immer das Motiv für Lavelle gewesen sein mag, von hier an das Auftrennen der gefalzten Bogen abzubrechen (wenn er es denn gewesen ist, der das Auftrennen vornahm), das nachfolgend über die »intensiven Modi der Existenz« Gesagte, blieb ihm jedenfalls buchtechnisch und buchstäblich verschlossen. Bis zur Seite 96 handelt es sich bis heute um ein unlesbar-ungelesenes, ein versiegeltes Exemplar. Im Abgrund dieses Intervalls findet sich – gleichsam im *mise en abyme* der Idee der Lücke – die Auseinandersetzung Souriaus mit Lavelles Position zur »These des ontischen Bestands des Intervalls« im Abschnitt über die modale Intensität (S. 100 in der dt. Übersetzung), worin Souriau die Leibniz'sche Idee einer »himmlischen Hierarchie« (wir sind ihr bei Mendelssohn begegnet) ebenso verwirft wie die »biologische und evolutionistische These« einer evolutionären Kette zur konsistenten Füllung des ontischen Intervalls.

But it is not only in this dedication to the existentialist philosopher Lavelle (1883 – 1951), who is mentioned several times in *Les différents modes d'existence*, that the book (through Souriau's writing) seems to speak directly to us, since the present copy is an uncut or only partially cut open book (*exemplaire non coupé*). As the folded sheets were not yet unsplit at delivery, as was common practice in the past, it is possible to see which pages were accessible to the reader – in this case probably the dedicatee – and which he or she did not cut open for whatever reason. The »Biography of the Book« as a single copy is thus inscribed in the inventory of the book (within the framework of all copies of the first edition). In the case of the copy attributed to Louis Lavelle, the boundary between what is read and what is unread is marked in this way – with due philological reservations – and could then be contextualized: The first sheet (title page + imprint + pages 1–14) is completely cut open, of the second sheet only the first, on the verso of which the first mention of Lavelle is then found. In the corresponding footnote, Lavelle can be found among those who take a non-rigorous attitude towards the question of the status of existence, less concerned with factuality than with operationality. Whatever the motive may have been for Lavelle to stop from here on the unsplitting of the folded sheets (if he was the one who did the unsplitting), what was subsequently said about the »intensive modes of existence« remained, at any rate, literally closed to him. Up to page 96 it is still an unreadable, unread, sealed copy. In the abyss of this interval is to be found – as it were in the *mise en abyme* of the idea of the gap – Souriau's examination of Lavelle's position on the »thesis of the ontic population of the interval« in the section on modal intensity (p. 119 in the English translation), in which Souriau rejects Leibniz's idea of a »celestial hierarchy« (we encountered it in Mendelssohn's work) as well as the »biological and evolutionary thesis« of an evolutionary chain for the consistent filling of the ontic interval. According to Souriau, these are not so much (logical) category errors as (ontological) mode errors. In this footnote, the first part of which can still be seen halfway from the page in Lavelle's copy, because it stands on a double leaf that – according to the traditional practice of folding – is only connected by a fold at the upper edge, Souriau explicitly distances himself from Lavelle, of whom we certainly do not know

Es handele sich, so Souriau, nicht so sehr um (logische) Kategorien-, als vielmehr um (ontologische) Modus-Fehler. Souriau grenzt sich in dieser Fußnote, deren erster Teil sich in Lavelles Exemplar noch halbwegs von der Seite aus einsehen lässt, weil er auf einem Doppelblatt steht, das – entsprechend der buchbinderischen Faltungslehre – nur noch durch einen Falz am oberen Rand miteinander verbunden ist, sehr entschieden von Lavelle ab, von dem wir freilich nicht wissen, ob er sich einen heimlichen Blick in den Abgrund dieses noch halb verschlossenen Doppelblattes erlaubt hat; der zweite Teil der Fußnote lässt sich jedenfalls gar nicht mehr einsehen.

In einer letzten Lavelle betreffenden Passage, die sich im wieder aufgeschnittenen letzten Teil von dessen Exemplar (und aller anderen) und im höchst spekulativen Abschnitt zur »Überexistenz« befindet, gesteht Souriau dem Kollegen zumindest eine Diskutabilität seines Seins-Begriffs zu. Lavelles Exemplar von Souriaus Schrift kreierte somit, mit welchen Intentionen auch immer, durch Verzicht auf das Aufschneiden der Seiten ein Intervall des Lesbaren, in der Souriaus schärfste Kritik schlechterdings zum Verschwinden gebracht wird.

Wenn man in dieser Weise den Fußnotengrund des Textes figurativ belebt, dann tritt ein ganz anderes Szenario in den Vordergrund: das der Geschichte, in der auch jene dort zitierten und diskutierten Philosophen ihr Leben fristeten. Ausgehend von Souriaus Zueignung an Lavelle werden sie alle zu *möglichen* Widmungsempfängern, deren Zahl indes durch Krieg und Verfolgung bereits dezimiert ist. Denn wer wäre zu diesem Zeitpunkt für eine solche Zueignung überhaupt noch adressierbar gewesen? Lavelles erste Erwähnung findet sich in Fußnote 9 der deutschen Übersetzung und verbindet ihn mit anderen »Philosophen, denen man etwas zu pauschal das Etikett existenzialistisch verleiht«, darunter solchen, die vielleicht für Widmungen noch erreichbar waren, wie Gabriel Marcel oder Nikolai Berdjajew, und solchen, für die das nicht galt wie Karl Jaspers, seit einigen Jahren zwangspensioniert und seit 1943 durch ein Publikationsverbot in seinem Spielraum, sich frei zu äußern, vollends eingeengt, oder den aus Russland stammenden Simon Frank, der den Krieg versteckt in der Nähe von Grenoble überlebte. Andere, wie die in der vorausgehenden Fußnote erwähnten Carl Gustav Hempel und Paul Oppenheim lebten 1943 bereits im amerikanischen Exil. In der zweiten Fußnotenerwähnung,

whether he has allowed himself a secret look into the abyss of this still half-closed double page; the second part of the footnote can at any rate no longer be seen.

In a last passage concerning Lavelle, which can be found in the cut open last part of the copy dedicated to him (as well as in all the others), in the highly speculative section on «Surexistence» (p.187), Souriau concedes the colleague at least a discutability of his concept of being. Thus, with whatever intentions, Lavelle's copy of Souriau's book creates, by refraining from cutting the pages, an interval of the readable in which Souriau's sharpest criticism is simply made to disappear.

If the abyss of footnotes is figuratively animated in this way, then a completely different scenario comes to the fore: that of history, in which those philosophers quoted there lived out their lives. Starting with Souriau's dedication to Lavelle, they all could have been *possible* recipients of the dedication, but their number had already been decimated by war and persecution by the time the book was published. Who would have been addressable for such a dedication at that time? Lavelle's first mention is found in a footnote that connects him with other «philosophers to whom we attribute, a bit too generally, the existentialist label» (110), including those who might still have been accessible for dedications, such as Gabriel Marcel or Nikolai Berdjajew, and those to whom this did not apply, such as Karl Jaspers, who had been in forced retirement for several years and had been completely restricted in his scope to express himself freely since 1943 by a ban on publication, or Simon Frank, who was born in Russia and survived the war in hiding near Grenoble. Others, such as Carl Gustav Hempel and Paul Oppenheim mentioned in the previous footnote, were already living in American exile in 1943. In the second footnote, in which Lavelle is mentioned

die das »Intervall« betrifft, steht Lavelle neben Heidegger und (in der Folgenote) Henri Bergson, der bereits 1941 gestorben war. Und so treten aus den Fußnoten, in ihren jeweiligen Ordnungen, auch weiter die gegensätzlichsten Schicksale und Verbindungen in Erscheinung: Neben unmittelbaren oder mittelbaren Opfern der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft wie dem polnisch-deutschen Mathematiker Leon Lichtenstein (Fn. 45, EA: S. 64) immer wieder Emigranten wie der mit Marcel und Berdjajew befreundete Fritz Heinemann, der in England Zuflucht gefunden hatte (Fn. 35, EA: S. 53), und Paul Schrecker (Fn. 60, EA: S. 94), der ebenso wie die aus der Ukraine stammende Rachel Bepaloff (Fn. 85, EA: S. 141) über Paris in die USA fliehen konnte, oder Personen, die im nicht besetzten Teil überlebten wie Léon Brunschvicg (passim), von dem im Übrigen auch auf der Rückseite der Erstausgabe der als Band 1 der *Nouvelle Encyclopédie Philosophique* erschienene Band *Les Ages de l'Intelligence* beworben wird, aber ebenso Nazi-Mitläufer und ideologische Sympathisanten wie der in Bonn lehrende Logiker Oskar Becker (Fn. 45, EA: S. 64), Angepasste wie Robert Reiniger (Fn. 52, EA: S. 75) oder Vichy-Kollaborateure wie der Anthropologe Alexis Carrel (Fn. 89, EA: S. 145–146).

Das von Stengers und Latour in den Vordergrund gerückte »Wie« des Erbens ließe sich im Horizont solch disparater Lebenswege an unausgesprochene Verhaltenslehren knüpfen, die mit diesen Existenzweisen im Untergrund der Fußnoten, auf den ersten Blick unsichtbar, verbunden sind, während das »Was« der Souriau'schen Philosophie dabei nur die Strukturen vorgibt, in denen sich diese Existenzweisen gruppieren. Gerade in der Möglichkeit, den Text in einem solchen, im Haupttext selbst an keiner Stelle explizit gemachten Modus zu lesen, bewährt er sich dann doch auch in seiner intensiven theoretischen Dimension. Diese weist immer zugleich über den Text hinaus in die Paratexte. Und so kann auch die Widmung im Exemplar Lavelles als Resonanz jener Resonanzen gelesen werden. Die an Pascal gemahnenden »pensées« des Zueignenden hinterlegen der erkenntnistheoretisch-ästhetischen Reflexion eine moralische Dimension, ein Modus der Mitteilung, von der sich der auf ontologische Fragen konzentrierte gedruckte Text ansonsten weitgehend fernhält und der in dieser Ansicht wie ein Grund durch eine Lücke hindurch sichtbar wird.²⁹

(concerning the «interval») Lavelle is next to Heidegger and (in the following note) Henri Bergson, who had already died in 1941. Thus, the footnotes, in their respective order, continue to reveal highly diverging fates and connections: in addition to numerous victims of the National Socialist tyranny, such as the Polish-German mathematician Leon Lichtenstein (Fn. 45, EA: p. 64), emigrants such as Fritz Heinemann, a friend of Marcel and Berdjajew, who had found refuge in England (footnote 35, EA: p. 53), and Paul Schrecker (footnote 60, EA: p. 94), as well as Rachel Bepaloff, who was born in the Ukraine (footnote 85, EA: p. 94). 141), and who was, like Schrecker, able to flee via Paris to the USA, or persons who survived in the unoccupied part, such as Léon Brunschvicg (passim), whose volume *Les Ages de l'Intelligence* – which appeared as Volume 1 of the *Nouvelle Encyclopédie Philosophique*, was advertised on the back of the first edition, but also Nazi followers and ideological sympathizers such as the logician Oskar Becker who taught in Bonn, (footnote 45, EA: p. 64), aligned ones like Robert Reiniger (footnote 52, EA: p. 75) or Vichy collaborators like the anthropologist Alexis Carrel (footnote 89, EA: pp. 145–146).

In the horizon of such disparate paths of life, the «how» of inheritance brought to the fore by Stengers and Latour could be linked to unspoken behavioural teachings that are connected with these modes of existence in the abyss of the footnotes, invisible at first glance, while the «what» of Souriau's philosophy only provides the structures in which these modes of existence are grouped. It is precisely in the possibility of reading the text in such a mode, which is not made explicit at any point in the main text itself, that it proves its worth in its theoretical dimension. This dimension always points beyond the text into the paratexts. And thus the dedication in the copy of Lavelle can also be read as a resonance of those resonances. The «pensées» of the dedicatory, reminiscent of Pascal, give a moral dimension to epistemological-aesthetic reflection, a mode of communication from which the printed text, which concentrates on ontological questions, is otherwise largely removed, and which in this view becomes visible like a ground through a gap.²⁹

ENDNOTEN

- 1 Vgl. Lessing 1766, S. 24–26; Lyotard 2011, S. 187.
- 2 Vgl. Menke 2015.
- 3 Vgl. Ernst 2006, hier S. 449.
- 4 Lyotard 2011, S. 205ff.
- 5 Krämer 2003; zur typographischen Repräsentation von Lücken vgl. Siegert 2003.
- 6 Lefebvre 2004, 2011, 2018.
- 7 Lefebvre 2011, S. 106.
- 8 Vgl. Ortlieb 2007.
- 9 Vgl. Canal/Paulus, 2019; Langenbacher 2017, Winter 2020.
- 10 Lefebvre 2011, ohne Paginierung.
- 11 Farge 2011, S. 14.
- 12 Vgl. Wimmer 2012, passim.
- 13 Meisner 1969 (ohne Paginierung).
- 14 Vgl. Wimmer 2012, passim.
- 15 Vgl. Hiller 2014.
- 16 Zum Folgenden vgl. auch Paulus 2019, wo ich in anderem Zusammenhang diesen Gegenstand bereits behandelt habe.
- 17 Für diese Auskunft danke ich Frau Archivamtsrätin Rosemarie Barthel vom Staatsarchiv Gotha.
- 18 Eine Abbildung der Muschel im Ausstellungsraum ist zu finden unter: <https://meinanzeiger.de/gotha/im-ekhof-theater-auf-schloss-friedenstein-funktioniert-die-technik-noch-wie-einst-im-barock/> (Abb. 2) [31.1.2020].
- 19 Vgl. im Kontext eines Denkens der Leerstelle Blumenberg, S. 50.
- 20 Kant 1781, S. 393, s. Werke, Bd. IV, S. 659–660.
- 21 Mendelssohn, Jubiläumsausgabe, Bd. 3.2, S. 7.
- 22 Mendelssohn, Jubiläumsausgabe, Bd. 2.
- 23 Vgl. Tausch 2011, S. 112–114.
- 24 Vismann 2014, S. 44.
- 25 Vgl. Thibodeau 2015.
- 26 van Loyen 2016, S. 99–106, hier S. 99.
- 27 Stengers/Latour, in: Souriau 2015, S. 75, Nachweise im Folgenden im Fließtext.
- 28 Souriau 2015.
- 29 In gewisser Weise vollzieht er damit die von Blumenberg umrissene Wendung Kants nach, für den die Freiheits-Idee der praktischen Philosophie auf die systematischen Leerstellen der Vernunft antwortet (Blumenberg 2007, S. 40–52).

LITERATURVERZEICHNIS

- Blumenberg, H.:
Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlaß hg. Von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2007, 3. Aufl. Berlin 2018.
- Canal, H. / Paulus, J.:
Archiv/Kommentar: Zur ›Marbled Page‹ in Christian Wilhelm Büttners ›Motley Book‹ (GSA 105/76), in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (10.1) 2019, S. 81–92.
- Ernst, W.:
Lessing aus medienwissenschaftlicher Sicht mit Blick auf Lessings Laokoon, in: Stefan Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 448–469.
- Farge, A.:
Der Geschmack des Archivs. Mit einem Nachwort von Alf Lüdtke. Göttingen 2011 [zuerst Paris 1989 u.d.T. Le goût de l'archive].
- Hiller, M.:
Anarchiv, in: Claudia Giannetti (Hg.), An Archive(s). Eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien, Köln 2014.

ENDNOTES

- 1 See Lessing 1766, pp. 24–26; Lyotard 2011, p. 187.
- 2 Cf. Menke 2015.
- 3 Cf. Ernst 2006, here p. 449.
- 4 Lyotard 2011, p. 205ff.
- 5 Krämer 2003; for the typographical representation of gaps see Siegert 2003.
- 6 Lefebvre 2004, 2011, 2018.
- 7 Lefebvre 2011, p. 106.
- 8 See Ortlieb 2007.
- 9 See Canal/Paulus, 2019; Langenbacher 2017, Winter 2020.
- 10 Lefebvre 2011, without pagination.
- 11 Farge 2011, p. 14.
- 12 Cf. Wimmer 2012, passim.
- 13 Meisner 1969 (without pagination).
- 14 Cf. Wimmer 2012, passim.
- 15 Cf. Hiller 2014.
- 16 For the following see also Paulus 2019, where I have already dealt with this subject in another context.
- 17 For this information I would like to thank Mrs. Rosemarie Barthel from the State Archive Gotha.
- 18 A picture of the prompter shell in the exhibition room can be found at: <https://meinanzeiger.de/gotha/im-ekhof-theater-auf-schloss-friedenstein-funktioniert-die-technik-noch-wie-einst-im-barock/> (Fig. 2) [31.1.2020].
- 19 Cf. in the context of a thinking the gap, Blumenberg, p. 50.
- 20 Kant 1781, p. 438; cf. Kant 1781, p. 393, sww Werke, Bd. IV, pp. S. 659–660.
- 21 Mendelssohn 2011, p. XIX–XX.
- 22 Mendelssohn 1999, pp. 53–54.
- 23 Cf. Tausch 2011, pp. 112–114.
- 24 Vismann 2014, p. 44.
- 25 See Thibodeau 2015.
- 26 Van Loyen 2016, p. 99–106, here p. 99.
- 27 Stengers/Latour, in: Souriau 2015, p. 87, references in the following continuous text.
- 28 Souriau 2015.
- 29 In a certain sense, he thus follows Kant's turn outlined by Blumenberg, for whom the idea of freedom in practical philosophy responds to the systematic gaps in the philosophy of reason (Blumenberg 2007, pp. 40–52).

BIBLIOGRAPHY

- Blumenberg, H.:
Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlaß hg. Von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2007, 3. Aufl. Berlin 2018.
- Canal, H. / Paulus, J.:
Archiv/Kommentar: Zur ›Marbled Page‹ in Christian Wilhelm Büttners ›Motley Book‹ (GSA 105/76), in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (10.1) 2019, S. 81–92.
- Ernst, W.:
Lessing aus medienwissenschaftlicher Sicht mit Blick auf Lessings Laokoon, in: Stefan Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 448–469.
- Farge, A.:
Der Geschmack des Archivs. Mit einem Nachwort von Alf Lüdtke. Göttingen 2011 [zuerst Paris 1989 u.d.T. Le goût de l'archive].
- Hiller, M.:
Anarchiv, in: Claudia Giannetti (Hg.), An Archive(s). Eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien, Köln 2014.

- Kant, I.:
Werke, hg. von Ernst Cassirer, Hermann Cohen u.a., Bd. III: Kritik der reinen Vernunft, hg. von Albert Görland, Berlin 1923 [Critic der reinen Vernunft, 1. Aufl. [1781]].
- Kluge, F.:
Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 7. Aufl. Straßburg 1910.
- Krämer, S.:
Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Krämer, S./Bredenkamp, H. (Hg.), Bild – Schrift – Zahl, München 2003, S. 157–176.
- Langenbacher, A.:
Das große Leuchten. Unterwegs zu einer kleinen Poetik der leeren Seite – Ein Lektürebericht, in: Wirtz, I.M./Wieland, M. (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017, S. 107–122.
- Lefebvre, H.:
Les unités perdues, Paris 2004; Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 2011; deutsche Ausgabe: Die fehlenden Teile. Aus dem Französischen von M. Heitz und S. Schulz, Zürich 2018.
- Lessing, G. E.:
Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Tl. 1, Berlin 1766.
- Liotard, J. F.:
Discourse, Figure. Übers. von A. Hudek und M. Lydon, Minneapolis, London 2011.
- Loyen, U. v.:
Archivproliferation, in: Lepper, M./Raulff, U. (Hg.): Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 99–106.
- Meisner, H. O.:
Archivalienkunde vom 16. Jahrhundert bis 1918, Göttingen 1969.
- Mendelssohn, M.:
Jubiläumsausgabe, begr. von Ismar Elbogen, Julius Guttmann, Eugen Mittwoch, fortges. von Alexander Altmann in Gemeinschaft mit Fritz Bamberger, Haim Borodianski, Simon Rawidowicz, Bruno Strauss, Leo Strauss: Bd. 2, Schriften zur Philosophie und Ästhetik II, hg. von Eva J. Engel, Michael Brocke und Daniel Krochmalnik, Stuttgart 1972 (Neudruck der Ausgabe 1931); Bd. 3.2, Schriften zur Philosophie und Ästhetik, bearb. von L. Strauss u.a., Stuttgart 1973.
- Menke, B.:
Text-Oberfläche. Figur und Grund, der Text und seine Ränder, Glossen und Kommentare, in: Rieger, S./Lechtermann, Ch. (Hg.): Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung, Zürich 2015, S. 125–148.
- Ortlieb, C.:
Anstreichen, Durchstreichen. Das Schreiben in Büchern und die Philosophie der Revision bei Friedrich Heinrich Jacobi, in: Körte, M./Ortlieb, C. (Hg.): Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion, Berlin 2007, S. 247–270.
- Paulus, J.:
Theater-Küchen-Machination, in: Krajewski, M./Maye, H. (Hg.): Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit, Berlin 2020, S. 40–42.
- Schneider, U. J.:
»Das Buch und sein Wurm«, in: Ulrike Gleixner, Constanze Baum u.a. (Hg.): Biographien des Buchs, Göttingen 2017, S. 277–290.
- Kant, I.:
Werke, hg. von Ernst Cassirer, Hermann Cohen u.a., Bd. III: Kritik der reinen Vernunft, hg. von Albert Görland, Berlin 1923 [Critic der reinen Vernunft, 1. Aufl. [1781]].
- Kant, I.:
Critique of pure Reason. Transl. and edited by Paul Guyer and Allan W. Wood, Cambridge 1998.
- Kluge, F.:
Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 7. Aufl. Straßburg 1910.
- Krämer, S.:
Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Krämer, S./Bredenkamp, H. (Hg.), Bild – Schrift – Zahl, München 2003, S. 157–176.
- Langenbacher, A.:
Das große Leuchten. Unterwegs zu einer kleinen Poetik der leeren Seite – Ein Lektürebericht, in: Wirtz, I.M./Wieland, M. (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017, S. 107–122.
- Lefebvre, H.:
Les unités perdues, Paris 2004; Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 2011; deutsche Ausgabe: Die fehlenden Teile. Aus dem Französischen von M. Heitz und S. Schulz, Zürich 2018.
- Lessing, G. E.:
Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Tl. 1, Berlin 1766.
- Liotard, J. F.:
Discourse, Figure. Übers. von A. Hudek und M. Lydon, Minneapolis, London 2011.
- Loyen, U. v.:
Archivproliferation, in: Lepper, M./Raulff, U. (Hg.): Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 99–106.
- Meisner, H. O.:
Archivalienkunde vom 16. Jahrhundert bis 1918, Göttingen 1969.
- Mendelssohn, M.:
Pope A Metaphysician! An Anonymous Pamphlet in Defense of Leibniz (1754). Translated by Paul B. Gallagher. FIDELIO Magazine, Vol. VIII, No. 4., Winter 1999.
- Mendelssohn, M.:
Morning Hours. Lectures on God's Existence, Dordrecht 2011.
- Menke, B.:
Text-Oberfläche. Figur und Grund, der Text und seine Ränder, Glossen und Kommentare, in: Rieger, S./Lechtermann, Ch. (Hg.): Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung, Zürich 2015, S. 125–148.
- Ortlieb, C.:
Anstreichen, Durchstreichen. Das Schreiben in Büchern und die Philosophie der Revision bei Friedrich Heinrich Jacobi, in: Körte, M./Ortlieb, C. (Hg.): Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion, Berlin 2007, S. 247–270.
- Paulus, J.:
Theater-Küchen-Machination, in: Krajewski, M./Maye, H. (Hg.): Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit, Berlin 2020, S. 40–42.
- Schneider, U. J.:
»Das Buch und sein Wurm«, in: Ulrike Gleixner, Constanze Baum u.a. (Hg.): Biographien des Buchs, Göttingen 2017, S. 277–290.

- Siegert, B.:
[...]. Auslassungspunkte, Leipzig 2003.
- Souriau, E.:
Die verschiedenen Modi der Existenz, übersetzt von Th. Wäckerle, Lüneburg 2015 (E.S.: *Les différents modes d'existence, suivi de De l'œuvre à faire*, Paris 2009)
- Wimmer, M.:
Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft, Konstanz 2012.
- Stengers, I. / Latour, B.:
Die Sphinx des Werkes, in: Etienne Souriau: Die verschiedenen Modi der Existenz, übersetzt von Th. Wäckerle, Lüneburg 2015.
- Tausch, H.:
Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne, Berlin 2011.
- Thibodeau, S.:
Archival Inventory, in: Duranti, L./Franks, P.C. (Hg.): *Encyclopedia of Archival Sciences*, London 2015, S. 58–59.
- Vismann, C.:
Was weiß der Staat noch?, in: Collin, P./Horstmann, P. (Hg.): *Das Wissen des Staates. Geschichte, Theorie und Praxis*, Baden-Baden 2004, 41–45.
- Winckelmann, J. J.:
Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig 1756.
- Winter, F.:
Singularisierte Verhältnisse. Aby Warburgs Bibliothekstagebücher, in: Paulus, J./ Hübener, A./ Winter, F. (Hg.): *Duplikat, Abschrift und Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Köln/ Weimar/Wien 2020, S. 67–82.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Souffleurmuschel im Ekhof-Theater, 2019, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha.
- Abb. 2 E. Souriau: *Les différents modes d'existence*, Paris 1943, Zueignung auf dem Schmutztitelblatt, Archiv Paulus.

- Siegert, B.:
[...]. Auslassungspunkte, Leipzig 2003.
- Souriau, E.:
The Different Modes of Existence (E.S.: *Les différents modes d'existence, suivi de De l'œuvre à faire*, Paris 2009 [1943]), Introduction by Isabelle Stengers and Bruno Latour, translated by Erik Beranek and Tim Howles, Minneapolis 2015.
- Wimmer, M.:
Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft, Konstanz 2012.
- Stengers, I. / Latour, B.:
The Sphinx of the Work. In: *The Different Modes of Existence* (E.S.: *Les différents modes d'existence, suivi de De l'œuvre à faire*, Paris 2009 [1943]), Introduction by Isabelle Stengers and Bruno Latour, translated by Erik Beranek and Tim Howles, Minneapolis 2015.
- Tausch, H.:
Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne, Berlin 2011.
- Thibodeau, S.:
Archival Inventory, in: Duranti, L./Franks, P.C. (Hg.): *Encyclopedia of Archival Sciences*, London 2015, S. 58–59.
- Vismann, C.:
Was weiß der Staat noch?, in: Collin, P./Horstmann, P. (Hg.): *Das Wissen des Staates. Geschichte, Theorie und Praxis*, Baden-Baden 2004, 41–45.
- Winckelmann, J. J.:
Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig 1756.
- Winter, F.:
Singularisierte Verhältnisse. Aby Warburgs Bibliothekstagebücher, in: Paulus, J./ Hübener, A./ Winter, F. (Hg.): *Duplikat, Abschrift und Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Köln/ Weimar/Wien 2020, S. 67–82.

TABLE OF FIGURES

- Fig 1 Prompter «shell» in the Ekhof Theatre, 2019, Friedenstein Castle Foundation, Gotha.
- Fig. 2 E. Souriau: *Les différents modes d'existence*, Paris 1943, dedication on the half-title page, Archive of the Author.

Wider das rasche Schwinden

Ein Archiv für die
»Ländlichen Denkmäler der Kultur«
im Museum für Kunst und
Gewerbe Hamburg 1898 – 1915

Annika Sellmann

In Folge seiner eigenen Bitte an den Senat der Stadt Hamburg war der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Justus Brinckmann, ab November 1887 verantwortlich für die Inventarisierung der hamburgischen Kunstdenkmäler. Von 1898 bis zu seinem Tod 1915 leitete er eine Erfassungsinitiative, die er als *Hamburger Denkmälerarchiv* bezeichnete. In seinem Vortrag auf dem Denkmalpflegekongress in Erfurt 1903 erklärte er: »So sind wir denn arm an Kunstdenkmälern, und die Aufgabe, die uns gestellt ist, ist keine sehr umfassende.« Trösten müsse man sich mit der Überlieferung »alter bäuerlicher Geschmackskultur« im Hamburgischen Landgebiet, die laut Brinckmann »kaum berührt von den Geschmackswandlungen der Großstadt, eine Fülle von Denkmälern bescheidener Art [...] hinterlassen« habe. Er führte fort: »Es kommt ja außerdem hinzu, daß diese Denkmäler dieser Kunst im raschen Entschwinden begriffen sind.«¹

Brinckmann nahm den Verlust einer stabilen, sicheren Umgebung für das ländliche Kulturgut wahr und beobachtete das *Aussterben* einer Generation, die der Aufrechterhaltung und Pflege der Kultur als würdig erachtet wurde. Die Unabhängigkeit von den Entwicklungen in der angrenzenden Stadt erkannte er zwar als eine der wichtigsten Qualitäten der Vierländer Kultur, gleichwohl vertrat er die Meinung, dass Vierländer Kunsthandwerk und Architektur untrennbar mit Hamburg verbunden bleiben müssen. Das ländliche Hamburg war für Brinckmann das *andere* Hamburg – aber ohne Frage Teil seiner Stadt – und als Direktor eines staatlichen Museums sah er sich verpflichtet zu handeln. Die Inventarisationsinitiative *Denkmälerarchiv* bündelte im Kunstgewerbemuseum fotografische und zeichnerische Aufnahmen sowie schriftliche Erfassungen aus dem Hamburger Gebiet Vierlande.

Im Folgenden soll der Archivierungsprozess im Vordergrund stehen, auf dessen Grundlage die von Brinckmann beklagte Verlustgeschichte erzählbar wird. Um darzustellen, wie das Denkmälerarchiv und die Museumssammlung als Kompensation für den wahrgenommenen Verlust *draußen* eingesetzt wurden, soll mit dem Begriff des Kultur-*Erbes* gearbeitet und der Vorgang in drei ineinandergreifende Prozesse gegliedert werden: das geistige Aneignen des Kulturgutes, der Erwerb der Mittel und schließlich der Zugriff und damit die Möglichkeiten des Auswertens und Erzählens der Verlustgeschichte.²

Warum wird Brinckmanns Museum zum stellvertretenden Erben für ländliches Kulturgut in Hamburg?

Brinckmann nutzte zwei Argumentationsstränge, um zu begründen, warum er mit seinem Museum aktiv wurde. Diese waren einerseits die Verbindung des Vierländer Kulturraumes zu Hamburg und andererseits seine eigene, öffent-

lich und unter Kollegen anerkannte, Expertise als Kenner von Kunstgewerbe und beweglichem Kulturgut. Seine Bemühungen, die ländliche Region Hamburgs vor Auswirkungen der Großstadtentwicklung zu bewahren, sind den Bestrebungen der in den 1890er Jahren aufkommenden Heimatschutzbewegung nahe.³

Verbindung Hamburg – Vierlande

Die Vier- und Marschlande gehören zum heutigen Hamburger Bezirk Bergedorf und befinden sich im Südosten der Stadt. Seit 1868 sind die Vierlande (Curslack, Altengamme, Neuengamme und Kirchwerder) Hamburg angegliedert, zuvor

wurden die Gebiete zusammen mit der ehemals eigenständigen Stadt Bergedorf gemeinsam von Hamburg und Lübeck verwaltet. Ab dem 18. Jahrhundert brachten Vierländerinnen und Vierländer luxuriöse Lebensmittel wie Pflirsiche und Erdbeeren auf den Hamburger Markt und ihre zur Schau getragene Tracht verbürgte die ländliche Herkunft der qualitätvollen Waren und erregte Aufmerksamkeit. Durch den Bau der Hamburg-Bergedorfer Eisenbahn 1842 wurde der Landverkehrsweg ausgebaut, die Verlängerung der Linie nach Berlin erfolgte 1846.⁴ Auf Exkursionen in die südlichen Gebiete widmete Justus Brinckmann sich ab 1898 dem Handwerk und der Architektur der vier Gemeinden. Den Darstellungen des Kunsthistorikers David Klemm zufolge, gab es »in den Vierlanden wohl keinen Bauer, ja kein Kind, die ihn nicht gekannt hätten. Und Brinckmann selbst betrachtete dieses Gebiet gewissermaßen als seine Domäne.«⁵ Seine Aktivitäten in den Vierlanden nahm der Museumsdirektor als einen Wettlauf gegen die Zeit wahr: Brände führten zu Verlusten von Bausubstanz und Ausstattungen; landwirtschaftliche und handwerkliche Produktionsstrukturen wandelten sich mit der Industrialisierung. Als eine Gefahr erkannte er zudem die verkehrstechnische Anbindung, als um 1908 durch den Bahnbau die Vierlande besser an die Großstadt angeschlossen wurden. Alte Bauernhäuser wurden für Hamburger als Wohnobjekte interessant, was Brinckmann – gerade selbst nach Bergedorf umgezogen – mit Argwohn und großer Sorge beobachtete.⁶

Brinckmanns Kennerschaft

Im Jahresbericht des Museums hielt Brinckmann 1902 über seine Aufenthalte in den Vierlanden fest: »Mit Vergnügen sind wir bei Vielen vollem Verständnis für die Aufgabe begegnet, [...] ein wahrheitsgetreues Abbild der Entwicklung der vierländischen Geschmackskultur den Nachkommen des Geschlechtes zu überliefern, das heute in vorgerücktem Lebensalter steht, aber das letzte ist, das selber noch die alten Bräuche mitgelebt hat.«⁷ An der Stelle, wo Brinckmann das Fehlen einer aktiven Tradierung diagnostizierte, wurde er selbst aktiv, legitimiert durch seine umfassende Kennerschaft. In Beschreibungen der Vierlande erläutert er Geschichtliches, die historische Veränderung des Landschaftsbildes, er führt Statistiken zur zeitgenössischen landwirtschaftlichen Produktion auf, beschreibt Hausbau, Wohnungseinrichtung und Mobiliar, Tracht und Schmuck.⁸ Dass sein Expertentum anerkannt wurde, zeigt Brinckmanns Verantwortung für das Feld *Volkskunst auf dem Gebiete der beweglichen Gegenstände* im 1904 konstituierten Bund Heimatschutz.⁹ Seine Aktivitäten in dieser Position sind bisher noch weitgehend unbekannt.

Eine Denkmalinventarisierung von beweglichen Kunstgegenständen im Privatbesitz lehnte Brinckmann nicht nur konsequent ab – er sprach auch seinen Kollegen in der Denkmalpflege die Befähigung ab, über mobiles Kulturgut – z.B. Möbel oder Keramik – kompetent urteilen zu können. Diese Einschätzung führte auf den Denkmalpfegetagen in Erfurt 1903 und Bamberg 1905 zu Kontroversen.¹⁰ Neben unkorrekten Sachangaben und der Legitimation von Fälschungen fürchtete er, dass derartige Inventare als »Bädeker für Altertumshändler«¹¹ missbraucht werden könnten. Diese Befürchtung enthält den Vorwurf an private Sammler, dem Verlust der Vierländer Kultur durch Ausbeutung Vorschub zu leisten. Brinckmann selbst inventarisierte Objekte aus vierländischem Privatbesitz wohl tatsächlich nicht, erwarb sie jedoch mit großem Engagement für die Sammlung des Museums.

Mit welchen Mitteln und in welcher Form wird man im Museum des Kulturgutes habhaft?

Gegenstände und Bauten aus den Vierlanden kamen auf zwei Wegen an das Hamburger Museum: bildlich erfasst durch die Denkmälereinventarisierung sowie als Objekte, die Brinckmann der Sammlung zuführte. Sein Engagement für die Denkmalpflege und die museale Praxis waren verzahnt, ihre Ergebnisse eng an die Institution gebunden. Das zeitgenössisch aufkommende Sammlungsinteresse an Objekten der *Volkskunst* lässt sich anhand Alois Riegls Aufsatz *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*¹² mit dem Beispiel des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie kontextualisieren.

Bildliche Erfassung

Im Rahmen der Denkmalinventarisierung wurden ab 1898 fast zweitausend Objektbeschreibungen angefertigt, primär aber eine systematische Bildererfassung verfolgt. Denkmalswürdige Objekte wurden fotografisch, in maßgenauen Detailzeichnungen sowie in farbigen Aquarellen abgebildet. Hinzugezogen wurden Quellen und historische Abbildungen, die sich bereits in den *Hamburgensien* der grafischen Sammlung des Museums befanden. Für die fotografischen Aufnahmen bildete sich der Museumsmitarbeiter Wilhelm Weimar (1857 – 1917) fort. Die Anschaffung einer eigenen Fotoausrüstung 1898 leitete die Denkmalinventarisierung ein. Es wurden etwa 1000 Papierabzüge auf Karton hergestellt, dies waren Architektur-Außenaufnahmen, Architektur-Details, Interieur-Aufnahmen, Landschaftsaufnahmen und Objektfotografien von Kirchengesamtheit.¹³ Riss- und Schnittzeichnungen fertigten vor allem der Architekt und Bauforscher Julius Faulwasser (1855 – 1947) und der Architekt Ernst Bergerow (1868 – 1947) als Auftragsarbeiten für das Museum. Um die grauwertigen Fotografien zu ergänzen, ließ Brinckmann von Herman Haase (1862 – 1934) farbige Aquarelle malen.¹⁴ Haase – zunehmend selbst Kenner der Region – bildete den Wohnbau und die Kirchen, besonders aber das Handwerk und die Trachtenmode der Vierlande mehrere hundertfach ab.

Die bildliche Erfassung der Objekte überlagerte die textliche von Anfang an und ersetzte diese bald vollständig.¹⁵ Bei der Umsetzung legte Brinckmann ausdrücklichen Wert auf die systematische Einheitlichkeit der Ergebnisse.¹⁶ Im Nachruf auf Brinckmann schrieb sein Kollege Walter H. Dammann 1915: »So war es am Wesen Justus Brinckmanns nicht minder merkwürdig [...] seine Art, alle ihm vorkommenden Dinge und Menschen, Meinungen und Ereignisse, Tatsachen und Möglich-

keiten zu seinem großen Lebenswerke, dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe unaufhörlich in Beziehung zu bringen. [...] Besonders deutlich ist das bei seiner Stellung zur Denkmalpflege und bei seiner Weise, an ihren Aufgaben mitzuarbeiten.«¹⁷ Die Blätter des Denkmälerarchivs, die in »Kästen, Schränken und Mappen« bewahrt wurden, beschreibt er als selbst sammlungswürdige Objekte des Museums.¹⁸



← Abb. 1

Inventarfotografie, Zwei Vierländer Kinderstühle (Glasnegativ), 1906, Wilhelm Weimar

»Und als ein edles Gleichnis erinnern wir uns daran, wie Brinckmann wiederholt durch körperliches Eingreifen kostbare Kunstschatze aus Feuersbrunst rettete: [...] unlängst, als die hübsche Landkirche [...] in Billwärder an der Bille [...] den Flammen zum Opfer fiel. Von der Eisenbahn aus, vorüberfahrend sah Brinckmann das Feuer, und noch der Siebzigjährige war in Überlegung und Entschluss rasch und entschieden. Am nächsten Halteort verließ er den Zug, eilte zur Brandstätte und leitete die Bergungsarbeiten des beweglichen Kirchengutes.«¹⁹

Schon der 1839 gegründete Verein für Hamburgische Geschichte betätigte sich *sammelnd* in der Dankmalpflege, etwa von Bauteilen, die bei Abbruchmaßnahmen geborgen und als *Hamburgische Alterthümer* bewahrt wurden. Das staatliche Interesse konzentrierte sich in Hamburg im 19. Jahrhundert insgesamt zunächst darauf, die an oder in öffentlichen Gebäuden befindlichen Kunstobjekte und Architekturfragmente zu bewahren.²⁰ Dazu zählt die 1619 entstandene Spätrenaissance-Sandsteinfassade des Kaiserhofes, die kurz nach dessen Abriss um 1875 im Innenhof des Museums für Kunst und Gewerbe eingebaut wurde.²¹

Das Museum war nach dem Vorbild der Häuser in London und Wien auf Brinckmanns Initiative hin in den 1870er Jahren als Mustersammlung für Industrie und Handwerk gegründet worden. Seine Bestände erweiterte der Direktor jedoch bald kulturhistorisch. Bereits 1880 schrieb Brinckmann an einen norwegischen Kollegen: »Ihr Verfahren, zunächst die Reste landeswichtiger Techniken zu sammeln und zu entwickeln, hat meine volle Theilnahme. Im gleichen Sinne suche auch ich zu vereinigen, was unsere norddeutschen Küstländer [...] in unsere Zeit herüber gerettet haben.«²² 1896 führte er aus: »In diesem Sinne habe ich dieses Jahr große Opfer gebracht und an mich gezogen, was von guten alten Möbeln, Geräthen, Gefäßen, Schmuckstücken, Webe- und Stickerarbeiten in den Bauernhäusern der Niederelbe, Dithmarschen, der Eiderstedter Marsch und Nordfrieslands irgend aufzutreiben und los zu machen war.«²³ Durch seine Erfassungen kannte Brinckmann nicht nur die vierländischen Bauernhäuser, er hielt in einem Notizheft fest, welche sammlungswürdigen Objekte darin zu finden waren. Bis 1915 erwarb das Museum nahezu 2000 Objekte aus den Vierlanden.²⁴ »In den Magazinen des Museums lagerten nicht weniger als 14 große Schränke (der älteste von 1599), 46 Truhen aus der Zeit von 1687 bis 1864, 5 Banktruhen, 11 Tische, 68 Stühle, 7 Fußbänkchen, 7 Kinderstühle, 8 Kinderwiegen, 4 Handtuchhalter, 3 Kinderwagen und 2 Gartenbänke. An Textilien waren u.a. 146 Jacken, 422 Schürzen, 42 Hauben, 90 Flecht- und Strumpfbänder, 186 Halstücher, 418 Brusttücher, an Schmuck waren 95 Hemdspangen, 89 Brustketten, 10 Paar Ohrringe, 20 Perlenketten und 15 Bernsteinketten vorhanden«²⁵, schreibt David Klemm in seiner Monografie über das Haus.

Seinen Expertenstatus sowie die Aufgabe, Vierländer Kulturgüter für Hamburg zu erhalten, ließ sich Brinckmann weder von Museumskollegen noch von privaten Initiativen streitig machen. Um eine Möbeleinrichtung mit Wandtäfelung, das sog. Hittersche Zimmer, stritt er 1900 mit dem Germanischen Nationalmuseum und erwarb es in einem Bietergefecht.²⁶

Als der Besitzer des Hitchenschen Hauses dieses 1909 an einen privaten Interessenten verkaufen wollte, intervenierte Brinckmann und plädierte für einen staatliche finanzierten Ankauf als hamburgische Sehenswürdigkeit mit landwirtschaftlichen Schaubetrieb.²⁷ Den Versuch, einen Saatspeicher aus dem 16. Jahrhundert aus den Vierlanden in die Sammlung eines Hanoverschen Museums zu überführen, verhinderte und verurteilte er: »Einfach barbarisch ist es ohne Not bodenwüchsige Altertümer im Interesse von Museen abzuschlachten.«²⁸ Sollte es aus wirtschaftlichen Gründen nötig sein, den Speicher abzubauen, käme ein Wiederaufbau für ihn nur in hamburgischen Gebiet in Frage.²⁹ Doch selbst an der Gründung eines Vereins für Vierländer Kunst und Heimatkunde äußerte er Kritik: »Das ist alles sehr schön und ideal gedacht«, schrieb er an Senator Werner von Melle, »aber die guten Leute verderben mir nur die Preise. Die Vierländer glauben jetzt schon, daß jede Stalllaterne bei ihnen etwas ganz Absonderliches und ungemein Wertvolles ist.«³⁰

Wie geht Brinckmann mit dem Erbe um und wer kann teilhaben?

