

Die Suche nach
einem angemessenen
Bild der Geschichte

Katharina Ute Mann

Die Suche nach einem angemessenen Bild der Geschichte

Re-Inszenierung und
Rekonstruktion der Antike
in Schrift, Form und Farbe
von J.J. Winckelmann bis heute

Impressum

Lektorat: Andrea Nabert, Leipzig
Umschlaggestaltung: Monika Wojtaszek-Dziadusz
Layout und Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin
Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Verlag:
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Lützowstraße 33
10785 Berlin

www.deutscherkunstverlag.de

Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
www.degruyter.com

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

Umschlagabbildung: Venus von Milo (teilweise koloriert), ca. 130 v. Chr., Louvre Paris, Foto: K. Mann

© 2022 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

ISBN 978-3-422-98897-2

e-ISBN (PDF) 978-3-422-80055-7

Inhalt

1	Vorwort	7
2	Re-Inszenierung der Antike im 18. und 19. Jahrhundert	19
2.1	Geschichte als subjektive Konstruktion	21
2.2	Zeitbezogene philosophische Grundlagen des Historisierungsbedürfnisses	23
2.3	Antike als perfekte Identifikationsplattform	27
2.4	Antikenverehrung und Re-Inszenierung im Stadtbild am Beispiel Münchens	30
2.5	Entwicklung eines Erinnerungsorts der Antike Winckelmann als Wegbereiter des Antikenkults	38
2.6	Winckelmanns Erinnerungsort der antiken Griechen <i>Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755)</i> <i>Anmerkungen über die Baukunst der Alten (1762)</i>	41
2.7	Idealisierung attischer Bauformen Leo von Klenze Franz Kugler Gottfried Semper	46
2.8	Farbe als Zankapfel: Polychromiestreit oder Paragoneproblem? Winckelmann und der Verlust von Farbe Zeitgenössischer Kunstgeschmack Ablehnung aufgrund von Vorurteilen Ablehnung der Fusion von Malerei und Architektur Mimetische Polychromie Totale Polychromie Semper contra Kugler: Polychromiedebatte als Kompetenzstreit Goethes Farbenlehre Farbarrangement im Goethehaus am Frauenplan	51
2.9	Hierarchisierung der Kunstgattungen Skulptur und Malerei Winckelmann über Malerei und Bildhauerei der Griechen Der Einfluss der Pigment-Fragilität auf die ästhetische Wahrnehmung der <i>Artemis von Pompeji</i> Neuinterpretation antiker Malerei im 19. Jahrhundert Themenwahl und -umsetzung Körperlichkeit und Aspekte am Beispiel Gustav Klimts Arnold Böcklins Adaption antiker Maltechniken (Gemälde und Skulpturen) Georg Treus <i>Sollen wir unsere Statuen bemalen?</i> (1884) Richard Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks am Beispiel der Villa Stuck	81

3	Farbrekonstruktion der Antike im 21. Jahrhundert	127
3.1	Archäologische Farbrekonstruktionen	127
3.2	Die Grenzen archäologischer Farbrekonstruktionen: Eigene Gedanken zur ästhetischen Wirkung polychromer Skulpturen Pictorial Turn beziehungsweise die Bedeutung angemessener Bilder Polychromie antiker Skulpturen: Kolorierung oder Malerei? Der Einfluss von Malmittel und -techniken auf die ästhetische Wirkung Eduard Magnus' <i>Die Polychromie vom künstlerischen Standpunkte</i> (1872) Antike Farblehre, erörtert am Beispiel der hellenistischen Fassmalerei Künstlerische Kooperation von Bildhauern und Malern am Beispiel der <i>Aphrodite von Knidos</i> Temperamentenlehre und Inkarnatfarben Versuch einer hypothetischen Farbrekonstruktion	141
3.3	Hypothetische Farbrekonstruktionen Auseinandersetzung mit dem antiken Farbkonzept der <i>Venus von Milo</i>	173
3.4	Vermittlungsarbeit	180
4	Schlusswort Ethik des Rekonstruierens	189
5	Annex Grundlageninformationen zur Anfertigung hypothetischer Farbrekonstruktionen antiker Skulpturen Robertsons Untersuchungen zur Griechischen Malerei Rekonstruktion antiker Maltechniken nach Berger Ägyptische Malerei Homers Charakterisierung der Figuren durch Inkarnatfarbe	199
	Literaturverzeichnis	209
	Dank	223

1 Vorwort

In dieser Publikation soll einem spezifischen Phänomen auf die Spur gegangen werden, in dem Kollektive andere Epochen in ihre Kultur aufnehmen, um sich über sie zu definieren. Diese in der Geschichte immer wieder vorkommende Erscheinung ist nicht nur ein charakteristisches Merkmal vergangener Zeitalter, wie beispielsweise des Historismus, sondern prägt auch unsere Zeit nachhaltig. Hiermit sind nicht nur Design-Aspekte mit ihrer Ausdrucksform des „Retro“ gemeint, die sich seit Längerem mit dem Mid-Century des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, sondern vor allem die neue Historisierung von Stadtzentren; diese werden nach den architektonischen Verlusten des Zweiten Weltkriegs in den 50er und 60er Jahren neu befüllt und nun wieder abgebaut, um durch Re-Inszenierungen beziehungsweise Rekonstruktionen der Innenstädte den „vermeintlichen Verlust“ der eigenen Identität durch die Anknüpfung an alte Formen auszugleichen.

Diesbezüglich erläutert Aleida Assmann in ihrem Aufsatz *Der Kampf und die Stadt als Identitätsverankerung und Geschichtsspeicher*:

„Das neue architektonische Phänomen der Rekonstruktion ist ein unmittelbarer Ausdruck dieses veränderten Verhältnisses gegenüber Vergangenheit und Zukunft. Der Blick wendet sich ab von der Zukunft als dem Generalversprechen des Neuen und konzentriert sich auf die Möglichkeit der Wiederherstellung und Erneuerung von Vergangenheit.