Um den Verlust der ortsspezifischen vierländischen Handwerkspraxis und Lebensweise zu kompensieren, wurden im Museum für Kunst und Gewerbe Aufnahmen und Objekte aus der Region gebündelt. Bei den Reproduktionen verwischt die Trennung zwischen Denkmälerarchiv und Museumssammlung. Während das Archiv Interessierten zur Einsicht und Auswertung offenstand, konnten die Sammlungsobjekte der Öffentlichkeit höchstens kurzzeitig präsentiert werden. Die realisierten Präsentationsformen waren, einem aufkommenden Interesse folgend, an ein bürgerliches, städtisches Publikum gerichtet.³¹

Denkmälerarchiv und Museumssammlung

Eine Vielzahl der Objekte, die aus dem Privatbesitz der Vierländer in die Sammlung des Museums übergingen, wurde nie Teil der ständigen Präsentation. In den Museumssälen wurde die Vierländer Volkskunst bis um 1900 nicht als eine geschlossene Abteilung gezeigt. Zunächst hatte Brinckmann nach eigener Aussage sogar nur solche Einzelstücke gekauft, »die der allgemeinen kunstgewerblichen Sammlung sich einordnen ließen, ohne ihr allzusehr ein örtliches Gepräge aufzudrücken.«³² Seine Vierländer Sammlung wählte er weniger zu Ausstellungszwecken aus, sondern eher, nach botanischem Vorbild, auf der Suche nach Entwicklungsreihen und Vollständigkeit.³³

Es bleibt unklar, wie genau das Hamburger Denkmälerarchiv am Museum untergebracht war. Vermischungen zwischen fotografierten Sammlungsobjekten vierländischer Provenienz und den Aufnahmen für die Denkmalerfassung sind nicht nur denkbar, sondern naheliegend. Die Aquarelle Hermann Haases waren, zumindest noch 1902, nicht den Inventarisationsdokumenten, sondern der Hamburgensien-Sammlung zugeordnet, in der viele weitere bildliche Quellen der Hamburger Geschichte zu finden waren.³⁴ Es ist davon auszugehen, dass die Fotografien eine eigene Aufstellung hatten, aus Aussagen Brinckmanns geht jedoch hervor, dass er die Gesamtheit seiner Bildquellen über

Hamburg als Denkmälerarchiv betrachtete. Er bestand darauf, dass keine zeitliche Einschränkung den Denkmalbegriff bestimmen dürfe und dass die Pflege des Archivs als fortlaufende Aufgabe zu verstehen sei.³⁵

Zugriff und Präsentation

Das Denkmälerarchiv stand wie die Bibliothek oder die kulturgeschichtliche Bildersammlung allen interessierten Museumsbesuchern zur Benutzung offen. Von vielen Bildplatten wurden Glasdiapositive produziert, die für Vorträge kostenlos entliehen werden konnten.³⁶ 1903 verkündete Brinckmann sein Vorhaben, das Denkmälerarchiv an fünf verschiedenen Stellen der Stadt unterzubringen und auf diese Weise zu sichern. Dafür sollte der gesamte Bestand an Fotografien und Zeichnungen in Stadtbibliothek, dem Staatsarchiv, der Kunsthalle, dem Architekten- und Ingenieurverein und auch dem Verein für Hamburgische Geschichte zur Verfügung gestellt werden.³⁷ Sein Plan erwies sich jedoch als nicht finanzierbar.

Brinckmann war um eine Vermittlung seiner denkmalpflegerischen Tätigkeit bemüht, er schrieb Jahresberichte und präsentierte seine Arbeit in Vorträgen. Kurz vor seinem Tod bereitete er eine Ausstellung vor, die umfassend über seine Tätigkeit als Denkmalpfleger informieren sollte. Eine Publikation der Ergebnisse in Form von schriftlichen Denkmaltopografien lehnte er ab. Sein als fortlaufendes Projekt konzipiertes Archiv verstehe sich ausschließlich als wissenschaftliche Grundlagensammlung, auf die weitere Forschung in Zukunft aufbauen könne.³⁸

Über die Objekte vierländischer Herkunft in seiner Sammlung publizierte Brinckmann in den Museumsjahrbüchern ausführlich. In der ständigen Präsentation dokumentiert waren zuerst Schmuckstücke der vierländischen Tracht. Von den zahlreichen raumgreifenden Vierländer Getäfel oder größeren Objekten, wie Truhen und Schränke, wurde keines jemals im Museum installiert. In Berlin wurden Leihgaben aus Hamburg 1905 in der Ausstellung *Kunst auf dem Lande* und 1908 in der Internationalen Ausstellung für Volkskunst gezeigt, im Museum für Kunst und Gewerbe 1910 die erste Sonderausstellung zur *Vierländer Volkskunst* eröffnet.³⁹ Sie war zusammengestellt aus einem Bruchteil der Depotobjekte, ergänzt durch Bilder aus dem Denkmälerarchiv.⁴⁰ Eine weitere Ausstellung mit Objekten vierländischer Provenienz bereitete ab 1932 Brinckmanns Nachfolger Max Sauerland vor. Im April 1933, nach Sauerlands Zwangsbeurlaubung wegen Förderung von als »entartet« geachteter Kunst, wurde die Schau unter dem Titel *Kunst im Deutschen Bauernhause* eröffnet, 1934 zeigte man die Ausstellung *Der Weg zum Niederdeutschen Freilichtmuseum*.⁴¹

Brinckmann hatte die Idee eines eigenen Volkskunstmuseums 1902 erstmals öffentlich vertreten. Sein Vorschlag, eine solche Institution in Bergedorf »als eine dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe angegliederte, seiner Verwaltung völlig und ausschließlich unterstellte Tochteranstalt«⁴² zu gründen, war die Reaktion auf einen Impuls des Vierländer Vereins für Heimatkunde, dem er selbst angehörte.

Im Vorjahr hatte man dort einen Ausbau der kleinen Sammlung des Bergedorfer Bürgervereins befürwortet. Brinckmann befürchtete eine »dilettantische Museums-Verwaltung«⁴³ und unsachgemäße Behandlung der Objekte. Seine Museumsvision war ein verkehrstechnisch günstig angebundenes, wieder-erbautes Hufnerhaus auf den Wiesen nahe des Bergedorfer Schlosses, sachgemäß eingerichtet und verwaltet durch das Kunstgewerbemuseum.⁴⁴ Diese Idee wurde nicht realisiert und alle Versuche, Häuser mitsamt ihrer landwirtschaftlichen Infrastruktur aus staatlichen Mitteln zu erwerben und zu betreiben, schlugen fehl.

Konserviert im Museum

Um dessen Verlust beklagen zu können, musste Brinckmann sich das ländliche Kulturgut gedanklich zu eigen gemacht haben. Die Verbindung der Vierlande zu Hamburg war sein wichtigstes Argument, das jedoch den Widerspruch in sich trägt, den scheinbar unberührten Kulturraum ex negativo zur industriellen Stadt zu definieren. Mit seiner eigenen immer weiterwachsenden Expertise für Kunstgewerbe und Kulturgut nahm Brinckmann die Stellung eines umsichtigen Erbverwalters ein. Diese Rolle erweist sich gleichwohl als privilegierte Position, die anderen potentiellen Erben den Weg zur Teilhabe verstellte.

Bei der Produktion von Archivgut legte Brinckmann großen Wert darauf, wissenschaftliche, möglichst objektive und vielseitige Quellen zu schaffen. Er war sich ihrer Bedeutung für die künftige Forschung bewusst und versuchte, ein offenes Konzept zu entwickeln. Die für die Museumssammlungen erworbenen Objekte und Raumausstattungen sollten als bedrohte Güter im Museum für Hamburg gesichert werden und durchliefen dabei Transformationsprozesse zum Museumsinventar oder einer bildlichen Repräsentation.

Die Bezeichnung Denkmälerarchiv stellt sich als starke Bezeichnung für eine unklar definierte Menge von Bildobjekten heraus, deren Abgrenzung und Aufstellung nicht eindeutig nachvollziehbar sind. Zumindest aber Teile waren öffentlich zugänglich und für fremde Forschungen und Darstellungen nutzbar. Die Vierländer Sammlung befand sich dagegen größtenteils im Museumsdepot. Eine Vorstellung von Kultur, die als ganze unverändert zu konservieren sei, und ein aktiv verteidigtes Deutungsmonopol bestimmten Brinckmanns Arbeitsweise. Alle Initiativen, außerhalb des Museums – ebendort, wo der Verlust beklagt wurde – Zugang zu den geretteten Stücken zu schaffen, scheiterten und das Erzählen der Verlustgeschichte bekräftigte den Übergang des Erbes an das Museum.

- 1 Brinckmann 1903, S. 151–152.
- 2 Dem Team des MKG, besonders in der Sammlung Fotografie und Neue Medien und im Archiv, gilt mein Dank für ihr bereitwillig geteiltes Wissen und das geduldige Öffnen von Registern und Schränken.
- 3 Vgl. Rudorff 1897.
- 4 Vgl. Klemm 2004, S. 175.
- 5 Klemm 2004, S. 173.
- 6 Vgl. ebd. S. 176.
- 7 Brinckmann 1902, S. 2.
- 8 Siehe Brinckmann 1909 und ders. 1910, 1910 a–b (Flugblätter).
- 9 Vgl. Jakobi 2003, S. 21.
- 10 Vgl. Brinckmann 1903, S. 155–158.
- 11 Ebd., S. 156.
- 12 Riegl 1894.
- 13 Auswertung des Bildmaterials durch die Autorin im Jahr 2015; zu den Inventarfotos Weimars siehe Kreisele 2017.
- 14 Vgl. Matthes 2015, S. 168–173; ebenso Klemm 2004, S. 97.
- 15 Vgl. Dammann 1915, S. 33.
- 16 Vgl. Brinckmann 1903, S. 156–158.
- 17 Dammann 1915, S. 33.
- 18 Vgl. ebd., S. 34.
- 19 Ebd., S. 34.
- 20 Vgl. Hipp 1989, S. 278–279.
- 21 Vgl. Klemm 2004, S. 94.
- 22 Brinckmann an Grosch, 13.6.1896. MKG-Archiv 589, zit. n. Klemm 2004.
- 23 Brinckmann an Grosch, 28.01.1880. MKG-Archiv 589, zit. n. Klemm 2004.
- 24 Vgl. Klemm 2004, S. 173.
- 25 Ebd., S. 175.
- 26 Vgl. Brinckmann 1900, S. 6.
- 27 Vgl. Klemm 2004, S. 176.
- 28 Brinckmann an Senator von Melle, 09.05.1908, MKG-Archiv, Denkmalpflege allgemein, A1, zit. n. Klemm 2004.
- 29 Vgl. Klemm 2004, S. 97.
- 30 Melle 1923/24, I, S. 560, zit. n. Klemm 2004.
- 31 Vgl. Korff 1992, S. 40–42 und Schneider 2009, S. 81–83.
- 32 Brinckmann an Grosch, 13.06.1896. MKG-Archiv 589, zit. n. Klemm 2004.
- 33 Vgl. Brinckmann 1903a, S. 19.
- 34 Vgl. Weimar 1902, S. 416.
- 35 Vgl. Brinckmann 1898, S. 77.
Die etwa 1000 Abzüge der fotografischen Aufnahmen werden heute im Museum für Hamburgische Geschichte aufbewahrt, der Negativbestand befindet sich im Hamburger Staatsarchiv.
- 36 Vgl. Klemm 2004, S. 98; zu den Glasdiapositiven siehe Weimar 1917.
- 37 Vgl. Brinckmann 1903, S. 157.
- 38 Vgl. Ebd.
- 39 Vgl. Schneider 2009, S. 66–67 und 79.
- 40 Vgl. Klemm 2004, S. 356–358.
- 41 Vgl. Ebd.
- 42 Brinckmann 1902, S. 22.
- 43 Ebd., S. 21.
- 44 Vgl. ebd., S. 22.

- Brinckmann 1898
Brinckmann, J.: Die Inventarisierung der Hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler, in: ders., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bericht für das Jahr 1897, Hamburg 1898, S. 76–79.
- Brinckmann 1900
Brinckmann, J.: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bericht für das Jahr 1900, Hamburg 1900.
- Brinckmann 1902
Brinckmann, J.: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bericht für das Jahr 1902, Hamburg 1902.
- Brinckmann 1903
Brinckmann, J.: Vorlegung eines Teiles des Hamburger Denkmälerarchivs und Darlegung der bei dessen Zusammenstellung befolgten Grundsätze, in: Vierter Tag für Denkmalpflege, Erfurt 25. und 26. September 1903. Stenographischer Bericht, Berlin 1903, S. 151–158.
- Brinckmann 1903a
Brinckmann, J.: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bericht für das Jahr 1903, Hamburg 1903.
- Brinckmann 1909
Brinckmann, J.: Manuskript zu Vortrag in Berlin für die Internationale Volkskunstausstellung, 1909, MKG-Archiv: Vorträge Brinckmann.
- Brinckmann 1910
Brinckmann, J.: Die vierländische Sammlung (Flugblatt 6), Hamburg 1910.
- Brinckmann 1910a
Brinckmann, J.: Alte vierländische Bauernhäuser (Flugblatt 7), Hamburg 1910.
- Brinckmann 1910b
Brinckmann, J.: Vierländische Möbel (Flugblatt 8), Hamburg 1910.
- Dammann 1915
Dammann, W. H.: Justus Brinckmann und die Denkmalpflege in Hamburg, in: Die Denkmalpflege (17/5) 1915, S. 33–35.
- Hipp 1989
Hipp, H.: Zur Frühgeschichte des Denkmalschutzes in Hamburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte (74/75), 1989, S. 273–296.
- Jakobi 2003
Jakobi, V.: Heimatschutz und Bauerndorf. Zum planmäßigen Dorfbau im Deutschen Reich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Diss. Technische Universität Berlin 2003, verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.14279/depositonnce-730> [09.12.2019].
- Klemm 2004
Klemm, D.: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945, Hamburg 2004.
- Korff 1992
Korff, G.: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der »Volkskunst« im 20. Jahrhundert, in: In: Jahrbuch für Volkskunde, 1992, S. 23–50.

Kreisler 2018

Kreisler, S. Between Re-production and Re-presentation: The Implementation of Photographic Art Reproduction in the Documentation of Museum Collections Online. Open Library of Humanities (4/2), 2018, S.10, verfügbar unter: <http://doi.org/10.16995/olh.273> [09.12.2019].

Matthes 2015

Matthes, O.: Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf, in: Ausst. Kat. Stadt Bild Wandel. Hamburg in Fotografien 1870 – 1914/2014. Georg Koppmann, Wilhelm Weimar – Rafat Milach, Michal Luczak, Hamburg 2015, S. 162–175.

Riegl 1894

Riegl, A.: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.

Rudorff 1897

Rudorff, E.: »Heimatschutz.« In: Grenzboten (56), 1897, S. 401–414; S. 455–468.

Schneider 2009

Schneider, F.: Städtische Arenen volkskundlicher Wissensarbeit. Die Internationale Volkskunstaussstellung 1909 im Berliner Warenhaus Wertheim, in: I. Dietzsch, W. Kaschuba, L. Scholze-Irrlitz (Hg.): Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsaufnahme, Köln u.a. 2009, S. 54–86.

Weimar 1917

Weimar, W.: Die Aufstellung der Sammlung von Diapositiven – 8 1/2:10 und 9:12 cm – im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, in: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen (13), 1917, S. 28–33.

Weimar 1902

Weimar, W.: Die Denkmäler-Inventarisaton, in: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns, Hamburg 1902, S. 411–420.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Inventarfotografie, Zwei Vierländer Kinderstühle (Glasnegativ), 1906, Wilhelm Weimar, MKG Hamburg Sammlung Online, verfügbar unter: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/object/Zwei-Vierländer-Kinderstühle/P2017.3.1622/mkg-e00161739> [09.12.2019].

Archiv ohne Archiv

Der Ort als Gedächtnisraum
am Beispiel Dehmelhaus

Carolin Vogel

Einleitung

Verlust bedeutet nicht zwangsläufig Zerstörung oder Verschwinden. Als Synonyme für das Verlieren nennt der Duden Abgabe und Abgang.

Was passiert mit Orten des Sammelns und Archivierens, wenn Archivbestände an andere Orte transferiert und in größere Zusammenhänge integriert werden? Auch wenn Ort und Archivalien erhalten bleiben, führt ihre Trennung zu einem doppelten Verlust: Die Archivalien verlieren ihren ursprünglichen Kontext und dessen auratische Wirkung, der Ort verliert einen wesentlichen Inhalt und eine Funktion. Ein Haus ohne Archiv ist denkbar – ein Archiv ohne Behausung nicht. Die Überführung eines bedeutenden Einzelarchivs aus einem Privathaus in ein öffentliches Sammelarchiv dient der langfristigen Sicherung und Zugänglichkeit der Archivalien. Sie hinterlässt jedoch eine Leerstelle im Haus, die sich auf dessen weiteres Schicksal auswirkt. Diese Leerstelle hat eine räumliche und eine inhaltliche Dimension: Räumlich stellt sich die Frage, für welchen Zweck das Haus nach dem Auszug des Archivs genutzt wird. Inhaltlich fehlt ihm von nun an sein schriftliches Gedächtnis. Ein solcher Fall ist das Dehmelhaus in Hamburg-Blankenese.

Das Nachleben der Häuser von Schriftstellern

Archive bedeutender Schriftsteller, die man nach deren Tod als Nachlässe von Orten des täglichen Gebrauchs in größere Archiveinrichtungen verlagert hat, können zu einem räumlich

erfahrbaren Verlust materieller Kultur führen. Ob ihre teilentleerten Ursprungsorte als Erinnerungsorte erhalten und kulturell genutzt werden, ist von vielerlei Faktoren abhängig: von der Bedeutung der Person und ihres Werkes, von der Gestalt des Hauses, von der testamentarischen Verfügung, von Erben, vom Vorhandensein einer Leserschaft, von der künftigen Trägerschaft und nicht zuletzt von engagierten Personen und finanziellen Gegebenheiten.

Wenn das Haus einer bedeutenden Persönlichkeit unter neuen Bewohnern ein privates Wohnhaus bleibt, kann dort allenfalls eine Gedenktafel öffentlich an die einstigen Inhalte erinnern. Für Dichterhäuser und Privatarchive gibt es keinen verbindlichen Bautypus, dem sie zuzuordnen und anhand dessen



sie zu identifizieren wären. Eine außergewöhnliche Architektur mag zwar auf eine bedeutende Vergangenheit hinweisen, der Status eines geschützten Baudenkmals auf eine Besonderheit, doch ohne inhaltliche Information erschließt sich dem Betrachter weder die Bedeutung des einstigen Bewohners, noch eine etwaige Sonderfunktion des Hauses. Ist es sichtbar mit dem Namen des Schriftstellers gekennzeichnet, wird zwar eine personelle Zuordnung möglich, doch verrät der Name allein noch nicht, was einst und heute in diesem Haus zu finden war und ist bzw. nicht mehr zu finden ist. Es handelt sich also gewissermaßen um ein erklärungsbedürftiges Produkt, das umso erklärungsbedürftiger wird, je weiter es zeitlich und inhaltlich von seiner einstigen Nutzung entfernt ist.

Die Weiternutzung eines ehemaligen Wohnhauses eines Schriftstellers mit einem inhaltlichen Bezug zu seiner Vergangenheit, beispielsweise die Umwandlung in ein Museum, ein Literaturhaus oder eine Residenz für Literaten, überbrückt die mit dem Tod des Schriftstellers und dem Auszug seines Archivs entstandene Leerstelle und erhält eine Aussagekraft des Ortes. Diese ist zwar eine andere als die ursprüngliche, suggeriert durch die andauernde Verortung im Feld der Literatur jedoch eine stärkere Kontinuität als eine Umnutzung zu anonymen Wohnzwecken.

Dass Archive auch ohne Präsenz ihrer Archivalien nicht zu weißen Flecken auf der Landkarte werden müssen und relevante Orte bleiben können, die nach dem »Aderlass« ein Nachleben haben, zeigt das Nietzsche-Archiv in Weimar [siehe Abb. 1]. Der historischen Inschrift an der Fassade folgend wird es weiterhin als Nietzsche-Archiv bezeichnet, wenngleich Friedrich Nietzsche bereits 1900 verstarb und sich die von seiner Schwester gesammelten Archivalien seit 1950 nicht mehr im Haus des Philosophen, sondern in dem sehr viel größeren Goethe- und

Schillerarchiv befinden. Trotz des Inhaltsverlusts blieb der Ort durch das Handeln seiner späteren Trägerin, der Klassik Stiftung Weimar, sichtbar: Statt der Sammlung wurde das leergeräumte Archivgebäude selbst zum Exponat, auf Archivalien folgten Texttafeln, von Betreibern und Besuchern geschätzt wird das Raumerlebnis in der von Henry van de Velde gestalteten Inneneinrichtung. Neben der heute musealen Funktion dieses Archivs ohne Archiv wird mit dem Kolleg Friedrich Nietzsche an die geistige Tradition und mit Veranstaltungen an intellektuelle Begegnungen angeknüpft. Der Verlust am historischen Ort scheint durch eine räumliche und handlungsbasierte Schnittmenge überbrückt.¹

Ortsbezogene Erinnerung

Der Genius loci eines Originalschauplatzes und seine Wirkkraft können nicht transferiert oder künstlich erzeugt werden. Laut Aleida Assmann haftet sich das Gedächtnis an Orte, an denen sich Bedeutsames zugetragen hat.² Ein solcher Ort kann seine einstige Gestalt und Ausstattung in Teilen oder gänzlich verlieren, er kann sogar eine Lücke sein, aber er bleibt, solange Fakten überliefert werden, der geographische Punkt einer historischen Gewissheit. Doch erst der Akt des Gedenkens macht den Ort zum Gedächtnisraum, denn Erinnerung ist keine Eigenschaft des Ortes, sondern eine kognitive Leistung des Betrachters. Dem Ansatz von Aleida Assmann folgend, dürfte die kognitive Leistung umso größer sein, je mehr Verlust von materieller Substanz am Ort stattgefunden hat und je weniger dieser Verlust überliefert und vor Ort gekennzeichnet ist. Der Ort allein kann Erinnerung nicht festhalten, aber er macht Vergangenheit erfahrbar. Beeinflusst durch die Umstände der Betrachtung verknüpft der Betrachter das Gesehene mit Wissen über die Vergangenheit.

Auf die emotionale Komponente dieses Vorgangs weist bereits der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg mit seiner Pathosformel hin: Demnach besitzt der Transport von Gedächtnisbeständen über die Zeit einen affektiven Aspekt und kann nicht allein auf kognitiver Ebene verhandelt werden.³ Auch die Atmosphäre eines Raumes kann Einfluss auf die Wahrnehmung und Erinnerung des Besuchers haben. Ob man einen 100 Jahre lang archivierten Brief in einem LED-beleuchteten Neubau oder an seinem erhalten gebliebenen Entstehungsort liest, macht einen Unterschied. Neben atmosphärischen Aspekten ist es die Erfahrung der eigenen physischen Präsenz auf historischem Boden, die die Wahrnehmung des Betrachters auf dem Wege von Emotionen beeinflusst. Der Verlust eines Ortes oder seines materiellen Inhalts geht demnach immer mit einem Verlust an affektiver Erfahrbarkeit und Wirksamkeit einher, die nicht künstlich erzeugt werden können. Im Falle eines Schriftsteller-Archivs könnte lediglich die Rückführung an den einstigen Aufbewahrungsort Abhilfe verschaffen, doch selbst wenn ein solcher Ort originalgetreu erhalten sein sollte – die Zeit lässt sich nicht zurückdrehen. Zudem würde die aus heutiger Sicht nicht fachgerechte Aufbewahrung und Nutzung der Archivalien zu genau dem Verlust materieller Substanz führen, den die Aufbewahrung in öffentlichen Sammelarchiven verhindern soll.⁴

Aleida Assmann zufolge macht die eigentümliche Verbindung von Nähe und Ferne Gedächtnisorte zu auratischen Orten.⁵ Dort sucht der Besucher Kontakt zur Vergangenheit. Wird ein Archiv seinem Ursprungsort entzogen, entsteht zwar eine Lücke, dennoch bleibt eine Wirkung des Ortes. Wenn er als Gedächtnisraum überdauern soll, müssen Brücken geschlagen werden zwischen dem Ort, den entnommenen Archivalien und ihren Inhalten. Den Verlust sichtbar zu halten, anstatt ihn zu vergessen oder durch neue Schichten blickdicht zu überlagern, steht dem menschlichen Bedürfnis nach harmonischer Geschlossenheit und Vollständigkeit entgegen. Den Verlust stattdessen erfahrbar zu machen, stellt eine besondere Herausforderung an das Handeln.

Fallbeispiel Dehmelhaus und Dehmel-Archiv



Wie sich die Abwesenheit von Urhebern und der Verlust eines Archivs auf einen einst bedeutsamen Ort auswirken können, wie mit Leerstellen umgegangen wird und wie notwendig menschliches Handeln für die Überlieferung und Erinnerung ist, zeigt eine Fallstudie zum Dehmelhaus in Hamburg-Blankenese.⁶ Das Gebäude [siehe Abb. 2] wurde 1912 von Walther Baedeker im Reformstil als Wohnhaus, Arbeitsort und Archiv für den damals sehr bedeutenden und heute oft vergessenen Dichter Richard Dehmel (1863 – 1920) errichtet. Freunde und Verehrer schenkten es ihm zum Geburtstag, er hat es mit selbst entworfenen Möbeln und wohlausgesuchten Objekten als Gesamtkunstwerk gestaltet. Das seit 1895 von seiner Frau, der Kunstförderin Ida Dehmel (1870 – 1942) aufgebaute Archiv seiner Werke und Korrespondenzen war in den Wohnräumen des Paares aufgestellt, die Archivschränke wurden bereits bei der Gestaltung des Grundrisses bedacht.

Richard und Ida Dehmel [siehe Abb. 3], die seit einigen Jahrzehnten aus dem Blick der Forschung geraten sind, waren Schlüsselfiguren in der Entwicklung der künstlerischen Moderne.⁷ Als Lyriker war Richard Dehmel ab 1890 und in der deutsch-skandinavischen Künstlerbohème in Berlin in Erscheinung getreten. Mit seinen Werken »Erlösungen« (1891), »Aber die Liebe« (1893) und »Weib und

Welt« (1896) wurde er rasch bekannt, weit über Deutschland hinaus. Seine Bücher erreichten hohe Auflagen, seine Gedichte wurden der Überlieferung zufolge in 22 Sprachen übersetzt. In Form und Inhalt nach Befreiung aus allem Herkömmlichen suchend, inspirierten seine Verse bedeutende Komponisten und Maler zu neuen Schöpfungen: Arnold Schönberg vertonte »Verklärte Nacht«, Richard Strauss das »Wiegenlied«, Alma Mahler »Die stille Stadt«. Karl Schmidt-Rottluff malte »Die Verwandlungen der Venus«, Ernst Ludwig Kirchner »Zwei Menschen«. Jüngere Schriftsteller wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig suchten

↑ Abb. 2
↑ Abb. 3

bei Dehmel Rat und Unterstützung. Sein ausgeprägtes Interesse an Gestaltung verband ihn in enger Freundschaft mit dem Architekten und Formgestalter Peter Behrens, dessen Hausbau in der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe er begleitete. Zusammen mit seiner Frau Ida verkehrte Dehmel in der Kulturszene Wiens und Weimars, dort besonders im Kreis um Harry Graf Kessler, Henry van de Velde und das Nietzsche-Archiv. Das Dehmelhaus zeugt von den vielfältigen Anregungen, die sie dort aufnahmen. Ida Dehmel hatte bereits in Berlin fortschrittliche Salons organisiert und sich als Unterstützerin von Schriftstellern einen Namen gemacht.⁸ Zwar verstand sie sich zeitlebens als Frau an der Seite ihres berühmten Mannes und lebte die Rolle seiner Muse und Managerin voller Überzeugung, doch war sie darüber hinaus in eigener Sache aktiv: Ida Dehmel betrieb eine anerkannte Werkstatt für künstlerische Perlarbeiten, förderte moderne Kunst und Künstler, kämpfte für Frauenrechte und gründete die bis heute existierende Künstlerinnenvereinigung GEDOK.⁹ Als Archivarin ihres Mannes machte sie sich zur Architektin seines Nachruhms, etwa 35.000 Briefe (von und an Richard Dehmel) sind heute im Dehmel-Archiv überliefert und zeugen von dem weit gespannten Netzwerk zu führenden Kulturschaffenden der Zeit und in die damaligen Zentren der Avantgarde.

Zu Lebzeiten Richard Dehmels stand in diesem Archiv zunächst das Sammeln im Vordergrund, dokumentiert wurden sowohl die Werke des Dichters wie auch seine Korrespondenzen. Dabei lag die Auswahl, was archiviert wurde und was nicht, in den Händen der Familie. Somit ist nicht von einem nach wissenschaftlichen Prinzipien aufgebauten Abbild, sondern von einer subjektiv gesteuerten Dokumentation des Dichterlebens auszugehen, die zumindest stellenweise bewusst Lücken aufweist. Das Haus diente während dieser Zeit in erster Linie als private Wohn- und Arbeitsstätte, die Dehmels lebten und wirkten also inmitten des wachsenden Archivs, das die Schränke ihres Wohn- und Arbeitszimmers füllte. Schon Zeitgenossen zeigten sich beeindruckt von diesem Anblick, sowohl von den bedeutenden Namen auf den Fächern der Korrespondenten wie auch vom Umfang der darin lagernden Papierstapel.¹⁰ Das Archiv war schon zu Lebzeiten raumprägend.

Mit Richard Dehmels Tod 1920 gewannen Haus und Archiv neue Bedeutung: Sie füllten die Lücke, die der Dichter hinterließ und wurden zum Stellvertreter der abwesenden Person. Unter der Leitung Ida Dehmels diente das Haus nun als eine von ihr bewohnte Personengedenkstätte, in der mithilfe des Archivs aktiv an der Erinnerung gearbeitet wurde. Ein Ziel für Verehrer des Dichters, aber auch für Wissenschaftler, Journalisten und Neugierige. So entwickelte sich das Dehmelhaus zu einem halböffentlichen Ort mit Hausführungen und kulturellen Veranstaltungen, die vor der eindrucksvollen Kulisse der Archivschränke stattfanden. Das nach Ida Dehmels eigenen Angaben damals 50.000 Briefe und Manuskripte umfassende Archiv war tatsächlich eine Attraktion. So berichtete zum Beispiel das Hamburger Echo:

»Über den Räumen, die von Frau Dehmel zu einem wohlgeordneten Dehmelarchiv umgewandelt sind, liegt eine wundervolle Stimmung, man fühlt beim Anblick all der kleinen und größeren Kunstwerke, der Tausenden von Briefen an Freunde und von Freunden, die als Maler, Schriftsteller, Dichter und Musiker mit ihm in Verbindung standen, und der Werke, die seiner Schöpferkraft entsprangen, dass hier ein Mensch lebte, der alle Zeit den Gedanken seiner Zeit mitfühlend und mitgestaltend nachgegangen ist. [...] Ein Großer muss der gewesen sein, mit dem Hauptmann und Thomas Mann, Wedekind und Strindberg, Reger und Strauß, Klinger und Hans Thoma und viele andere im regen Gedankenaustausch gestanden.«¹¹

Um die Zukunft des Hauses und des Archivs zu sichern, verkaufte Ida Dehmel die Archivbestände 1926 an den Hamburgischen Staat, der sie unter ihrer Obhut im Haus des verstorbenen Dichters beließ. Während der Verlust des Eigentums und der Übergang in die öffentliche Verantwortung den Status des Archivs und des Ortes aufwerteten, hätte eine physische Verlagerung der Archivalien in eine städtische Einrichtung einen schweren Verlust für die Anziehungs- und Aussagekraft des Ortes bedeutet. Dies wusste Ida Dehmel vertraglich zu verhindern, nicht zuletzt um die eigene Rolle als Archivarin zu sichern. Zwar waren ihre Verhandlungen¹² um ein Entgelt für diese Tätigkeit nicht erfolgreich, doch da das Archiv bis zu ihrem Tod in dem ab nun Dehmelhaus genannten Heim des Dichters verbleiben sollte, war der Betrieb ohne sie nicht denkbar. Wenngleich sie als Lebenspartnerin eine alleinige Kenntnistiefe für sich beanspruchte, hatte sie – anders als Elisabeth Förster-Nietzsche – keine alleinige Deutungshoheit mehr, denn das Dehmel-Archiv war nun ein katalogisiertes öffentliches Eigentum und die Hausbesitzerin verpflichtet, Nutzern Zugang zu gewähren.

In den 1930er Jahren wurde Ida Dehmels Arbeit als Nachlassverwalterin und Veranstalterin aufgrund ihrer jüdischen Abstammung stark eingeschränkt. Zudem trugen die Verfehmung Richard Dehmels in Blankenese und Zutrittsverbote zum Dehmelhaus dazu bei, dem einstmals bis weit über die Grenzen Hamburgs bekannten Haus und dem nicht nur personen-, sondern auch epochengeschichtlich bedeutenden Archiv die öffentliche Aufmerksamkeit zu entziehen. 1939 ließ man die Archivbestände kriegsbedingt auslagern, 1941 wurden die Mieter des Obergeschosses deportiert, 1942 beging Ida Dehmel Selbstmord.¹³ Das Dehmelhaus blieb stehen, doch es war ideell ausgelöscht, sein geistiges Erbe entfernt, seine Akteure verschwunden. Nach dem Zweiten Weltkrieg brachte man die Bücher, Briefe und Manuskripte des Dichters vertragsgemäß in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Die Archivschränke im Dehmelhaus blieben leer.

Der Ort allein kann die Erinnerung nicht festhalten. Aleida Assmann schreibt: »Wie sich die Oberfläche sofort wieder schließt, wenn ein Stein ins Wasser gefallen ist, so schließen sich auch an den Orten die Wunden bald wieder; neues Leben und neue Nutzung lassen bald kaum noch die Narben erkennen. Dabei bedarf es nicht einmal des deckenden Klees, den Charlotte aussäte; das sprichwörtliche Gras des Vergessens tut seine Wirkung. Im Gegenteil bedarf es ungeahnter Anstrengung, die Lücke, die Leerstelle als Spur der Vernichtung zu bewahren.«¹⁴

Doch im Nachkriegsdeutschland blickte man nicht zurück, sondern nach vorn. Lücken wurden nicht gepflegt, sondern ver­füllt. Auch das Dehmelhaus, das 1942 von Richard Dehmels Tochter Vera Tügel übernommen worden war, sollte nicht an das Unrecht erinnern, das hier geschehen ist, sondern als Kultur­stätte zu neuem Leben erwachen. Anders als bei anderen Künstlern, denen Unrecht widerfahren war, blieb eine öffentliche Rehabilitation Richard und Ida Dehmels weitgehend aus. Offenbar war die Sehnsucht nach dem Neuen, Unbelasteten größer als das Bedürfnis nach Aufarbeitung. Der Neubeginn im Dehmelhaus nach mehr als einem Jahrzehnt der Stilllegung musste ohne Schlüsselfiguren und ohne Schlüsseldokumente auskommen. Richard Dehmel wurde kaum mehr gelesen, zwischen den alten Möbeln seines Hauses gab es nun ein moder­nes literarisches Programm mit zeitgenössischen Autoren. Daneben bemühte sich die Tochter, das Andenken an den Dichter und sein Umfeld wachzuhalten. Beides erwies sich als äußerst mühsam und finanziell kaum tragbar. Seine weit verstreuten Anhänger waren alt geworden oder lebten nicht mehr, manche hatten Verfolgung und Exil durchstehen müssen. Der außer­ordentlich produktiven Literaturszene der Jahrhundertwende stand die begrenzte Kapazität des literarischen Kanons gegen­über, der mit prominenten Namen besetzt war. Die 1946 auf Anregung des Hamburger Kultursenators eigentlich zur Unter­stützung des Dehmelhauses gegründete Dehmel-Gesellschaft entwickelte sich nach kurzer Zeit zu einem eigenständigen Akteur des literarischen Lebens der Gegenwart. Nach und nach entfernte sie sich von Person, Werk und Ort. Schon bald wich man auf zentraler gelegene und größere Veranstaltungsstätten aus, bis die Aktivitäten 1971 mangels Nachwuchs in den Gremien eingestellt wurden. Es wurde wieder still um das einstmals weithin bekannte Dichterhaus.¹⁵

Zum materiellen Verlust des Archivs und dem physischen Verlust der prägenden Figuren waren der Verlust von Popularität und schließlich der Verlust von Wissen gekommen. Die materielle Beständigkeit der Immobilie einerseits und der Archivalien und Bücher andererseits verhinderten zwar einen totalen Gedächtnisverlust, doch hatte das Haus seine Wirkkraft weit­gehend verloren. Auch wenn sich die neue Nutzung an die alte anlehnte, konnte sie die verbliebenen Lücken nicht dauerhaft überbrücken. Die unmittelbare Erfahrung der räumlichen Wirkung des Dehmel-Archivs, die die Besucher des Hauses von 1912 bis in die 1930er Jahre in den Bann gezogen hatte, war nicht mehr möglich. Damals hatte das Archiv dem Haus Nutzer zugeführt, nun ruhte es zusammen mit anderen Nachlässen und Sammlungen feuersicher in einem städtischen Magazin und es gab niemanden, der diese räumliche Distanz inhaltlich über­brücken konnte. Es gab auch niemanden, der das Dehmelhaus als kulturgeschichtlich bedeutsamen Ort wirksam und dauerhaft in der Öffentlichkeit propagierte und vermittelte. Weder Richard Dehmels Nachfahren noch Akteure des Hamburger Kulturlebens sahen sich in der Lage, das Narrativ des Ortes fortzuschreiben. Die Folgen dieser Situation lassen sich wiederum mit Aleida Assmann beschreiben: »Wenn aber nun dieser Erinnerungs- und Überlieferungszusammenhang einer lebendig gehaltenen Tradition abbricht, werden damit auch die Gedäch-

nisorte unlesbar. [...] Ein Ort [...] hält Erinnerungen nur dann fest, wenn Menschen auch Sorge dafür tragen.«¹⁶

In den 1960er und 1970er Jahren waren die Leerstellen, die die einstige Gegenwart des Archivs und seine Ausmaße bezeugten, kaum mehr sichtbar: Bis auf das Arbeitszimmer Richard Dehmels, das als Gedenkzimmer fungierte, waren die Räume untervermietet und bewohnt. In den Archivschränken bewahrten nun Studenten Socken und Hemden auf.¹⁷ Unter diesen räumlichen Bedingungen war an Besichtigungen und Veranstaltungen kaum zu denken. Zudem verschlechterte sich der Bauzustand des Hauses zusehends, große Teile waren von Efeu überwuchert und ließen die Einzigartigkeit des Baus kaum mehr erahnen. Weder das Erscheinungsbild noch die Nutzungsart ließen erkennen, dass es sich hier um einen kulturgeschichtlich bedeutenden Ort handelte, an dem sich herausragende Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts getroffen hatten. Was als Leerstelle durch Auslöschung begann, führte schließlich zu einer Leerstelle im Ganzen. Ort und Archiv gerieten in Vergessenheit. Eine von Kunsthistorikern angefachte Renaissance in den 1980er Jahren¹⁸ brachte zwar temporär öffentliche Aufmerksamkeit, diese war jedoch nicht von Dauer, da wiederum niemand das Narrativ fortsetzte.

Die Mechanismen des Verschwindens im Fallbeispiel Dehmelhaus, aber auch die seiner gegenwärtigen Wiederentdeckung finden ihre Entsprechung in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie. Jan Assmann teilt das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft in ein kommunikatives und ein kulturelles Gedächtnis. Das aus alltäglicher Mitteilung von Vergangenheitswissen gespeiste kommunikative Gedächtnis überdauert drei, höchstens vier Generationen. Die Auslagerung von Vergangenheitswissen in kulturell geformte Gedächtnisspeicher – Archive und Bibliotheken – ermöglicht eine längerfristige Bewahrung dieses Wissens. Dort bleibt es jedoch Spezialisten vorbehalten. Sein Bezug zur Gegenwart muss immer wieder neu hergestellt werden.¹⁹ Tatsächlich lässt sich in der Lebenskurve des Dehmelhauses am Ende der dritten Generation ein deutlicher Abwärtstrend ablesen. Doch während Richard Dehmel aus dem literarischen Kanon verschwand und sein Haus der öffentlichen Wahrnehmung entglitt, überwinterte seine reiche Kulturgeschichte im Gedächtnisspeicher der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Nur so haben die Briefe und Manuskripte das Jahrhundert unbeschadet überdauert, nur so lässt sich wieder ein Zugang finden. Das Dehmelhaus mitsamt dem vom Dichter entworfenen Mobiliar war stumm geworden. Ab 2006 war es unbewohnt und weitgehend sich selbst überlassen. Es geriet in einen Zustand, der den baldigen Totalverlust absehbar machte. Buchstäblich in letzter Sekunde konnten Haus und Inventar durch eine eigens gegründete Trägerstiftung gerettet und ab 2014 restauriert werden. Seit 2016 macht die Dehmelhaus Stiftung das Dichterhaus im Rahmen von Führungen zugänglich.

Auch unabhängig von der konkreten Geschichte des Ortes weckt die pure materielle Präsenz des historischen Hauses Interesse und erweist sich mehr und mehr als Eingangstor zur Geschichte seiner Bewohner und ihrer Zeit. Trotz der zeitlichen und inhaltlichen Entfernung können sich heutige Besucher der starken Wirkmacht der historischen Räume nicht entziehen, wie die zu beobachtenden Reaktionen bei Führungen zeigen.

Die umfangreich überlieferte materielle Kultur (Möbel, Bilder, Textilien, Kunstgewerbe, Gebrauchsgegenstände) und die Vermittlung des Wissens darüber machen es möglich, dass dieser Ort trotz aller Fehlstellen und Auszeiten weiter – oder wieder – als Gedächtnisraum funktioniert.

Heute geht man im Dehmelhaus offener mit den Spuren der Vergangenheit und den erlittenen Verlusten um, denn sie sind Teil der Geschichte dieses Ortes, die man sonst nicht versteht. Lücken werden nicht überspielt, sondern benannt, denn auch eine sichtbare Lücke beinhaltet eine Aussage. So werden der Verlust der Funktion des Hauses als Archiv und die Lücke, die das Dehmel-Archiv 1939 hinterließ, thematisiert. Das Öffnen der Türen der Archivschränke macht diesen Verlust sichtbar, er ist fester Bestandteil der Rundgänge, obwohl es in den Schränken nichts zu sehen gibt als leere Borde. Schon die bloße Vorstellung, dass all diese Fächer einmal mit handgeschriebenen Briefen gefüllt waren, fasziniert die Besucher. Die Namen der Korrespondenzpartner stehen noch immer an den Böden, manch einer ist heute bekannt, einige sogar sehr berühmt. So wird den Betrachtern schlagartig klar, welche große Bedeutung Richard Dehmel in seiner Zeit gehabt hat. Auch Ida Dehmels Leistung beim Aufbau des Archivs wird durch den optischen Eindruck seiner nunmehr leeren Aufbewahrungsstätte bewusst. Diese Leere in den Archivschränken ruft bei Besuchern stets die Frage hervor, warum die Briefe und Manuskripte nicht mehr dort sind, wo sie sich befinden und ob man sie nicht zurückholen könne. Anders als die mit Nietzsche-Archiv beschriftete Villa Silberblick in Weimar [siehe Abb. 1] trägt das Dehmelhaus in Blankenese seine einstige Funktion nicht im Namen. Kaum jemand weiß, dass es von Beginn an auch als Archiv gedient hat und die Archivalien nur wenige Kilometer entfernt in einer öffentlichen Einrichtung aufbewahrt werden. Denn: Der Verlust war am Ort lange nicht sichtbar, niemand hat mehr davon erzählt. Verlust als solchen zu kennzeichnen, zu bewahren und zu zeigen erweist sich als ein wichtiges Werkzeug zur Vermittlung historischer Orte.

Am erhalten gebliebenen Ursprungsort des Dehmel-Archivs erzählt alles von seiner Entstehung: die beiden Schreibtische, die Schreibgeräte, die Schränke – und die Ruhe, in der sich gut arbeiten ließ. Wenn das Dehmelhaus [siehe Abb. 2] auch einen zentralen Inhalt verloren hat und einer umfassenden Sanierung und Restaurierung unterzogen wurde – seine Aura hat dieser Ort nicht verloren. Jüngst schrieb das Hamburger Abendblatt: »Das Haus ist alles andere als ein Museum. Es bewahrt die Erinnerung an ein faszinierendes Künstlerpaar – und bleibt damit so lebendig wie zu seinen Glanzzeiten.«²⁰ Der Schlüssel zum Verständnis des Dehmelhauses liegt in der Leerstelle, die das Archiv hinterlassen hat. Sie steht für das künstlerische und menschliche Schaffen, auf dem sich dieser Ort und seine Bedeutung gründen. Ein großer Teil des Lebens, das hier stattgefunden hat, spiegelt sich in den ausgelagerten Briefen und Manuskripten. Auch deshalb ist es wichtig, die räumliche Leerstelle heute als Bestandteil des Ganzen zu sehen. Für die Zukunft bleibt die Herausforderung, neue Beziehungen zwischen den Archivalien als Gedächtnisträger und dem Ort als Gedächtnisraum herzustellen, um so neue Chancen zu eröffnen.

ENDNOTEN

- 1 Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs siehe z.B. Lorenz 2020, Klassik Stiftung Weimar 2014 S. 8–19 und Emmerich et al. 2000.
- 2 Assmann, A. 1994, S. 32.
- 3 Warnke / Brink 2000.
- 4 Zu Atmosphäre und Wirkmacht von Bauten und Räumen vgl. Rees 2016.
- 5 Assmann, A. 2010, S. 337.
- 6 Vogel 2019.
- 7 Vgl. Vogel 2020 u. Höpker-Herberg 1990.
- 8 Vgl. z.B. Kerr 1898 u. Dehmel 1934.
- 9 Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen
- 10 Hamburger Echo, Nr. 126, 7. 5.1928.
- 11 Ebd.
- 12 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Akte Ankauf Dehmel-Archiv.
- 13 Die Ereignisse während der NS-Zeit sind ausführlich dargestellt und belegt in Vogel 2019, Kapitel 4.3: Die Zäsur: das Dehmelhaus unter dem Hakenkreuz (1933 – 1942).
- 14 Assmann, A. 1994, S.32–33. Assmann nimmt Bezug auf Goethes »Die Wahlverwandtschaften«.
- 15 Vgl. Vogel 2019, S. 321–348.
- 16 Assmann, A. 1994, S. 27 und S. 33.
- 17 Die Nutzung der Zimmer spiegelt sich in den Briefen Vera Tügel wider. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Korrespondenz Vera Tügel – Liselotte Schleiter (Töchter Richard Dehmels), NL Vera Tügel.
- 18 Hipp 1981 u. Schuster 1983.
- 19 Assmann, J. 2013.
- 20 Hamburger Abendblatt, 14.9.2018.

LITERATURVERZEICHNIS

- Assmann 2010
Assmann, A.: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 5. Auflage, München 2010.
- Assmann 1994
Assmann, A.: Das Gedächtnis der Orte, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft 68, 1994, S. 17–35.
- Assmann 2013
Assmann, J.: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 7. Auflage, München 2013.
- Warnke et al. 2000
Warnke, M. / Brink, C. (Hg.): Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Band II 1.2, Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studieneausgabe, Berlin 2000.
- Dehmel 1934
Dehmel, I.: Przybyszewski wie ich ihn sah, in: Pologne Littéraire, Revue Mensuelle Nr. 96, Warschau 15.9.1934.
- Emmerich / Gille 2000
Emmerich et al.: Das Nietzsche-Archiv in Weimar, München, Wien 2000.
- Hipp 1981
Hipp, H.: Das Haus des Dichters. »Festlich gefügt in allen Räumen«. Richard Dehmel in Blankenese, in: Freie Akademie der Künste in Hamburg (Hg.): Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft 1900 bis 1914, Berlin 1981, S. 111–122.

- Höpker-Herberg 1990
Höpker-Herberg, E.: Ida Dehmel. Maklerin in rebus litterarum, in: Stephan, Inge und Winter, Hans-Gerd: »Liebe, die im Abgrund Anker wirft«. Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1990.
- Kerr 1898
Kerr, A.: Berliner Brief, in: Neue Hamburger Zeitung, 27.3.1898.
- Klassik Stiftung Weimar 2014
Klassik Stiftung Weimar (Hg.): Nietzsches Nachlass, bearbeitet von Martina Fischer, Thomas Föhl und Bernhard Fischer, Weimar 2014.
- Lorenz / Valk 2020
Lorenz, U. und Valk, T.: Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900, Göttingen 2020.
- Rees 2016
Rees, A.: Das Gebäude als Akteur. Architekturen und ihre Atmosphären, Zürich 2016.
- Schuster 1983
Schuster, P.-K.: Leben wie ein Dichter. Richard Dehmel und die bildenden Künste, in: Mai, E. et al. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 181–221.
- Vogel 2020
Vogel, C. (Hg.): »Schöne wilde Welt«. Richard Dehmel in den Künsten, Göttingen 2020.
- Vogel 2019
Vogel, C. (Hg.): Das Dehmelhaus in Blankenese. Künstlerhaus zwischen Erinnern und Vergessen, Hamburg 2019.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Das Nietzsche-Archiv in Weimar, 2004, Bildarchiv Foto Marburg / Uwe Gaasch.
- Abb. 2 Das Dehmelhaus in Blankenese, 2016, Dehmelhaus Stiftung.
- Abb. 3 Richard und Ida Dehmel, 1901, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

Das Haus als Archiv, der Film als Archiv

Die filmische Dokumentation des
architektonischen Nachlebens
von Harry Rosenthals »Dichter-
werkstatt« für Arnold Zweig
in Berlin-Eichkamp

Ortrun Bargholz

»Es gibt ja viele Häuser, die viel schöner und funktionaler sind, aber viele Leute, die hier her kommen, sagen immer das ist was Besonderes. Das ist ein Haus, nicht wie man die heute baut. Hohe Wände und ein großer Raum, [...] das ist eben ein Haus wie nicht jedes andere.«¹

So beschrieb Winfried Böttcher sein Wohnhaus im Kühlen Weg 9, Berlin-Eichkamp, das die Familie Böttcher seit 1977 bewohnt.² Ein Haus nicht wie jedes andere; ein Wohnhaus, welches keines ist.

Ursprünglich wurde es 1931 als Schreibstudio gebaut. Seither ist es Zeugnis von Zeitgeschichte: Die Prozesse von Ent-eignung, Transformation, Restitution und Nachleben fern der bauzeitlichen Bestimmung lassen sich hieran gut nachvollziehen.

Das Zitat des aktuellen Bewohners ist symptomatisch dafür, wie die massive Umgestaltung den Räumen anhaftet und noch immer spürbar ist, auch ohne die Hintergründe zu kennen. Die Transformation schreibt sich in das Haus als Archiv seiner eigenen Geschichte ein.

Der hier vorgestellte Film »Dichterwerkstatt von heute«³ folgte den Spuren dieses verworrenen Netzwerks von Geschehnissen auf architektonischer, literarisch-künstlerischer, politischer und zeitgeschichtlicher Ebene. Mit einem Blick auf die Details lassen sie sich bis heute an dem transformierten Haus ablesen.

Zum Einstieg des Filmes werden Ausschnitte aus einem Foto von 1931 den Filmaufnahmen von 2014 gegenübergestellt. Die Schwarz-Weiß-Abbildungen wirken in ihrem Detailgrad so kontextlos, dass sich die verschiedenen Zeitebenen vermischen. Im weiteren Verlauf zeigen die filmischen Einstellungen nur Fragmente des Hauses. Es sind neuralgische Punkte, anhand derer sich erahnen lässt, dass ein Transformationsprozess stattgefunden hat.



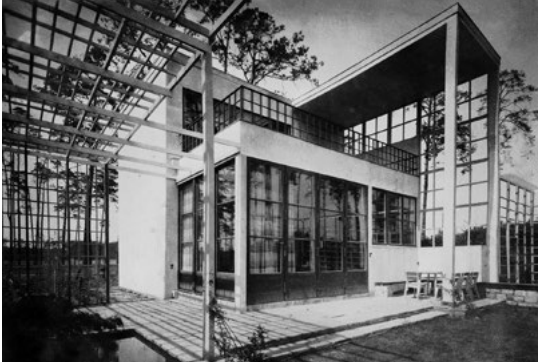
Ein Pfeiler im Dialog mit einer Bauakte

Konzentrieren wir uns auf einen Pfeiler, der sich an der Außenwand des heutigen Wohnzimmers befindet [siehe Abb. 1]: Die vielfältigen Abkantungen und Ausschnitte am oberen Ende stechen ins Auge. Es scheint unplausibel, dass diese Gestalt bewusst geplant wurde und dem Ursprungszustand entspricht. Welche Prozesse haben sich hier überlagert und überschrieben, um in diesen Zustand zu münden?

Das Haus wurde 1930 von dem Architekten Harry Rosenthal⁴ für den Schriftsteller Arnold Zweig⁵ in Berlin-Eichkamp unweit von Zweigs Familienwohnsitz als Schreibstudio entworfen und bereits im Frühjahr 1931 bezugsfertig. Dabei war die Planung vollständig auf die Bedürfnisse Arnold Zweigs ausgerichtet.

Um so konstruktionsflächeneffizient, ökonomisch und schnell wie möglich bauen zu können, wurde das Haus als Holzskelettbau gefertigt.⁶ Die Wände wurden außen mit Durasbest-Platten und innen mit dunkelbraunen Masonit-Platten verkleidet⁷ – eine Konstruktionsweise, die keiner Pfeiler bedarf. Rosenthal selbst führte pragmatisch die mangelnden finanziellen Möglichkeiten als Grund an, welcher »die zur Mode herabgewürdigte und daher aus der Mode kommende Sachlichkeit wieder in organische Bahnen und zu differenzierteren Zweckbegriffen [gelangen ließ].«⁸

Zudem hatte Zweig eine sehr schwache Sehkraft. Er litt an Augentuberkulose, weshalb ihm das Arbeiten bei künstlichem Licht untersagt war. Ihm »blieb nichts übrig, als ein Atelier zu bauen, in dem so viel Glas als möglich verwendet wird.«⁹ Sein Schreibtisch stand in dem großen Raum im Erdgeschoss [siehe Abb. 2], umgeben von den Fenstertüren, die einen fließenden Übergang in den sich anschließenden Garten samt Pergola bildeten [siehe Abb. 3].



Sowohl für Rosenthal als auch Zweig war ihr Werk beziehungsweise Schaffensort ein hoch emotionales Projekt.¹⁰ Aus der Zusammenarbeit entstand eine persönliche Freundschaft. Kurz darauf bekamen beide »einen ordentlichen Brocken Weltgeschichte gleichzeitig versetzt«,¹¹ da sie, als Juden verfolgt, 1933 ins Exil fliehen mussten und sich beide im palästinensischen Haifa niederließen. Das Atelierhaus wurde nach nur zweijähriger Nutzung gezwungenermaßen zurückgelassen und dann beschlagnahmt.¹² Während Zweig im Exil lebte wurde das Haus 1938 vom Finanzamt Moabit-West an *Das Deutsche Reich* als neuen Eigentümer übertragen¹³ und Zweig dadurch de facto enteignet.

Wie kam das leicht gebaute Haus also zu diesem Pfeiler? 1938 erwarb der General Leonhard Kaupisch das Haus für einen marginalen Kaufpreis von 3500 Reichsmark vom Deutschen Reich. Er ließ es in ein kleinbürgerliches Wohnhaus umbauen, was mit massiven Eingriffen verbunden war.

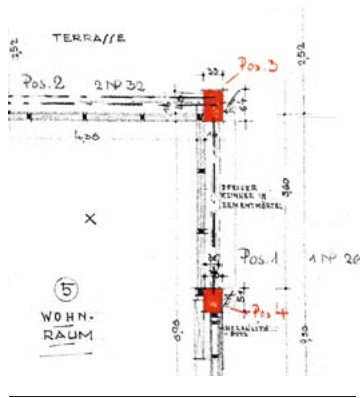
Der Verkauf war mit der Auflage verknüpft, bei dem Umbau den Anforderungen der Baupolizei genüge zu leisten.¹⁴ Das auf Zweig

maßgeschneiderte Atelierhaus war keineswegs auf eine Wohnnutzung ausgerichtet und dafür viel zu klein. Architekt Heinrich Kleiner sollte es dennoch in den Alterswohnsitz für das Ehepaar umwandeln. Dafür wurden zusätzliche Räume und eine deutliche Reduzierung der Verglasung angestrebt.

Auf der Südseite wurden sowohl die Terrasse im Obergeschoss als auch der Raum unter der Überdachung auf der Südost-Seite überbaut. Dadurch entstand im Erdgeschoss ein Esszimmer anstelle der Sitzgruppe auf der Terrasse und im Obergeschoss ein zusätzliches, großzügiges Zimmer mit einer Schlaf-Nische. Das ursprüngliche Schlafzimmer im Obergeschoss erhielt ein Fenster auf der Süd-Westseite.¹⁵

Durch das Hinzufügen eines Walmdaches wurde der Flachdachbau gänzlich überformt und einer »Entmodernisierung« unterzogen, um – so Kleiner – »ein besseres Aussehen [zu] erhalten, und somit ein[en] Schandfleck aus der Gegend verschwinden [zu lassen].« Angesichts der Last zusätzlicher Wände im Obergeschoss und des Daches, bedurfte es einer konstruktiven Verstärkung im Erdgeschoss.¹⁶ In der Westfront wurde sowohl am Übergang zwischen Bücherregalwand und Fenstertüren als auch an der Ecke je ein gemauerter Pfeiler dem Holzbau hinzugefügt [siehe Abb. 4, Pos. 3 und 4].

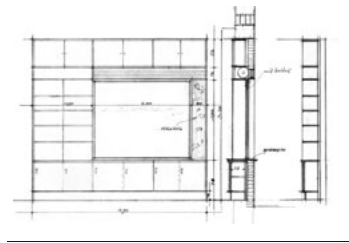
Die baulichen Veränderungen kamen dem Ansinnen der Behörden sehr entgegen und entsprachen den Zielen einer »anständigen Baugesinnung«,¹⁷ wie sie in der damaligen Baugesetzgebung festgeschrieben war. Nichtsdestotrotz lag die Initiative für die Umgestaltung bei dem Ehepaar Kaupisch und deren Architekt Kleiner und wurde, abgesehen von der Genehmigung, nicht staatlich unterstützt.



In dieser Umnutzung liegt der Ursprung des zu Beginn betrachteten Pfeilers, der in dem Plan [siehe Abb. 4] als Position 4 eingetragen wurde. Auffällig ist, dass die Pfeiler in die Ebene des bestehenden Wandrücksprungs gebaut wurden, der Rosenthal einerseits zur Rahmung der Fensterfront und andererseits zur Aufnahme der Bücherwand diente und einen im Innenraum bündigen Übergang zur Verglasung ermöglichte. Somit blieb die großflächige bauzeitliche Eck-Verglasung, trotz der hinzugefügten Pfeiler, als Relikt der vorigen Architektur bestehen [siehe Abb. 5].



Der Versatz auf der linken Seite des Pfeilers [siehe Abb. 1] zeugt allerdings noch von einer weiteren Transformation. Nach dem Tod von Kaupisch und später dessen Witwe, kaufte 1959 das Ehepaar Hintze das Haus.¹⁸ Sie ließen es 1967 erneut umbauen und beauftragten damit den Architekten Hans Bartling. Als größter Eingriff dieser Baumaßnahme erhielt das Wohnzimmer eine Regalwand mit einem kleineren Fenster [siehe Abb. 6 / siehe Abb. 7]. Dadurch wurde nun auch die charakteristische Übereck-Verglasung aufgelöst, lediglich die Vierteilung der Terrassentüren blieb erhalten. Als neue Wand wurde, bündig mit der bestehenden Westfassade, eine Backsteinwand eingezogen, die den äußeren Wandversprung vollständig verschwinden ließ [siehe Abb. 6]. Nur im Innenraum ist rechts vom Pfeiler nach wie vor die Nische zu erkennen [siehe Abb. 7], die einst von Zweigs Bücherregalen gefüllt war. Vom Schriftsteller hinterbleibt im Haus eine Leerstelle, die von den verschiedenen Nachbewohner*innen geschaffen, weitergeformt und überschrieben wurde. Die präzise Betrachtung des einzelnen Pfeilers soll beispielhaft die Herangehensweise zeigen, ein Haus als Speicher seiner Geschichte zu verstehen.



- ↑ Abb. 4
- ↑ Abb. 5
- ↑ Abb. 6
- Abb. 7

Diese Geschichte wird im hier vorgestellten Film anhand der Biographie des Hauses erzählt.

Aus diesem und weiteren Filmen des Projekts

Aus dem zweiten Leben entwickelte sich die Arbeitsweise des *Centre for Documentary Architecture* (CDA).¹⁹ Dokumentarische Architektur ist als Methode zu begreifen, die – wie die Architekturtheoretikerin Ines Weizman beschreibt – zunächst von der architektonischen Erscheinung ausgeht und »sowohl das genaue Lesen der physischen, materiellen Objekte, in die sich politische Geschichte eingeschrieben hat, als auch das Lesen von Darstellungen, Medien und Dokumentarchiven [umfasst]«²⁰ um die »Enzyklopädie von Gebäuden freizulegen.«²¹ Das CDA führt Forschungsprojekte in umstrittenen Gebieten oder historischen Epochen durch, in denen Architektur als Registrator politischer Beziehungen und Transformationen verwendet werden kann.

Im Falle des Schreibstudios folgte nach der Flucht des Schriftstellers ein zweites Leben des Hauses – fern der ursprünglichen Bestimmung und Gestaltung. Seine Abwesenheit erzeugte ein Vakuum, welches das Gebäude dem Zeitgeschehen auslieferte. Auch die fachliche Fürsprache des Architekten fehlte, da dieser sich ebenfalls ins Exil begeben hatte. Dieses »Schicksal« ereilte viele Bauten, insbesondere jene von jüdischen Architekt*innen mit oftmals jüdischen Auftraggeber*innen, die nach der Machtübernahme durch das Hitler-Regime gezwungen waren, Deutschland und die besetzten Teile Europas zu verlassen.

Ein Großteil der vorliegenden Informationen über die Prozesse, die sich seit der Flucht des Bauherrn und Architekten mit dem Haus abspielten, werden durch den Briefwechsel überliefert, der aus ihrer langjährigen Freundschaft während der folgenden Jahrzehnte hervorging.²² So berichtete Zweig aus Ost-Berlin von seinen Bemühungen, eine Restitution für das Haus zu erstreiten und er tauschte sich mit Rosenthal in London über die bauzeitliche Ausstattung und die Baukosten aus. Dieser Rechtsstreit um die Eigentumsverhältnisse war ausschlaggebend dafür, dass überhaupt eine entsprechend detaillierte Auflistung dieser Informationen überliefert wurde. Auch in den Bauakten lässt sich, ähnlich den persönlichen Briefen, zwischen den Zeilen lesen. Durch zum Teil herabwürdigende Formulierungen wird eine Stimmung übermittelt, die konträr zu einer vermeintlichen Neutralität der Bürokratie steht.²³

An der Denkmalbegründung von 1992 lassen sich die verschiedenen Ebenen ablesen, auf denen sich das Zeitgeschehen in den Bau eingeschrieben hat. Sie stellt das Haus am Kühlen Weg 9 in seiner transformierten Gestalt unter Schutz. Der Denkmalwert wird auf drei Ebenen begründet: erstens die mit dem Ort verknüpfte kulturgeschichtliche Bedeutung als Arbeitsstätte Zweigs; zweitens die physische Bausubstanz mit allen baulichen Veränderungen als architekturgeschichtliche Bedeutung; drittens die wissenschaftliche Bedeutung im Werk Rosenthals.²⁴ Die Unkenntlichmachung des ursprünglichen Zustands avancierte selbst zu einem Teil des Denkmals.

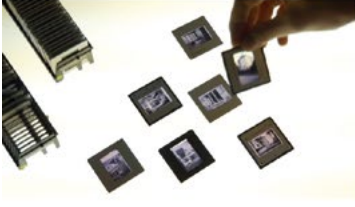
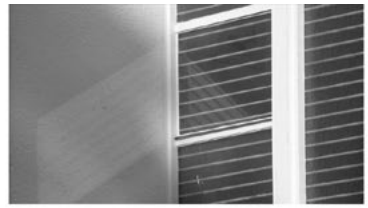
Der Film als Archiv

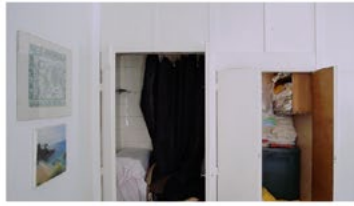
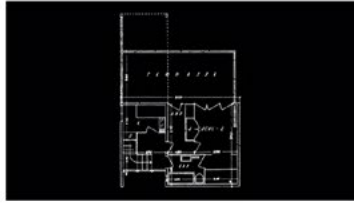
Die Entscheidung, nur die Originaltexte des zusammengetragenen Materials zu verwenden, fiel in der gemeinsamen Arbeit am Film durch

Lucas Podzuweit und mich. Die Akten, Dokumente und das Haus sollten für sich selbst sprechen – sowohl in den eingesprochenen Fragmenten als auch unseren eigenen filmischen Einstellungen. Wir konnten das Material trotz seiner Komplexität in unmittelbarer Form zugänglich machen. Die filmische Bearbeitung ermöglicht zudem ein fragmentarisches, assoziativeres Betrachten von Zusammenhängen. Das Medium Film lässt eine Parallelität in Vision und Sprache zu, was direktere Verknüpfungen herstellt.

Das Haus wird quasi zum Protagonisten. Unser Kommentar erfolgt allein durch die Art und Weise des Schnitts und die Komposition der Bilder und Informationen. Es handelt sich um eine kuratorische Arbeit, welche die Informationen zusammenstellt, die Bilder komponiert und in Dialog treten lässt. Die Betrachter*innen werden dazu animiert, genau hinzuschauen und das Gesehene mit dem Gehörten abzugleichen. Die Erzählung des Films gliedert sich nach dem Intro [siehe Abb. 8, Zeile 1] in die Kapitel ›An den Grenzen baulicher Freiheit‹ [siehe Abb. 8, Zeile 2], ›Ein Wohnhaus welches keines ist‹ [siehe Abb. 8, Zeile 3], ›Zeugnis einer Entmodernisierung‹ [siehe Abb. 8, Zeile 4], ›Über das Zurückgeblassene‹ [siehe Abb. 8, Zeile 5] und ›Spuren verschiedener Leben‹ [siehe Abb. 8, Zeile 6]. Ergänzt wird die Erzählung durch Einschübe, in denen Rosenthal und Zweig ihr Exil reflektieren. Erst ganz zum Schluss wird die heutige Erscheinung des Wohnhauses in Gänze offengelegt [siehe Abb. 9 / 10].

Dieser Textbeitrag zeigt natürlich, dass auch in schriftlich-sprachlicher Form die besondere Geschichte dieses Gebäudes verhandelt werden kann – dennoch vermittelt er etwas anderes als der Film. Betreten wir das Haus als Archiv und betrachten die reichhaltigen Archivalien in ihrer überlagerten Komplexität – wie sie ein Pfeiler in einem Wohnzimmer im Dialog mit einer Bauakte beinhaltet – befreit die parallele Multimedialität des Films die Gedanken von ihrer sprachlichen Linearität. Die Filme des *Centre for Documentary Architecture* mit der beschriebenen dokumentarischen Methode werden in ihrer Gesamtheit selbst zu einem Archiv von architektonischem Nachleben, jenem oft gegenüber dem Moment des ›Originalzustands‹ vernachlässigten Zeitraum. Es gilt nicht nur die Geschichte eines Objekts zu betrachten, sondern das Objekt in der Geschichte.





EIN FILM VON
Lucas Podszus und Orrun Bergholz

EIN PROJEKT DER
Bauhaus - Universität Weimar
Master Architektur, Sommer 2014

BETREUUNG
Prof. (jun.) Dr. Ines Weizman
Markus Schalkke, Wolfram Höhne





↑ Abb.10

- 1 Böttcher 2014.
- 2 Amtsgericht Charlottenburg 1977.
- 3 Bargholz/Podzuweit 2014.
- 4 Harry Rosenthal, Architekt, 1892 in Posen geboren, 1933 Flucht ins Britische Mandatsgebiet Palästina, ab 1938 Exil in London, 1966 verstorben. Siehe auch: Claus 2006.
- 5 Arnold Zweig, Schriftsteller, 1887 in Glogau (Provinz Schlesien) geboren, 1933 Flucht ins Britische Mandatsgebiet Palästina, 1948 ›Rückkehr‹ nach Ost-Berlin auf Einladung der DDR, 1968 verstorben. Nicht mit Stefan Zweig zu verwechseln, die beiden sind nur sehr peripher miteinander verwandt. Siehe auch: Wenzel 1978.
- 6 Vgl. Rosenthal 1943, S. 228. Hier äußerte Rosenthal auch Gedanken zur Transportabilität: ›Ein Gebäude für einen Autor, dessen Werk nicht auf die Zustimmung des aufkommenden ›Hitlerismus‹ stieß, wurde auch unter dem Gesichtspunkt der Mobilität diskutiert, und es wurden zusammensetzbare Einheiten in Betracht gezogen, aber schließlich nicht genutzt, weil ihre Planung und Vorbereitung zu lange gedauert hätte.« [Übersetzung d. A.]
- 7 Zweig/Rosenthal/Unbekannt 1932, S. 108.
- 8 Bargholz/Podzuweit 2014.
- 9 Zweig 1932.
- 10 Dies wird etwa durch Zweigs Beschreibung seiner neuen ›Dichterwerkstatt‹ erkenntlich: ›Der gelbliche Ton der Matten, das milde Braun der Hölzer und Türen, bastfarbene Vorhänge, grün gestreift, und das helle Braun der Wand machen die Farbwirkung des Arbeitsraumes aus, die der schwarze Schreibtisch unterbricht, und deren Schmuck und Lebendigkeit von den Bücherrücken, Bücherstapeln vollendet wird. Durch die weiß gestrichenen Rahmen der Glastüren flutet das Licht herein, das helle graue Licht des Februarvormittags. Das ist ein Raum für geistige Arbeit. Seine Schönheit verdankt er ganz seinen Proportionen, die auf den Wuchs des Menschen abgestimmt sind: Weder überhöht noch verniedlicht – genau so, wie wir uns bemühen zu schreiben.«, aus: Ebd.
- 11 Rosenthal 1935.
- 12 Vgl. Wenzel 1978, S. 210.
- 13 Bezirksamt Charlottenburg o. J.; Deutsches Reich 1933, §2. Nach Abererkennung der Staatsangehörigkeit konnte das Vermögen zunächst beschlagnahmt und nach spätestens zwei Jahren an das Deutsche Reich ›verfallen‹.
- 14 Bezirksbürgermeister 1938.
- 15 Vgl. Kleiner 1938b; Kleiner 1938c.
- 16 Vgl. Blümm 2013; Kleiner 1938a.
- 17 Deutsches Reich 1936.
- 18 Amtsgericht Charlottenburg 1960.
- 19 Das CDA ist ein interdisziplinäres Forschungsnetzwerk von Architekt*innen, Filmemacher*innen, Künstler*innen, Programmierer*innen, Historiker*innen und Theoretiker*innen, das 2015 gegründet wurde und eine Reihe von kollektiven und individuellen Forschungsprojekten sowie zahlreiche Ausstellungen realisiert hat. Zum Projekt *Aus dem zweiten Leben* siehe auch: <https://documentary-architecture.org/archive/publications/from-the-second-life> [02.02.2020].
- 20 Weizman 2018, S. 202.
- 21 Ebd., S. 209.
- 22 Die Briefe befinden sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin, welches die Nachlässe von Harry Rosenthal (HRA 539, <https://archiv.adk.de/objekt/2616296> [02.02.2020]) und Arnold Zweig (AZA, diverse Signaturen, <https://archiv.adk.de/bigobjekt/24911> [02.02.2020]) verwaltet.
- 23 Beispielhaft aus einer Begründung des angestrebten Umbaus: ›Das Haus stellt in seiner jetzigen Gestalt mit flachem Dach ein übles Beispiel für ein Wohnhaus aus der Systemzeit dar und bildet einen Fremdkörper in der Siedlung Eichkamp, dessen Ausmerzung [...] einen städtebaulichen Gewinn für die dortige Gegend bedeuten würde [...]‹, aus: Oberbürgermeister 1938.
- 24 Landesdenkmalamt Berlin/Stubert 1992.

LITERATURVERZEICHNIS

- Amtsgericht Charlottenburg 1960
 Amtsgericht Charlottenburg: Brief an Bauaufsichtsamt Charlottenburg: Mitteilung über Änderung im Grundbuchblatt (Eintragung Hintze), 19.01.1960, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 495.
- Amtsgericht Charlottenburg 1977
 Amtsgericht Charlottenburg: Brief an Bauaufsichtsamt Charlottenburg: Mitteilung über Änderung im Grundbuchblatt (Eintragung Böttcher), 07.09.1977, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, o.Pag.
- Bargholz / Podzuweit 2014
 Bargholz, O. / Podzuweit, L.: ›Dichterwerkstatt von heute‹ An den Grenzen baulicher Freiheit, Dokumentarfilm, 2014, verfügbar unter (Passwort auf Anfrage): <https://documentary-architecture.org/archive/videos/2014-haro-dichterwerkstattvonheutemp4> [02.02.2020].
- Bezirksamt Charlottenburg o. J.
 Bezirksamt Charlottenburg: Grundbuch Kühler Weg 9, o. J., AZA D 94.
- Bezirksbürgermeister 1938
 Bezirksbürgermeister Charlottenburg: Brief an Oberbürgermeister, Baupolizei: Antrag auf Erteilung der Genehmigung auf Grund des Reichsgesetzes über die Aufschließung von Wohnsiedlungsgebieten vom 22. September 1933, 07.10.1938, beglaubigte Abschrift, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 74.
- Blümm 2013
 Blümm, A.: ›Entartete Baukunst‹? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933 – 1945, München 2013.
- Böttcher 2014
 Böttcher, W./Böttcher, I.: Interview mit den heutigen Eigentümern und Bewohnern des Hauses Kühler Weg 9, durchgeführt von O. Bargholz u. L. Podzuweit, transkribierte Tonaufnahme, 19.05.2014.
- Claus 2006
 Claus, S.: Harry Rosenthal 1892 – 1966: Architektur und Designer in Deutschland, Palästina, Grossbritannien, Zürich 2006.
- Deutsches Reich 1933
 Deutsches Reich, Reichsministerium des Inneren, (Hg.): Gesetz über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der Deutschen Staatsangehörigkeit. Vom 14. Juli 1933, in: Reichsgesetzblatt, (81) 1933, S. 480, verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1933&page=605> [02.02.2020].

- Deutsches Reich 1936
 Deutsches Reich, Reichsministerium des Inneren (Hg.): Verordnung über Baugestaltung. Vom 10. November 1936, in: Reichsgesetzblatt, Berlin, (81) 1936, S. 480, verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1936&page=1028> [02.02.2020].
- Kleiner 1938a
 Kleiner, H.: Schreiben an die Baupolizei Charlottenburg, 07.10.1938, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 108 verso.
- Kleiner 1938b
 Kleiner, H.: Wohnhaus-Erweiterung BLN-Eichkamp Kühler Weg 9, M 1:50, Nachtrag Grundriss Erdgeschoss, 8.11.1938, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 112.
- Kleiner 1938c
 Kleiner, H.: Wohnhaus-Erweiterung BLN-Eichkamp Kühler Weg 9, M 1:50, Nachtrag Grundriss Obergeschoss, 8.11.1938, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 113.
- Landesdenkmalamt Berlin/Stubert 1992
 Landesdenkmalamt Berlin/Stubert, A: Datenbank-eintrag Denkmalliste Berlin, Obj-Dok-Nr. 09096278, Kurzbegründung des Denkmalswerts, 1992.
- Oberbürgermeister 1938
 Oberbürgermeister, Baupolizei Charlottenburg: Schreiben an die Baupolizei – Hauptabteilung, 21.07.1938, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 94.
- Rosenthal 1935
 Rosenthal, H.: Brief an Arnold Zweig, 18.11.1935, AZA Sign. 9546.
- Rosenthal 1943
 Rosenthal, H.: Experiment with Wallboards, in: Architectural design and construction, (13/11) 1943, S. 228–231.
- Weizman 2018
 Weizman, I.: Dokumentarische Architektur: Digitale Historiografien der Moderne, in ARCH+ Nr. 234 Datatopia, (51/4) 2018, S. 198–209.
- Wenzel 1978
 Wenzel, G. (Hg.): Arnold Zweig 1887 – 1968 Werk und Leben in Dokumenten und Bildern, Berlin 1978.
- Zweig 1932
 Zweig, A.: Dichterwerkstatt von heute, in: Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung Berlin, (59) 1932, S. 26.
- Zweig / Rosenthal / Unbekannt 1932
 Zweig, A. / Rosenthal, H. / Unbekannt: Die Werkstatt Arnold Zweigs, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, (16/3) 1932, S. 101–108, 149.
- Abb. 1 Detail des oberen Pfeilerabschlusses (Filmstill), 2014, Ortrun Bargholz.
- Abb. 2 Das Arbeitszimmer [mit Schreibtisch und verglaster Raumecke], Arch. Harry Rosenthal, 1931, Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, (16/3) 1932, S.106.
- Abb. 3 Das Haus mit seinen Terrassen [Gartenansicht], Arch. Harry Rosenthal, 1931, Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, (16/3) 1932, S.105.
- Abb. 4 Wohnhaus-Erweiterung, M 1:50, Nachtrag Erdgeschoss, 8.11.1938; Arch. Heinrich Kleiner, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 112 (Ausschnitt).
- Abb. 5 Wohnhaus-Erweiterung, M 1:50, Nachtrag Seitenansicht, 8.11.1938; Arch. Heinrich Kleiner, Bauaktenarchiv Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Bauakte Kühler Weg 9, Bl. 116.
- Abb. 6 Umänderung einer vorh. Fensterwand, Ansicht u. Schnitt, M 1:20, 1967, Arch. Hans Bartling, Privatbesitz Böttcher (Ausschnitt).
- Abb. 7 Wohnzimmer, Regalwand mit Fenster, 2014, Ortrun Bargholz.
- Abb. 8 Diverse Filmstills aus dem Dokumentarfilm »Dichterwerkstatt von heute«, 2014, Ortrun Bargholz und Lucas Podzuweit.
- Abb. 9 Straßenansicht, 2014, Ortrun Bargholz.
- Abb. 10 Gartenansicht, 2014, Ortrun Bargholz.

«I am Dandara»

Fiction, History, and Gender
in the Memory of the Resistance
to Colonial Slavery

Moritz Peter
Herrmann

The violence of colonialism and slavery struck their victims not only by the subjugation of their bodies but also by the deformation or erasure of their historical experience. As historians, we are largely incapable of undoing this loss: Mostly, we can represent the dominated indirectly only, mirrored by the gaze of the dominator.¹ Moreover, in many cases, their experiences are entirely lost to us. However, anti-racist movements frequently articulate an interest in representing these suppressed historical experiences. Since history alone can often not perform this function, non-scientific, fictional, and artistic forms of recalling the past play an essential role in (re-)constructing the memory of the dominated.² This is particularly accurate in the case of the Quilombo³ of Palmares, a counter-society founded by rebel slaves in the Brazilian north-east during the 17th century. Once almost forgotten, the Quilombo is a central component of the re-articulation of Brazilian black identity since the 1970s. Its memory is closely connected to the person of Zumbi dos Palmares: In the roles of rebel, king, and warrior, he is the most important representation of the black Brazilians' historical agency. He is also a gendered figure, representing virile black masculinity whose fragility was exposed when an LGBT activist suggested Zumbi was gay, provoking a heated controversy and personal attacks.⁴ The fact that the most important symbol of black liberation in Brazil is a man provokes a question, initially asked by the black feminist activist Lélia Gonzalez: «onde é que a mulher negra entra nesse papo?»⁵ — «Where does the black woman enter this debate?» In this context, Dandara of Palmares sets her feet on the historical stage, eventually becoming both a partner and a female equivalent to Zumbi.⁶

In this article, I will briefly portray the loss imposed upon Brazil's black population by the conditions of colonialism, slavery, and the national discourse of «whitening». Subsequently, I will describe how Palmares became a means of mitigating this erasure within an interplay of history, fiction, politics, and religion. Finally, in a reprise of Lélia Gonzalez's question, I will delineate how the creation of Dandara enabled black feminism to address the gendered dimension of this loss.

Slavery, Resistance, and «Whitening» in Brazil

To truly understand the meaning of figures such as Zumbi and Dandara, we must go back one step and understand the erasure of black identities, black culture, black memory, and black agency within Brazilian history. This process's origin lies within slavery itself: Newly arrived African slaves would be forcibly baptized, given new Portuguese / Christian names, and would also receive a new ethnicity based upon the African port from which they were deported. The destruction of the cultural, religious, and ethnic belonging of the slaves can be understood as an attempt to impose upon them an ideological superstructure that would legitimize their slavery. For example, the Christian idea of sin was used to transport the notion that the slave's fate served a higher purpose, since his suffering, portrayed as *Imitatio Christi*, would cleanse him of his sinful former existence as heathen.⁷ The attempt of cultural domination called upon resistance, which turned the culture of the slaves and the black population in general into an ideological battlefield. The slaves resisted by disguising their traditional gods' veneration as catholic saints, creating syncretic faiths that have persisted until today.⁸

In the context of this cultural resistance, we can identify two elements that are important to understand the meaning of Dandara and Zumbi. The first would be the reimagined idea of African kingship, centered around the African royal couple's figure. Many traditional festivals of the black population included the acclamation of a king and a queen with informal positions of power and were symbolically linked to the idea of justice.⁹ The second important element is the concept of *ancestralidade* (ancestralship), which is the religious idea that there is a reciprocal relationship between the living and the passed ancestors. The notion of creating continuity by following the spiritual legacy of the dead grants the living a sense of identity that is larger than their material being and empowers them with spiritual energies, aiding them in resisting slavery or at least surviving under the condition of captivity.¹⁰ As we will see, both the notion of *ancestralidade* and the idea of black kings and queens constitute aspects of how Zumbi and Dandara are remembered.

Resistance, however, was not the only way of reacting to slavery and its social hierarchies. Those enjoyed the higher status and prestige within the plantation system that by cultural or somatic criteria resembled the white colonizer the most. Especially to a person with a mixed white / black origin, this opened a way of intergenerational social ascension through *branqueamento*, or whitening. The so-called *mulatos*, often fathered by white slaveholders through forced sexual relations with black women, were privileged in this regard, as they had better chances of receiving their freedom than other slaves. In marriage, former slaves would often try to marry someone «whiter» than themselves so that their children had better chances of social ascension. The adaptation of whiteness as ideal and the intergenerational eradication of blackness created a gradually stratified racial hierarchy.¹¹

Shifting conceptions of race and nationhood

When slavery finally came to an end in 1888, the main strategy to overcome its legacy was public forgetting. This can be illustrated by the burning of documentation regarding slave property. No measures were taken to integrate the former slave population into a new market of labor. Instead, whitening became an official state policy. Subsidized immigration of white Europeans was intended to «breed out» the black element, considered inherently regressive. This eugenic process involved the expulsion of the black population from the centers of industrial cities such as São Paulo or Rio de Janeiro and the creation of the slums we nowadays know as *favelas*. Meanwhile, expressions of Brazilian black culture, like the religion of *candomblé* or the dance / game / martial art *capoeira*, were criminalized as offenses against public order.¹²

The new national discourse of *mestiçagem*, meaning interracial mixing, that came to prominence in the 1920s raised the process of whitening to a cultural level: Instead of a white nation whose territory was also inhabited by black Africans, Brazil was now considered a *mestiço* nation, a mixed nation created by the biological and cultural fusion of the «three races», whites, blacks, and *índios*. This racial mixture supposedly brought about a harmonic «racial democracy», that had overcome racial struggle as could be found in the USA. However, this blending of races was not conceived as an egalitarian exchange but as a process in which the privileged white element would culturally uplift the «inferior» blacks and *índios*, assimilating their cultural distinctiveness in the process. Black Brazilians and black culture were considered something historical and atavistic, something that would vanish or had already disappeared in the historical process.¹³ In the representation of this project of assimilation, female black figures, like the *mucama*, the female domestic slave, or the *mãe preta*, the black mother, played an essential role: Through their affection towards her male masters, black slave women supposedly contributed to the conciliatory project of *democracia racial*. Consequently, historical representations of black femininity are mostly connoted with passivity, sexual availability, and selfless affection.¹⁴ In general, only the white colonizer was regarded as a true protagonist of history.

Zumbi and Palmares: activist subjectivity and social utopia

Up to the sixties, the *movimento negro*, the black civil rights movement, would mainly assert its demands of social equality in a language of *mestiçagem* and *democracia racial*: The assimilation into the Brazilian national culture, aided by government reforms, was considered to be the solution to the problem of racism.¹⁵ However, as the installation of the military dictatorship in 1964 set an end to the prospect of social reform, a new predominantly leftist black movement started to criticize these concepts. Asserting their right to be both equal in terms of rights and different in terms of culture, the *movimento negro* activists undertook the task of creating a new re-Africanized black Brazilian identity, questioning the ideals of whiteness that underpinned the concept of *mestiçagem*.

In this context, black culture, especially the Afro-Brazilian religions' cultural cosmos, was newly valued as a means of resistance.¹⁶ The *movimento negro* also drew heavily on the history of Palmares, in order to re-establish a Brazilian tradition of black liberation from which new, active and combative representations of blackness were derived. The Quilombo became a testimonial, that black slaves in Brazil did not only actively resist slavery, but were also capable of creating a new, alternative society: A utopia without exploitation of men by men and a true racial democracy that could serve as a model for a more egalitarian Brazil. Palmares thus became a vision both of the past and the future, and Zumbi the figurehead of this transformative project.¹⁷

Zumbi, however, is more than a symbol of a relatively abstract social utopia: Considered to be the last leader of Palmares, Zumbi rose to leadership in the 1670s when he stood up against a peace treaty negotiated by his uncle Ganga Zumba that would have ended the autonomy of the Quilombo and implied the re-enslavement of a large part of its population. The ongoing war saw its decisive event when in 1694, a Portuguese army besieged and conquered the central *Palmarino* fortress on the *Serra da Barriga*, a mountain that is nowadays a memorial. To exalt this victory, a colonial chronicler described Zumbi's heroic suicide, who would rather throw himself into an abyss than lose his liberty. This display of bravery served to portray Zumbi as an adequate antagonist to the intended true hero of the narrative, a Portuguese military officer.¹⁸ Even though Zumbi, in fact, survived the siege, the myth of his suicide was subsequently perpetuated in chronicles and historiography, turning him sometimes into a martyr of liberty and sometimes into a tragic, doomed figure. The narrative of Zumbi's suicide was disproved in the 20th century, paving the way to an understanding of his legacy that focused on his political vision as a champion of black liberation rather than on martyrdom.¹⁹ As the *movimento negro* of the late 1970s turned the 20th of November, the day of Zumbi's death, into a memorial day,²⁰ the leftist historian Décio Freitas realized the demand for a fleshing out of Zumbi's figure, whose personal life is unknown. Freitas came up with a biography that is probably entirely fictitious.²¹ He nevertheless contributed significantly to the transformation of Zumbi into Brazil's first black national hero. According to him, Zumbi was born free in Palmares and kidnapped by Portuguese soldiers as a child. Zumbi was then raised by a Priest and educated to be an altar server, receiving baptism and the Christian name of Francisco. As he came of age, Francisco left his foster father and returned to Palmares, taking the new African name Zumbi.²² This narrative displays several interesting structural elements,²³ but most importantly Zumbi's process of affirming his cultural legacy and involving himself with the struggle for black liberation mirrors the personal experience of many black activists. Like them, he would reject the dominant ideals of whiteness and embark on a journey of re-Africanization. In a certain way, the story of Zumbi can be considered a model for the formation of an activist subjectivity.²⁴ The notion of *ancestralidade* reinforces this in a way that permits activists who have an affinity towards the afro-Brazilian religions to



perceive their practice as a spiritual continuation of Zumbi's life. A Candomblé priest and activist, when she was asked about her relation to the *Serra da Barriga*, exclaimed the following:

«What relation? Are you crazy, boy, coming up with a question like this? I am Zumbi! (...) I am the living Zumbi, giving continuity to the public policies he did not achieve at the time. I am here, ready to kill, to die, to live, ready for the continuity of my segment that is called the African matrix religions. I am Zumbi dos Palmares, my ancestorship is here this moment. I live my ancestorship when I come here.»²⁵

The religious connotations of Zumbi go even beyond his status as ancestor: He is often considered to be a «son» of Ogum, the god of war and blacksmithing, or even a manifestation of this divinity.²⁶ Up to today, memorials dedicated to Zumbi sometimes have the secondary function of being places of religious practice.²⁷ The iconography of these sites mirrors Zumbi's relation to Ogum, who, in afro-catholic syncretism, is identified with Saint George, the «Holy Warrior.» The main attribute of this saint is the lance, which is also present in nearly all full-body sculptures of Zumbi [e.g. Fig. 1]. This way, the construction of the memory of Zumbi is historically constituted by a complex interplay between history, fiction, politics, and religion.

Enter Dandara: Female representation and agency in the memory of Palmares

At this point, we can come back to the original question about the role of women in the memory of Palmares. In the historical sources, which are exclusively Portuguese, women are rarely mentioned and appear mainly in the role

of the passive victim. This was ideologically and politically motivated: For example, the supposed rapture and violation of colonist women by raiding *Palmarinos*, which in the patriarchal colonial world was foremost an affront to the honor of their fathers or husbands,²⁸ served to highlight the colonists' plight and therefore aided in mobilizing political support for the military expeditions against Palmares. When the fortress on the *Serra da Barriga* fell, many *Palmarino* women were captured. Because it was feared that captive *Palmarinos* would agitate the slave population if they remained in the colony, the Portuguese king decreed that they had to be sold on the transatlantic slave market. However, the *Paulista* mercenaries, who received a share of the captive women as payment, wanted to keep them under their own power of disposition. Their representative argued that the *Palmarino* women had had no part in the fighting and were taken to the Quilombo against their will, so there was no necessity to force them to leave the colony. Negating the agency of the *Palmarino* women was a strategy to warrant direct control over them. In this matter, the king's advisor disagreed: Because the women were used to a life in liberty, they would spur the other slaves to flee and revolt just as easily as the male *Palmarinos*. Therefore, the colonial government was compelled



to acknowledge the active part women played in the conflict and insisted they also had to be deported.²⁹

But who were those women? One of the few female *Palmarinos* mentioned in the sources is Aqualtune, mother of Ganga Zumba, grandmother of Zumbi, and leader of a *Palmarino* settlement.³⁰ While the sources offer no more information, popular *cordel* poetry fills in the blanks of history, by depicting her as the formerly enslaved queen of the Congo. The poem picks up the idea of African royalty as champions of the enslaved, turning the history of Palmares into the history of a noble lineage.³¹ Another, better known *Palmarino* woman is Dandara of Palmares, who is generally described as a warrior queen and wife of Zumbi, completing the royal couple of Palmares. However, she does not appear in the sources at all, posing the question of how she is inserted in the memory of Palmares.

The name «Dandara» is of unclear origin. In Brazil, the first documented person by this name seems to have been a man called *Dandar*, also known as Elisbo do Carmo, a former slave and Muslim scholar that held leadership in a religiously inspired slave uprising in 1835.³² In the Novel «Ganga Zumba» (1962) by Joo Felicio dos Santos, «Dandara» prominently appears as a woman’s name for the first time. Better known than the novel is a film created by Caca Diegues in 1963 that was based upon the book and shared the same name. The film tells the story of a group of slaves who flee from the plantation to bring the heir of the *Palmarino* King Zumbi to Palmares.

The way Dandara [played by Luiza Maranho, Fig. 2] appears in «Ganga Zumba» strongly references traditional representations of black women: She is a *mulata*, and a *mucama*, a personal servant, whose most striking attribute is sexual attractiveness and who straightens her hair in order to conform to a western aesthetic. This sexualized form of representing Dandara is also present in Samba-Lyrics of the 60s and early 70s.³³ As the fleeing slaves assault and kill her master in the film, she is only spared because the male protagonist Anto, the later Ganga Zumba, falls in love with her. However, Dandara is not a static figure: While initially skeptical about slave resistance and considered an accomplice of the masters, she gradually transforms into a conscious fighter for black liberation. As in the case of Zumbi, who is switched with Ganga Zumba in the film, her story displays the process of the development of an activist subjectivity, both evoking and questioning the traditional representation of black femininity. Therefore, it is not coincidental that Lelia Gonzalez, when answering her own question about the role of women in the memory of Palmares, starts to talk about Dandara, turning her into a symbol of the female struggle within the fight for black liberation.³⁴



Twenty years after «Ganga Zumba», amid the process of re-democratization, Cacá Diegues made a second film about Palmares: «Quilombo», as the film is named, relies strongly on the historiographical accord of Décio Freitas. Nevertheless, Diegues again included Dandara [played by Zezé Motta, Fig. 3], who is not a part of the historiographical discourse at all. However, he changed her representation in accordance with her new meanings: She is now all black, independent, and a revolutionary from the first scene on, a change that is emphasized by her braided afro-textured hair. The figure's

emancipation cast to be a «macho woman»³⁵ is mediated by her acquisition of male aspects, namely aspects of Zumbi: Like him, she is portrayed as a tough military leader and as an opponent to Ganga Zumba's false treaty of peace with the Portuguese.³⁶ In the moment of her death, she even takes over a role that Zumbi abandoned, throwing herself into an abyss after the final battle.³⁷ The importance of the film *Quilombo* for the construction of the memory of Palmares cannot be overstated. Activists tend to cite the film as a historical source or even consider it religiously inspired.³⁸ In fact, the film does not only portray the power of afro-Brazilian spirituality, but its making was also influenced by artists and activists related to the *movimento negro*, like the famous musician Gilberto Gil, who wrote the score and is also a practitioner of Candomblé.³⁹ This shows that the memory of Dandara is not merely a product of media representations but rather a result of a complex interplay between activists and artists in specific religious, political, and cultural contexts. Were it different, it could not be explained, that Dandara is never presented as Zumbi's wife in any of the films, while in the memory of the activists, this is generally her role.

Ambiguity and controversy in the memory of Dandara

The emancipation process Dandara undergoes in her representation displays certain contradictions: The absorption of traits priorly ascribed to Zumbi empowers her, but also creates a new symbolic dependency, making her appear as a derived character. While seemingly equivalent in their attributes, in practice both characters remain unequal: For the most part, the memory of Dandara is invoked in second place, there are no monuments in her honor, and while parliament decided in 2018 to inscribe her into the book of national heroes, Zumbi had already been inscribed in 1997.⁴⁰ The fate of Dandara mirrors not only the lagging behind of the emancipation of black women in relation to black men, but it is also marked by the question, whether female emancipation should be based on an imitation of masculinity.

Not only does Dandara display a process of emancipation, but the production of her representations also involves increasing black female agency. While at first, Dandara was portrayed by white men, the most recent relevant publication, the juvenile novel «As lendas de Dandara», «The Legends of Dandara», was

written by a black woman. The author Jarid Arraes decided to treat the controversy about Dandara's historicity as an opportunity: If Dandara was a legend, then someone had to write her legends. Rejecting Brazilian historiography claims that denounced her as sexist and racist, the author uses fiction to make up for the lack of female black representation in history.⁴¹ By describing Dandara as a creation of Iansã,⁴² the temperamental goddess of rainstorms, she is elevated on equal footing with Zumbi regarding her divine origin, demonstrating how her representations are in constant flux. By becoming the protagonist of a recent videogame Dandara also reaches a new medium. It is the first time she is one step ahead of her male counterpart.

The controversy around Dandara's historicity, as referenced by Arraes, misses an important point that is illustrated by the fact that we cannot even tell *which* Dandara did not exist: The wife of Zumbi? The Palmarino general who committed suicide to avoid capture? The *mucama* that involuntarily became a rebel? The representations of Dandara are fragmented and kaleidoscopic, which is ultimate because she does not represent one single historical person, but the struggle of the *Quilombola* woman and the Brazilian black woman in general that has been systematically omitted from history. Dandara is a placeholder for something missing, a mark for a gap in the archive, a means of recalling what has been lost. Therefore, while the stories of Dandara might not be accurate in a literal historiographical sense, they convey truth on a higher level by revealing the undeniable active part of women — and specifically black woman — in social transformation.⁴³ To state that the name Dandara represents a multitude of women is not just an interpretation but has become a social fact: In the year 2000, the statistical Institute IBGE registered 11.656 women and girls carrying this name; 1960 this number was 20.⁴⁴ The mass protests of women against right-wing President Jair Bolsonaro, whose cultural warfare aims to erase the memory of Palmares once again, show that Dandara is not likely to go back to nameless obscurity any time soon.

- 1 Cf. Doi 1988, 3–8; Burke 1991, 289–304.
- 2 One example of this is the role of «mediums» in the memory of the slave trade: Araujo 2010, 61f. Quilombo, or kilombo is a Kimbundu word denoting a military camp, a place of gathering or habitation (Assis Junior n.d., s.v. Kilombo). In the context of Brazil, the term quilombo generally refers to a community whose origin lies in the struggle against slavery.
- 4 Cf. Funari / Carvalho 2012, 259.
- 5 Gonzalez 1981, 4f.
- 6 The research presented in this article is part of an ongoing dissertation funded by the Gerda Henkel Foundation and the Hansen Foundation for Collectivity Studies.
- 7 Conrad 1983, 163–174. See also: Sweet 1978, 129–132; Hofbauer 2002, 21.
- 8 Cf. Klein / Luna, 237–258.
- 9 Cf. Soares, 2006, 92–103.
- 10 Cf. Lopes 2004, 844; Costa 2009, 207.
- 11 Cf. Moura 1993, 30; Marquese 2006, 117; Graham 1999, 30–58; Schwartz 1987, 87, 137; Hofbauer 2002, 28f.
- 12 Cf. Andrews 1988, 491–524; Schwarcz 1996, 176; Davis 1999, 18–26; Hofbauer 2002, 23–30.
- 13 Cf. Munanga 1996, 179–194; Davis 1999, 42–63.
- 14 Cf. Roncador 2008, 129–152.
- 15 Cf. Sotero 2015, 179–181; Gomes 2005, 54–61.
- 16 Cf. Costa / Thomaz, 143–158.
- 17 Nascimento 1980, 255–277. Cf. Hofbauer 1989, 45–52.
- 18 Cf. Oliveira 2005, 261f.
- 19 E.g.: Carneiro 1947, 22–24.
- 20 The day was later named «National Black Consciousness Day» and is today an official holiday in many municipalities. Cf. Oliveira 2010, 131–148.
- 21 While this casts a dubious light on Freitas as a historian, it also shows the intertwining of fiction and history in the memory of Palmares. This matter will be discussed in more detail in my upcoming Ph.D. thesis.
- 22 Freitas 1981, 123–127.
- 23 What can be noted, is that this narrative strongly resembles the stories of national heroes such as Arminius the Cherusci and William Wallace, who have both served their «ethnic enemies» at one point. Another essential element is that by the concept of cultural *mestiçagem* this narrative turns Zumbi into a Brazilian rather than an African, which probably turned him into a more acceptable national hero to many.
- 24 Activist subjectivity can be understood as the cognitive and emotional state, a person does not understand themselves primarily as individuals anymore, but as part of a collectivity and its struggle with all the consequences, this entails. The film «Quilombo» speaks about this transition at the moment Francisco, enraged by a Portuguese attack, voices his desire to take vengeance. Ganga Zumba re-baptizes him as Zumbi and explains: «You aren't nobody anymore, you are your people!» Nadotti / Diegues 1984, 123.
- 25 Interview with anonymized Ialorixa, 20.11.2016. Translated by the Author.
- 26 N.N. 1989, 4f.
- 27 Interview with Jocelina da Silva, 29.12.2016.
- 28 Rocha Pitta 1730, 473f.
- 29 Doc. 8, 36, 37 in: Ennes 1938, 218, 248, 255.
- 30 Doc. «Relação das guerras feitas», in: Carneiro 1958, 212.
- 31 See: Arraes 2017, 54f.
- 32 Rodrigues 1935, S. 93.
- 33 A samba written by the author of the original novel and Manoel Frederico Soares features the line «Dandara, quem canta o amor / não é minha boca, Dandara», «Dandara, who sings of love / it's not my mouth, Dandara.» The Song «Dandara Hei» by Jorge Ben Jor describes her as «Boca mais linda que Deus no mundo botou», «prettiest mouth that god set on earth», and laments her lack of love for the lyrical I. Another song from 1972 by Quim Negro calls her a black Sabine that «has to give many children» to the black king.
- 34 Besides Lélia's article, sources like the «Programa de ação do Movimento Negro Unificado» show that Dandara's role as Zumbi's partner and representative of female participation in the struggle for black liberation has already been established in 1980, four years before the film Quilombo.
- 35 Nadotti / Diegues, 29.
- 36 This change is also reflected in lyrics that reference her, a song by Zé Luiz from the year 1986, for example, describes her as «woman-warrior wielding bow and arrow».
- 37 This had already been her fate in the original novel: Santos 1962, 215.
- 38 One example of this is a «black consciousness» event organized by anarchists from Alagoas in 2017. In a speech about the meaning of Palmares, a scene from the film — Zumbi returning to the priest that raised him and picking up a cross like a sword to symbolize his war-like path — was directly retold by the activist. This also shows that the meaning of Palmares goes well beyond the *movimento negro*.
- 39 I owe this insight to a friend and peer in the study of Palmares, Danilo Luiz Marques.
- 40 The legal project 6.590 / 16, approved in august 2018, stipulates the inscription of Dandara into the book of national heroes. Regarding Zumbi: Araujo 2010, 259.
- 41 Arraes 2016, 15.
- 42 The connection between Dandara and Iansã can be traced back to the script of the film «Quilombo», but a scene that would have made this connection explicit was removed from the final version of the film: Nadotti / Diegues 1984, 70.
- 43 In the context of the memory of the crimes of national-socialism, Spanish writer Jorge Semprún highlighted the potential of fictitious elements to convey an impression about the daily life in the concentration camps. Semprún's work shows how fiction can be a means to convey memory and understanding of an experience that would else be erased. About this topic, see: Semprún 1998.
- 44 The data of the census can be accessed at censo2010.ibge.gov.br. The years 1980 to 1990, the most active years of the *movimento negro*, show the steepest increase, but the numbers of Dandaras continue rising.

LITERATURE

- Andrews, G. R.:
 Black and White Workers: São Paulo, Brazil, 1888–1928, in: *The Hispanic American Historical Review* (68/3) 1988, pp. 491–524.
- Araujo, A. L.:
 Public Memory of Slavery. Victims and Perpetrators in the South Atlantic, Amherst, New York 2010.
- Burke, P.:
 Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Dietrich Harth/Aleida Assmann (eds.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, pp. 289–304.
- Carneiro, E.:
 O Quilombo dos Palmares. 1630 – 1695, São Paulo 1947.
- Costa, A. E. d.:
 Decolonizing Knowledge: Education, Inclusion and the Afro-Brazilian Anti-Racist Struggle, in: Phillip McMichael: *Contesting Development* (ed.), *Critical Struggles for Social Change*, New York 2009.
- Costa, S. / Thomaz, O. R.:
 Do discurso nacionalista único às novas etnicidades: política, anti-racismo e reafirmação, in: *Iberoamericana* (4/14) 2001, pp. 143–158.
- Davis, D. J.:
 Avoiding the Dark. Race and the forging of national culture in modern Brazil, Aldershot [et al.] 1999, pp. 18–26.
- Doi, M.:
 Methods for Viewing World History from the Perspective of the Ruled, in: T. Yuge/M. Doi (eds.), *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden, Brill 1988, pp 3–8.
- Funari, P. P. A. / Carvalho, A. V. d.:
 Gender Relations in a Maroon Community, Palmares, Brazil, in: Barbara L. Voss/Eleanor Conlin Casella (eds.): *The Archaeology of Colonialism*, Cambridge [et al.] 2012, pp. 252–266.
- Gomes, F. d. S.:
 Negros e política (1888 – 1937), Rio de Janeiro 2005.
- Graham, R.:
 Free African Brazilians and the State in Slavery Times, in: Michael Hanchard (ed.), *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham, London 1999, pp. 30–58.
- Hofbauer, A.:
 Afro-Brasilien – Vom »Quilombo« zum »Quilombismo«. Vom Kampf gegen die Sklaverei zur Suche nach einer neuen kulturellen Identität, Frankfurt am Main 1989.
- Hofbauer, A.:
 Von Farben und Rassen: Macht und Identität in Brasilien, in: *Zeitschrift für Ethnologie* (127/1) 2002, pp. 17–39.
- Klein, H. S. / Luna, F. V.:
 Escravidão no Brasil. São Paulo 2010.
- Lopes, N.:
 African Religions in Brazil, Negotiation, and Resistance: A Look from Within, in: *Journal of Black Studies* (34/6) 2004, pp. 838–860.
- Marquese, R. d. B.:
 A dinâmica da escravidão no Brasil: Resistência, tráfico negro e alforrias, séculos XVII a XIX, in: *Novos Estudos* (74) 2006, pp. 107–123.
- Moura, C.:
 Brasil, as Raízes do Protesto Negro, São Paulo 1993
- Munanga, K.:
 Mestiçagem e experiências interculturais no Brasil, in: Lília Moritz Schwarcz/Letícia Vidor de Sousa Reis (eds.): *Negras Imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, São Paulo 1996, pp. 179–194.
- Oliveira, M. L.:
 A primeira rellação do último assalto a Palmares, in: *Afro Ásia* (33) 2005, pp. 251–324.
- Roncador, S.:
 O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (31) January–June 2008, pp. 129–152.
- Schwarcz, L. M.:
 Questão racial no Brasil. In: Lília Moritz Schwarcz/Letícia Vidor de Sousa Reis (eds.): *Negras Imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, São Paulo 1996, pp. 153–178.
- Schwartz, S. B.:
 Plantations and Peripheries, c. 1580 – c. 1750. In: Leslie Bethell (ed.), *Colonial Brazil*, Cambridge [et al.] 1987, pp. 67–144.
- Silveira, O.:
 A evocação do 20. de novembro: origens, in: Flávio dos Santos Gomes (ed.), *Mocambos de Palmares. Histórias e fontes (Século XVI–XIX)*, Rio de Janeiro 2010, pp. 131–148.
- Soares, R. d. S.:
 Negra nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro, in: *Revista USP* (69) 2006, pp. 92–103.
- Sotero, E. C.:
 Representação Política Negra no Brasil Pós-Estado Novo, diss. Universidade de São Paulo (USP) 2015.
- Sweet, D. G.:
 Black Robes and «Black Destiny»: Jesuit Views of African Slavery in 17th-Century Latin America, in: *Revista de Historia de América* (86) 1978, pp. 87–133.

TABLE OF FIGURES

- Fig. 1 Statue of Zumbi dos Palmares in Salvador, 30th November 2011, Gonzalo Riveiro, commons.wikimedia.org.
- Fig. 2 Luiza Maranhão in «A Grande Feira», 1961, Roberto Pires (dir.).
- Fig. 3 Zezé Motta in «Quilombo», 1984, Carlos Diegues (dir.).

AUDIO-VISUAL MEDIA

- Ben é Samba Bom, Jorge Ben Jor (comp.), Phillips Records (label.), 1964.
- Dandara, Long hat House (dev.), Raw Fury (pub.), Brazil, Sweden 2018.
- Ganga Zumba, Carlos Diegues (dir.), Brazil 1963.
- Quilombo, Carlos Diegues (dir.), Brazil, France 1984.

TEXTUAL SOURCES

- Arraes, J.:
As lendas de Dandara, São Paulo 2016.
- Arraes, J.:
Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis, São Paulo 2017.
- Assis Junior, A. d.:
Dicionário kimbundu-português, Luanda n.d.
- Conrad, R. E.:
Children of God's Fire. A Documentary History of Black Slavery in Brazil, Princeton, Guildford 1983.
- Ennes, E.:
As guerras nos Palmares. Subsídios para a sua história, São Paulo [et al.] 1938.
- Freitas, D.:
Palmares, A Guerra dos Escravos, Rio de Janeiro 1981.
- Gonzalez, L.:
Mulher negra, essa quilombola, in: Folhetim (253) 22. November 1981, p. 4f.
- Luiz, Z.:
Assim conta a historia, retrieved from Arquivo Nacional, BR.DFANBSB.CPR.MUI.LMU.27282.
- MNU:
Programa de ação do Movimento Negro Unificado, n.p. 1980, retrieved from Arquivo Nacional, BR.DFANBSB.ZD.0.0.0003A.0058.
- N.N.:
Zumbi, o herói que Deus nos deu e a História escondeu, in: Umbandomblé (0) November/December 1989, p. 4f.
- Nadotti, N. / Diegues, C.:
Quilombo. Roteiro do filme e crônica das filmagens, 1984 Rio de Janeiro.
- Nascimento, A. d.:
O Quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista, Petrópolis 1980.
- Negro, Q.:
Ado-lá, acice, adage, retrieved from Arquivo Nacional, BR.RANRIO.TN.CPR.LMU.3070.
- Rocha Pitta, S. d.:
História da America Portuguesa, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro [...], Lisbon 1730.
- Rodrigues, R. N.:
Os Africanos no Brasil, São Paulo 1935.
- Santos, J. F. d.:
Ganga-Zumba, Rio de Janeiro 1962.
- Santos, J. F. d. / Soares, M. F.:
Dandara, retrieved from Arquivo Nacional, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU.04730.
- Semprún, J.:
Literature or Life, New York 1998.

Sammlungsverluste und Verlustsammlungen

The background of the page is a solid, vibrant blue. Overlaid on this background are several large, black, abstract shapes that resemble stylized letters or symbols. These shapes are scattered across the page, with some appearing as complete characters and others as fragments. The shapes include a large 'C' at the top, a 'T' on the left, another 'C' in the middle, and a 'C' at the bottom. There are also various curved lines and rectangular blocks that do not form recognizable letters. The overall effect is a dynamic, graphic composition that suggests a theme of letters, text, or perhaps a collection of elements.

Discovery, Search, Canonization, and Loss

Japan's Architectural Heritage
as a Matter of Cultural Negotiation
and Perception of Relevance in the
Late Nineteenth Century

Beate Löffler

During the latter half of the nineteenth century, the Western hegemonies coerced Japan to end its isolationist policy, allow trade and the residence of foreigners, and take part in the trial of strength in East Asia.

With the opening of trade opportunities, entrepreneurial art traders and collectors saw their chance to meet the wants of a well-established Asian art market, which had been short in supply due to Japan's two centuries of self-imposed isolation. Almost immediately, objects of fine and applied arts made it to Europe and North America and went on display for the western audience. Many collectors followed their fancy, while others fostered further interests. When Rutherford Alcock (1809 – 1897), the British head of mission in Japan for some years, took care to represent a collection of Japanese art objects and everyday items at the 1862 International Exhibition in London, he did so to provide inspiration for the ailing crafts production in Britain. In later publications, he explained his intentions about both the exhibition and his later lectures and writings: «(I)t has been my endeavour in a general summary to point out what seem to be the principles of Art, which in a great degree govern all Japanese work of an artistic or decorative character. And as regards the perfection of their workmanship and mastery over almost every kind of material, it has been my aim to draw such practical conclusions as may be turned to useful account by our own artisans and manufacturers.»¹ The members of a Japanese delegation visiting London at this time, however, complained about the low level of the artistic quality of the objects on display and paralleled the selection with a «curiosities shop».² But however questionable the collection might have been in an artistic sense, the ordinary pieces suited the audience's taste. Alcock diplomatically lamented the competence of his fellow citizens, since afterward «nearly all the common specimens of lacquer-ware sold rapidly, while very few persons were disposed to pay the cost price of the finest and most valuable.»³

However, the developments ensuing the art trade and artistic exchange during the decades to come are a formative part of modern western art, summed up in the keyword *Japonism* and associated with the Arts and Craft Movement, Impressionism, Jugendstil, Art Deco and many more.

Nevertheless, while this well-known phenomenon was widely studied and published about until today, Japanese architecture's situation went comparatively unnoticed. Here too, Western actors played a role and set a fundamental framework for discussion that remained effective for a long time. However, due to buildings' immobility, their symbolic affiliation with political thought, and the technological interests of these years, architecture played a different role in both Japanese and Western discourses on cultural identity. We will look at these factors and trace how they may have shaped Japanese cultural heritage's perception and its possible loss early on. We will discuss the interwoven workings of knowledge production and policymaking on arts and architecture aiming to show Japan's development as a sample case of negotiating ideas of loss and preservation in a modern(izing) society with many parallels to similar processes of cultural self-assurance in Europe at this time.

Japonism was already well underway when the Japanese government initiated a complex modernization process in 1868 to avoid colonization attempts, such as happened in China. Japan introduced the Western administrative machinery and technological and cultural knowledge, dispatched students to renowned educational institutions abroad, and hired experts from Europe and North America as advisers and teachers. The Western interest in Japanese art and culture was but a small part of these activities known as Meiji Restoration, but it facilitated cross-cultural contacts and was thus widely welcomed. However, it came with unwanted side effects. The most evident among them was the sell-out of Japan's artistic heritage into Western households and art collections.

Since this contradicted the idea of harmonizing Eastern ethics and Western science⁴ which shaped the initial discussion of Japan's opening and modernization and stipulated the protection of traditional values, an edict for the preservation of ancient artifacts was issued already in 1871. It aimed at a nationwide data collection of buildings and historic art objects in the care of religious institutions and private collections.⁵ In 1872, a group of officials accompanied by a photographer, three painters, and a naturalist,⁶ traveled the Kansai area around Kyoto, Osaka, Nara, and beyond and documented artifacts held in temples and shrines. This endeavour, known as Jinshin Survey, accumulated drawings and photographs that became part of the just established institution that developed into the Tokyo National Museum.⁷ While it focused on mobile artifacts, the documentation included some drawings of architectural details and photographic depictions of the building complexes such as the Imperial Place in Kyoto, Ise's shrines, the Tōdai-ji in Nara and nearby Hōryū-ji.⁸ [Fig. 1]



The sell-out was not the only challenge for Japan's art policies at this time. A less obvious side effect of the modernization was the social changes that affected arts and crafts in Japan. While Western artists rejuvenated their understanding of form, line, and colour by their study of or inspiration by Japanese art objects, the Japanese system of patronage declined, and the introduction of compulsory education discontinued established patterns of apprenticeship. Art collectors and aficionados saw these changes with regret. Rutherford Alcock wrote already in 1878:

«Japan will undoubtedly be able to supply its machine-made wares in greater numbers and at a cheaper rate; but they will have lost their peculiar cachet, if not all that now constitutes their charm to the artist, and the true lover of work which bears the impress of individual genius and feeling as well as skill.»⁹ He summed up later: «Let us hasten, before this fate overtakes the Japanese, and their Art in all its pristine qualities is lost, to study what it can teach us.»¹⁰

Despite – or perhaps because of – this dystopian vision, the study of mobile Japanese artifacts was well underway by the end of the 1870s. It developed into several classic Western writings¹¹ the establishment of dedicated collections in Japan and abroad¹² and influenced, among others, the Japanese self-representation at the World Expositions well into the twentieth century.¹³

Concerning architecture, the situation was much more difficult. While the artifacts in question were immobile and thus saved from a sell-out, they suffered not only from the political and economic change in Japan, as we will see shortly, but from disinterest by Western visitors as well.

In 1876 American art historian James Jackson Jarves (1818 – 1888) stated that «(a)rchitecture, in its noblest condition, is (...) unknown in Japan.»¹⁴ Since he never visited Japan but derived his insights from the then very limited literature and visual materials, Jarves' position could be considered an outlier, but for the other authors who expressed themselves similarly. Rutherford Alcock agreed, and Josiah Conder (1852 – 1920), founding professor of the chair of Western Architecture at the Imperial College of Engineering in Tokyo stressed in a lecture to his students in 1878, that «(w)ithout a certain necessary amount of substantial material we can produce only sheds and bungalows which cannot be dignified by the name of Architecture.»¹⁵

The almost exclusive use of wood for all building purposes, the «abandonment» of massive walls in favor of skeleton structures, and the perceived lack of monumentality were incongruous with the European *canons* of architecture and often disappointing to Western visitors. While many authors found appreciative words for the picturesqueness of spatial arrangements or the perfect craftsmanship of decorative detailing, most writers came to similar evaluations as far as technical matters, structures, and choice of building material were concerned.¹⁶ Consequently, Western architects and engineers were not interested in the study of Japanese architecture but in promoting Western technologies and taught their students accordingly only along the lines of Western engineering and design.¹⁷

This attitude of the contracted foreign experts led to a shortage of research activities and information on Japan's architectural history. However, it fit well with Japan's modernization aims, which had shifted during the early 1870s to align with Western models and practices more closely.¹⁸ It also concurred with several Japanese government decisions that aimed to dispose of actors, institutions, and practices seen as hindering the modern nation-state and its engineering technologies.¹⁹ The measures to deconstruct the Tokugawa shogunate's former political system with its elites and institutions went with expropriation of land and the annulment of tax- and ownership privileges both for samurai families and for religious institutions. It included administratively influential religious institutions' disempowerment, mostly Buddhist temples, and the separation of formerly syncretistic religious institutions towards ritual unambiguousness. Both elements, the Western and Japanese disinterest in Japan's architectural traditions and the Japanese modernization efforts, created conditions that fostered architectural decay and loss without even the counterbalance of extended material collections and study abroad as with the art objects.

The deconstruction of the landowning social groups entailed a breakdown of resources for those traditionally responsible for maintaining significant buildings such as castles, temples, shrines, or palaces. It added to the losses caused by years of civil war during the 1850s and 1860s, the abandonment of the extensive *daimyō* residences in Edo (Tokyo) after the end of



the compulsory presence in the shogunal capital (*sankin kōtai*), and the obsolescence of older fortifications in the face of changing military technology. Buddhist temples were worst affected since they lost both land and political function and experienced a decrease of religious function when the new government created a national belief system based on *Shintō* alone. In contrast, important *Shintō* shrines were eligible for subsidies for maintenance since 1874 already.²⁰

This separation of Buddhist and Shintoist places of worship, which had often formed syncretistic cooperation in spatial, ritual and organizational form over time, went along with the conscious destruction of «irregular» buildings such as the (Buddhist) pagoda on the grounds of the (Shintoist) Tsurugaoka Hachiman-gū in Kamakura. Italian photographer Felice Beato (1832 – 1909) documented the building in 1867 – 1868 and again, with the finial already missing, in the 1870s before it was demolished soon after. [Fig. 2 / Fig. 3]

However, buildings were not only lost due to conscious demolition. The dissolution of the systems of knowledge transfer needed for construction and maintenance of traditional structures helped along as well. On the one hand, this had its roots in the reorganization of the educational system that did not only affect the art trades as mentioned above but interrupted the conventional ways of apprenticeship in building-related professions as well. On the other hand, the introduction of Western building principles and materials undermined the role and reputation of the

Japanese lead carpenters, the *daiku*. Due to the wood-based nature of traditional Japanese building practice, he used to act as principal designer and coordinator of the whole process of constructing and equipping the building, interacting with the client, and directing personnel and sub-contractors, quite similar to the understanding of an architect today.²¹ However, while the complexity of the responsibilities was evident, the profession adhered closely to traditional practices along with the guilds and on-the-job training lines in Europe and was thus perceived as conceptually outdated for its lack of scientific character in this time of modernization and academization.²² The profession survived in housing and heritage preservation, but the upsets and ruptures in its teachings and social standing were significant in the late nineteenth century.²³

As a consequence of all these factors, the decline of a meaningful built environment became manifest within a few years, and the government installed a program to provide funding for preservation of shrines and temples from 1880 onwards to avoid the worst. A new institution surveyed objects and buildings

nationwide between 1888 and 1897 when the Law for the Preservation of Ancient Shrines and Temples finally institutionalized the matter as far as religious buildings were concerned.²⁴

Before implementing formal heritage protection, these issues of loss have been discussed, at least in political and intellectual circles of the time, without a doubt. Due to the still limited literature on this in Western languages, the scope and topics remain vague, as does the question of which changes led to the perception of loss by whom.²⁵

Regarding art, the collectors feared the loss of collectibles in the face of changing production conditions, as we mentioned already. Concerning architecture, or by extension, the built environment, two different perceptions of losses are traceable. One discussed by the Western visitors and aficionados, and the other bothered the new Generation of Japanese architects.

There is, at first, a notion of decrease of Japanese-ness in Japan common in Western writings. American journalist Eliza Scidmore (1856 – 1928) wrote in her travelogue in 1891: «The first view of Tokio, like the first view of Yokohama, disappoints the traveller. (...) This is not the Yeddo of one's dreams, nor yet is it an Occidental city. Its stucco walls, wooden columns, glaring shopwindows, and general air of tawdry imitation fairly depress one. In so large a city there are many corners, however, which the march of improvement has not reached, odd, unexpected, and Japanese enough to atone for the rest.»²⁶ However, where Scidmore and others struggled to find their expectations met in the face of the visible changes in Tokyo's urban environment,²⁷ others found what they were looking for.

French painter Felix Regamey (1844 – 1907) described his observations in 1892: «Contrary to the disappointment that usually follows high expectations respecting a masterpiece of art or of nature, I found on arriving at Japan only the fulfilment of my hopes. I exactly recognized the landscapes and the people the first albums reaching France had brought before my mind in 1863.»²⁸ While Regamey had traveled Japan with Émile Guimet (1836 – 1918) already in 1876 and published years later, other artists came to the same conclusion for years to come, such as Austrian painter Franz Hohenberger (1867–1941), who even reveled in Tokyo's red-light district for its picturesqueness.²⁹

The Western authors of both groups narrated the idea of a land distinctly different from their respective home countries, not (yet) suffering from the changes brought by industrialization and other ailments of modern times. Between them, they described a place of longing, a *Sehnsuchtsort*, and helped to develop an ideal image of an «old Japan» in parallel to the convenient but boring modern Japan of railroads and men wearing suits. This imagination drew on older texts and visual media such as woodblock prints and photographs, in which temples, shrines, castles, and vernacular buildings served as landmarks and backgrounds. However, barely any of the visitors or resident building experts addressed the disappearance of architecture in the course of modernization as a problem.³⁰

The sole exception was American zoologist Edward S. Morse (1838 – 1925), who published *Japanese Homes and Their Surroundings* in 1886. In his introduction, he expressed his general fondness for Japanese culture, the apprehension of its decline and the specific intention to preserve as «many details of the Japanese house, some of them trivial, perhaps, which in a few decades of years may be difficult, if not impossible, to obtain.»³¹

Consequently, the book described Japanese dwellings in their typical shapes and functions, from fundamental construction principles to furniture, auxiliary buildings, and sewage disposal systems. It was richly illustrated, including some more technical drawings, and became a classic for Japanophiles. So indeed, while the book was not architectural but more of an ethnologic character, it helped preserve the idea of the traditional, pre-modernization house in Japan. However, it did nothing to remedy the situation of endangered architectural heritage: Morse himself was lacking the competences, and his fellow Westerners, who might have had the competences, lacked the interest.

Thus, the incentive and competence to study and preserve built heritage had to come from the ranks of the new generation of Japanese architects, and it did. Since the late 1870s, the graduates of the Chair of (Western) Architecture at the Imperial College of Engineering in Tokyo set out to provide the appropriate buildings for Japan's modern future.³² Interestingly enough, the experiences made during postgraduate studies abroad seem to have provided not only additional competencies and networks but also awareness of the cultural biases of architectural education. It is said that Kingo Tatsuno (1854 – 1919) saw himself unable to outline the architecture of his country to foreigners during his time in London between 1879 and 1983. When he took responsibility for the architectural education himself upon his return, Kingo complemented the classes of Western architectural history and styles with lectures on Japanese architecture and field trips to heritage sites.³³ Kigo Kiyoyoshi (1845 – 1907)³⁴ led the classes since 1889. He served as *daiku* to the Imperial court and was involved in various building projects and preservation efforts, thus contributing to bridging the conflicting approaches to building design and construction between «traditional» carpenters and «modern» architects.³⁵

These changes in perception in Western-trained architects' circles were in tune with the changing political climate in Japan that had once more shifted to give more attention to Japan's cultural heritage in general.³⁶ Thus, they were part of the broader negotiation of a modern national identity in which topics and actors did not remain confined to specific fields. For example, the shifts in architecture happened concurrently with similar efforts to analyze and structure Japan's fine and applied art traditions. Aiming to make the Japanese traditions in arts in their entirety visible and understood, actors, from both Western nations and Japan collected and communicated historical and cultural information.

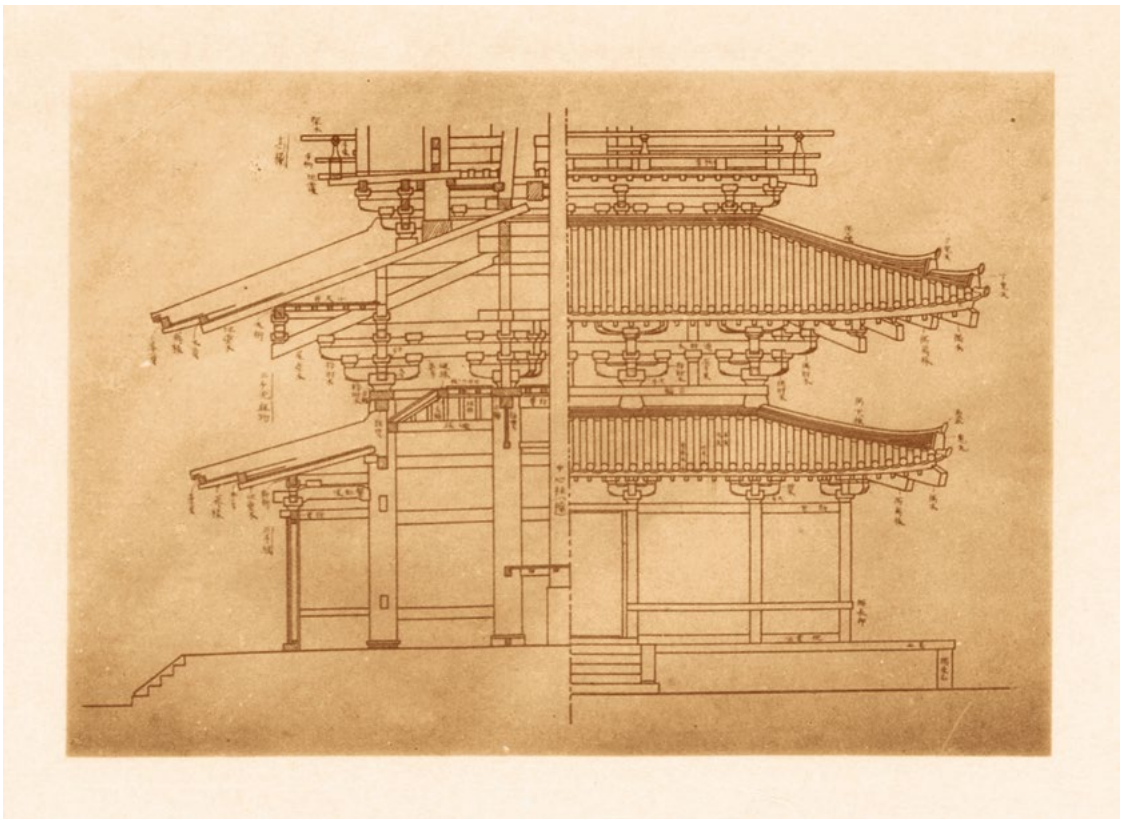
While there were mechanisms of Orientalism and / or Occidentalism involved in many of these endeavors, the information grew far beyond Western collectors' limited interests of designing modern architects alone. Japan's displays at two World Exhibitions already pointed towards the growing consciousness of the nation's specific cultural contribution to art and the interwoven character of historical development and design expression.

At first, the outline of Japan's historical, artistic development was displayed in the building and exhibition of Hō-ō-den at the World's Columbian Exposition in Chicago, 1893. Western-trained architect Masamichi Kuru (1855 – 1914) designed the three building parts to represent different epochs of Japanese architectural history.³⁷ Okakura Kakuzō (1863 – 1913), an expert on modern art education and leading intermediary of culture, organized the display and Ernest F. Fenollosa (1853 – 1908), philosopher, economist, and Japanophile art collector and theoretician, picked the art submissions.³⁸

Secondly, there was the Japanese submission to the Paris World Exhibition in 1900 that continued Japan's artistic self-representation with a strong statement of the country's historically significant and manifold tradition. It was conceived by another Japanese intermediary of arts in the wake of Japan's military triumph over China and the end of the *Unequal Treaties*.³⁹ Hayashi Tadamasa (1851 – 1906) was a translator at the *Exposition Universelle* in 1878 and went into the art trade business twenty years later. He catered to the Western interest in Japanese arts, much as Fenollosa and Okakura did, but with a different, less traditional angle, which made him much less known than the former.⁴⁰

Hayashi's pickings of exhibits shifted Japan's artistic contribution from an advertising presentation of art production, supplementing the items displayed in the industrial halls, into a statement on art history, cultural heritage, and national identity. After decades of Japanese art exhibitions in Europe, it was only in 1900 that a comprehensive collection of such objects was set up. It caused a new stir among art aficionados while the pavilion in which the exhibition was kept, was barely acknowledged.⁴¹

In parallel to this Japanese art display, a volume of 280 pages entitled *Histoire de l'art du Japon* was issued.⁴² Subdivided by epochs of Japanese history, the book provided a chronologically and richly illustrated overview of painting, sculpture, architecture, and the applied arts against the background of Japan's general socio-cultural development from prehistoric times to the end of the Tokugawa period in 1868. This volume was probably among the first ever to tell a nation's art history comprehensively and systematically. It underlined modern Japan's cultural self-awareness in which artistic traditions and practices were postulated to continue as part of the nation's identity.



While the initial edition of 1900 provided only a few photographs as far as architecture was concerned, the English edition of 1908 summarized the architectural information in a separate volume that contained drawings, floor plans, sections, and details, such as of the pagoda of Nara Yakushi-ji.⁴³ [Fig. 4] It showed an analytical dealing with historic buildings, which had never been seen in Western-language publications on Japanese architecture beforehand, denoting an advanced practice of building survey and historical interest.⁴⁴

In the book's introduction, there is no hint at any architecture-related qualification among the compilers, and its architectural part seems of little interest among the scholars of art history today.⁴⁵ Nevertheless, it might be worth speculating to understand the discourse on architectural heritage and loss in its complex character and its relations to the emergence of modern Japan: Where did the information in the book come from and who attributed relevance to the buildings chosen for a detailed survey?

Important hints come from the biographical information on two Japanese actors who had a formative influence on Japanese discourses on art and architecture, albeit in very different ways.

Okakura Kakuzō was arguably the most visible among the Japanese involved in Japanese art dialog with Western theoreticians. He wrote on art education, led an art institute, curated a museum collection abroad, and had a lasting influence on Japan's Western perception with his English-language publications *The Ideals of the East* (1903) and *The Book of Tea* (1906).

Okakura conceived the *Histoire*, while he was no longer at the museum. When the book was realized, he was the one to provide a structure that paralleled the Western practices of art historiography and contrasted Western tradition with Japanese.⁴⁶ Thus, he provided a framework within which the argumentation on Japanese art became possible along the lines of proper «academic» strategies⁴⁷ as pursued by Western scholars at the time.

His work met with the research interests of Itō Chūta (1867 – 1954) who had graduated in (Western) architecture in 1892.⁴⁸ Already profiting from the classes of Kigo Kiyoyoshi on Japanese carpentry practices, he was involved in the construction of the Heian Jingu in Kyoto following traditional patterns. At the same time, he was contracted to teach Western architectural history in Tokyo. Before long and by fusing impulses from both schools of thought, Itō became the «progenitor» of architectural history in Japan⁴⁹ and got involved in the edition of *Histoire de l'art du Japon*, «in charge of writing the sections on architecture.»⁵⁰ Sources for this task were the materials collected by the Imperial Museum in the course of the nationwide survey of objects and buildings between 1888 and 1897, which informed his work for the preservation law.⁵¹

The involvement of Okakura, Itō, and the Imperial Museum in a publication project that aimed at both a Japanese and a non-Japanese audience might explain why today's scholarly focus is less on the content of the volume but on its emergence and role within the broader framework of national identity and culture. Here materialized a cross-cultural discourse on a general theory of art and architecture. Japan sought to hold its own, to establish an interpretation of its artistic history as equal to the Western model and not least, to lay foundations to develop a modern Japanese architectural language. However, how does this refer to the question of architectural loss we are looking at?

The discussion of art, the negotiation of national identity gave new meaning to inherited objects of art, social practices, and architecture, bridging the ideas of progress and perseverance.⁵² This attribution of meaning marks the distinction between a building that might be allowed to disappear as part of a regular process of structural change, on the one hand, and a building whose (potential) disappearance is perceived as an actual loss due to its specific meaning and/or (symbolic) function, a building perceived worthy of discourse and protection, on the other.

Most interestingly, this negotiation of meaning in Japan legitimized the protection of Buddhist temple buildings in the end, which had been at risk due to their former political role and the policies of State Shintō. In 1893, Itō Chūta had interlinked the Hōryū-ji's architecture to Greece, while Okakura and Fenollosa had already used the temple's artifacts to narrate both historical depth and cultural connections across Asia.⁵³ Thus, Buddhism, its buildings, and ritual objects were acknowledged for their role in Japan's history and came to form a fundamental element of the modern state's cultural self-perception, as demonstrated in their dominance in the architectural section of *Histoire de l'art du Japon*. In the end, the negotiation of cultural meanings of art and identity paved the way for preserving buildings such as the Daibutsu-den of Nara Tōdai-ji, even if this meant to use modern engineering to avoid cultural loss.⁵⁴

- 1 See on his intention Alcock 1878, 9. For a list of objects, see *ibid.* 1862.
- 2 Cody 2005, 18. See as well Foxwell 2009, 40; Sigur 2008, 35–36; Kirsch 1996, 48–49; Lockyer 2000, 55.
- 3 Alcock 1875 – 1877, 161.
- 4 The phrase dates back to Sakuma Shozan (1811 – 1864), a Neo-Confucian thinker and scholar of *rangaku* («Dutch learning»), who initially advocated the additional use of Dutch technological knowledge to train a holistically educated person. Josephson 2012, 108. See as well Pauer 1987.
- 5 Coaldrake 1996, 248.
- 6 National Museums of Japan 2020.
- 7 Tanaka 2004, 31–32; Tseng 2008, 86. The TNM gives an overview of its genesis on its homepage. Tokyo National Museum 2020.
- 8 National Museums of Japan 2020.
- 9 Alcock 1878, 33–34.
- 10 Alcock 1878, 248.
- 11 Next to the already quoted Rutherford Alcock, there were, for example, Andsley / Bowes 1881; Dresser 1882; Anderson 1886.
- 12 See, for example, the Tokyo National Museum, 1872, or the Musée Guimet in Paris, 1889. See as well the collection of Asian art at the Museum of Fine Arts in Boston.
- 13 For an introductory overview, see Cody 2005.
- 14 Jarves 1876, 22.
- 15 Conder 1878, 3.
- 16 Extensively on this, see Löffler 2021.
- 17 On engineering education in Japan and the Imperial College of Engineering, see Duke 2009, 172–181, and Wada 2007.
- 18 The ideas and accompanying slogans describing Japan's relationship with the modernization process often changed, both in phrasing and interpretation. See about the phrase «Civilisation and Enlightenment» behind this shift, for example, Hedinger 2011, 164, 188–189, and Zöllner 2006, 148–149.
- 19 Coaldrake 1996, 248.
- 20 Enders / Gutschow 1998, 12. See for a summary of the political processes with a focus on religion in Löffler 2011, 19–21.
- 21 For an extensive discussion of the term *daiku* and the overall profession and situation at this time, see Clancey 2006, 11–12, 28–38. See also the seminal but more general study by Coaldrake 1990.
- 22 Löffler 2021, *ibid.* 2019. See as well Bartholomew 1989, 97 and Tseng 2012, 156.
- 23 Wendelken 1996, 30–31.
- 24 Coaldrake, 1996, 248; Enders / Gutschow 1998, 12; Tseng 2008, 90.
- 25 Evelyn Schulz traces such processes of change in urban environments in her research and looks at authors such as Mori Ōgai, Kōda Rohan, and Nagai Kafū. The latter, especially, addressed his experience of the rapid changes in the Japanese capital that threatened to erase the ancient, pre-modern city's last vestiges. What stands out in Nagai's text is the emphasis on the city's social space, while the landscape and built environment serve as a memory aid and reference frame. See, for example, Schulz 2014.
- 26 Scidmore 1891, 43.
- 27 To give but one more example: Hans von Königs-marck (1865 – 1943) did not perceive the urban environments in Tokyo and Yokohama as really Japanese anymore and believed to experience true Japanese-ness only away from the cities, most notably away from those with foreign settlements. Königsmarck 1900, 19, 45, see as well 291–293. — It might be worth to explore if western visitors rather associated lack of technology with essentially rural culture and saw the cities themselves as expressions of modernity already.
- 28 Regamey 1892, 8.
- 29 Hohenberger 1900, 45–47.
- 30 Some uttered regrets but saw the loss as unavoidable. See, for example, McClatchie 1879, 186.
- 31 Morse 1885, VII–VIII.
- 32 Their initial number was minimal, with only four graduates in the first cohort. See for context and development, for example, Meid 1977, 194–197, 275–257.
- 33 Finn 1995, 167. For a more extended version including myth-building, see Wendelken 1996, 3–32. On the stylistic thought in this education, see Watanabe 2006.
- 34 Wendelken gives the date of death with 1915 in her essay of 1990. (Wendelken 1996, 30) However, younger publications give the biographical data 1845 – 1907. Tōkyō toritsu toshokan 2019, 2.
- 35 Wendelken 1996, 30–31; Clancey 2006, 93–94, Hein 2013, 265–266.
- 36 Enders / Gutschow 1998, 12.
- 37 Kuru graduated from Josiah Conder's class in 1883 and joined the education ministry before working as an architect later. Coaldrake 1996, 241.
- 38 Sigur 2008, 71–73; Nute 1993, 49–51. On Okakura, see, for example, Mizuta 2012.
- 39 See Kirsch 1996, 60–61. See also Yoshioka 1995; Tseng 2008; Sato 2011. — Contemporary sources commented as well on this issue: Paris Exposition 1900, 357–358.
- 40 Sigur 2008, 75–77.
- 41 See Kirsch 1996, 60–61; Baumuck 1993, 48; Nōshōmushō 1902, 836, Summary in: Tokyo Research Institute for Cultural Properties (Tōbunken) 2020; Cody 2005, 42–44, 91; Ministère de la Culture et la Communication 1988, 116–117.
- 42 Fukuchi / Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan 1900. The Japanese version, Kōhon Nihon Teikoku Bijutsu Ryakushi, was issued in 1901.
- 43 Yoshitarō / Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan [1908]
- 44 The Japanese *hinagata-bon*, usually translated as building manuals, had similarly precise handling of constructional information for centuries already. However, they served as a planning tool, not as a post-factum building survey. However, the abstract understanding of drawing and information transfer was an established practice in Japan as well as in the West, and the competencies might have been used to support the surveys.
- 45 There is quite some literature on creating a national(ist) idea of art at this time, such as Sato 2011. The *Histoire* seems to be understood as a step along the way, and the architectural part is often barely mentioned, if at all. Gonse 1998. Inaga Shigemi recognizes and partially remedies this and underlines the departmental separation of art history (humanities) and architectural history (engineering) in Japan. Inaga 2007, 253–254, Inaga 2012, 51.
- 46 Inaga 2007, 254–255; Inaga 2012, 50–51. See as well the entire special issue on Okakura.

- 47 The research on the history of scholarship in different disciplines shows that most of the practices labeled as scientifically, neutral, and thus superior to older research practices at this time rooted in empirical experiences and tried to systemize and generalize these. See for the art discourses on Japan, for example, Löffler 2020, and as an example from civil engineering Wetzka 2017.
- 48 Tseng 2012, 155–156.
- 49 Jacquet 2012; Tseng 2012.
- 50 Inaba 2012, 49–50. Tseng sees his responsibility only for the edition of 1908. Tseng 2008, 239.
- 51 Sato 2011, 145–155; Coaldrake 1994, 39 – It would be interesting to know, who collected this data and if Kigo Kiyoyoshi students were involved in this task.
- 52 See as well the observation in Tseng 2008, 135–136.
- 53 See extensively Tanaka 2001, esp. 135. Jacquet 2012.
- 54 Coaldrake 1994.

LITERATURE

- Alcock, R.:
Art and Art Industries in Japan, London 1878.
- Alcock, R.:
Catalogue of works of industry and art, sent from Japan: International Exhibition, 1862, London 1862.
- Alcock, R.:
Japanese Art, in: Art Journal, 1875, pp. 101–105, 201–206, 333–33; 1876, pp. 41–44, 113–116; 1877, pp. 41–44, 97–99, 161–163; 1878, pp. 1–3, 137–140.
- Anderson, W.:
The pictorial arts of Japan. With a brief historical sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans, 2 vol., London 1886.
- Andsley, G. / Bowes, J.:
Ceramic Art of Japan, London 1881.
- Bartholomew, J.:
The Formation of Science in Japan: Building a Research Tradition, New Haven 1989.
- Baumuck, B.:
Japan auf den Weltausstellungen 1862–1933, in: Japan und Europa 1543 – 1929. Essays, Berlin 1993, pp. 44–49.
- Clancey, G.:
Earthquake Nation. The cultural politics of Japanese Seismicity, 1868 – 1930, Berkeley, Los Angeles, London 2006.
- Coaldrake, W. H.:
Architecture and Authority in Japan, London, New York 1996.
- Coaldrake, W. H.:
The Way of the Carpenter, New York 1990.
- Coaldrake, W. H.:
Western Technology Transfer and the Japanese Architectural Heritage in the Late Nineteenth Century, in: Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (4), 1994, pp. 21–58.
- Cody, S.:
Japan Goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867 – 1904, Los Angeles 2005.
- Conder, J.:
A few remarks on architecture (Lecture upon Architecture. Addressed to the architectural students. Kobudaigakko, Tokei, Japan), [Tokyo] 1878.
- Dresser, C.:
Japan, its Architecture, Art, and Art-Manufactures, London 1882.
- Duke, B. C.:
The History of Modern Japanese Education: Constructing the National School System, 1872 – 1890, New Brunswick, NJ 2009.
- Enders, S. / Gutschow, N.:
Hozon. Architectural and Urban Conservation in Japan, Stuttgart, London 1998.
- Finn, D.:
Meiji Revisited. The Sites of Victorian Japan, New York 1995.
- Foxwell, C.:
Japan as Museum? Encapsulating Change and Loss in Late-Nineteenth-Century Japan, in: Getty research Journal (1) 2009, pp. 39–52.
- Fukuchi, M. / Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan:
Histoire de l'art du Japon. Ouvrage publié par la Commission Impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900, Paris 1900.
- Gonse, F. R.:
Evolution de l' image de l' Orient japonais dans les histoires de Vart japonais (1880 – 1912), in: Lemoine, B.: Regards et discours européens sur le Japon et l' Inde au XIXe siècle, Limoges 1998, pp. 205–232.
- Hedinger, D.:
Im Wettstreit mit dem Westen: Japans Zeitalter der Ausstellungen 1854 – 1941, Frankfurt/M. 2011.
- Hohenberger, F.:
Briefe aus Japan, in: Ver Sacrum (3/1) 1900, pp. 37–50.
- Inaba, S.:
Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View, in: Elkins, James: Is art history global?, New York, London 2007, pp. 249–279, here pp. 253–254.
- Inaba, S.:
Okakura Kakuzō and India: The Trajectory of Modern National Consciousness and Pan-Asian Ideology Across Borders, in: Review of Japanese Culture and Society (24, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzō's Multiple Legacies) December 2012, pp. 39–57.
- Jarves, J. J.:
A Glimpse at the Art of Japan, New York 1876.
- Josephson, J. A.:
The Invention of Religion in Japan, Chicago 2012.
- Kirsch, K.:
Die Neue Wohnung und das Alte Japan. Architekten planen für sich selbst, Stuttgart 1996.
- Königsmarck, Graf H. von:
Japan und die Japaner. Skizzen aus dem fernen Osten, Berlin 1900.
- Lockyer, A.:
Japan at the exhibition, 1867 – 1970, Ph.D. Dissertation: Stanford University, 2000.
- Löffler, B.:
Constructing Japan. Knowledge Production and Identity Building in Late Nineteenth Century Western Architectural Discourses (forthcoming, 2021).
- Löffler, B.:
Fremd und Eigen. Christlicher Sakralbau in Japan seit 1853, Berlin 2011.
- Löffler, B.:
Thwarted Innovation: The discourse on earthquake resistance in Japanese architecture – a historical review, in: Construction History (34/2) 2019, pp. 35–52.

- McClatchie, T. R. H.:
The Feudal Mansion of Yedo, in: Transactions of the Asiatic Society of Japan (VII) 1879, pp. 157–186.
- Meid, M.:
Der Einführungsprozeß der europäischen und nordamerikanischen Architektur in Japan seit 1542, Cologne 1977.
- Ministère de la Culture et la Communication:
Le japonisme, catalogue, Paris 1988.
- Mizuta, N.:
Beyond Tenshin: Okakura Kakuzo's Multiple Legacies, in: Review of Japanese Culture and Society (24, special edition) December 2012.
- Morse, E. S.:
Japanese Homes and Their Surroundings, Boston, New York, London 1885.
- National Museums of Japan, e-Museum,
Jinshin Survey related photographs, retrieved from: www.emuseum.jp [25.02.2020].
- Nōshōmushō (ed.):
1900nen Pari Bankoku Hakurankai Rinji Hakuraikai Jimukyoku Hōkoku 1, Tōkyō 1902.
- Nute, K.:
Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright, London, New York 1993.
- Paris Exposition 1900. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition, Paris 1900.
- Pauer, E.:
Japanischer Geist — westliche Technik: Zur Rezeption westlicher Technologie in Japan, in: Saeculum (XXXVIII/1) 1987, pp. 19–51.
- Regamey, F.:
Japan in Art and Industry with a Glance at Japanese Manners and Customs, New York 1892.
- Sato, D.:
Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty, Los Angeles 2011.
- Schulz, E.:
Spiegelungen und Verflechtungen zwischen globalen und lokalen Stadtdiskursen: Zur ›Schönheit der Stadt‹ in Texten von Nagai Kafū, in: Schulz, E. / Gebhardt, L.: Neue Konzepte japanischer Literatur? Nationalliteratur, der literarische Kanon und Literaturtheorie, Berlin 2014, pp. 103–136.
- Scidmore, E.:
Jinrikisha days in Japan, New York 1891.
- Sigur, H.:
The Influence of Japanese Art on Design, Salt Lake City et al. 2008.
- Tanaka, S.:
Discoveries of the Horyuji, in: Chow, Kai-wing / Doak, Kevin M. / Fu, Poshek Fu: Constructing nationhood in modern East Asia, Ann Arbor 2001, pp. 117–148.
- Tanaka, S.:
New Times in Modern Japan, Princeton, NJ 2004.
- Tokyo National Museum, History of the TNM, retrieved from www.tnm.jp [27.02.2020].
- Tokyo Research Institute for Cultural Properties (Tōbunken): Exhibition catalog of the 1st and 2nd special exhibition (combined) Tokyo Imperial Museum, List of the works of the Exhibition of Japanese Art held at the Paris World Exposition in 1900, retrieved from: www.tobunken.go.jp [25.02.2020].
- Tōkyō toritsu toshokan (Tokyo Metropolitan Library): Kiko bunko ni miru gotairei (Imperial Accession Rites as depicted in the Kiko Collection), retrieved from: www.library.metro.tokyo.jp [26.02.2020].
- Tseng, A. Y.:
In Defense of Kenchiku: Itō Chūta's Theorization of Architecture as a Fine Art in the Meiji Period, in: Review of Japanese Culture and Society (24) December 2012, pp. 155–167.
- Tseng, A. Y.:
The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation, Seattle, Wash., London 2008.
- Wada, M.:
Engineering Education and the Spirit of Samurai at the Imperial College of Engineering in Tokyo, 1871–1886, Blacksburg, VA (Master thesis, Virginia Polytechnic Institute and State University) 2007.
- Watanabe, T.:
Japanese Imperial Architecture: From Thomas Roger Smith to Itō Chūta, in: Conant, E. P.: Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art, Honolulu 2006, pp. 240–253.
- Wendelken, C.:
The Tectonics of Japanese Style. Architect and Carpenter in the Late Meiji Period, in: Art Journal (55/3) 1996, pp. 28–37.
- Wetzck, V.:
Empirie und Theorie bei der historischen Bemessung von Brückenlagern, in: Gesellschaft für Bautechnikgeschichte: Alltag und Veränderung – Praktiken des Bauens und Konstruierens, Dresden 2017, pp. 61–76.
- Yoshioka, H.:
Samurai and Self-colonization in Japan, in: Pieterse, J. N. / Parekh, B.: The Decolonization of Imagination. Culture, Knowledge and Power, London 1995, pp. 99–112.
- Yoshitarō, T. / Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan:
A history of the Japanese arts, rev. ed., 3 vol., Tokyo [1908].
- Zöllner, R.:
Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart, Paderborn 2006.

TABLE OF FIGURES

- Fig. 1 Yokoyama Matsusaburō (1838 – 1884): Golden hall of the Hōryū-ji, photograph taken during the Jinshin-Survey, 1872 (Tokyo National Museum, webarchives, 壬申検査関係写, C0093798 [06.09.2020.] cropped).
- Fig. 2/3 Felice Beato (1832 – 1909): Two photographs of the pagoda of Tsurugaoka Hachiman-gū, 1867 – 1868, and with the finial already missing, the 1870s (The J. Paul Getty Museum, digital image courtesy of the Getty's Open Content Program, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/241799/felice-beato-single-storied-pagoda-hachiman-shrine-kamakura-british-1867-1868/?dz=0.5000,0.6001,0.47> [27.03.2019]); The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints, and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. «Kamakura» New York Public Library Digital Collections, here <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c581-a3d9-e040-e00a18064a99> [27.03.2019]).
- Fig. 4 Technical drawing of the pagoda of Nara Yakushi-ji (Yoshitarō, T. / Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan: A history of the Japanese arts, rev. ed., 3 vol., Tokyo [1913], vol. 3, p. 314, cropped).

Liquid Matter(s)

Künstlerische Interventionen mit Lederfett

Das Gebäude des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte wurde ursprünglich als Verwaltungsbau der NSDAP erbaut. 1947 nahm in ihm das Zentralinstitut für Kunstgeschichte (»Central Institute for Art History«) seine Arbeit auf, das aus dem im Juni 1945 eingerichteten »Central Art Collecting Point« der US-amerikanischen Militärregierung hervorgegangen war und der Rückführung der von den Nationalsozialisten erbeuteten Raubkunst gedient hatte.

Die unmittelbar mit dem NS-Staat und seiner Abwicklung verbundene Geschichte des Hauses bildete eine der Grundlagen für meine dauerhafte Intervention »Lets Slip Into Her Shoes (V)« (2017).¹ Für die Realisierung wählte ich eines der beiden Wendeltreppenhäuser im Bereich der Bibliothek aus, das, vom Leseaal ausgehend, zu einer Empore hinauf, beziehungsweise zu den Bestandsmagazinen im Keller hinab führt. Die Raumsituation dieses Treppenhauses, mit seinen gerundeten Wänden, wirkt innerhalb der repräsentativen Anlage überraschend intim. Die Beleuchtung ist eher improvisiert, an einigen Wandstellen blättert der Verputz ab. Für die Platzierung einer künstlerischen Arbeit könnte jedenfalls kaum ein Bereich des Gebäudes weniger geeignet erscheinen als dieser. Erst dem zweiten Blick offenbart sich seine besondere Qualität. Das durch eine Deckenöffnung einfallende Tageslicht lässt die gewölbte Kuppel erstrahlen. Wer die Stufen emporsteigt, erreicht einen Treppenbalkon vor einer geschlossenen Feuer-tür und befindet sich unvermutet in einer

Schirin Kretschmann

abgeschiedenen, hellen Sphäre. Von dort blickt man auf den verschatteten Grund hinab. Dem spiralförmigen Treppenlauf folgend trug ich eine Anordnung von mittelgroßen, rechteckigen DIN-Formaten aus bläulich-schwarzem Lederfett auf die Wände auf. Das Fett zog augenblicklich in die Oberfläche der Wand ein und bildete alsbald deutlich erkennbare Höfe rund um die Fettflächen aus. An manchen Stellen kratzte ich das Fett wieder ab. Je länger es hingegen auf den übrigen Wandstellen verblieb, desto intensiver wurde der Farbton, den es von hellem Blau über Graublau zu Schwarz changierend anzunehmen begann. Am Ende zeigten sich unterschiedliche Verläufe und Intensitäten an den einzelnen Auftragsstellen und ließen zugleich Spuren von Unregelmäßigkeiten oder früheren Eingriffen in die Wandoberflächen erscheinen. Der Geruch des Materials war zudem im gesamten Treppenhausbereich wahrnehmbar.

Durch die Spiralform begegnen einem die Felder von der Treppe aus bisweilen als ein Gegenüber, ohne jedoch direkt in Berührungsnähe zu liegen; im oberen Bereich des Treppenhauses lassen sich bei Tageslicht mehrere der Fettfelder mit einem Blick erfassen. So zart die Interventionen an manchen Stellen sein mögen, so nachhaltig ist die Einwirkung des ohne Unterlack aufgetragenen Fettes in das Innere der Wände. Der transitorische Ort des Treppenhauses erhält durch die kontinuierliche und unumkehrbare Einwirkung des Fettes auf der Wandoberfläche und in die Bausubstanz eine zeitliche Dimension.

1 Die Arbeit ist dauerhaft, bis auf unabsehbare Zeit installiert. Ein Abbau ist erst dann vorgesehen, wenn der Wandanstrich im Treppenhaus einmal erneuert werden sollte.



↑ Abb. 1

Schirin Kretschmann, Lets Slip Into Her Shoes (V), 2017.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.
Foto: Schirin Kretschmann.



Das industriell hergestellte Material, das üblicherweise für die Pflege von Lederstiefeln und Reitsätteln eingesetzt wird und dicht aufgetragen an flüssigen Asphalt erinnert, habe ich aufgrund seiner physikalischen und ästhetischen Eigenschaften als besonders gut geeignet für situative, zeit-räumliche Markierungen erlebt und sie vor der Münchner Intervention bereits in anderen orts- und raumbezogenen Kontexten erprobt. Die Markierungen bilden gesteigerte Anlässe für ästhetische Erfahrung, die durch ihre faktische Materialität und ihre optische Anmutung in das Wahrnehmungsfeld eines Ortes hineinwirken und zugleich über das Prinzip der Ortsspezifität hinausführen. Denn das nach dem Ende von temporären Ausstellungen wieder abgenommene Lederfett, das ich in großen Laborgläsern lagere, reicherte sich im Verlauf der Zeit mit Partikeln von Staub und Pollen, mit Insekten und abgeplatzter Wandfarbe an. Auf diese Weise stellt es ein unsichtbares, doch physisch konkretes Netzwerk zwischen den Orten her, an denen die Arbeiten realisiert wurden.

Erstmalig habe ich Lederfett für eine Arbeit eingesetzt, als ich damit von außen ein schwarzes und von innen als Gegenstück ein farbloses Fettfeld auf die Schaufensterscheibe eines Projektraumes in Basel auftrug (»Polish«, 2011). Die Fensterfront markierte ich so als Verbindung zwischen dem Innenraum des Ausstellungsortes und seiner städtischen Umgebung, die zu dieser Zeit von Asphaltbaustellen

und Handwerksbetrieben geprägt war. Im Gegensatz zu anderen Malmitteln bindet Lederfett nach dem Auftragen nicht ab, es verändert seine Erscheinungsweise und arbeitet weiter. Während der zweiwöchigen Laufzeit des Basler Projekts sammelten sich auf dem Fettfeld Staubpartikel, und es durchlief auf seiner glatten Oberfläche witterungsbedingte Verwandlungen, die als Materialschollen abrutschten. Auch hinterließen Passanten mit ihren Händen Einträge an der Oberfläche.

2013 realisierte ich für »She Came In Through The Bathroom Window« im Kölner Kunstraum Fuhrwerkswaage ein großes, auf den Boden aufgetragenes Feld aus schwarzem Lederfett, das die Proportionen der Architektur und die klimatischen Bedingungen in den Räumen des ehemaligen Umspannwerks aufnahm. Während die Deckenheizung warme Luft in die Raummitte abgab und ein Erstarren des Materials verhinderte, blieben die Außenwände des Raumes kalt und stabilisierten dadurch die Form an ihren Rändern. Für die Besucher wurde kein Hinweis auf den Umgang mit der Arbeit gegeben, gleichwohl blieb die Bodenfläche im Gegensatz zu der Basler Fensterfront bis auf eine Stelle am Rand unversehrt. Bei der Entfernung der Arbeit zeigte sich, dass über die Dauer des Projekts nicht nur Fett in den Hallenboden eingezogen war, auch ein Teil des Farbstoffes aus dem Material hatte sich gelöst und bläuliche Spuren hinterlassen.





↑ Abb. 3

Schirin Kretschmann, »She Came In Through The Bathroom Window«, 2013. Fuhrwerkswaage Kunstraum e.V., Köln.
Foto: Schirin Kretschmann.

Eine folgende Untersuchung des Materials ergab, dass die Tönungen dieser Farbeinwirkungen von hellem Blau über Graublau zu Schwarz reichen, je nach Menge und Dauer der Fetteinwirkung sowie abhängig von Material und Temperatur des Trägers, auf den das Fett aufgebracht wird. Diese Beobachtung der Farbverläufe hat meine nachfolgenden Lederfettarbeiten der Werkserie »Lets Slip Into Her Shoes I-VI« (2014 – 2019) stark beeinflusst. Kontinuierlich in eine Wandoberfläche einziehendes Lederfett machte im Kunstmuseum Stuttgart (2014) nicht nur die bisherigen Nutzungsspuren der Museumswände erkennbar; durch ihre Wandelbarkeit und farblichen Veränderungen konnte die Intervention gleichzeitig auf die konservatorischen Bedingungen am Ort, die museale Produktion von Dauer und Überzeitlichkeit reagieren. Im selben Raum befand sich Dieter Roths »Gartenzwerg« aus Schokolade von 1972, der in einer eigens temperierten Vitrine vor seinem natürlichen (und eigentlich vom Künstler intendierten) Zerfall bewahrt wird und dessen werkimmanente Temporalität konservatorisch aufgehoben wird.

Eine Wandinstallation von Fettflächen in einer Gruppenausstellung der Berliner Galerie Jochen Hempel, die nach dem Ausstellungsende wieder entfernt wurde, thematisierte direkt die Frage nach der ideellen und kommerziellen Vermittlung von temporären Werken. Das Werkkonzept dieser Arbeit wurde anschließend durch das Kunstmuseum Stuttgart für eine dauerhafte Implementierung erworben. Als Ort für die Realisierung (2018) wurden im Dialog mit dem Museum die hohen Wände eines Treppenhauses bestimmt, das verschiedene Bereiche der Sammlung verbindet. Von der Stirnseite des Treppenhauses ausgehend, brachte ich entlang der Raumflucht eine Komposition dicht übereinander gestaffelter großer Lederfettfelder auf die Wände auf. Die sich in

diesem Bereich stauende Wärme, die vor allem durch die Ausstellungsbeleuchtung entsteht, erzeugt an einigen Stellen eine chromatographische Trennung des Stoffgemisches: Während der Farbstoff des Materials innerhalb der ursprünglich gesetzten Felder bleibt, löst sich nahezu farbloses Fett aus diesen heraus und gelangt in darunter liegende Felder, so dass sich die Fett-Ausblühungen der Einzelsetzungen allmählich zu einem großen Fettfeld verbinden. Der Vorgang geschieht langsam, so dass er sich nur über längere Zeiträume als Spur eines Prozesses beobachten lässt, der das latente Vermögen der Zustandsveränderung und die tatsächliche Manifestation einer solchen Veränderung vergegenwärtigt.

Die Ästhetik der Arbeit bietet in der Bewegung durch das Treppenhaus unterschiedliche Lesarten, die einander möglicherweise ausschließen. In der direkten Betrachtung erscheinen die opak schwarzblauen Felder plastisch aus der fettgetränkten Wand hervorzutreten. Direkt vor den Wandarbeiten entsteht eine starke Untersicht, aus der die Komposition der Einzelsetzungen visuell in einem *allover* des dünnen, fließenden Fettfilms auf der Wand aufzugehen scheint. Die spezifischen situativen Bedingungen (institutioneller Rahmen, Routinen, Handlungen der Besucher, Raumsituation, klimatische Bedingungen) werden ebenso zu Agenten der Arbeit wie die Eigenschaften der beteiligten Materialien und die Handlungen der Bearbeitung.

Wie die Arbeit im Kunstmuseum Stuttgart in einigen Jahren aussehen und wie das eingebrachte Material sich mit den Museumswänden verbunden haben wird, ist nicht genau vorherzusagen. Da die Dauer ihrer Präsentation in der Sammlung nicht definiert ist, gehört die weitere Handhabung zur Offenheit der Arbeit und ist damit ebenso Verhandlungssache, wie es die Ermittlung ihrer Positionierung war.



↑ Abb. 4

Schirin Kretschmann, »Lets Slip Into Her Shoes (I)«, 2014.
Kunstmuseum Stuttgart. Foto: Frank Kleinbach





↑ Abb. 5

Schirin Kretschmann, »Lets Slip Into Her Shoes (III)«, 2015.
Galerie Jochen Hempel, Berlin. Foto: Bernd Borchardt.



In der Galeria Mario Iannelli in Rom besteht meine Arbeit aus einer einzigen, tiefschwarzen Setzung auf der Wand (»Labor II«, 2019), die sich langsam mit der Wand verbindet. Die Eigenlogik der Arbeit, zu der ein expliziter Umgang mit ihrer Dauer gehört, wird hier noch einmal auf andere Weise als im musealen Sammlungskontext herausgestellt: Sie wurde nach dem Ende der Ausstellung, für die sie realisiert wurde, nicht entfernt, sondern wird in verschiedenen künftigen Ausstellungskontellationen ihren Platz einnehmen.

Für die Intervention »Labor I« (2018) im Projektraum 45cbm der Kunsthalle Baden-Baden blieben die Ausstellungswände leer. Hingegen wurde die Raumdecke *allover* mit dem schwarzglänzenden Material bestrichen, das großen Laborgläsern entnommen war, die für die Dauer der Intervention auf dem Boden stehen blieben. Neonröhren und der Feuermelder an der Decke blieben dabei ausgespart und traten in dem glänzend schwarzen Feld an der Decke als eigenständige Objekte hervor. Der Geruch des Lederfettes verbreitete sich auch in den Vorraum und drang von dort über die Klimaanlage aus dem Gebäude, so dass er ebenfalls auf dem Parkplatz wahrzunehmen war.

Im Gegensatz zu den Versionen der Arbeiten in Ausstellungsräumen ist die Intervention mit Lederfett im Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte kein Ausstellungsobjekt mehr. Sie ist allerdings auch kein im weiteren Sinn funktionales Objekt zur ästhetischen Aufwertung des Ortes. Die Münchner Arbeit reagiert nicht auf die typische Rahmensetzung, wie man sie an Ausstellungsorten findet: auf die Zeitschichten eines Ausstellungsdisplays oder die beständige Verhandlung temporärer versus auf Dauer angelegter Strategien visueller Repräsentation. In München findet eine Bedeutungsverschiebung statt, eine gleichsam indexikalische Anverwandlung der Arbeit an den historischen Rückraum des Gebäudes – worunter ich sowohl die Bausubstanz als auch die Geschichte des Ortes verstehe – ja ihr Verwachsen mit diesem, ohne doch zugleich spezifisch

nur diesem Ort zu gehören. Von vornherein und ausdrücklich gelten meine Materialrecherchen und Bildstrategien nicht allein der Anwendung auf Kunstorte, sondern sind kontextoffen konzipiert und beabsichtigen auch die implizite Entgrenzung von Ortsbezogenheit, wie sie die NS-Repräsentationsarchitektur des Münchner Zentralinstituts und ihre Nachkriegsnutzung einfordert.

Meine künstlerische Arbeit bezieht sich auf Räume als Nutzungs- und Handlungsgefüge, ich möchte eine multiperspektivische, synästhetische Erfahrung dieses Raumverständnis ermöglichen. Nutzungs- und Handlungsgefüge konstituieren Räume jenseits ihrer materiellen oder architektonisch vorgegebenen Abmessungen. Insofern weist die Intervention über das traditionelle Prinzip der Ortsbezogenheit hinaus und entgrenzt dieses. Es geht also nicht um Markierungen eines Ortes oder eine Sichtbarmachung von Spuren oder Zeitschichten nach einer Ästhetik des Archäologischen. Stattdessen ist der Ort nur eine mögliche Materialisierung jenes Handlungsgefüges (unter vielen denkbaren), das sich nicht mit dem Gebäude oder mit dem Verweis auf seine Entstehung während des Nationalsozialismus erschöpft, sondern sich bis in die Gegenwart erstreckt und nicht zuletzt durch die aktuellen Betrachter der Intervention fortlaufend aktualisiert wird. In der speziellen Intervention im Münchner Zentralinstitut setzt die Arbeit an dieser sich fortsetzenden Vergegenwärtigung an, indem sie in die Raumgrenzen einwirkt. Dieser Prozess kann erst durch Zerstörung dieser Raumgrenze gestoppt werden. Die Programmatiken und Nutzungsabsichten von Architektur im Nationalsozialismus lassen sich nicht als ein an einem (historischen) Zeit-Ort isoliertes Denk-Mal verstehen, sondern nur als Vergegenwärtigung der über den Ort und die Zeit hinausgehenden Handlungsgefüge, zu denen auch der je gegenwärtige Betrachter beiträgt.

Insofern fordert gerade diese Architektur eine Entgrenzung des traditionellen Verständnisses von Ortsbezogenheit ein.





↑ Abb. 8

Schirin Kretschmann, »Labor«, 2018.
Kunsthalle Baden-Baden. Foto: Karolina Sobel.

Alle Abbildungen:
© 2021 Schirin Kretschmann und
VG Bild-Kunst, Bonn.

Collections of Loss

Curating the Earthquake

Stefanie Lotter

Introduction

The experience of natural disaster strikes at the heart of society. Its commemoration and memorialization transform the personal experience of loss and pain into a measured response, seizing the event for future historiography. In the sphere between experience and history negotiations take place to determine the formation of collective memory,¹ a process still ongoing after the earthquake that shook Nepal 11:56 local time on 25 April 2015 with a magnitude of 7.8, killing nearly 9000 people. The contradictions between loss and preservation in heritage studies are complex, as are the debates within anthropology around commemoration² and the multiple dimensions of loss.³

As with all catastrophic events, we find change over time in how we relate to disaster⁴ and as Clavandier proposes, disaster recovery evolves in three phases.⁵ After the *destruction phase*, the *action phase* follows in which first responders search for the living and list the dead. The last phase after disaster Clavandier termed *mourning phase*, which is the phase of *coming to terms* with the event. It is within this third phase that loss has been collected and curated in post-earthquake Nepal as part of mourning and coming to terms with the disaster. This paper explores the variety of collections of loss. It is based on qualitative research conducted as a part of the project <After the Earth's Violent Sway: the tangible and intangible legacies of a natural disaster>.⁶ Key informant interviews with artists, activists, collectors, and curators were conducted over the summers of 2017 – 2019 in Nepal.⁷

Collecting loss took place in the broader public sphere through various agents including the state with its museum apparatus, individual artists who exhibited their work through online platforms and exhibitions and heritage activists whose engagement with the public sphere took at times the form of happenings. Using the concept of publics and counterpublics,⁸ I see artists as well as activists as agents, seeking to address audiences. Counterpublics such as cultural spaces created by graffiti artists and form forums of discourse in response to dominant publics whose established elite spaces remain exclusive.

It is in counterpublic spaces that subaltern discourses of loss were articulated in Nepal. As «collections of loss» act as performative pathways to transform the memories of the 2015 earthquakes, seeking out counterpublic as well as public is essential. Exhibitions and Performances are the locations of intentional creative knowledge productions in public spheres. They are informed by the disaster, the public, and creative agents.

Over the past decade natural disasters have come to be seen as social rather than merely environmental phenomena.⁹

As part of refocusing disaster studies and moving away from the macro-level perspective of rapidly responding disaster management to center on emic perspectives,¹⁰ new approaches such as this one describe local agency, communal resilience and artistic creativity. As part of repositioning disaster studies, this study recognizes that after disaster agents «advocate their visions for the future»¹¹ while creating undeniably a «compelling visual lexicon of disaster».¹² In the following, I will provide glimpses into the artistic diversity of such a visual lexicon of disaster. In taking the anthropology of absence and loss¹³ to address fundamental anthropological questions about memory and forgetting¹⁴ at sites of memory¹⁵, this discussion relates questions of artistic representation to questions of ethnic and communal activism.¹⁶

With its examples, the first section discusses curator-led commemorative projects in the traditional public spheres of state-owned spaces. This section shows that attempts to represent the wider public have recently been undertaken through community consultation.

The second section takes well-established attempts to community engagement further when it leaves traditional exhibition spaces and engages with representations in counter-public spaces. Here citizens take control over their own discourse and representation. Through three examples this second section explores how the subaltern counterpublic discourse used rhetorics of anger and how the discourse entered elite gallery spaces through the medium of humor.

Commemoration in Traditional Public Spheres

The tangible heritage of commemoration takes various forms. These range from engraved inscriptions and dedicated monuments or sculptures to memorial landscapes such as memorial gardens or purposefully retained ruins, signifying sites of death and heroic survival.¹⁷ Nepal commemorated previous earthquakes with memorial steles in the center of Kathmandu and Patan. Their inscriptions listed aside from information such as the date of the disaster and the extent of death, relief efforts of the prime minister and other elites. State initiated commemoration one may conclude tends to celebrate reconstruction and relief in monumental gestures of celebratory permanence. With victims' experience disappearing behind mere numbers, these monuments support the dominant narrative of a providing benevolent state.

After the earthquakes of 2015 it took nearly five years for Sushil Gyewali, Chief Executive Officer of the National Reconstruction Authority (the government body to supervise and lead post-earthquake reconstruction), to announce the government's intention to construct a dedicated earthquake museum. The museum will be located at the site of the Dharahara ruin, whose national significance has been discussed.¹⁸ The new state museum of the earthquake does specifically not take up the threads left by the earlier failed grassroots museum initiative: <The People's Museum of the Earthquake> which hosted over two years in 2017/18 discussion groups and collected oral history to create an earthquake museum based on the stories and experiences of the people. However it is to be noted that the initiative <The People's Museum of the Earthquake> opened up a public discourse over the need for a commemorative discursive institution rather than a monument.

In the years following the earthquake several smaller memorials were erected in the earthquake epicenters Barpak and Langtang¹⁹, putting Nepal on the map of what J. John Lennon and Malcolm Foley termed dark tourism to commemorate atrocity and disaster.²⁰

Aside from permanent museums and memorial sites, the earthquakes led also to a variety of public exhibitions, several of which took place in established museums and galleries in the Kathmandu Valley. Curators collected stories of survivors (Example 1 Harry Morgan 2016 and 2017 Patan Museum), material culture from the rubble (Example 2 Anie Joshie and Durham University 2018 Hanuman Dhoka Museum), photographs of the earthquake circulating on social media (Example 5 Tara Bedi and Sumit Dayal 2018 Taragaon Museum) and the memories of an entire village buried under a landslide triggered by the earthquake (Austin Lord and Jennifer Bradley 2019 Photo Kathmandu).

In these exhibitions the affected communities have been imagined as a unit in need of a forum to articulate grief and loss. Artists and Curators have widely seen their collecting, articulating, and preserving experiences as well as the materiality of loss as aiding the process of collective healing after the disaster. Community members provided the stories and objects while attempts to co-curate content or reach community members as local audiences were somewhat limited. Museums and galleries are in Nepal not (yet) visited by a wider public as they remain urban elite institutions of limited public engagement.

Example 1: Collecting Stories as a Form of Healing

The exhibitions <Reflections 25.4.16> and <Reflection 25.4.2017>²¹ at the Patan Museum and the UWE Atrium Gallery in Bristol were co-produced exhibitions pairing foreign and

Nepali artists with Nepali citizens who were willing to narrate their personal earthquake memories to volunteering interviewers and translators, while having their portrait painted or photographed for a public exhibition. Initiated by Marli Gordon, Bhuwan Rokka, and Harry Morgan, this storytelling project archived images and stories online and made the artwork and recordings accessible to a wider audience through recording, transcription, translation, and display.

The project emphasized storytelling as a process of healing²², trusting that involving consenting adults would positively affect their personal trauma recovery through the process of participation. Without the consultation of mental health professionals this engagement project has however not been monitored, and the effects in participants may not have been as positive as envisaged.

Both *Reflections* exhibitions refrained from taking a political stand. This apolitical perspective contrasts with Ai Weiwei's storytelling work on the Sichuan earthquake. Based on a year-long research project, Weiwei's research team established a link between government corruption and collapsing school buildings. The research team conducted interviews in the affected areas and collected the names of 5219 schoolchildren who had died in their collapsing classrooms. The project blog – later closed down by state censorship – listed their names and told multiple stories in a politically framed discursive space. By contrast *Reflections* collected loss and archived it without the intention to initiate societal change or challenge public discourse. The exhibitions *Reflections 25.4.16* and *Reflection 25.4.2017* do not challenge but add to earthquake historiography when they document personal experiences and present oral histories. However, as a documentation project, neither the website nor the recordings hold remotely up to archival standards.

Example 2: Collecting objects to visualize absence



Most radical amongst earthquake exhibitions has been *Diastrophisms*, a sound installation in Chile built on a set of debris from the Alto Río building that was destroyed by the earthquake on 27th February 2010. This sound installation was based on a modular system that sends images through rhythmic patterns creating sound-waves that imitated the initial communication of buried survivors with the search and rescue teams²³. Linking rubble to death or painful survival conjures claustrophobic memories.

The Hanuman Dhoka Museum in Kathmandu did not go quite as far as imagining the voices from the rubble when it opened its temporary earthquake exhibition in spring 2018. The exhibition included photographs, artifacts, and findings from the archaeological excavation project²⁴ of the University of Durham. As part of the exhibition, objects re-

covered from the rubble of Kasthamandap, a rest house on Kathmandu Durbar Square, were displayed. These objects referred either to the loss of built heritage or to the loss of life at the site. The later was conceptually framed through the known relationship of rather mundane objects with their owners.

Artifacts from the rubble included a red piece of a crumpled motorcycle helmet, a coin, a remote control, and plastic tubes from blood donation kits used at the charity event that took place at the moment of the earthquake. The objects are torn as they illustrate the weight of the monument that collapsed on them. Through their collection the absent bodies of those who died under the weight of the building next to the

↑ Fig. 1
Photograph by author

objects loom large. One wonders what it takes to transform a helmet designed for impact into a barely recognizable piece of fiberglass and polystyrene foam. Anie Joshi, one of the exhibition's curators, salvaged the objects from the rubble and insisted on their display. Without her intervention, the exhibition would have displayed a more sanitized image of architectural remains, unrelated to the people's suffering. Joshi, however, argues that archaeological remains should never be detached from the people.

While the dead do not speak, their commemoration takes place in multiple ways. The recent fascination for dark tourism and the material demarcation of death in exhibitions through storytelling and object display marks a conceptual departure from accepting faith and seeking closures through ritual performance. The prospect of creating a dedicated earthquake museum acknowledges the need to narrate more involved and complex stories than previous memorials did. What remains to be seen is how such a museum display might reach out to develop wider audiences beyond foreign visitors and urban elites who already frequent Nepal's museum and gallery spaces.

Subaltern Counterpublics

Subaltern counterpublics are, according to Nancy Frazer, parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate opinions in a counterdiscourse to formulate oppositional interpretations of their identities, interests and needs. Counterpublics, Frazer elaborates, «emerge in response to exclusions within dominant publics»²⁵ characterized by a power imbalance. The alternative and parallel counterdiscourse initiated by heritage activists in Nepal challenges the dominant heritage discourse laid out by the government of Nepal and institutions such as UNESCO or ICOMOS.

The following two examples position the counterpublic discourse in the public sphere of the street. Post-earthquake tattoo art (Example 3) is introduced as a personal engagement with heritage sites, an embodiment and identification with ancestral heritage. By contrast a demonstration culminating in a happening (Example 4) widens the «discursive contestation»²⁶ when it employs the counterpublic's most transgressive instrument, the use of the rhetoric of anger²⁷. Heritage activists burned an effigy of the UNESCO country director in public to highlight their disagreement with the authorities' dominant discourse.

Ideally, societies expand and open up to new ideas through being exposed to the subaltern counterpublic discourse. The last example (Example 5) illustrates precisely this expansion of the dominant discourse in Kathmandu when it humors the anger of heritage activists in a fine act of self-reflection. Shakya's <Toyography> signals a critical tolerance in settings such as art galleries while the parallel heritage discourse's transgressive power still awaits mainstream acceptance in other areas.

Example 3: Collecting Heritage Tattoos

When the 7.3 earthquakes struck in April 2015, Suhell Manandhar's tattoo of Nautale Durbar [Fig. 2], a section of the Royal Palace of Kathmandu [Fig. 3], was still a work in progress.

One part of the building had been only half inked, and the top of the four roofed pagoda-style building did not show the necessary pinnacle (*gajur*) at the top of the roof that in a monument signifies divine protection. Initially, this tattoo was planned as a testimony of the love and connection Mr. Manandhar felt for the heritage built by his ethnic ancestors, the Newar. However, this connotation changed when the earthquake hit Nepal, damaging the depicted building.



Suhell Manandhar remembers distinctly the discomfort he felt when his friends and neighbors pointed out, that he had predicted the post-earthquake look of Nautale Durbar with his still incomplete tattoo.²⁸ One neighbor even argued that the incomplete image on Mr. Manandhar's arm had made the actual structure vulnerable to nature's forces who seek out imperfections. Manandhar does not believe his skin affected the faith of Nautale Durbar but, as several friends pointed to the missing pinnacle on his arm, he had it tattooed as soon as the tattoo studio was open again after the earthquake. With this act of completion Mr. Manandhar acknowledged several issues at once. He confirms that his tattoo is part of a public art discourse quite like a mural, and in addition he acknowledges the cultural rule that requires iconography to be complete.

After the earthquake commemorative post-earthquake tattoos were inked all over town and in the diaspora. Initially Suhell Manandhar felt misunderstood in his elaborate statement expressing his identity as a Newar and his love for Kathmandu's cultural heritage. However with greater distance to the disaster he began to add further heritage buildings and even intangible heritage, collecting what had been lost in the earthquake. He had Gaddhi Baithak.

↗ Fig. 2
Nautale Durbar tattoo
by Dinesh Maharjan (artist)

↗ Fig. 3
The internet providing the starting
point for a detailed tattoo drawing
Image Wikimedia Commons
(www.flickr.com/photos/jlascar/,
CC BY-SA 3.0)

→ Fig. 4

Gaddhi Baitak tattoo
by Dinesh Maharjan (artist)



→ Fig. 5

Gaddhi Baitak image by author
inked on his arm alongside the chariot
of the Kumari used during the
annual Indra Yatra festival as a symbol
of cultural continuity.



↘ Fig. 6

Kumari Jatra chariot tattoo by
Dinesh Maharjan (artist)

↘ Fig. 7

Kumari Jatra chariot
His arm also shows a bicycle rickshaw
above his elbow to signify resilience
after the earthquake and the capital's
ongoing secular everyday culture.



Disaster tattoos have previously been recognized as a phenomenon of mourning²⁹ and as Sarnecki notes, ‘pain loss and suffering require more drastic ways of [story] telling, ways that involve our entire being’.³⁰ The long and painful process of having a tattoo inked has been seen widely as a cathartic release³¹ in which pain and trauma are relived. While heritage in both its material and intangible forms has to be seen as identity-conferring³², it is the heritage tattoo as a collaborative artist and client expression that shifts commemoration of a natural disaster beyond the individual³³ situating it within the subaltern countercultural discourse. Commemorative earthquake tattoos reveal how the earthquake and its devastating destruction sink into collective memory³⁴, creating semi-public images that act over time as aide mémoire telling and retelling the illustrated oral history of the disaster. What has been missing in the discourse is the fact that tattoos have audiences when displayed or better worn in public. The creation of larger pieces over time takes audiences’ reactions into account in a reflective process where meaning and intentions shift as memory becomes more solidified.

Finally, three years after the earthquake Suhell Manandhar’s full sleeve tattoo is completed with his own interpretation of a commemorative earthquake tattoo having developed alongside. Above the elbow, Manandhar had a black hole added. The swirling hole signifies the dragging force of the 2015 earthquake that took down Newari heritage buildings and made the intangible heritage performance almost impossible. The black hole is consciously placed over the elbow, a spot known amongst tattoo enthusiasts for being distinctly painful and not healing well. As if feeling the urge to hold on to the pain caused by the

earthquake, Manandhar chooses his elbow to complete the tattoo. Sarnecki explains «writing in the flesh in some permanent way, helps us both to let go and to memorialize a particularly painful or traumatic event in our life».³⁵ For Manandhar the process of accidentally getting and finally owning a post-earthquake tattoo provided a space to relive one pain by undergoing another. Commemorative disaster tattoos presented here and in McCash (2015) and Davidson (2016) show that beyond the individual, the collective need for commemoration finds expressions for emotions such as loss, grief, nostalgia, or survivors' guilt. Post-disaster tattoos after Hurricane Katrina, Christchurch, and Nepal differ in their iconography. Hurricane Katrina resulted in fleur de lille tattoos while the small Christchurch tattoos predominantly featured maps, dates, and shock waves. Such cultural differences show not only that loss is experienced individually, but that collective memories form over time in communities affected by a disaster.

Example 4: Burning an Effigy as a Counterpublic Performance

On 6th January 2018, a group of heritage activists demonstrated in Kathmandu displaying an informative banner with images detailing the violation of both the World Heritage buffer zone at Hanuman Dhoka as well as the gazetted

National Protection Zone. As part of the demonstration and to create media attention, they burned a straw effigy of the UNESCO country director to Nepal, Christian Manhard.

Heritage activists initially appealed to all state institutions writing petitions and requesting the department of archaeology and, in addition the UNESCO to investigate the case and stop the construction work. After initial interest in the case, the UNESCO country director concluded that the world heritage zone was not affected by the building and dropped the case. This profoundly angered the heritage activists who had seen the UNESCO as their natural ally and they turned to a new strategy. At the height of the disagreement activists initiated a demonstration providing information through banners and speeches, culminating in what could be described as a happening or performance. They publicly burned the effigy of UNESCO country director to Nepal, Christian Manhard, who failed to oppose the post-earthquake construction of a shopping complex that violated building regulations and encroached on the site of the former royal palace.

Ryder attributes *rhetorics* of anger to counterpublics in her study on America.³⁶ She states that counterpublics vent anger as an alternative to the supposedly reasonable, and harmonious public discourse that follows conventions such as politeness and rationality. As subaltern counterpublics do not speak from the vantage point of power, they are vulnerable and easily ignored by authorities. It is for this reason that they express anger to emphasize the importance and urgency of the matter. Weisser argues that breaches of etiquette and expressions of emotions are within counterpublic discourse seen as a legitimate rhetorical tool to draw attention.³⁷



In post-earthquake Nepal, heritage activists use the counterpublic sphere to evoke community ownership of heritage through the expression of emotion. Without a curator, they collect their cultural losses and vent anger at authorities while articulating cultural phantom pains³⁸ inflicted upon them by the earthquake. The blunt language of anger common in counterpublic discourse, mocks, insults, and disturbs the dominant discourse to reach media attention and challenge the dominant discourse.

The above discussion illustrated how a subaltern counterpublic discourse challenged the dominant discourse with deliberately a disturbing performance in order to gain media attention. Heritage activists have seen such challenges to the representation and commemoration of the disaster as necessary to guarantee that cultural heritage is not lost in bureaucracy but rebuilt, protected, and preserved.

Example 5: Art Depicting the Counterpublic Discourse

Perhaps an alternative to the confrontational approach of heritage activism is the work of Sunny Shakya, whose work *Toyography* has been displayed in the famous Siddhartha Gallery in 2019. Entering a mainstream art gallery with an activist agenda requires a careful calibration turning a critical agenda into an acceptable challenge to the dominant discourse.

In Sunny Shakya's exhibition titled *Toyography* (Siddhartha Art Gallery 2019), messages are conveyed with humor. Plastic toy figures are chosen to re-enact events to provide a social commentary to recent events. Action figures pose in front of heritage sites holding up banners, torches, and national flags to stand against the proposed government plan to change the *Guthi Bill*. They give a caricature of angry heritage activists, striking powerful poses in full traditional Newari garments, protest sign in hand.

Guthis are traditional Newari membership groups that have been responsible for the building and upkeep of religious sites and festivals for centuries. As such, Guthis are an integral part of kinship-based Newari society, and their decline in the mid 20th century has been widely bemoaned, especially after the earthquake when they could have been instrumental in rebuilding heritage sites. In 2019, three years after the earthquake, Nepal's government aimed to reform the legislation concerning the guthi system to move further towards a secular state in which heritage landholdings are managed and monitored by the state rather than guthis.

This proposal resulted in large scale demonstrations across the Kathmandu Valley, culminating in the withdrawal of the controversial *Guthi Bill*. One of the major demonstrations that led to the withdrawal had been a motorcycle rally with thousands of young participants whose leather outfits underlined the call to continue the patrilineal all-male guthi organizations. The message conveyed through Shakya's art underlines these gender stereotypes when Barbie Maicha carries water or receives a pizza delivery. At the same time, Batman, Hulk, and the Terminator demonstrate with place cards and the aggressive body language of an action figure against the *Guthi Bill*. Shakya's message is clear, no matter how much modernity changed the look of young people, at heart, every muscle man can rediscover his Newari identity and demonstrate against the *Guthi bill*.



Shakya translates the above described «rhetoric of anger» in the counterpublic sphere into art and presents it in the distinguished Siddharta Gallery to an elite audience.

Amongst other effects, the earthquake has also channeled a new Newar nationalist sentiment amongst young people who promote ethnic self-reliance and advocate community rebuilding of heritage sites over externally funded projects.

Bille states in the anthropology of absence that: «In the social realm, (...) people experience «phantom pains in the form of sensing the presence of people, places and things that have been obliterated, lost missing or missed, or that have not yet materialized».³⁹ Bille argues further that catastrophes and the destruction of built environment heighten the emotional connection to all that is absent. If we take the argument to view Sunny Shakya's «Toyography,» we can sympathize with «Hulk Bahadur,» the culturally hybrid muscle man who turns to heritage activism to defend his identity. Shakya's portrait of a vigilant society finds its correspondence in a reality where the communal ownership of loss has become a trope, and citizens turn to activism to defend their own and their city's cultural identity.

Conclusion

As if hitting the Nepali society's nerve, individual and communal responses to heritage destruction indicate the intimate connection between heritage and identity formation. At this crucial juncture, the social relationship to place is formed. Articulating as a state or community that what is absent and lost, can take many forms, from commemoration that collects stories and objects to plans of a museum of the earthquake. Curated exhibitions aiming to empower communities have largely failed to do so due to entering the public sphere through exclusive institutions such as museums and galleries. With exhibitions that are only seen by foreigners and the urban elite, the benefit to communities is which preservation agendas and involve community members. As of late, they have preferred demonstrations to exhibitions when collecting loss. No doubt, employing the rhetoric seek media attention for the course of heritage reconstruction.

What remains most fascinating is how the counterpublic, as illustrated with the evolving and discursive tattoo art and political demonstrations, has expanded the dominant discourse over heritage and identification. Artists such as Sunny Shakya have been able to reference the counterpublic discourse introducing it to a mainstream art gallery where no doubt elites and foreigners consume his work.

What remains evident in the discursive circle is, that research into the relationship of people and their heritage is a place of identification which remains forever fascinating.

↖ Fig. 8
The effigy of Christian Manhard
Photograph by Sanjay Adhikari

↑ Fig. 9
Sunny Shakya «Hulk #Guthi Bill»
Photograph by author July 2019

ENDNOTES

1 Halbwachs 1992 [1925], Assman 2008.
 2 Hijink 2011; Isaac / Çakmak 2013;
 Van der Laarse 2010a, 2010b; Somers
 2014; Van der Laarse / Van Vree 2009.
 3 Cecil 1996, Kwon / Lane 2016, Miller 2009.
 4 Simpson 2013.
 5 Clavandier 2004.
 6 Funded by the UK's Global Challenges
 Research, Fund through the Arts
 and Humanities Research, Council Grant
 number AH/P003648/1.
 7 I would like to thank the anonymous
 reviewer of the chapter for his / her
 constructive comments.
 8 Warner 2002; Frazer 1996; Weisser 2008.
 9 For example Blaikie et al. 1994;
 Oliver-Smith 2002.
 10 Simpson / Serafini 2015.
 11 Weissenberg 2012, p. 17.
 12 *Ibid.*, p. 2.
 13 Bille et al. 2010.
 14 Connerton 2008.
 15 Nora / Kritzman 1996.
 16 Gellner 2009.
 17 ICOMOS 2014.
 18 Hutt 2019.
 19 Ariel et al. 2019.
 20 Foley / Lennon 2000.
 21 <http://reflections.org.np>.
 22 Personal communication with Harry
 Morgan and [http://reportager.uwe.ac.uk/
 projects16/reflections16/index.htm](http://reportager.uwe.ac.uk/projects16/reflections16/index.htm).
 23 L'Huillier/Monero 2018.
 24 Led by Robin Coningham see details
 (Coningham 2018).
 25 See Frazer 1996, p. 123.
 26 See Frazer 1996, p. 124.
 27 Ryder 2007.
 28 Interview with Suhell Manandhar
 April 2019.
 29 See Otte 2007; Gentry / Alderman 2007,
 Davidson 2016, Hill 2014.
 30 See Sarnecki 2008, p. 38.
 31 Buss / Hodges 2017.
 32 See Urry 1996, p. 61.
 33 Hill 2014.
 34 Halbwachs 1992.
 35 Sarnecki 2008, p. 39.
 36 Ryder 2007.
 37 Weisser 2008.
 38 See Bille et al. 2010, pp. 3–4.
 39 *Ibid.*

LITERATURE

Aryal, D.R. / Karki, N. / Kunwar, R.R.:
 Dark Tourism. A Preliminary Study of
 Barpak and Langtang as Seismic Memorial
 Sites of Nepal, in: *Journal of Tourism
 and Hospitality Education*, 9, 2019,
 pp. 88–136.
 Assmann, J.:
 Communicative and Cultural Memory, in:
 Erll, A. / Nünning, A. (eds.): *Cultural
 Memory Studies. An International and
 Interdisciplinary Handbook*, Berlin,
 New York 2008, pp. 109–118.
 Bille, M. / Hastrup, F. / Soerensen, T.F. (eds.):
*The Anthropology of Absence. Materializa-
 tions of Transcendence and Loss*,
 New York 2011.

Blaikie, P. / Cannon, T. / Davis, I. /
 Wisner, B. (eds.):
 At Risk. Natural Hazards, People
 Vulnerability and Disasters, London,
 New York 1994.
 Buss, L. / Hodges K.:
 Marked. Tattoo as an Expression of
 Psyche, in: *Psychological Perspectives*,
 60:1, 2017, pp. 4–38.
 Cecil, R. (ed):
 Anthropology of Pregnancy Loss:
 Comparative Studies of Miscarriage,
 Stillbirth and Neo-Natal Death, Oxford
 1996.
 Clavandier, G.:
 La Mort Collective. Pour une Sociologie
 des Catastrophes, Paris 2004.
 Connerton, P.:
 Seven Types of Forgetting, in: *Memory
 Studies*, Vol 1(1), 2008, pp. 59–71.
 Davidson, D. (ed.):
 The Tattoo Project. Commemorative
 Tattoos, Visual Culture and the Digital
 Archive, Toronto 2016.
 Felder, M. / Duineveld, M. / Van Assche, K.:
 Absence/Presence and the Ontological
 Politics of Heritage. The Case of Barrack
 57, in: *International Journal of Heritage
 Studies*, 21:5, 2015, pp. 460–475.
 Frazer, N.:
 Rethinking the Public Sphere. A Contri-
 bution to the Critique of Actually
 Existing Democracy, in: Craig C. (ed.):
 Habermas and the Public Sphere,
 Cambridge / Mass. 1996, pp. 109–142.
 Gellner, D.N. (ed.):
 Ethnic Activism and Civil Society in
 South Asia (Governance, Conflict, and
 Civic Action 2), Delhi 2009.
 Gentry, G.W. / Alderman, D.H.:
 Trauma Written in Flesh: Tattoos as
 Memorials and Stories., in: Barber, K. /
 Hidalgo, D.A. (eds.): *Narrating the
 Storm. Sociological Stories of Hurricane
 Katrina*, Cambridge 2007, pp. 186–199.
 Halbwachs, M.:
 On Collective Memory [Originally
 published 1925 in French as *La Mémoire
 Collective*], Chicago and London 1992.
 Hijink, R.:
 Voormalige Concentratiekampen.
 De Monumentalisering van de Duitse
 Kampen in Nederland, Hilversum 2011.
 Hill, M. A.:
 Memorial Tattooing – Making Grief
 Visible, in: Thompson, B.E. / Neimeyer,
 R.A. (eds.): *Grihetf and the Expressive
 Arts. Practices for Creating Meaning*,
 New York 2014, pp. 202–204.
 Hutt, M.:
 Revealing What Is Dear. The Post-Earth-
 quake Iconization of the Dharahara,
 Kathmandu, June 2019, in: *The Journal
 of Asian Studies* 78 (03), 2019, pp. 1–28.
 ICOMOS International Symposium »Heritage
 and Landscape as Human Values«, 18th ICO-
 MOS General Assembly, Florence 2014.
 Isaac, R. K. / Çakmak, E.:
 Understanding Visitor's Motivation at
 Sites of Death and Disaster. The Case of
 Former Transit Camp Westerbork, the
 Netherlands, in: *Current Issues in Tourism*
 17(2) 2013, pp. 164–179.

Kwon, J.B. / Lane, C. L. (eds.):
 Anthropologies of Unemployment. New
 Perspectives on Work and its Absence,
 New York 2016.
 L' Huillier, N. / Montero, V.:
 Diastrophisms. Visual and Sound Assem-
 bly in Remembrance of an Earthquake,
 in: *Leonardo*, Volume 51, Number 4,
 2018, pp. 356–361.
 Miller, D. / Parrott, F.:
 Loss and Material Culture South London,
 in: *Journal of the Royal Anthropological
 Institute* Volume 15, Issue 3 (Sep), 2009,
 pp. 502–519.
 Nora, P. / Kritzman, L. D. (eds.):
 Realms of Memory. The Construction of
 the French Past, Volume 1 – Conflicts and
 Divisions, New York 1996.
 Oliver-Smith, A.:
 Theorizing Disasters – Nature Power and
 Culture in Catastrophe and Culture.
 The Anthropology of Disaster, Santa Fe,
 Oxford 2002, pp. 23–47.
 Otte, M.:
 The Mourning After. Languages of Loss
 and Grief in Post-Katrina New Orleans,
 in: *Journal of American History* Vol 94
 Issue 3 (Dec), 2007, pp. 828-836.
 Ryder, P. M.:
 Multicultural Public Spheres and the
 Rhetorics of Democracy, in: *JAC* 27,
 2007, pp. 505–37.
 Sarnecki, J.H.:
 Trauma and Tattoo, in: *Anthropology of
 Consciousness* 12(2), 2008, pp. 35–42.
 Simpson, E. / Serafini, M.:
 The Neoliberal Aftershock, in: *Himal
 (Southeastian)*, 2015 (2), pp. 12–25.
 Simpson, E.:
 The Political Biography of an Earthqua-
 ke. Aftermath and Amnesia in Gujarat,
 India, London 2013.
 Somers, E. L. M.:
 De oorlog in het museum: herinnering en
 verbeelding, Zwolle 2014.
 Urry, J.:
 How Societies Remember the Past, in:
 Fyfe, G. / Macdonald, S. (ed.): *Theorizing
 Museums*, Oxford 1996, pp. 45–65.
 Van der Laarse, R.:
 Een open zenuw: hoe wij ons de tweede
 wereldoorlog herinneren, Amsterdam
 2010.
 Van der Laarse, R.:
 De oorlog als beleving: over de museali-
 sering en encensering van Holocaust-
 erfgoed, Amsterdam 2010.
 Van der Laarse, R. / Van Vree, F. (eds.):
 De dynamiek van de herinnering.
 Nederland en de Tweede Wereldoorlog
 in een internationale context, Bert Bakker,
 Amsterdam 2009.
 Warner, M.:
 Publics and Counterpublics. Brooklyn /
 NY 2002.
 Weisser, C. R.:
 Subaltern Counterpublics and the Dis-
 course of Protest, in: *JAC* 28 (3/4), 2008,
 pp. 608–620.

Das Echo
verlorener Häuser
im Raum



Activating the Archive

Strategies for Confronting the
Legacy of Urban Renewal

David Ehrenpreis

How can a community remember physical and psychological trauma when that trauma is no longer visible? Clearly, people need to be aware of a loss in order to commemorate it. In Harrisonburg, Virginia, about two hours southwest of Washington, DC, one hundred and twenty-five houses were destroyed on a central, forty-acre downtown tract in the early 1960s [Fig. 1]. Today, the urban redevelopment projects that caused this destruction have been almost completely forgotten, except by the families of those who experienced the resulting displacements firsthand. But the urban landscape still clearly shows the impact of these displacements. Even now, acres that held homes and businesses remain empty parking lots. How can Harrisonburg's citizens best learn about and memorialize this painful past?

Local interest in this small city's hidden history has grown in recent years, and a working group of residents, faculty, and students has adopted different strategies in a series of programs and classes to mark this absence. These include: mapping out and physically marking the original locations of demolished homes, staging a musical that chronicles residents' experiences based on primary sources and interviews, and designing possible memorials to represent these events. The goal of all these ongoing efforts has been to retrieve and transmit a difficult history that was not only forgotten but remains invisible. Examining how Harrisonburg has begun to come to terms with this tremendous loss can offer lessons for other communities.

In this essay, I will first offer a brief discussion of the multidisciplinary center that launched these place-based initiatives, and then provide a history of the federal urban renewal program and its disastrous consequences in Harrisonburg. Finally, I will recount the different strategies that the working group adopted to «activate the archive» and consider these efforts' results.



Bridging the Disciplines

The Institute for Creative Inquiry (ICI) was established at James Madison University in 2008 by a group of faculty members from across the university who recognized the value of a center dedicated to multidisciplinary teaching and research.¹ Faculty interests often transcend their «home» disciplines, and ICI was intended to offer a place for these explorations. Housed in the College of Visual and Performing Arts, courses and projects initially focused on the nature and workings of images by exploring subjects such as the languages of mapping and the varied uses of data visualization. Over time, however, that mission broadened. Participants from more than forty-four disciplines have taken classes through the center, and it now supports a wide range of initiatives that bridge the disciplines through creative inquiry. A recent study of arts integration at research universities cited ICI as «an exemplar of best practice in the fusion approach to curricular integration; it fosters collaborations between [...] disciplines to create balanced, equitable, and synergistic partnerships made possible through visionary academic leadership.»²

ICI's most important educational offerings are multidisciplinary team-taught courses known as studio seminars. These are designed to create conditions for innovation and to forge a committed learning community in which students and faculty from different disciplines work closely together in teams on significant projects. Many of the center's activities have focused on arts-integrative work, connecting artists and designers with faculty from disciplines across the university. Examples include «Writing and Illustrating Literature», and «Art and Mathematics: Beautiful Rigor.»

Over the last few years, however, both local community members and a diverse university faculty group have shown an increasing interest in Harrisonburg's past. At ICI, this has prompted a series of courses and research projects.

«Celebrating Simms», one of the first of these classes, took place over the course of a year. Students conducted research in city archives, interviewed local residents, scanned private photographs, and designed more than sixty large panels telling the history of African-American education in Harrisonburg. The Lucy B. Simms School, built during segregation, became the heart of African-American life in the city during this period, from 1938 – 1965. In the class, students identified and collaborated with important members of that community, built up trust, and then brought together a working group. This group then helped them develop and organize key themes, and finally sequence the story. In addition to designing the school's permanent exhibit and coordinating its opening, the class produced a companion booklet, curricular material for local teachers, and an interactive website with Omeka, a digital humanities program used to create a museum and online exhibits that speak to archival standards.³

The growing interest in city history also led a group of local scholars to begin the comprehensive book and exhibition project *Picturing Harrisonburg*, which examined five significant periods in the city's history over the past one hundred and fifty years.⁴ The starting point for this multi-year project was the assemblage of an extensive picture archive. Image groups representing each of the five different periods were drawn from one specific medium, from paintings and postcards to photographs and digital images. Each represented a discrete urban vision, but also revealed the transformation of popular image-making in Harrisonburg. Essays by scholars in five different disciplines explored the growth, decline, and regeneration of the city. The changing importance of specific sites, or «places of memory» for the community, demonstrated how attitudes towards the built environment and the importance of the past, had shifted over time. Both «Celebrating Simms» and *Picturing Harrisonburg* brought particular attention back to the period of Urban Renewal and its impact on the city.

One of the significant discoveries from the *Picturing Harrisonburg* project was an album created by the city's Redevelopment and Housing Authority to demonstrate the poor condition of the buildings slated for demolition. Intended for official use only, it had been used to document poor conditions and justify low property reimbursements. In the photographs, however, many of the houses were, in fact, in good condition, and what the album revealed most clearly was just how much local officials were willing to sacrifice in the quest to modernize their city.

Half a century after its creation, this extraordinary picture collection conjured up a completely lost African-American community, one that had disappeared without a trace. At a 2016 town hall meeting, also held at the former Simms School, now a community center, the full set of photographs was printed out and posted on the building's main auditorium walls. Because the original photographer had simply walked down

each street taking pictures of each house in order, it was easy to reconstruct the neighborhood's geography. Elderly residents could then «walk» down their streets, seeing their own houses and those of their neighbors for the first time in more than fifty years. For all but these original residents, the neighborhood's destruction had been completely forgotten. The question of how best to remember what had happened prompted a thorough study of urban renewal in Harrisonburg and provided the incentive for a series of new interventions.

Urban Renewal

In the years after World War Two, cities throughout the United States applied for generous federal funds to demolish what they identified as «blighted» downtown areas. These «urban renewal» projects were implemented across the country, and officials consistently linked them with progress and modernity. One of the most famous, or infamous, examples, the wholesale destruction of forty square blocks of Saint Louis waterfront along the Mississippi River.⁵ In the redevelopment projects that followed, older housing and commercial structures were replaced by a large industrial park and a second park built around that ultimate symbol of American progress, the Gateway Arch, originally known as the Jefferson National Expansion Memorial.

The human costs of these initiatives, most notably to African-American communities, where the projects were most frequently sited, were extraordinarily high. Urban Renewal robbed these citizens of their homes, churches, and businesses, destroying neighborhoods in a particularly violent way but through legal means. Local governments seized buildings by extending the powers of a legal procedure known as «eminent domain», residents were displaced, and the structures then bulldozed or burned to the ground.

The federal urban renewal programs implemented from the mid-1940s to the 1960s originated in two very different national concerns: the onset of an acute housing shortage in the aftermath of the Second World War, and the desire of business and commercial interests to redevelop downtown districts in an effort to preserve the value of their investments.⁶ While these programs initially emphasized housing, by the early 1950s, the focus had shifted to redevelopment, a change in priorities evident even in the name of the agencies set up to administer these federal programs around the country: «Redevelopment and Housing Authorities.»

This idea of simply wiping the slate clean and starting anew was already ingrained in both contemporary architectural and planning practice. From Le Corbusier to Walter Gropius, the most influential modernist architects of the day had long promoted this vision of creative destruction. One of Le Corbusier's most influential plans from the 1920s, the Plan Voisin for modernizing Paris, offered something of a blueprint for urban redevelopment. Here the French architect imagined large corporations buying up a tremendous plot of land in the center of the French capital, razing all the existing buildings, and replacing them with skyscrapers to create a new, profitable business district.⁷ Urban renewal employed a similar model.

In Harrisonburg, the newly established Redevelopment and Housing Authority applied for federal funds to initiate two extensive urban renewal projects, known as R-4 and R-16. The first, R-4, targeted a section of Newtown, the city's traditionally African-American neighborhood.⁸ Here, local officials and business leaders hoped to accomplish several goals: to increase city tax revenues through commercial development, to replace «blighted areas» with better low-income housing, and to revitalize the downtown business district by making it more accessible to automobiles. Removing old homes would make room to modernize and widen streets, expand parking, and attract shoppers. City leaders expected that these changes would make Harrisonburg more prosperous, efficient, and attractive – in short, a more modern city. Introduced in the early 1950s and concluded by 1965, the two projects sought to bring this vision to reality. Together, they marked a watershed in the city's history, and their effects remain evident today.

Activating the Archive

For researchers and activists in Harrisonburg, the fact that these local projects were part of a comprehensive federal program has been a tremendous boon. Federal authorities required so much documentation that the city now possesses unusually rich archives containing maps, photographs, documents, and newspaper accounts.⁹ In addition, local individuals, including the city's former Director of Planning, have given personal papers and records to local libraries. In 2008, working closely with local government officials, a JMU class assembled an extraordinary digital archive, cataloging pertinent City Council minutes, local newspaper stories, contracts, demolition and clearance maps, plans, and photographs. They even uncovered an official list of displaced residents.¹⁰

These sources have been «activated» in different ways over the past five years, in efforts to persuade today's citizenry that such distant events actually warrant commemoration. In this context, traditional scholarship, including articles, the book *Picturing Harrisonburg*, and even exhibitions, can be less effective. Working with faculty from a range of disciplines and consulting with community members, ICI developed a series of alternative interventions.

Tracing History

A significant challenge in educating the public about the lasting impact of urban renewal is that nearly all traces of the affected neighborhoods have been erased. The first intervention, in 2014, a mapping project entitled «Tracing History», sought to make those blocks visible once again. Archival photographs – many taken by the Housing Authority – showed that far from being «blighted», a subjective legal term meaning deteriorating or falling into disrepair, many of these buildings were actually in good condition. New photographs taken at the same locations as the original images, revealed the nature of these transformations. A black Baptist church was destroyed to widen a road, a historic home replaced by a parking garage. Using detailed fire insurance maps that predate urban renewal, a student-faculty



research team identified the buildings' current location on three of these lost residential blocks [Fig. 2]. Traveling to the site and laying out yellow tape, they marked the precise locations of the houses. Finally, using a drone, they filmed the area from above, creating a unique reconstruction of this part of the neighborhood. The film appeared in several local news stories.

Harrisonburg, the Musical

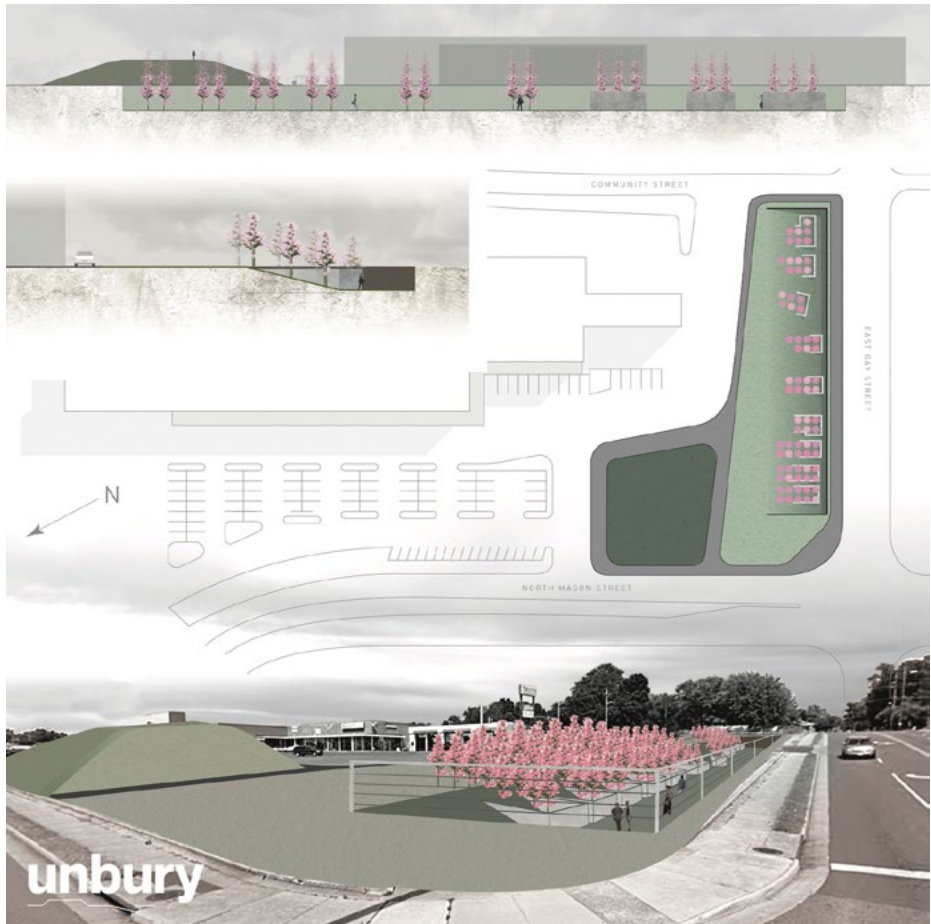
If the «Tracing History» project focused on mapping and visualizing some of the spaces lost to urban renewal, the three history, music, and theater professors who taught the 2017 course «Harrisonburg, the Musical» wanted to tell the stories of the residents who had actually experienced it. The starting point for this collaboration was, once again, the archive. Using documents and images from the university library's Special Collections, the history students in the course first identified significant moments in Harrisonburg's history. Then, collaborating with their counterparts in Music and Theater, they used these primary sources and conversations with residents to compose short musical scenes and songs. At the end of the semester, performances were staged on campus and at a local theater in the city's downtown, where the audience was made up of both residents and members of the university community.

Using their own careful readings of contemporary newspaper accounts, one student group created the musical number «This is It!». The piece begins with city officials announcing the start of the urban renewal program with upbeat fanfare. In fact, some of the words in their speeches were taken directly from those news stories. Then a displaced African-American family responds, desperate about losing their home and dubious of what they have just been told will be a better future.

Visions of the City

The next intervention challenged art history and design students to create new forms that could commemorate the damaging history of urban renewal. The 2018 course «Visions of the City» was taught by an art historian and an architect and included students from eight different disciplines. After investigating the language of monuments and memorials and the history of postwar urban planning, student groups conducted archival research and began their designs. They also met with residents who had actually experienced the urban renewal projects as well as local planning officials. Final group designs were presented not on campus, but at a public review in a downtown neighborhood close to where the original clearance programs had taken place.

Studying a central residential block that had been razed to become a parking lot, one team envisioned a memorial that would match the footprints of its former homes [Fig. 3]. Their design, they wrote, would «uncover what had intentionally been buried». Planting trees in the newly reconstructed foundations would unite these spaces into a contemplative, park-like memorial.



Impact of the Projects

So how successful were these different projects?
Can such approaches to activating the archive
have a significant impact on a community?

Moreover, have these efforts helped shape public memory in Harrisonburg, providing citizens with a new understanding of this difficult but highly significant episode in their history?

Each project certainly raised awareness about historical events that had been either misunderstood or completely forgotten. Some teachers in the city schools have begun to incorporate the local history of urban renewal into their curricula. And, as Director of ICI, I have been asked by at least ten local groups to give presentations on this subject. As a result, many more city residents now have a deeper understanding of what happened. The projects also provided extraordinary educational experiences for the students and faculty involved, giving them real insights into the complex dynamics continuously at play among city residents, property owners, and local planning and housing officials.

If teams succeeded, it was because they selected crucial materials from the archives and transformed them into something new. They converted historical data into affective experiences. To arouse a shared emotional response, an archive's contents must be translated into a more accessible medium: a film, a monument, or a song.

But these recent interventions have not galvanized any kind of grass-roots movement, and the history of urban renewal remains invisible to the great majority of Harrisonburg residents and visitors. Conflicting views on how best to remember, and whether these events are even worthy of commemoration, have impeded progress. There are, in fact, almost no American cities or towns that have found urban renewal an appealing subject for commemoration. Municipal governments have no desire to admit their own past transgressions or publicize a darker side of their histories. The familiar official narrative is that such mistakes were recognized and corrected long ago.

While most citizens now believe that the redevelopment plan was a mistake, there are still very different views, notably within the African-American community, about what should happen in the present. Because these events took place more than fifty years ago, relatively few citizens who experienced them directly are still living. And even some of those who survived this painful episode in the community's history believe it might best be forgotten.

Many younger African-Americans, however, hold a very different view. In contrast to most city residents, they have heard about these events throughout their lives and, unlike their parents and grandparents, remain furious with local officials and believe this loss must not be forgotten. Some are also understandably wary that outsiders, including members of the ICI working group, might co-opt their stories. And it is essential to consider who is writing the songs and designing future monuments. But meaningful commemoration must include all the city's citizens and not only those in the most affected neighborhoods. The displacements and redevelopment of the early 1960s have had a lasting detrimental impact on Harrisonburg – one that must be acknowledged. Remembering these events means developing a story that everyone can understand and accept.

Another challenge for this kind of remembering is the belief that such local tragedies are simply not worthy of commemoration. In an age that one scholar has termed «memorial mania», we now honor more events than ever before.¹¹ So, what is worth remembering? Death is at the center of nearly all commemorative practices. We remember dead soldiers whose sacrifices are believed to have secured our freedom, or the innocent victims of natural disasters who died too young. Urban renewal may have destroyed neighborhoods and displaced communities, but it caused no conspicuous loss of human life. Buildings are not people. Should we now band together to denounce poor urban planning? For all these reasons, there is currently no shared understanding concerning the impact and significance of urban renewal in Harrisonburg. But progress is gradual and over time these diverse efforts may help the full community to recover from this crucial loss.

At the national level, since the brutal killing of the Black American George Floyd in May 2020, and the widespread protests that followed, the questions, «What shall we remember?» and «What should we forget?» have again taken on a tremendous urgency for both for the Black community and the nation as a whole. As protesters tear down countless symbols of white supremacy such as Confederate statues, government officials have begun to change the names of public spaces and buildings. In principle, most Americans support the efforts to remove the vestiges of America's racist past. Once again, we are beginning to wipe the slate clean.

ENDNOTES

- 1 Institute for Creative Inquiry.
- 2 Mackh 2015, 100–101.
- 3 Celebrating Simms 2016.
- 4 Ehrenpreis 2017.
- 5 Campbell, 2013, 44–60.
- 6 Weiss 1985, 253–276.
- 7 Fishman 1977, 250.
- 8 Jones / McCallister 2017, 55–72.
- 9 Harrisonburg Planning.
- 10 Urban Renewal Archives 2008.
- 11 Doss, 2010.

LITERATURE

- Campbell 2013
 Campbell, T.: *The Gateway Arch. A Biography*, New Haven 2013.
- Celebrating Simms 2016
 Celebrating Simms: *The Story of the Lucy B. Simms School*, James Madison University, 2016, retrieved from <https://omeka.lib.jmu.edu/simms/celebrating-simms-exhibit> [12.19.2019].
- Doss 2010
 Doss, E.: *Memorial Mania: Public Feeling in America*, Chicago 2010.
- Ehrenpreis 2017
 Ehrenpreis, D.: *Picturing Harrisonburg. Visions of a Shenandoah Valley City since 1828*, Charlottesville 2017.
- Fishman 1977
 Fishman, R.: *From the Radiant City to Vichy. Le Corbusier's Plans and Politics, 1928 – 1942*, in: Walden, R. (ed.): *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*, Cambridge 1977.
- Harrisonburg Planning
 Historical Records, Department of Planning and Community Development, Harrisonburg Virginia.
- Institute for Creative Inquiry
 Institute for Creative Inquiry (ICI), James Madison University, retrieved from <https://www.jmu.edu/ici/> [12.19.2019].
- Jones / McCallister 2017
 Jones, R. / McCallister, D.: *Romance of the Valley. Emma Lyon Bryan's «Town of Harrisonburg, Virginia, 1867*, in: Ehrenpreis, D.: *Picturing Harrisonburg. Visions of a Shenandoah Valley City since 1828*, Charlottesville 2017, pp. 55–72.
- Mackh 2015
 Mackh, B.: *Surveying the Landscape. Arts Integration at Research Universities – A Review of Best Practices and Challenges for Arts Integration in Higher Education*, Ann Arbor 2015.
- Sullivan Papers
 Robert Sullivan Papers, Director of Harrisonburg Department of Planning (1965 – 1991), held in Special Collections, Carrier Library, James Madison University.
- Weiss 1985
 Weiss, M.: *The Origins and Legacy of Urban Renewal*, in: J. Paul Mitchell, *Federal Housing Policy and Programs*, New Brunswick 1985, pp. 253–276.
- Urban Renewal Archives 2008
 Daniel Kerr, *Urban Renewal Archives (Harrisonburg, Virginia)*, 2008, retrieved from: <http://web.archive.org/web/20120606003700/http://publichistory.jmu.edu/Urban/> [20.12.2019].

TABLE OF FIGURES

- Fig. 1 Aerial View of Urban Renewal Areas, Downtown Harrisonburg, 1965, Carrier Library, James Madison University, Harrisonburg, Virginia.
- Fig. 2 Aerial View of Downtown Harrisonburg Blocks Destroyed during Urban Renewal, with Original Houses Superimposed from 1962 Sanborn Fire Insurance Map, 2016, Institute for Creative Inquiry, James Madison University, Harrisonburg, Virginia.
- Fig. 3 Plan for Harrisonburg Memorial to Urban Renewal, 2018, Tanner Leslie, Institute for Creative Inquiry, James Madison University, Harrisonburg, Virginia.

Verlust der Struktur?

Supermärkte auf
ehemaligen Industrieflächen
im Vogtland

Leo Bockelmann &
Sigrun Langner

Der Verlust industriellen Erbes betrifft nicht nur denkmal-kundlich bedeutende Einzelbauten, sondern berührt darüber hinaus städtebauliche und strukturelle Fragen der Stadtentwicklung. Anhand von Beobachtungen in der Region Vogtland, dass auf Konversionsflächen der vormals prägenden Textil-industrie in Klein- und Mittelstädten oftmals Supermärkte entstehen, soll dies näher betrachtet werden. Dass Supermärkte auf Fabriken folgen, ist zunächst nicht weiter ungewöhnlich, sind doch mit der deutschen Wiedervereinigung viele Produktionsstandorte im Vogtland stillgelegt und die meist innenstadtnah gelegenen Flächen für Nachnutzungen verfügbar geworden. Allerdings reagieren die Bauten weder städtebaulich noch gestalterisch auf umgebende Strukturen und Zusammenhänge, sondern machen vielmehr als Gegensatz und Bruch indirekt aber eindrücklich darauf aufmerksam, dass im Zuge dieser Transformation ein Verlust stattgefunden hat.

Die skizzierte Beobachtung regt daher an, ausgehend von der »ortsblinden« Supermarkt-Typologie die Perforierung städtebaulicher Strukturen kleinerer Industriestädte infolge der Auflösung baulich-räumlicher Industriestrukturen näher zu betrachten. So beschäftigt sich dieser Beitrag am Beispiel des Vogtlands mit der Transformation industriegeschichtlich geprägter städtebaulicher Strukturen und Zusammenhänge sowie dem Verlust materieller Spuren des industriellen Erbes. Offensichtlich ist, dass die Aufgabe eines wesentlichen Teils der industriellen Produktion einerseits den Verlust bedeutender baulicher Einzelzeugnisse zur Folge hatte. Andererseits resultieren daraus aber auch Störungen in den städtebaulichen Strukturen kleinerer Städte, welche im Kontext der Industrialisierung einen Wachstumsschub erfuhren und ihre prägenden Strukturen sowie ihren (industrie-)städtischen Charakter vor allem in dieser Zeit verstärkt ausgebildet haben.

Allerdings fielen viele Produktionsstandorte seit der Wiedervereinigung brach und wurden abgerissen oder umgenutzt, sodass sich die Frage stellt, was heute noch von dieser Industriegeschichte in den städtebaulichen Strukturen wahrnehmbar und lesbar ist. Inwiefern wurden diese baulich-räumlichen Spuren der Industrialisierung überschrieben oder auch aufgegriffen? Wie viel der Industriegeschichte bleibt ablesbar? Wo beginnt sich die Lesbarkeit der Nutzungs- und Industriegeschichte aufzulösen? Das vielerorts diskutierte Thema der Konversion innenstadtnaher Altindustrieflächen und deren Folgen wird mit diesem Beitrag um eine Perspektive auf den Verlust über den Produktionsstandort hinausgehender Zusammenhänge und Strukturen erweitert. Ausgehend von der eingangs beschriebenen Beobachtung findet zunächst anhand einiger Beispiele eine kritische Auseinandersetzung mit der Supermarkt-Typologie statt. Auf dieser Grundlage wird herausgestellt, dass die Supermärkte nicht als Ursache, sondern vielmehr als Symptom eines weitergehenden Defizits beim Umgang mit städtebaulichen Strukturen im Zuge der Transformation von Altindustrieflächen verstanden werden müssen. Abschließend werden daher alternative Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem industriestrukturellen Erbe und dem Verlust diskutiert.

Lidl is Left of the Industrial Heritage – Supermärkte folgen auf Fabriken

Das im Grenzgebiet zwischen Thüringen, Sachsen, Bayern und Tschechien gelegene Vogtland erlebte in der Industrialisierung bis zum Ersten Weltkrieg eine wirtschaftliche Blütezeit. Hervorzuheben ist die Bedeutung der Textilindustrie, welche die Entwicklung der Region auch über die Plauener Spitze hinaus mit vielen Spinnereien, Webereien und Stickereien prägte. Zahlreiche industriekulturell wertvolle Bauten wie die ehemaligen Halbmond-Teppichwerke in Adorf, die Seidenweberei Ernst Engländer in Berga oder auch Bauten der technischen Infrastruktur wie die Elstertal- und die Göltzschtalbrücke zeugen von der einstigen Prosperität. Dabei weist das Vogtland bis heute eine ländliche Struktur mit vielen Klein- und Mittelstädten auf, die baulich und strukturell von der Industrialisierung geprägt sind. In kleinen Orten entstanden mitunter riesige Industriekomplexe, von denen aus und um die herum sich prägende gründerzeitliche Strukturen herausbildeten. Wenngleich in den nachfolgenden Jahrzehnten kaum mehr neue Fabriken errichtet wurden, wurde die Produktion bis 1990 kontinuierlich fortgesetzt und die Textilindustrie blieb mehr als ein Jahrhundert lang bestimmender und stadtbildprägender Wirtschaftsfaktor im Vogtland.

Eine Zäsur stellte die deutsche Wiedervereinigung dar, in deren Folge die Fertigung in den meisten Fabriken eingestellt wurde und nur vergleichsweise wenige Betriebe nahtlos weiterproduzierten. Die vormaligen Produktionszentren in den Innenstädten standen leer und wurden zu Brachflächen, durch Abrisse entstanden Lücken im Stadtbild. Neue Industrieansiedlungen fanden meist in neu erschlossenen Gewerbegebieten am Stadtrand mit direktem Autobahnanschluss und größeren Grundstücksflächen statt, teilweise siedelten auch verbliebene Bestandsbetriebe in diese neuen Lagen um. So ist die Suche

nach Um- und Nachnutzungsmöglichkeiten bis heute schwierig. Zwar finden sich in einigen Fällen Umnutzungen wie senioren-gerechtes Wohnen, welche einen nachhaltigen Erhalt der Gebäude sichern. Damit sind jedoch in der Regel erhebliche bau-liche Anstrengungen, finanzielle Aufwendungen und gestal-terische Kompromisse verbunden, wohingegen kleingewerbliche Nutzungen oft einen eher temporären Charakter aufweisen. Einfacher gestaltet sich in der Regel der Abriss, für den zudem diverse Fördermittel zur Verfügung stehen. Doch auch in diesen Fällen besteht die Herausforderung der Suche nach geeigneten Nachnutzungsmöglichkeiten. Infolge der durch die Betriebs-schließungen ausgelösten Bevölkerungsabwanderung und zunehmender Suburbanisierung besteht nur eine geringe Nach-frage nach Wohnungsneubau, für industrielle Neuansiedlungen erweisen sich immissionsschutzrechtliche Anforderungen und die vergleichsweise geringe Größe der Flächen als Hemmnisse. So verbleiben oft kleinmaßstäbigere Gewerbeeinheiten wie Supermärkte, welche zudem von der Erreichbarkeit durch die zentrennahe Lage profitieren und mit standardisierten Neu-bauten zu »Lückenfüllern« werden.

Erhalten sind vor allem unter Denkmalschutz stehende Bau-werke, wobei es sich meist um Gebäude mit straßenbildprä-genden Fassaden oder Fabrikantenvillen handelt, wohingegen die dahinter befindlichen Produktionsgebäude abgerissen wurden. Zudem werden häufig kleinere Gebäude umgenutzt, für die sich vergleichsweise mehr Nutzungsmöglichkeiten als bei großen Hallen finden lassen. Insgesamt ist jedoch mittlerweile ein erheb-licher Teil der ehemaligen Fabrikbauten im Vogtland abgerissen oder im Verfall begriffen. Deutlich wird dies am Beispiel der Stadt Falkenstein im südöstlichen Vogtland, wo von sechs der 1988 in der Topographischen Karte der DDR verzeichneten Textilfabriken 2020 zwei bereits vollständig und bis auf zwei unter Denkmalschutz stehende Einzelbauten abgerissen worden waren¹. Allerdings sind die im Zuge der Industrialisierung ent-standenen Stadtstrukturen, wie das gründerzeitliche Stadtraster mit Wohngebieten, öffentlichen Gebäuden sowie Bauten der technischen und sozialen Infrastruktur, noch großflächig erhalten. Diese Bedeutung zeigt sich auch beim Blick auf die Denkmal-listen. Von 81 Einzeldenkmalen in der Kleinstadt Netzschkau wurde mit 63 Bauwerken der überwiegende Teil während des industriellen Durchbruchs und der Hochindustrialisierung zwi-schen 1850 und 1918 errichtet.²

Die neu gebauten Supermärkte erscheinen daher oft als Bruch mit der umgebenden Stadtstruktur und werden zu sym-bolischen Widerhaken, welche anregen, aufmerksamer in der Landschafts- und Stadtstruktur zu lesen und nach Gründen für deren Entstehung zu fragen. Dem Verständnis der Landschaft von Peirce F. Lewis als »Autobiografie unserer kulturellen Aus-wüchse und Blessuren« folgend, wonach »unsere alltäglichen Qualitäten [offendaliegen] für diejenigen, die sie zu lesen wis-sen«³, sollen darum zunächst typologische Besonderheiten von Supermärkten kritisch analysiert und, davon ausgehend, gene-relle Probleme des Umgangs mit dem industriellen Erbe und dessen Bedeutung für und die Lesbarkeit in der Stadtstruktur diskutiert werden.

Jeder Penny zählt – Supermärkte als standardisierte Typologie ohne Ortsbezug

Mit ihrer geringen Höhe und ihren weit zurückgesprungenen Baukörpern, wirken Supermärkte in den Klein- und Mittelstädten des Vogtlands oft als Kontrast zur umgebenden Bebauung, da sie nicht auf bestehende Strukturen reagieren. Prägende stadtstrukturelle Zusammenhänge gehen verloren, vormalig geschlossene Straßenräume lösen sich auf und statt baulicher Raumkanten öffnen sich große Parkplatzflächen, welche den Raum nicht zu fassen vermögen. Dadurch erscheinen diese Flächen als Gegensatz und mitunter sogar Leerstelle in der Stadtstruktur, da mit den Bauten nur Teile größerer Industrieariale aufgefüllt werden. Um die Defizite von Supermärkten hinsichtlich ihrer Eingliederung in den städtebaulichen Kontext zu verstehen, sollen daher im Folgenden überblicksartig gestalterische und funktionale Besonderheiten herausgestellt werden.

Bei Supermärkten handelt es sich in der Regel um flache, eingeschossige Baukörper mit großen, vorgelagerten Parkplatzflächen, welche einen hohen Versiegelungsgrad und nur eine spärliche, standardisierte Freiraumgestaltung aufweisen. Die Gebäude sind einseitig zur Erschließungsstraße orientiert und in diese Richtung mit auffälligen und weithin sichtbaren Werbeschildern ausgestattet, an den Seiten sowie der Rückseite sind sie hingegen meist »blind«. In Bezug auf ihren Charakter als in sich gekehrte Standardbaukörper ohne Ortsbezug bezeichnen Christa Reicher und Angela Uttke sie als »stadtgestalterische Blindstellen«⁴. Dahingehend spricht Thomas Sieverts strukturell von der Entstehung »fragmentierter urbaner Landschaften«, welche offensichtlich von Unordnung geprägt sind.⁵ Musterplanungen werden universell auf alle Standorte übertragen, um eine Kompatibilität mit dem funktionalen Konzept herzustellen und die Planungskosten gering zu halten.

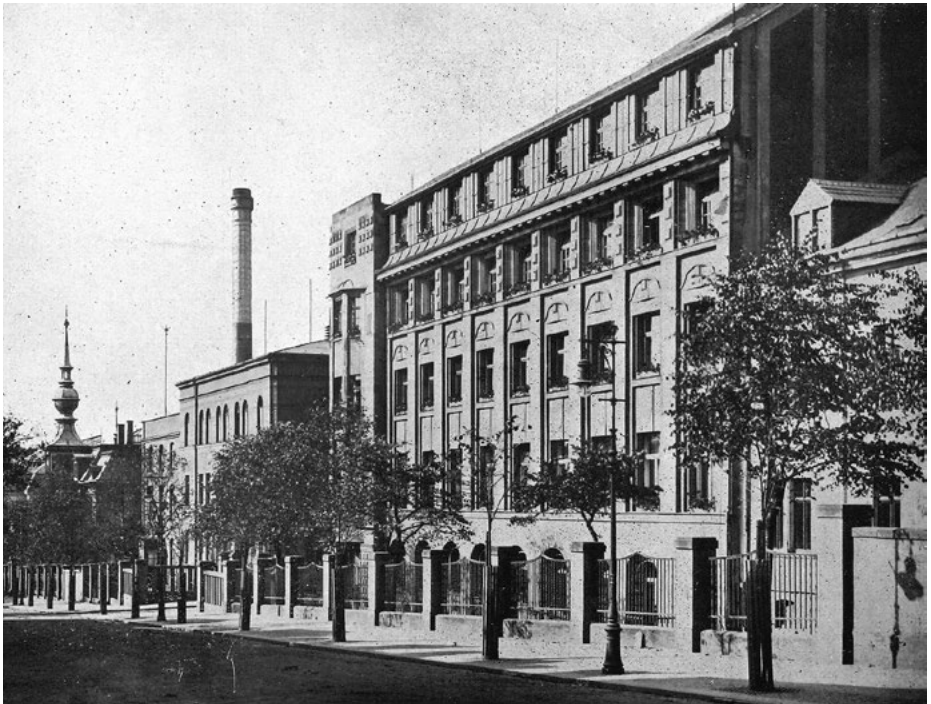
So ist die bauliche Gestaltung Teil eines in sich geschlossenen Systems mit Verkaufskonzept und Betriebsabläufen, das nicht auf seine Umgebung reagiert. Als suburbane Typologie ist es für die Errichtung auf der »grünen Wiese« konzipiert, das ohne Anpassung auf innerstädtische Flächen übertragen wird. Funktional handelt es sich um nahezu autark funktionierende Versorgungseinrichtungen mit stetig steigender Angebotstiefe, welche keine Versorgungszentren als Frequenzbringer in der Nähe benötigen und letztlich nur wenig mit historischen Märkten gemeinsam haben. Vielmehr findet mit ihrer Errichtung eine Zentrenverlagerung weg von historischen Orts- und Stadtteilzentren zugunsten der Supermarktstandorte statt.

Netto nichts mehr übrig? – Unterschiede in der Ausprägung des Verlusts

Betrachtet man allerdings verschiedene Beispiele von Supermärkten auf Altindustrieflächen im Vogtland, dann ergibt sich in der konkreten Nachnutzung durchaus eine Bandbreite, in welchem Umfang ein Verlust materieller Spuren der Industrialisierung mit deren Errichtung einhergeht. Als Grundlage der weiteren Diskussion sollen darum drei Beispiele vorgestellt werden.

Ehem. Falgard-Gardinenweberei Werk 1 Falkenstein – Direkte Verknüpfung des Supermarktes mit baulichen Fragmenten

Falkenstein ist eine Kleinstadt im südöstlichen Vogtland, die während der Industrialisierung durch die Entstehung verschiedener Textilfabriken ein starkes Wachstum erfuhr. Dies ist als prägendes Schachbrettmuster in der Stadtstruktur lesbar. Größtes Unternehmen der Stadt war die 1883 von Emil Thorey gegründete und später als »VEB Falgard« bekannt gewordene Falkensteiner Gardinenweberei an der Bahnhofstraße im Stadtzentrum. Zusammen mit dem gegenüberliegenden gründerzeitlichen Wohnquartier prägte die Fabrik das »Gesicht« der Stadt für vom Bahnhof ankommende Reisende [Abb.1]. Der Betrieb wurde infolge mehrerer Verkäufe 1995 aufgegeben, weshalb die Stadt Falkenstein das Gelände 1999 erwarb und mit dem Abbruch der Produktionsgebäude begann, um das Areal als Gewerbegebiet zu entwickeln. Lediglich die Fabrikantenvilla und ein 1908 errichtetes Geschäftshaus blieben als denkmalgeschützte Bauten an der Bahnhofstraße erhalten.⁶ In den Randbereichen des Areals wurden zudem Gebäudeteile durch lokale Gewerbetreibende und öffentliche Einrichtungen umgenutzt.





2019 wurde am Standort des ehemaligen Falgard-Geschäftshauses ein Supermarkt errichtet, wobei von den Denkmalbehörden der Erhalt eines Teils der Straßenfassade und der Grundstückseinfriedungen vorgeschrieben wurde [Abb. 2]. Die direkte bauliche Verbindung der Fassade mit dem Supermarkt öffnet dabei den Blick für die Nutzungsgeschichte des Geländes und die dahinter liegenden Freiflächen lassen die ursprüngliche Dimension der industriellen Nutzung in der Stadt erahnen. So macht die Fassade mit der Villa und den Einfriedungen erfahrbar, wie sich der Straßenraum schon einmal präsentiert haben könnte. Damit ist einerseits ein direkter Zusammenhang zur Industrialisierung lesbar. Andererseits handelt es sich bei der Fassade nur um ein Fragment, da mit der Errichtung des Supermarktes ein erheblicher Verlust von Substanz einherging. Zudem weist der dahinter stehende Baukörper keinerlei architektonische oder städtebauliche Auseinandersetzung mit dieser und der Raumsituation der Bahnhofstraße auf [Abb. 2/3].

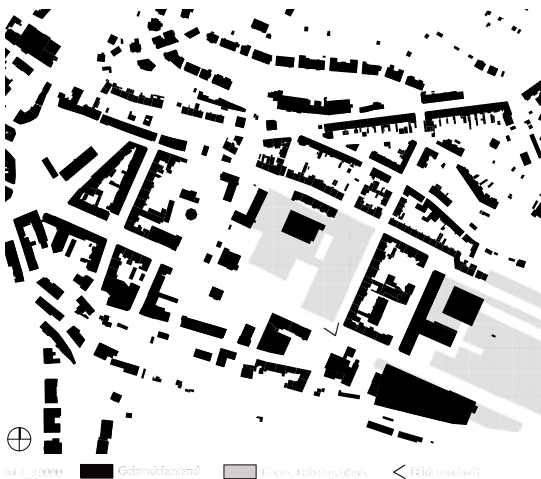
Es ergeben sich also letztendlich die aus den typologischen Eigenschaften bedingten strukturellen und gestalterischen Defizite wie an anderen Standorten. Die Fassade ist somit tatsächlich nicht mehr als »Fassade«, eine aktive Auseinandersetzung mit dem industriellen

Erbe und prägenden Strukturen findet nicht statt. Bezeichnend für die generelle Entwicklung im Vogtland ist zudem, dass die Stadt Falkenstein eigentlich einen vollständigen Abriss des Gebäudes anstrebte und diesem »Kompromiss« erhebliche Streitigkeiten mit den Denkmalbehörden vorausgingen.⁷ Ein ähnliches Beispiel stellt ein Baumarkt auf dem Gelände der ehemaligen Messinggießerei in Rodewisch dar, wo ein unter Denkmalschutz stehender Schornsteinstumpf als verloren wirkendes Fragment von der industriellen Nutzung zeugt.

Ehem. Greika III/1 Greiz – Spuren industrieller Produktion in der direkten Umgebung

Greiz entwickelte sich im 19. Jahrhundert als Residenzstadt des Fürstentums Reus älterer Linie durch die Entstehung zahlreicher Fabriken zu einem der bedeutendsten Textilstandorte Thüringens. Ausgehend vom Stadtkern siedelten sich im östlich davon gelegenen Aubachtal zahlreiche Fabriken mit repräsentativen Gebäuden zur heutigen August-Bebel-Straße und dahinter liegenden Produktionshallen an. So war das Gebiet von einer sehr dichten Bebauung aus Fabriken und Wohnquartieren geprägt, welche einen klar gefassten Straßenraum als Hinführung zum Stadtzentrum ausbildeten [Abb. 6]. Den westlichen Abschluss stellte die Woll- und Seidenweberei Herrmann Dietel dar, welche 1935 die Gebäude der direkt angrenzende Kammgarnweberei Schilbach und Heine übernahm und ab 1970 als Werk III/1 wie die anderen Betriebe im Gebiet in den

- ↖ Abb. 1
- ↑ Abb. 2
- ↑ Abb. 3



VEB Greika (Greizer Kammgarn-Weberei) eingegliedert wurde.⁸ 1997 folgte der Konkurs der Greika und die Schließung aller Textilfabriken im Gebiet.

Bereits in den darauffolgenden Jahren wurden entlang der gesamten August-Bebel-Straße große Teile der Produktionshallen abgerissen. Auf dem Gelände des ehemaligen Greika-Werks III/1 entstand neben dem als Wohnhaus umgenutzten Verwaltungsgebäude ein Supermarkt, der jedoch nur einen Teil des Areals ausfüllte. Ein weiteres, an der Ecke August-Bebel-Straße / Grünrathstraße stehendes Verwaltungsgebäude [Abb. 4] wurde hingegen 2009 abgerissen und ein Park sowie ein Parkplatz auf der Restfläche neben dem Supermarkt angelegt [Abb. 5]. Durch die rückwärtige Lage des Supermarkts auf dem Grundstück ergibt sich ein erheblicher Kontrast zur angrenzenden geschlossenen, gründerzeitlichen Wohnbebauung. Ähnliche Muster finden sich auch auf den umliegenden Flächen des Greika-Areals, wo es zur Ansiedlung von Kleingewerbe und kleineren Industriebetrieben kam. Allerdings liegen auch Teilflächen brach und einige Gebäude sind im Verfall begriffen. Letztlich sind nur wenige der ursprünglichen Fabrikgebäude erhalten, welche überwiegend unter Denkmalschutz stehen.

Wenngleich die direkten baulichen Spuren der industriellen Nutzung auf dem Gelände des Supermarkts getilgt sind, lässt sich in diesem Beispiel aus der direkten baulichen Umgebung auf die vergangene Nutzung schließen. Einerseits zeugen noch erhaltene Fabrikgebäude von der Geschichte, aber andererseits ergibt sich dieser Zusammenhang vor allem aus den Gegensätzen und fehlenden Zusammenhängen der suburbanen Typologie in diesem ursprünglich räumlich klar gefassten gründerzeitlichen Quartier. Der Supermarkt sucht weder mit dem

westlich daneben angrenzenden Verwaltungsgebäude noch der südlich gelegenen Fabrikantenvilla einen gestalterischen oder strukturellen Dialog, vielmehr wird die Beziehung durch einen Zaun auch physisch-räumlich negiert.

Daher ist es auch bei diesem Beispiel primär eine städtebauliche Problemstellung, welche die Auseinandersetzung mit dem industriellen Erbe anregt. Entlang der August-Bebel-Straße ergibt sich der Eindruck einer fragmentierten, vorstädtischen Raumsituation mit zusammenhanglosen Gewerbebauten und Freiflächen, welche keinerlei strukturelle oder gestalterische Auseinandersetzung mit dem umliegenden gründerzeitlichen Bestand und der vorherigen Nutzung aufweisen. Damit kann Thomas Sieverts Beschreibung solcher kleingewerblichen Betriebe bestätigt werden, wonach diese dazu neigen, selbstbezügliche »geschlossene Systeme« auszubilden⁹. Obwohl ein

- ↑ Abb. 4
- ↑ Abb. 5
- ↑ Abb. 6
- ↗ Abb. 7
- ↗ Abb. 8
- ↗ Abb. 9

und von fachlich geschultem Auge gelesen werden. Solche Beispiele finden sich vor allem in kleineren Orten auf kleineren Industriearealen, wo Supermärkte die Fabriken oft auch funktional als Zentren ablösen, sich dabei aber weder strukturell noch gestalterisch auf ihr Umfeld beziehen. Die mangelnde Auseinandersetzung mit der Stadtstruktur wird jedoch bei genauerer Betrachtung deutlich, da prägende Raumkanten und großmaßstäbliche Zusammenhänge verloren gehen.

Aldindustrieflächen – Gegensatz als Hinweis auf weitergreifende Herausforderungen im Umgang mit dem industriellen Erbe

Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass mit Supermärkten zwar in unterschiedlichem Umfang ein Verlust der materiellen Spuren des industriellen Erbes einhergeht, die Typologie letztlich aber immer ohne Ortsbezug bleibt und vor allem als Kontrast zur Bestandsbebauung zum Nachdenken über die industrielle Vergangenheit anregt. Gerade für kleinere und

mittlere Städte besteht zudem die funktionale Gefahr, mit der Ansiedlung von Supermärkten als in sich geschlossenen Systemen eine »innere Peripherie« entstehen zu lassen und damit Versorgungszentren in den Innenstädten zu schwächen. Diese gestalterische und funktionale Kritik an Supermärkten ist planerisch wichtig, führt aber in Bezug auf die in diesem Beitrag angestrebte Auseinandersetzung mit dem Verlust letztendlich nicht direkt zu tiefgreifenderen Erkenntnissen.

Vielmehr sollte der dargelegte Gegensatz als Symptom eines weitergehenden stadtstrukturellen Problems verstanden werden. Der Abriss leerstehender und teils verfallender Industrieanlagen, welche prägend für Stadtbild sowie -struktur und auch über ihren Standort hinaus wesentliche Faktoren für Stadtraumbildung und -entwicklung waren, ist als Teil eines umfassenden Transformationsprozesses zu verstehen. Mit dem Verlust der materiellen Spuren geht letztlich sowohl ein Verlust der Lesbarkeit der Stadtstruktur als auch der damit verbundenen Aussagen über die Entwicklungsgeschichte der Stadt einher. Die Stadtstruktur kann somit als eine Art Archiv verstanden werden, wobei das Auslöschen großer Spuren Zusammenhänge zumindest teilweise nicht mehr direkt ersichtlich sein lässt. Supermärkte weisen als strukturelle und gestalterische Kontraste in besonders prägnanter Weise auf diese Problematik hin. So sind die Städte im Vogtland in ihrer Struktur bis heute wesentlich von der Industrialisierung geprägt, wenngleich die Produktion in andere Länder oder an die Stadtränder verlagert wurde. Viele der Gebäude sind sicherlich für sich nicht denkmalwert, prägen oder prägten aber dennoch das Ortsbild und die Stadtgestalt zu wesentlichen Teilen. Daher ist zu diskutieren, wie diese prägende strukturelle und gestalterische Wirkung für weitere planerische Maßnahmen aufgearbeitet und berücksichtigt werden kann.

Nicht Real, nicht museal? – Wie kann eine alternative Auseinandersetzung mit den industriellen Spuren aussehen?



Abschließend bleibt somit zu fragen, wie eine alternative Auseinandersetzung mit den strukturellen Spuren der Industrialisierung aussehen könnte. Die Typologie der Supermärkte zeigt in Hinblick auf eine Berücksichtigung strukturprägender Belange, dass bei einem einfachen Abriss und Neubau ohne Ortsbezug bedeutende Zusammenhänge verloren gehen. Ein reines Überschreiben der Strukturen provoziert also vor allem ein kritisches Nachdenken, da offensichtlich keine Auseinandersetzung mit dem umliegenden Bestand und zuvor Gewesenen stattgefunden hat. Ein solcher Transformationsprozess bedarf vielmehr der aktiven Auseinandersetzung mit dem Erbe und dem Verlust, weshalb zusammenfassend einige Ideen diskutiert werden sollen.

Zur aktiven Gestaltung des Transformationsprozesses ist das Aufgreifen der Ortsgeschichte und deren baulicher Spuren als selbstverständliches Element der neuen Nutzungen als Teil der (Re)konfiguration städtebaulicher Strukturen denkbar. Statt durch ortsunabhängige, ubiquitäre Nachnutzungsstrukturen fragmentierte Landschaften zu schaffen, könnten neue Raumbezüge durch die Anknüpfung an und die Weiterentwicklung der bestehenden und ehemaligen Strukturen herausgebildet werden. Anders als in Falkenstein sollten bauliche Spuren nicht gezwungenermaßen, sondern aktiv in die Gestaltung einbezogen werden, um die Transformationsgeschichte nicht als Kontrast, sondern als Teil einer Gesamtstruktur lesbar zu machen.

Einen alternativen Weg zeigt die Umgestaltung der Industrieflächen entlang des Raumbachs in Reichenbach zu einem Park im Rahmen einer Landesgartenschau 2009. In unmittelbarer Nachbarschaft der historischen Altstadt waren entlang des Raumbachs seit dem 19. Jahrhundert zahlreiche Textilfabriken entstanden [Abb. 10]. Der Raumbach selbst wurde dabei kanalisiert und auf eine Funktion als technische Infrastruktur reduziert, wodurch er zwar nicht mehr direkt sichtbar war, aber indirekt raum- und strukturprägendes Element blieb. Nachdem die Flächen infolge der Wiedervereinigung brachgefallen waren, wurde vonseiten der Wirtschaftsförderung zunächst die Entwicklung von Gewerbeflächen favorisiert. Aufgrund der besonderen Lage an der Altstadt wurde allerdings im Wesentlichen durch eine Altstadtinitiative eine Umgestaltung unter aktiver Auseinandersetzung mit der Industriegeschichte angestoßen. Dazu wurde der Raumbach wieder offengelegt und als verbindendes Element einer Freiraumgestaltung entwickelt [Abb. 11]. Im Park wurden strukturelle und indirekte gestalterische Bezüge zur Industrienutzung aufgegriffen, sodass die vorangegangene Nutzung lesbar blieb. Am Rande des Parks wurden ein Wasserwerk, ein Verwaltungsgebäude und eine Produktionshalle in die Gestaltung integriert und als

↑ Abb. 10

↑ Abb. 11

Verwaltungs-, Büro-, Ausstellungs- und Veranstaltungsräume umgenutzt.¹² Aus einer städtebaulichen Rückensituation mit ruinösen Industriebauten hat sich das Gelände damit zum Auftakt der Altstadt entwickelt, ohne jedoch die industrielle Vergangenheit zu ignorieren.

In Bezugnahme auf das Tagungsthema zeigt das Beispiel, dass insofern die Etablierung eines wertenden Archivs nötig ist, als dass dieses die einzelnen Bestandteile nicht nur ihrem (ökonomischen) Schicksal überlässt, sondern aktiv eine strukturelle Klammer als Zusammenhang zwischen den einzelnen Elementen schafft. Dabei zeigt die Umgestaltung des Raumbachareals eindrucklich, dass nicht immer eine vollständige Konservierung – welche sicher auch nicht realistisch wäre – aller materiellen Spuren, sondern vielmehr eine aktive Auseinandersetzung mit den örtlichen Strukturen zielführend ist. Der Transformationsprozess wurde hier als Chance einer stadtstrukturellen Neuordnung verstanden, um ein vormals geschlossenes System aufzubrechen. Unter Berücksichtigung der Nutzungsgeschichte wurden neue Beziehungen im Stadtraum entwickelt, statt die Flächen mit einer standardisierten Gewerbenutzung als geschlossenes System im Stadtgefüge fort- und die Spuren der vorigen Nutzung zu überschreiben. Eben hierin besteht ein wesentlicher Unterschied zur skizzierten Supermarktentwicklung, welche standortspezifische Strukturmerkmale und die Nutzungsgeschichte weitgehend ignoriert.

Denkbar wäre perspektivisch sicherlich eine Berücksichtigung prägender struktureller Merkmale in der Bauleitplanung oder in Entwürfen, um Raumkanten zu erhalten oder anderweitig auf Zusammenhänge hinzuweisen. Entscheidend ist diesbezüglich zunächst jedoch sicher erst einmal, dass diese überhaupt erkannt werden. Die Notwendigkeit einer stärkeren Auseinandersetzung mit dem industriellen Erbe zeigt sich auch in der Außenvermarktung des Vogtlands, welches in Flyern, Broschüren und Internetpräsenzen vor allem auf die landschaftlichen Qualitäten sowie das vorindustrielle bauliche Erbe verweist. Das industrielle Erbe wird nicht ignoriert, aber in der Regel auf international bedeutende Highlights wie die Göltzschtalbrücke oder die Erzeugnisse wie Spitzen, Teppiche und Gardinen reduziert, obwohl wesentliche Teile der Stadtstrukturen und damit der heutigen Alltagswelt in enger Wechselwirkung mit den landschaftlichen Voraussetzungen während der Industrialisierung gewachsen sind. Zudem zeigt das Beispiel, dass sicherlich auch die Auseinandersetzung damit entscheidend ist, was von der Bevölkerung als bedeutend empfunden wird und wie die damit verbundenen Potentiale aktiviert werden können. So ging der Anstoß zur aktiven Auseinandersetzung und der Umgestaltung in Reichenbach wesentlich von zivilgesellschaftlichen Akteuren aus.

In diesem Beitrag wurde hervorgehoben, dass das bauliche Erbe der Industrialisierung strukturell weit mehr als nur Produktionsstätten umfasst. Dies wird insbesondere dann räumlich erfahrbar und deutlich, wenn sich Umgestaltungen nicht mit dieser Geschichte auseinandersetzen. Die durch Supermärkte provozierten städtebaulichen Spannungen sind daher vor allem als Anreiz zum Weiterdenken zu verstehen. Deren genauere Betrachtung zeigt, dass Unterschiede im Umfang des Verlusts an verschiedenen Standorten bestehen, was sicherlich ein Ausgangspunkt für die weitere Auseinandersetzung mit solchen oft latenten und nicht direkt sichtbaren, aber überall vorhandenen strukturellen Spuren der Industrialisierung sein kann. Im Vogtland wird deren Bedeutung besonders deutlich, da die Industrialisierung dort die für die Stadtentwicklung wesentlich prägende Epoche war. 30 Jahre nach der Wiedervereinigung ist jedoch bereits ein erheblicher Teil der materiellen Spuren der industriellen Produktion verschwunden. So sehr der Verlust bedeutender Bauten zu bedauern ist, so wichtig wird es zukünftig sein, sich der Bedeutung der Stadtstrukturen als prägendem Erbe bewusst zu werden und dieses aktiv in den Transformationsprozess einzubeziehen. Der Verlust der Produktion muss nicht zwangsläufig einen Verlust der Struktur zur Folge haben, vielmehr sollte in diesem Erbe ein Potential gesehen werden, sich aktiv mit dem Verlust auseinanderzusetzen und damit den Transformationsprozess nachhaltig zu gestalten.

Dieser Beitrag entstand auf Grundlage von Ergebnissen des Forschungsprojekts »Zukunftsindex Heimat und Baukultur 2025«, welches an der Bauhaus-Universität Weimar als Teil des »WIR!-Bündnisses Vogtlandpioniere« zwischen 2020 und 2023 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wird.

ENDNOTEN

- 1 Vgl. GeoSN 2020.
- 2 Vgl. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 2020.
- 3 Lewis 1979.
- 4 Reicher und Uttke 2008, S. 1.
- 5 Sieverts 2008, S. 254.
- 6 Vgl. Kuttig 2000, 159f.
- 7 Vgl. Mann, 2016; Blick-Vogtland 2016.
- 8 Vgl. Kranis et al. 1993, 14f.; König 2018, 723f.
- 9 Sieverts 2008, S. 252ff.
- 10 Vgl. Stadt Greiz 2008.
- 11 Vgl. Naumann 2016, 8.
- 12 Vgl. Schröder 2010.

LITERATURVERZEICHNIS

Blick-Vogtland:

Streit um Falgard ist jetzt beendet, 2016, abrufbar unter: <https://www.blick.de/vogtland/streit-um-falgard-ist-jetzt-beendet-artikel9701506> [29.06.2020].

GeoSN:

TK 25 DDR Ausgabe Staat und Digitale Orthophotos RGB, 2020, abrufbar unter: <https://geoviewer.sachsen.de> [29.06.2020], Datenlizenz Deutschland 2.0, abrufbar unter: <https://www.govdata.de/dl-de/by-2-0> [29.06.2020].

Henriette, J. / Porada, H.T. (Hg.):

Das nördliche Vogtland um Greiz – Eine landeskundliche Bestandsaufnahme im Raum Greiz, Weida, Berga, Triebes, Hohenleuben, Elsterberg, Mylau und Netzschkau, Köln / Weimar / Wien 2006.

Kranis, G. / Frosch, U. / Bucksch, M.:

Die Geschichte der Greizer Textilindustrie – Blüte und Verfall, 1993, Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Greiz, Sammlung Greiz, Sign. Nr. 283.

Kuttig, P.:

Falgard – Die Geschichte einer Weltfirma, Falkenstein 2000.

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen:

Denkmalliste Sachsen. 2020, abrufbar unter: https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalkarte_Sachsen.aspx [29.06.2020].

Lewis, P.F.:

Axioms for Reading the Landscape, in: Meining, D.W. (Hg.): The Interpretation of Ordinary Landscapes, Oxford / New York 1979, S. 11–27.

Mann, H.:

Falgard: Falkenstein klagt gegen Landesdirektion, 2016, abrufbar unter: <https://www.freiepresse.de/vogtland/oberes-vogtland/falgard-falkenstein-klagt-gegen-landesdirektion-artikel9454757> [29.06.2020].

Naumann, F.:

Die Firma Gebrüder Zimmermann in Brockau – Dungersgrün, in: Netzschkauer Stadtanzeiger, (9) 2016, S. 8–9.

Reicher, C. / Uttke, A.:

Lebensmittelmärkte und Discounter, 2010, abrufbar unter: https://www.dortmund.de/media/p/stadtplanungs_und_bauordnungsamt/stadtplanung_bauordnung_downloads/stadtplanung_dl/Lebensmitteldiscounter_und_Supermaerkte.pdf [29.06.2020].

Rudolf, G.:

Greiz, Stadt der Gründerzeit – Öffentliche Gebäude und Arbeitsstätten (Band 1), Greiz 2018.

Sieverts, T.:

Die Qualifizierung fragmentierter urbaner Landschaften – eine weltweite Aufgabe, in: Seggern, H. v. / Werner, J. / Grosse-Bächle, L. (Hg.): Creating Knowledge. Innovationsstrategien im Entwerfen urbaner Landschaften, Berlin 2008, S. 252–265.

Schmidt, W. (Hg.):

Das östliche Vogtland – Ergebnisse der landeskundlichen Bestandsaufnahme in den Gebieten Treuen, Auerbach, Oelsnitz und Falkenstein, Weimar 1998.

Schröder, T.:

Raubachtal, Reichenbach, in: Braum, M. / Schröder, T. (Hg.): Wie findet Freiraum statt? Fakten Positionen Beispiele. Birkhäuser, Basel, 2010, S. 86–89.

Stadt Greiz:

Stadtentwicklungskonzept Greiz – Stadtteilkonzept August-Bebel-Straße, 2008, abrufbar unter: <https://www.greiz.de/fileadmin/greiz/verwaltung/fachbereiche/bauamt/stadtplanung/stadtentwicklungskonzept/2008/stek2008.pdf> [29.06.2020].

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Ehem. Falkensteiner Gardinenweberei – Bahnhofstraße 1915, 1915, Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Chemnitz, 31205 Falkensteiner Gardinen-Weberei und Bleicherei AG vorm. G. Thorey Falkenstein /V. einschließlich Baumwollspinnerei AG Lengenfeld, VEB Falgard Falkensteiner Gärten- und Spitzenwebereien, Sign. 254. Reproduktion durch Industrie.Kultur.Ost, abrufbar unter: <https://www.industrie-kultur-ost.de/ruinen-datenbank/textilindustrie/veb-falgard-falkenstein/> [07.07.2020].
- Abb. 2 Bahnhofstraße Falkenstein 2020, 2020, Leo Bockelmann.
- Abb. 3 Lageplan ehem. Falkensteiner Gardinenweberei, 2020, Leo Bockelmann, basierend auf GeoSN: Liegenschaftskataster und TK 25 DDR Ausgabe Staat, Datenlizenz Deutschland 2.0, abrufbar unter: <https://www.govdata.de/dl-de/by-2-0> [29.06.2020].
- Abb. 4 Ehem Verwaltungsgebäude Greika-Werk III/1 Greiz – August-Bebel-Str./Ecke Grünrathstr. 1998, 1998, Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Greiz, Nachlass Anita Waldmann, Sign. 83.
- Abb. 5 August-Bebel-Str./Ecke Grünrathstr. Greiz 2020, 2020, Leo Bockelmann.

- Abb. 6 Lageplan ehem. Greika-Werke August-Bebel-Str. Greiz, 2020, Leo Bockelmann, basierend auf GDI-Th, Datenlizenz Deutschland – © GDI-Th – Version 2.0, abrufbar unter: <https://www.govdata.de/dl-de/by-2-0> [29.06.2020].
- Abb. 7 Ehem. VEB Vogtlandstoffe Netzschkau – Elsterberger Str. 1998, 1998, SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, Hans Reinecke.
- Abb. 8 Elsterberger Str. Netzschkau, 2020, 2020, Leo Bockelmann.
- Abb. 9 Lageplan ehem. VEB Vogtlandstoffe Netzschkau, 2020, Leo Bockelmann, basierend auf GeoSN: Liegenschaftskataster und TK 25 DDR Ausgabe Staat, Datenlizenz Deutschland 2.0, abrufbar unter: <https://www.govdata.de/dl-de/by-2-0> [29.06.2020].
- Abb. 10 Raumbachareal in Reichenbach mit Textilfabriken Ende des 19. Jh., o.J., Stadtarchiv Reichenbach, Paul Heine, o. Sign.
- Abb. 11 Raumbachareal nach der Umgestaltung im Rahmen der Landesgartenschau 2009, 2009, Wikimedia – Zacke 82, abrufbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Landesgartenschau_2009_in_Reichenbach_im_Vogtland?uselang=de#/media/File:Reichenbach_-_Laga_2009_02.jpg [05.07.2020], Datenlizenz CC BY-SA 3.0, abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/> [05.07.2020].

Fragmente und Erinnerungen

Sonya Schönberger

In meiner künstlerischen Auseinandersetzung taucht das Thema *Collecting Loss* an vielen Stellen auf. Ich thematisiere den Umgang mit Verlust auf materieller, kultureller, sozialer oder ganz persönlicher Ebene immer wieder aufs Neue.

Anton

2012 setzte ich mich in der Installation »Anton« mit der Biografie meines eigenen Großvaters beispielhaft für eine Generation junger Männer auseinander. Beispielhaft in Bezugnahme auf das »Hineingeworfensein« in die Realität des Krieges als junger Mann mit den Pflichten eines Soldaten, den dazugehörigen Handlungen, Heroismen und Ängsten. Anton wurde im August 1944 in der Normandie von einem Granatsplitter in die Schulter getroffen. [Abb. 1]

Nicht nur die Opfer und Täter, sondern so gut wie alle deutschen Familien beeinflusste der Zweite Weltkrieg nachhaltig auf unterschiedlichste Weise. Das komplexe Geflecht von Mitleidfertigkeit, Täterschaft und Rückzug in das Wegschauen, das vom Naziregime gesponnen wurde, reicht bis in die Gegenwart und erscheint oftmals unentwerrbar. Heute wissen wir, dass Traumata und Ängste, oder einfach Unausgesprochenes, transgenerational weitergegeben werden und bis zur Enkelgeneration immer noch eine Rolle spielen können. Aus eben dieser Perspektive versuche ich immer aufs Neue zu verstehen, in welchem Land ich aufgewachsen bin und lebe. Ich möchte betonen, dass ich innerhalb meiner Auseinandersetzung niemals die Schuld der Deutschen negiere. Mir geht es um das Verständnis für individuelle Schicksale und immer um die Frage, was hat das mit den nachfolgenden Generationen gemacht und bis heute zu tun.

Mein Großvater brachte also diesen Granatsplitter, der in seinen Körper eingedrungen war und von da an durch sein Leben mäanderte, mit nach Hause. Dieses makabre Souvenir und einige harmlos erscheinende Schwarz-Weiß-Fotos, klein und mit gezackten Rändern, zogen mich als Kind in ihren Bann. Auf ihnen war mein sehr junger Großvater zu sehen, immer in einer Situation, die anscheinend Krieg war, aber doch irgendwie Freizeit abbildet. Spannungsgeladen harmonisch: An der Gulasch-

kanone, beim fröhlichen Ausheben einer Grube, in Badehose mit Kameraden im Fluss, im Hintergrund eine bombardierte Brücke, einen Brief an einem Schreibtisch schreibend. Diese inszenierten Momentaufnahmen ließen mich darüber nachdenken, wie ein Krieg praktisch und alltäglich abläuft. Was passiert in den Zwischenzeiten, in denen man ausharrt? Hält man irgendwie sein normales Leben aufrecht als Soldat eines Krieges? [Abb. 2]

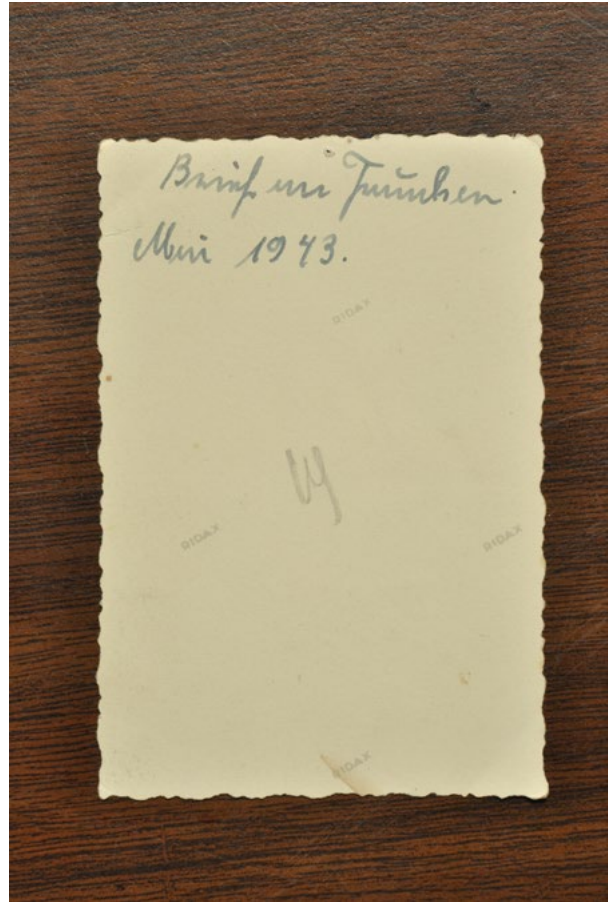
Fünf der Fotos von Anton wählte ich aus, zeigte sie jeweils einer Person, die ich bat, eine Beschreibung dessen vorzunehmen, was sie darauf sah. Das Format des Textes ließ ich bewusst offen. Die Schreiberinnen¹ beschäftigten sich beruflich mit Bild oder Text, als Journalistin, Künstlerin, Kuratorin und Kunsthistorikerin. Ihre subjektiven Beobachtungen flossen in die Inszenierung ein, denn die Fotos wurden mit ihrer Rückseite nach vorne präsentiert. Dem Publikum war es nur mit Hilfe der Texte möglich, im Rahmen ihres persönlichen Vorstellungsvermögens diese Beschreibungen auf die vorenthaltenen Bilder zu übertragen und sie so vor dem geistigen Auge entstehen zu lassen. [Abb. 3]

Mit Hilfe dieser indirekten Auseinandersetzung wollte ich wegkommen von der reinen Repräsentation der Fotos, bei der man sich bemühen könnte, sie schnell einzuordnen: Kriegsfotos in Schwarz-Weiß, kenne ich zur Genüge, was sollen sie mir noch erzählen, und so weiter. Die Rückseite, die handschriftlichen Notizen darauf, die Perforation des Papiers, seine Beschaffenheit, fügt hier eine weitere visuelle Ebene hinzu und erlaubt Interpretationen und andere Assoziationen.



↑ Abb. 1

14. August 1944, Granatsplitter,
Wachs, 2012, Unikat, Foto Astrid Busch



- ↑ Abb. 2
Ausstellungsansicht
»Anton«, Cuchifritos Gallery,
New York, 2012,
Foto Astrid Busch
- ↗ Abb. 3
Detail der Installation
»Anton«, 2012

Scherben

Gemeinsam mit dem Künstler Christof Zwiener² sammelte ich über drei Jahre hinweg Scherben auf verschiedenen Berliner Trümmerbergen. Ein Trümmerberg ist eine Aufschüttung von Schutt und Trümmern, die auf Grund der Bombardierung eines Ortes im Rahmen der Kriegshandlungen während des Zweiten Weltkriegs zustande gekommen sind³. 75 Millionen Kubikmeter Schutt bedeckten allein Berlin nach den letzten Kriegstagen. Dort begann bereits am 3. Mai 1945 die Trümmerbeseitigung und somit der Wiederaufbau deutscher Städte. Alles, was zu kaputt oder nicht auf irgendeine Weise wiederzuverwerten war, wurde in Trümmerzerkleinerungsanlagen gesammelt und im Falle Berlins zerkleinert an 14 von Gartenarchitekten und Stadtplanern⁴ vorgegebene Orte transportiert. Es wurden solche Standorte bestimmt, die von Natur aus einen hügeligen Charakter hatten oder sich am Rande Berlins in das Urstromtal harmonisch einfügten, um schlussendlich möglichst natürlich zu erscheinen. Auf quasi symbolische Weise wurde Gras über die Trümmer wachsen gelassen.

Heute sind Trümmerberge wichtige und unerlässliche Orte der Naherholung innerhalb deutscher Städte. Für mich sind die Trümmerberge aber mehr als Parks zur Rekreation: Sie sind die eindrucklichsten Anti-Kriegsdenkmäler. Eine Auseinandersetzung der Gartendenkmalpflege mit dem Denkmalwert der Trümmerberge ist daher essentiell wichtig und muss es auch weiterhin bleiben. [Abb. 4]

In mehreren Exkursionen auf den verschiedensten Aufschüttungen im gesamten Berliner Stadtraum sammelten wir also auf, was im Lauf der Jahrzehnte mit Hilfe von Erosion und Tieren wieder an die Oberfläche gelangt war. Wir haben nie gegraben, sondern nur aufgehoben, was von sich aus an die Oberfläche kam. Eine Sammlung von über 2.000 Fragmenten ehemaliger Haushaltsobjekte aus Glas, Keramik, Metall und Porzellan ist entstanden. So gut wie kein intaktes Objekt war aufzufinden und auch nicht mehrere von einer Sorte, sodass es sich um eine fragmentarische Sammlung und eine Sammlung der Fragmente handelt. Die Objekte stecken voll Geschichte und Geschichten, aber lesen und verstehen konnte ich sie zunächst nicht.



2014 zeigten wir die Scherbensammlung als Ganzes in einer Sonderausstellung im Berliner Werkbundarchiv – Museum der Dinge. Das Museum präsentiert deutsche Produktkultur des 20. und 21. Jahrhunderts, die von der industriellen Massen- und Warenproduktion geprägt ist und war somit ein idealer Ort für die Scherben. Hier lernte ich den von dem Museum so beteiligten Dingexperten Michael Engelke kennen, der während eines Jour Fixe innerhalb der Ausstellung die Provenienz von ausgesuchten Scherben bestimmte.

Im Anschluss bat ich Michael Engelke ins Studio und produzierte ein Video, in dem er sein Wissen teilt über Herkunft, Nutzung, Materialität und weitere Eigenschaften von 80 ausgewählten Objekten. Zum Beispiel beschreibt er dort Folgendes:

Ein ähnliches Teil, was gut den Ausdruck der Zeitumstände dokumentieren kann, ist dieses Messer, dieses abgebrochene Messer. Das ist ein Kantinenmesser. Hier sieht man den Luftwaffenadler. Der ist übrigens ein Entwurf von Herrn Ludwig Gies, ein relativ bekannter Künstler, der an sich auch ein Vertreter der Moderne ist. In den zwanziger, dreißiger Jahren ist er dann auch mit Ausstellungsverbot und Ähnlichem belegt worden. Und hat aber trotzdem zum Beispiel für die Luftwaffe anscheinend den Entwurf für diesen Adler geliefert. Übrigens auch der Bundestagsadler in Bonn, der im Bonner Plenarsaal hängt, ist auch von Herrn Gies. Ja, hier ist einmal der Waffennadler und auf der anderen Seite stehen die Buchstaben FL.u.V.. FL. heißt Flieger, U. Unterkunft, V. steht glaube ich für Verpflegung, deswegen Fliegerunterkunftsverpflegung.

Daher auch die eindeutige Zuweisung in eine Wehrmacht-, in eine Luftwaffenkantine. Des Weiteren gibt es auch noch einen Herstellerkürzel, LMZ 41. 41 steht für 1941. Alle Produzenten für Wehrmachtsbedarf hatten bestimmte Kürzel. Es gibt im Museum für Verkehr und Technik eine Liste oder einen dicken Katalog. Da könnte man nachvollziehen über diese Buchstabenkombination, welcher Hersteller das ursprünglich gefertigt hat. Hier sieht man eben auch die Angriffsspuren der Salze aus der Erde. Aluminium ist kein sehr stabiles Metall, es wird durch Salze der Erde auch ziemlich schnell angegriffen.

(Auszug aus dem Transkript des Videos »Michael«, 74 Minuten, Berlin, 2014)

[Abb. 5]



↖ Abb. 4
↑ Abb. 5

Scherbe, 2014, Foto Christof Zwiener
Installationsansicht Gruppenausstellung »History is a warm gun«, Neuer Berliner Kunstverein n.b.k, 2015, Foto Christof Zwiener

Seit 2009 treffe ich mich mit Menschen, die den Zweiten Weltkrieg persönlich erlebt haben.

Ziel eines jeden Treffens ist ein narratives

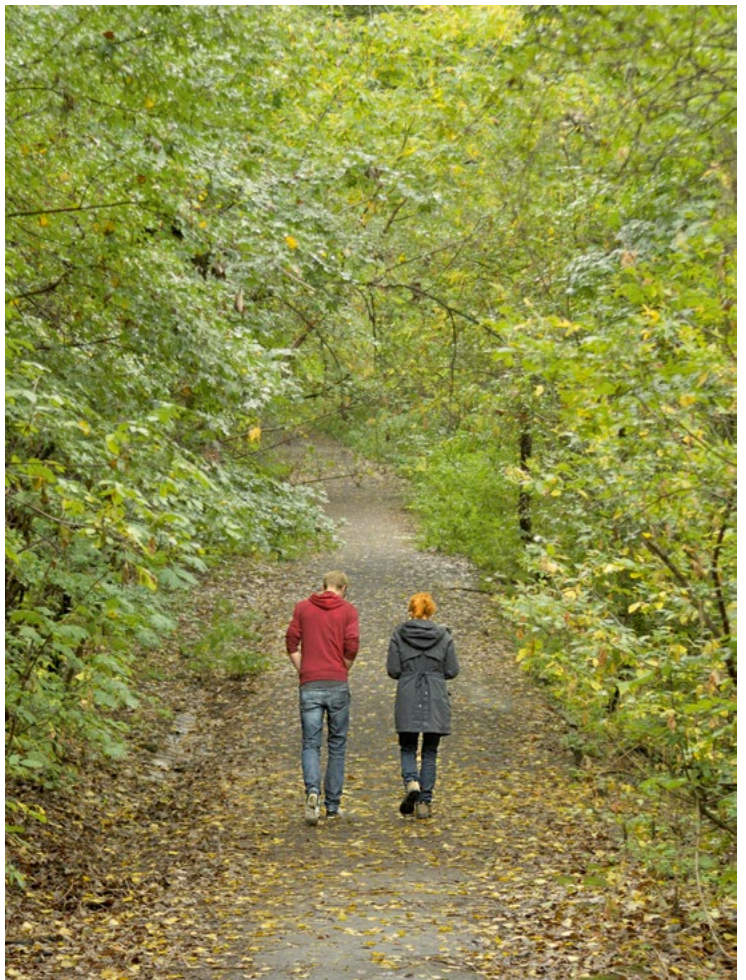
Gespräch ohne festen Fragebogen. Mein Gegenüber bestimmt, was erzählt und wie detailliert die Erinnerung weitergegeben wird. Mir geht es bei diesen Zusammentreffen um ein Gefühl für die Lebenswelt, die damalige Realität, die Werte und moralischen Vorstellungen, aber auch um den Bruch, den der Krieg in den Biografien hinterlassen hat. Erneut wähle ich den Blickwinkel meiner eigenen Generation, also den der Kriegsenkel, denn es geht mir neben dem Sammeln der Erinnerungen vor allem darum, eine Antwort auf die Fragen zu suchen, wer wir sind, warum wir so sind, wie wir sind, in welchem Land wir leben und wie auf Grund dessen unsere Zukunft aussehen kann. [Abb. 6]

2014 und 2015 realisierte ich auf Grundlage der mittlerweile über 120 Interviews in Kollaboration mit dem Ballhaus Ost in Berlin ein Theaterstück, wozu ich zehn Gespräche auf Grund der Dichte und Vielfalt des Erlebten aussuchte. Diese wurden von mir zu Monologen umgearbeitet. Zehn Schauspieler eigneten sich je einen solchen an und übernahmen somit die Rolle eines Zeitzeugen. Bewusst habe ich mich entschieden, mit Darstellern zusammenzuarbeiten, die meiner Generation angehören, denn in der Auseinandersetzung mit den Interviewtexten interessierte mich das Verhältnis von Distanzierung und Einfühlung. Welche Wahrnehmung hat ein junger Mensch heute von den Erzählungen? In welchen Momenten wird Empathie empfunden und wo die Grenze von Verständnis erreicht? Passiert es möglicherweise, die Perspektive des Zeitzeugen nachvollziehen zu können, obwohl dies gleichzeitig mit den eigenen Moralvorstellungen kollidiert? Was erzählen uns die Erinnerungen an damals über heutige Kriegs- und Ausnahmesituationen?

Aufführungsort des Theaterstücks war der Trümmerberg Volkspark Prenzlauer Berg. Hier wurden die Reste des Gebietes um den Alexanderplatz abgeladen.

Zu Beginn der Aufführung fanden sich zehn Zuschauer an einem vereinbarten Treffpunkt im Park ein. Nach einer kurzen Einführung zu dem Ort begab sich je ein Schauspieler mit einem Zuschauer auf einen einstündigen Spaziergang über den Volkspark. Die Trümmer des einstigen Berlins unter den Füßen, beging das Publikum die Kulisse für die Erzählungen der Zeitzeugen.

Bei dieser Art der Inszenierung geht es mir nicht darum, den Zuschauern ein abgeschlossenes Gesamtbild zu vermitteln. Vielmehr steht auch hier das Fragmentarische im Vordergrund: Der Zuschauer wird in dieser Eins-zu-Eins-Begegnung einem einzelnen Schicksal ausgesetzt – die anderen Zeitzeugen sprechen nicht persönlich oder (überhaupt) zu ihm. Der Besucher der Aufführung wird zum Zuhörer – wie ich es gewesen bin während meiner Gespräche. Im Anschluss gab es die Möglichkeit sich untereinander über das Gehörte und die Erfahrungen auszutauschen. Die Berichte der Zeitzeugen wurden so von Mund zu Mund weitergetragen. Der Zuschauer wird selbst zum Akteur der Geschichtsschreibung und Teil der Spurensuche.



↑ Abb. 6

»Rosemarie« – ein Theaterprojekt basierend auf Zeitzeugenberichten, Volkspark Prenzlauer Berg, in Kollaboration mit dem Ballhaus Ost, 2014 und 15, Foto Christof Zwiener



Irina Liebmann schreibt in ihrem Buch *Berliner Mietshaus* von 1982: »Was über ein Haus zu erfahren ist, entnimmt seinen Anteil aus der Geschichte des Landes, Ortes, Stadtteils und setzt sich zusammen aus den Lebensgeschichten der Menschen, die seine zeitweiligen Bewohner sind. Vergangene und bestehende, öffentliche und private, erlebte und erzählte Wirklichkeit wechseln ständig ineinander.«⁶ Während sich die Journalistin und Schriftstellerin mit dem Ostberliner Altbau Anfang der 1980er Jahre und den Erfahrungen und Träumen der Menschen, die zu einer anderen Zeit in einer völlig anderen Wohnform zusammenlebten, auseinandergesetzt hat, wollte ich als Künstlerin wissen, wie es den Menschen heute ging, die einen Umzug aus dem Altbau in die ›Vollkomfortwohnung‹ vollzogen und somit einen Aufstieg geschafft hatten. Das nachkriegsgebeutelte Berlin bot graue Fassaden, Außentoiletten und Kohleöfen. Neu-Hohenschönhausen, die letzte in der DDR realisierte Großsiedlung, war anders: »Warmwasser aus Wand, Licht aus Decke« und viel Grün drumherum.

Im Sommer 2017 führte ich also, mit dem *Berliner Mietshaus* im Hinterkopf, 25 Interviews im Wohnhochhaus Zingster Straße 25 in Neu-Hohenschönhausen, was heute zu Lichtenberg gehört. Das ausgesuchte Haus wurde 1987 bezugsfertig, 144 Parteien zogen im Folgenden in die 19 Stockwerke ein. Man fühlte sich durchaus privilegiert. Mich hat die sogenannte Platte als äußere Hülle interessiert, die die Bewohner miteinander in Beziehung setzt, und was es bedeutet, in einem Haus zu leben, das »von jedem Dorf einen Hund« aufgenommen hatte, nur kurze Zeit später schon in einem anderen Land stand und plötzlich etwas anderes für den Rest der Republik repräsentierte, nämlich einen Ort, an den man nicht mehr freiwillig ziehen möchte.

Während Irina Liebmann noch direkt an den Wohnungstüren in der Pappelallee klopfte und so gut wie immer eingelassen wurde, scheint diese Art der Kontaktaufnahme 35 Jahre später in einem vereinten Berlin, vielleicht in ganz Deutschland, unvorstellbar. Allein das spiegelt für mich die enormen Veränderungen der letzten drei Jahrzehnte wider, die uns alle geprägt haben. Doch auch für mich haben sich ein paar Türen geöffnet. Die Bewohner haben mir von sich erzählt, von ihrer Vergangenheit und Gegenwart, von ihren Ängsten und Hoffnungen, vor allem von ihrem Leben in der DDR und dem persönlichen Bruch, den die Wende verursachte. [Abb. 7]

Frau P.:

Früher gab es noch Hausbücher. Man wusste, wer auf der Etage wohnt. Das hat sich aber nach der Wende anders ergeben. Es gibt nun jedenfalls keine Kontrolle im Haus, wer hier wohnt. In den Hausbüchern war der Wohnungsmieter verzeichnet und die Angehörigen, wie viele Kinder und so weiter. Man wusste genau, wer in der Wohnung lebt. Einer hat das geführt, in jeder Etage. Da konnte jeder reinsehen.

Er hat auch immer mal nachgefragt, ob es noch stimmt: Sind die Kinder noch im Haus oder sind sie ausgezogen? Heute ist es so: Wenn es irgendwo brennt, und man findet eine Leiche, weiß man gar nicht, wer das ist. Also das war eine ordentliche Kontrolle. Ich fand das an und für sich gut. Heute stellen die Mieter sich nicht vor, wenn sie eingezogen sind.

(Auszug aus »Zingster Straße 25«, Berlin, 2017)

ENDNOTEN

- 1 Mirjam Brusius, Charlotte Cosson, Argot Murelius, Colette Urban, Jodi Waynberg.
- 2 www.christofzwiener.de.
- 3 Forßbohm, U.: Kriegs-End-Moränen. Zum Denkmalwert der Trümmerberge in Berlin, Berlin 2011.
- 4 Im gesamten Text sind immer alle Geschlechter gemeint.
- 5 Schönberger, S: Zingster Straße 25, Berlin 2017.
- 6 Liebmann, I: Berliner Mietshaus, Halle, 1982.

In jedem von mir hier beschriebenen künstlerischen Projekt treibt mich der Versuch nach einer Annäherung um. Eine Annäherung an Etwas, das vergangen ist, aber dennoch fast im Unterbewussten in meine, in unsere Realität hineinreicht. Es be-
gegnet mir nicht in seiner ganzen Komplexität, sondern nur als subjektive Erinnerung oder aber in Form eines Objekts, das vermeintlich keine eigene Geschichte erzählen kann. Dennoch können Objekte und andere Überlieferungen – mit Hilfe von Kunst, Archäologie etc. – lesbar gemacht werden, und erlangen dadurch die Fähigkeit, eine historische Vorstellungskraft anzustoßen, die für unsere Gegenwart relevant ist. Über eine Auseinandersetzung mit den Fundstücken und Funderzählungen, und mittels der Assoziationen, die der Betrachter dann mit ihnen verbindet, werden Brücken geschlagen durch die Zeit und verschlossen geglaubte Türen geöffnet, die das Vergessen erschweren, vielleicht sogar unmöglich machen. Dieser Hoffnung widmet sich meine Kunst.

Die Lokalisierung
der Abwesenden
in der
Erzählung

G

VG

Topography of the Absence of the Iranian Political Exiles

Bahar Majdzadeh

About thirty years ago, the French writer Patrick Modiano found an ad published in the Paris-Soir newspaper, dated the 31st of December 1941, in which the Bruder Family was looking for their 15 years old daughter, Dora. This ad led Modiano to research the circumstances of this teenager's disappearance, and this quest in Paris constituted his book, entitled *Dora Bruder*. The search for traces of this teenager's life and signs related to her disappearance leads to complex questions, particularly regarding memory in the urban space, oblivion, and the archive policy. It was found that there was no trace left of Dora in the city, or at least it was not easy at all to find some. This difficulty reminds of the Vichy regime's legacy and the will to erase the memory of the collaboration. By adopting as common threads of his novel, the places in Paris, where Dora Bruder has spent time in, the events that took place there under the occupation, and his own memories, Modiano builds through his book a form of topography of a neighborhood in Paris. During the lecture Modiano delivered at the Nobel ceremony in 2014, he spoke about the use of the concept of topography in literary studies:

You can lose yourself or disappear in a big city. You can even change your identity and live a new life. You can indulge in a very long investigation to find a trace of malice, starting only with one or two addresses in an isolated neighborhood. I have always been fascinated by the short note that sometimes appears on search records: last known address. Themes of disappearance, identity, and the passing of time are closely bound up with the topography of cities. That is why since the 19th century, cities have been the territory of novelists, and some of the greatest of them are linked to a single city: Balzac and Paris, Dickens and London, Dostoyevsky and Saint Petersburg, Tokyo and Nagai Kafu, Stockholm and Hjalmar Soderberg.¹



In my visual and sound work «Cartography of the Absentees», which refers to the 1980s decade in Iran, I tried to create, through the map of Tehran, the topography of a memory that is absent from the city. Indeed, In the 1980s, after the 1979 Iranian revolution, a politicide² occurred in Iran that lasted seven years. It is still not clear today exactly how many militants perished, but at least 20 000³ of them died. There are very few official documents mentioning this unknown mass murder, but many testimonies from the families, the survivors, and the political militants have been published, mostly in Persian, outside the country. Following this bloody repression, a huge number⁴ of political activists left Iran. In my artistic mappings «Cartography of the Absentees» [see Fig. 1], I focused on the witnesses of the 1980s politicide in Iran, those who were usually absent from the historical narrative of post-revolutionary Iran. I was more particularly interested in the political exiles who were forced to leave Iran during the 1980s and never returned. They were militants of different political trends who, because of their opposition to the Shah's regime, had participated in the Revolution, and later, because of their hostility towards the new political power and after the repression it ran against them, had no choice but to leave their country if they wanted to stay alive or to continue the political struggle.

As Modiano, my mapping of the absentees, which means the 1980s exiled political militants of Iran, grew out of personal experience. Indeed, in the memories told by my parents, and in their photo albums, there were people whom I knew were not dead, but yet, they were absent. Some places mentioned by my parents when they recalled memories they had of these absent persons, did not exist anymore or had radically changed, but many others were places I had spent time in.

Therefore, these places, that somehow, from a memory point of view, the absentees and I have in common, intersected. Nevertheless, it was almost impossible for me to imagine these persons that I did not know but who I was close to, in these different places. In fact, there was no trace left of their past presence in the city we lived in; everything had changed. The disappearance of everything that could constitute a memory of them made me feel that something was missing, that something had been moved, or affected.

It was through the phone that, for the first time, I had been able to establish contact with these absentees. Many of them started calling us at our home 15 years after leaving Iran, or even 20 years for some of them. From that moment, the family photos and my parents' memories took the form of voices. It was when I heard their voices that, for the first time, these beings that I considered, unconsciously, as living dead, appeared to me as absent beings. The first times they called our home, these voices that I heard seemed to me to be coming from the past; a past they were reactivating with many different emotions. Indeed, I truly experienced the absence of these people. It is this experience of absence that, different from the absence of an object or of a dead person, can broaden the scope of loss. It is possible to explain with words, by evoking political and historical events, the pain of exile, the broken familial ties, and the forced and unwilling absence of those who were expelled and had to leave their lives. However, this absence, as such, is not an object that one could have an image of. When I talk about it, I do not really know what image I rely on to picture it. This absence has no image, and in fact, it can not have one. Indeed, there is no image of these activists' exodus. I have thought about the life they had in the urban space, and I imagined what could have been the last landscape they saw in Tehran, their last address, or the last phone number they had. In my mind, I apprehended them not as disappeared but as absent persons. I imagined where I could find traces of their prior presence in the urban space and how I could make these traces visible again in the city.

The Memory, an Intimate Trace

The need to understand the past of these militants that interconnects today with my own past made me lead an investigation that deals sensitively with the absentees' memory. I can not reconstruct what they have been through, and neither can I recall it, but I can get closer to it by listening to their memories. Indeed, I am trying to find the traces of this past, or, more precisely, the traces of these absentees' lives while it seems that there is no sign left of them in Tehran. However, as Maurice Halbwachs wrote about the traces of the grandparents' time, these traces are slowly fading. *«Let us see if we cannot find a milieu, a state of past thought and sensibility, that has left all the traces necessary for its provisional recreation.»*⁵ He wrote further about these traces of the past: *«The past has left many other traces, occasionally visible, in present-day society. We see it in people's appearance, the look of a place, and even in the unconscious ways of thinking and feeling preserved by certain persons and milieus.»*⁶

These traces of the past, some of which Halbwachs mentioned, like the living-room of the house of a banker in Vienna where he had the impression of being in an 1830s french salon, are, as Gérard Namer said «sensory traces» or «the *Zeitgeist*»⁷, that should be discovered «in those islands of the past so genuine»,⁸ as Halbwachs himself wrote. I found these traces that Halbwachs talked about, in the memories of the absentees and their appearance, their movements, their way of being, of talking, and thinking. Indeed, seemingly, these militants had gotten old, but it seemed they had the same age when, very young, they actively participated in the Revolution. While talking to them, I could feel and rediscover the extraordinary atmosphere of this decade. Indeed, they constitute a «concrete group» as defined by Karl Mannheim in his *theory of generation*; they participate in a common destiny, in a defined historical and social context, and they talk about their experiences similarly.

If we listen to these former militants' stories, beyond the observation that each memory makes us aware of the passage of time, the time difference, and the depth of the time, we realize that these individuals have kept something from that period. We can find in their stories those sensory traces that I mentioned before. These memories, as Paul Ricoeur⁹ wrote when referring to the passage of Halbwachs quoted above, give to the trace an intimate dimension. The trace, more precisely, its quest, its meaning, and its use, constitute a concern that historians and artists interested in the past have in common. However, a distinction should be made regarding the types of traces that each one will try to use. As Ricoeur wrote, the traces on which historians work are written traces and possibly archived.¹⁰ It is the type of trace that will determine the limits of their work. As highlighted by Paul Veyne, for a historian, it is evident that it is not possible to write the history of events about which no trace is left.¹¹

Thus, for me, these sensory traces are also traces of the absence. My cartography of the absentees is a topography of memories that these former militants have of Tehran. I tried to make the ordinary places that have punctuated these militants' lives into places of memory. I asked nineteen exiles to tell me a memory linked to a place in Tehran, and I recorded their voices that I broadcast on the map at the spot each participant indicated to me. I intended to represent, on the official map of Tehran, an exiled memory, through places which constitute memories for the political militants of the 1980s that I have questioned. This map, with its alternative stories, is neither a guided tour nor a history lesson. It offers the possibility to confront other memories than the one approved by the State and wonder what the Other has lived and endured. These voices that I have recorded are entirely anonymous. The absentees are the ones who decide which information about them could be disclosed. In some ways, this anonymity is symbolic; indeed, it is believed that several hundreds of people among the political militants opposed to the Islamic Republic (I.R.I.) had to leave Iran during this decade. Therefore, I consider those who are participating in that project as the representatives of a bigger group.

I am trying to give a brief overview of the memories that were told and of the places mentioned by the participants:

These stories were sometimes disturbing, like the one describing the torture and demonstrating the will to kill the sense of the humanity of a being, to the extent that he prefers to die or comes to think that he deserved to be imprisoned and tortured. There is also the story of a militant of southern Iran who, after having narrowly avoided death by managing to escape the executions of summer 1988¹², walked along the front line of the Iran-Iraq war (1980 – 1988), arrived in Tehran, and finally found refuge in an apartment situated just in front of Tehran University. The person who told me this said to me that while he was hiding in this place, he remembered with deep anguish that ten years before, he had been in front of this same University, where during the Revolution he had participated in political gatherings. I am also thinking about other significant memories that I was told, those of the Revolution; for example the storming of Evin prison¹³, in which the people participated. The person who recounted this was himself imprisoned in that place during Shah's Regime. There is also the story of the organization of the progressive forces' massive demonstration during the first days that followed the victory of the Revolution and the story of the first meeting, after many years, of one of the founding ayatollahs of the I.R.I with his son. The latter had just returned from exile, and his father had just gotten out of Shah's prison. He was a defender of political Islam while his son was not Muslim anymore and had turned towards communism.

The memories told by these absentees are deeply moving, fascinating, traumatizing, and complement each other. These stories convey the emotions, the ideals, and the sufferings of the protagonists of this past. The listener of the map of the absentees will undergo a particular experience and will be confronted with very diverse feelings, sometimes ranging from sorrow to a certain kind of exaltation. Almost all the participants in my project used the former names of the streets of Tehran and said they did not know the names that the I.R.I had given to them. Consequently, I had to find the ancient namings to identify on my map the places of the memories that were told. These are ordinary places of everyday life, places of the family memory such as the house, places of public gatherings such as Enqelab avenue, or, finally, more symbolic places such as the prison. These spaces and places, some of which changed or were destroyed, take on a whole different meaning in the mind of those who hear the stories of the exiles recalling what they have lived through. The place plays a decisive part in the ability of each individual to remember its past, and it is thanks to the memories that we have of the places that we identify with them. Today, it is no longer possible to live in these places the same experiences that these exiles lived more than thirty years ago. It was vital for me to underline this difference in my work. One can say, that somehow, these places are home to the invisible traces of a hidden memory. The location of these memories allow the spectators to situate these places on the map and to give them a meaning they did not have before. These places can be seen as alternative places of an amputated memory, likely to rekindle lost political alterity.

Art and artists played a role in constructing thought regarding political violence in the last century. Rather than developing concepts or producing new theories, my intention through my research project is to question the visible (the use of the map in my artwork) and perceive the invisible. Indeed, searching for the traces of these militants' previous lives in the city brings to light the events during this decade. However, the city hides as much as it shows, but it is essential to turn to it to discover the past. The places mentioned in my work and the stories told contribute in different ways to understand this past, particularly when there is no collective will to remember it. My work creates a temporal passage from a present and sensitive gaze onto the past.

The Time of the Exiles

It was very strange for me, who, like these exiles, now lives far from Tehran, to talk in front of each of them about this city of which we were absent. The narratives of their memories allowed me to imagine them in these places they were talking about. It seems that only exile can make this experience happen.

On the one hand, the I.R.I has always tried to get closer to the Iranian diaspora and has tried to take advantage of its prosperity, whether it was for economic, scientific, or even political reasons, but on the other hand, the I.R.I's relation with its opponents in exile has always been violent. It has taken various forms; the infiltration of the opposition movements' central organs, a hateful rhetoric aiming to turn the political activists into the enemies in the eyes of the Iranian people and to dissuade anyone in Iran from having any kind of relation with them, and finally the assassination of leading figures of the Iranian political and cultural world outside the country.¹⁴ The opposition has always been the target of attacks and threats. It was only after the bloody attack in the Mykonos¹⁵ restaurant in Berlin on 17th of September 1992, followed by a short interruption of diplomatic relations between several European countries and the I.R.I, that the latter put an end to twenty years of targeted assassinations in the West that had claimed the lives of so many political opponents.

Not only had these political opponents been eliminated and annihilated, first inside the country, and in the most violent way, but this eradication campaign was supposed to leave no trace, because it risked questioning the popular and legitimate nature of the regime and reminiscing a recent past, meaning the Revolution, its ideals and its promise of political pluralism. Thus, everything that could recall the former existence of these people and their eradication, should disappear. However, beyond that, the opponents who were still active abroad were, as I wrote earlier, subject to a second elimination. Indeed, the exiles, who are the traces of this suppression, should not be remembered as progressive militants, but rather as annihilated elements who went astray and for which no return was possible. Consequently, exile, as a subjects, had to be erased. The I.R.I has tried, during a very long time, by every possible means it had, to conceal the reality of exile and deny its contemporaneity. This phenomenon of exile that must be lived and felt as a present-day reality has been pushed into an annihilated past.

All of this is to darken the Iranians historical understanding of the Revolution. Interestingly, the Shah called these militants «the subversives».

These absentees, who were banished from the political realm for so long and ignored by the historians, whose voices were stifled, whose legitimacy and right of appearing was denied, see exile as a political stand, as the continuation of a struggle, a resistance, symbolic as it may be, and this, over and above the danger which a trip to their home country would represent for many of them. In the view of the exiles who refused to go back to Iran, exile, that was only supposed to be a transitory stage or a way to continue the political struggle, has represented, over time, what had been annihilated but also what remained of the pluralism of the Revolution's political forces. Indeed, it is an ignored and forgotten image of the 1979 Revolution that these «survivor committees» of the 1980s politicide wanted to save, and this is how they clearly differ from the other Iranian refugees of the following decades.

The exiles are voiceless and unseen, especially in Iran, where over time, it seems they never existed. Silence seals exile. Exile and oblivion are close phenomena. Exile produces a space of lack, of amnesia, and of absence. Silence regarding exiles participates in the policy that aims at making these people leave. Silence and oblivion have driven the society into a kind of blindness, if not, unconsciousness, regarding the exile phenomenon, and this explains why this issue is totally absent from the political and historical discussions in Iran. The exile, while refusing to be silent, must permanently struggle against oblivion. The 1980s Iranian political exiles live in a condensed time, made of immediacy and urgency, in which the past, with all its disasters, is still present. It means that what they lived about 30 years ago is somehow contemporary. There is still no perspective and distance to the painful events of the 1980s. It is a particular type of temporality that is the reflection of this past that does not pass. This time in which the absentees leave has been banished; it has been expelled from the present, it has been forced to exile.

Indeed, the position of some Iranian exiles of the 1980s who accept their refugee status, simply because it is how they see themselves, is closely related to an issue of politico-historical temporality. Hannah Arendt wrote about the German Jewish refugees in the United States: «*History is no longer a closed book to them, and politics is no longer the privilege of the Gentiles.*»¹⁶ Indeed, following Arendt's reasoning, one could affirm that for all the political refugees, history never ends, because the reason that drove them to apply for refugee status originates in the past, and in the specific case of the Iranians of the 1980s, its erasure and destruction continues. For Arendt, the refugee is like the paradigm of a new historical awareness and is at the forefront of its people. Giorgio Agamben (following Arendt's theory), in *Homo Sacer* had suggested reconstructing political philosophy from the unique figure of the refugee; he wrote that this «*marginal figure*» who «*unhinges the old trinity of state-nation-territory, [...] is perhaps the only thinkable figure for the people of our time.*»¹⁷ Agamben is interested in the refugee as a figure, but from the angle of its relationship with the

nation-state to which it fled. Inspired by these words, I put the absentees, in other words, the figure of the refugee, in the heart of a quest undertaken on the map, in relation to the nation-state where it has been erased from. Political exile always defines itself in relation to a territory in which the identity, the memory, and the past of the refugee are linked. Putting the absentees on the official map of Tehran discredits the concept of the Islamic nation-state created and imposed after the Revolution. It symbolically puts into question its power; by naming the streets, by destroying some places of remembrance to create new ones, and by hiding the traces of political violence, it tries to reinforce its control over the Iranian territory. These practices of annihilation are not limited to space as such, but establish continuities and relations with, and within, society.

Conclusion

Initially, what should have constituted the visual element of my works, are the public spaces, but faced with the impossibility to access and work there, I turned to the map (their graphical representation). On the authorized map of Tehran, the only visible traces of this era of rebellion and erasure of memory are street names (of the Iran-Iraq war martyrs)¹⁸, but yet, I tried to make other traces appear. Official maps always reflect the reality of the political power that they serve. In that respect, the use of this map in my works is not neutral, because Tehran's map has always served the authority in power. In my work, Tehran's official map, designed to serve the authorized history of the current political power, echoes the «obstinate» memories of the 1980s exiled militants. In my cartography, I place the map that the I.R.I uses to reflect the history it fabricated, at the heart of the memory tension. What is important here is not so much the map as such, but rather the way I chose to put it in the center of my artistic projects, or as the US-American artist and cartographer Dennis Wood says:

*Map artists... claim the power of the map to achieve ends other than the social reproduction of the status quo. Map artists do not reject maps. They reject the authority claimed by normative maps uniquely to portray reality as it is, that is, with dispassion and objectivity.*¹⁹

In my work, this map becomes the object of a reappropriation process of the city. My intention was to deconstruct the vision of political power in order to make visible what it hides. The map allows the artist to intervene, which means to investigate differently, to represent, and to bear witness to the unseen, which can then get precarious visibility. I resort to the official map of Tehran in order to reform its use, or to question the authority supposedly given to this map by the power. However, I do not modify it, I give it the role of an artifact.

The particularity of this work that will combine visual and sound arts lies in articulating artistic practice and theoretical thinking from personal experiences, leading to a more general reflection, that, in this instance, is about the representation of mass violence. It is the experiment of a new way of the distribution

of the sensible through art. In my cartography, the past, which means the stories, told memories, intertwine with the present, on today's map. The return (*revenge*) of the absentees in the city, through my map, does not mean the return of history; it represents the fate of the living, a dialectic of return related to the present and not to the past. The revenants, whose existence seems to be unknown to the society, are the traces of repression, of a disease, of an interior pain, from which it suffers. Besides being used as a tool to collect losses, my cartography is a diagnosis of a disease. I have tried, in this topography of the absentees' memories, to make visible the signs of this disease and of this absence, which are not visible in the city. Indeed, the contemporaneity of their absence is not public; it is a hidden and fragile awareness, confined to family circles, friends, and former comrades.

My intent is not to create a new map of Tehran, but it is to, symbolically, make the exiles come back to the city. I have tried to create a new document with the help of the political opponents' memories, rather than repair the map. For those who will listen to the stories of the absentees, part of the city's past will come to light, but there is nothing that my cartography can save or reproduce from the city. The stories that I have put on the map act as landmarks that only allow becoming aware of the absence of their narrators in society. Listening to them can, at best, get the survivors back to visibility, allow finding revenants, and bring up to the surface a layer of the city's memory that its inhabitants are unaware of. At the same time, it can show dysfunction and anomaly in the city.

My work is a research on the present time, this present time in which the scarf of the past still hurts. My map is, therefore, not a reflection of the city's past. I am not trying to produce the image of its past but rather create its image of today by showing this absence. I have looked for what could be called the image of the absence, from the ancient inhabitants of the city, those, whose memory is still accessible today. I send back this memory to the place it had been erased from, which means the public realm. My cartography is a little act of resistance in the face of the map's authoritarian power and could allow initiating a process of reparation that is still quite unimaginable for me.

To conclude, I must say that this work, which from the beginning was tinged with personal feelings and family loss, led to a collective history. Rather than considering art as an individual space of expression for the artist, I consider it as a common space (in the political sense), a space of collective expression. Indeed, this loss exceeds the borders of family history and concerns the whole society.

ENDNOTES

- 1 Patrick Modiano – Nobel lecture, 2014, 19: https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/modiano-lecture_en-1.pdf.
- 2 A politicide is the promotion and execution of policies by a state or its agents, which result in the death of a substantial portion of a group. The victim groups are defined primarily in terms of their hierarchical position or political opposition to the regime and dominant groups. Cf. Harff/Gurr 1988, 359–371.
- 3 In 2007, a people's tribunal (Iran Tribunal) has been established in Europe by survivors of the 1980s wave of assassinations, by former political prisoners, and families of militants executed during this period. Their goal was to see the judgment of these political crimes. Trials have taken place between June 2012 and February 2013, chaired by high-ranking judges of different nationalities who had all, in the past, ruled on mass murders. A truth commission has been set up, and I.R.I have been condemned for crime against humanity and genocide. <http://www.irantribunal.com/index.php/en/about-us/286-set-up-people-tribunal>.
- 4 Even though there is no exact figure of the number of the political refugees who fled Iran in the 1980s, there is no doubt that these absentees are not just a small group of around a hundred persons, but rather a mass of tens of thousands people. To get an idea, the UNHCR estimates that around 187 000 Iranian asylum seekers have been registered in the industrialized countries between 1982 and 1990. Cf. Vahabi 2012, 47.
- 5 Halbwachs 1980, 65.
- 6 Ibid, 66.
- 7 Namer 1987, 101.
- 8 Halbwachs 1980, 66.
- 9 Ricoeur 2003, 515.
- 10 Ibid, 16.
- 11 Veyne 1971, 26.
- 12 In the summer of 1988, when the Iran-Iraq war was almost finished, the Islamic Republic committed a political massacre. They murdered almost all the political prisoners who were still alive at that time all over the country. Within two months, they killed between three and five thousand persons. Cf. Abrahamian 1999, Robertson 2010, Amnesty International 2018.
- 13 Evin is the most notorious prison in Iran. Many political activists and intellectuals have been executed there regularly since 1972.
- 14 The list of the political opponents killed by the I.R. I abroad is long and all the political parties and opponents to the regime are found in here. To give only a few examples, I can mention Shapur Bakhtiari, the last Prime Minister of the Shah of Iran. He was very critical of the Shah's policy, and he was close to the ideas of Mohammad Mossadegh (Iranian Prime Minister between July 1952 and August 1953). He had been a member of the international brigades against Franco, he had entered the French army facing Nazi Germany and has also been a member of the French Resistance. He was assassinated on the 6th of August 1991 in Suresnes. Another figure of the opposition: Abdulrahman Ghassemlou, leader of the Democratic Party of Iranian Kurdistan, assassinated on the 13th of July 1989 in Vienna. Fereydon Farokhzad, singer, actor, TV presenter, and opposed to the I.R.I., was assassinated on the 7th of August 1992 in Bonn, Germany. Kâzem Rajavi, close to the People's Mojahedin of Iran (a group that had combined Islam and communism), was assassinated on the 24th of April 1990 in Coppet, Switzerland, and hundreds of others have also been murdered throughout the world.
- 15 Three Kurdish political leaders (Sâdegh Sharafkandi, Fattah Abdoli, Homâyun Ardalân) and Nuri Dehkordi were assassinated there, three of them are buried in Père Lachaise cemetery. This assassination had the particularity of resulting in the condemnation by the European Union court of the I.R.I., held responsible for the murder.
- 16 Arendt 2007, 274.
- 17 Agamben 2000, 90–95.
- 18 A lot of streets and highways were given names of martyrs of the Iran/Iraq war. Indeed, the war was a unique opportunity for the I.R.I to take possession of the narrowest streets and the widest avenues of the city. Naming streets with war martyrs' names, even if it can be seen as a symbolic reparation for death or as a kind of commemorative act, has, above all, allowed the I.R.I to spread into the public space a politically oriented and partisan version of the 1979 Revolution.
- 19 Denis Wood, Map Art, Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society, n°53 (Winter 2006): 10. Quoted In Harmon, K. / Clemans, G. 2009, p. 13.

LITERATURE

- Abrahamian, E.:
Tortured Confessions – Prisons and Public Recantations in Modern Iran, Berkeley 1999.
- Agamben, G.:
Beyond human rights in Theory Out of Bounds, Vol. 20 (Means without End. Notes on Politics) 2000, pp. 90–95.
- Arendt, H.:
The Jewish writing, New York 2007.
- Halbwachs, M.:
The Collective Memory (Translated from French by Francis J. Ditter, JR. & Vida Yazdi Ditter), New York 1980.
- Harff, B. / Gurr, T.-B.:
Toward Empirical Theory of Genocides and Politicides: Identification and Measurement of Cases Since 1945, in: International Studies Quarterly, vol. 32, no. 3, New York 1988, pp. 359–377.
- Harmon, K. / Clemans, G.:
Maps As Art. Contemporary Artists Explore Cartography, New York 2009.
- Mannheim, K.:
Le problème des générations (translated from German by Gérard Mauger & Nia Perivolaropoulou), Paris 1990.
- Modiano, P.:
Dora Bruder, Paris 1997.
- Namer, G.:
Mémoire et société, Paris 1987.
- Ricoeur, P.:
La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, Paris 2003.
- Vahâbi, N.:
Atlas de la Diaspora Iranienne, Paris 2012.
- Veyne, P.:
Comment on écrit l'histoire, Paris 1971.
- Patrick Modiano, Nobel lecture, 2014, retrieved from: https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/modiano-lecture_en-1.pdf
- Amnesty International:
Iran: Blood-Soaked Secrets: why Iran's 1988 Prison Massacres Are Ongoing Crimes against Humanity, 2018, retrieved from: <https://www.amnesty.org/en/documents/mde13/9421/2018/en/> [06.03.2019].
- Robertson, G.:
The Massacre of Political Prisoners in Iran 1988, 2010, retrieved from: https://www.iranrights.org/attachments/library/doc_118.pdf [02.25.2019] <http://www.irantribunal.com/index.php/en/about-us/286-set-up-people-tribunal>.

TABLE OF FIGURES

- Fig. 1. Bahar Majdzadeh: «Cartography of the Absentees», 2019, vinyl tarp, 120cm × 170cm, spread on one or two wooden tables of similar dimensions, with 19 holes to let the loudspeakers cables through.

Impressum

SCHRIFTENREIHE DES
DFG-GRADUIERTENKOLLEGS
»IDENTITÄT UND ERBE«
Band I, Collecting Loss

REIHENHERAUSGEBER*INNEN /
HERAUSGEBER*INNEN
Simone Bogner
Gabi Dolff-Bonekämper
Hans-Rudolf Meier

REDAKTION UND KORREKTORAT
Simone Bogner

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT
(ALPHABETISCH)
Stefanie Bürkle
Gabi Dolff-Bonekämper
Eva von Engelberg-Dockal
Susanne Hauser
Sigrun Langner
Martina Löw
Michael Lüthy
Hans-Rudolf Meier
Hermann Schlimme
Barbara Schöning
Winfried Speitkamp
Daniela Spiegel
Gerhard Vinken
Max Welch Guerra
Kerstin Wittmann-Englert
Ines Weizman

SATZ UND GESTALTUNG
hla.studio, Leipzig

DRUCK
Beltz Grafische Betriebe GmbH,
Bad Langensalza

© Bauhaus-Universitätsverlag als Imprint von
arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße
2021

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

ISBN 978-3-95773-291-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://d-nb.de> abrufbar.

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation unter der Creative Commons Lizenz vom Typ CC BY-SA 4.0 und auf der Website der Bauhaus-Universität Weimar unter <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.4321> frei verfügbar.

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de/>) hinterlegt: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-20201221-43217>

Wer sich mit »Identität« und »Erbe« befasst, also mit dem Zusammenhang zwischen der Konstituierung und Stabilität von Gemeinwesen und dem Bewahren von Gütern, Orten und Überlieferungen, kommt nicht umhin, sich auch mit Verlusten zu befassen. Verlust bezeichnet hier nicht die Abwesenheit eines Gutes, das Erbe war oder hätte werden können, sondern die soziale Beziehung zu dem verlorenen Gut, zu den Umständen seines Verlorengehens oder auch zu den Versuchen, es wiederzugewinnen.

Verlust ist nicht einfach der Antagonist von Erbe, sondern ist selbst ein wichtiger Faktor im Modell des Erben- und-Vererben-Geschehens. Geteiltes Verlustempfinden kann zu einer internen und externen Solidarisierung führen und ist damit höchst relevant für die Festigung bestehender und die Ausbildung neuer Identitäts- und Erbegemeinschaften. Aber wie kann man aktiv Verlust sammeln und wer kann das wollen? Was wird gesammelt – die Verlustempfindungen oder die Schatten und Spuren verlorener Güter und Orte?

SCHRIFTENREIHE DES
DFG-GRADUIERTENKOLLEGS
»IDENTITÄT UND ERBE«
BAND I, COLLECTING LOSS

MIT BEITRÄGEN VON:
GABI DOLFF-BONEKÄMPER
JÖRG PAULUS
ANNIKA SELLMANN
CAROLIN VOGEL
ORTRUN BARGHOLZ
MORITZ PETER HERRMANN
BEATE LÖFFLER
SCHIRIN KRETSCHMANN
STEFANIE LOTTER
DAVID EHRENPREIS
LEO BOCKELMANN &
SIGRUN LANGNER
SONYA SCHÖNBERGER
BAHAR MAJDZADEH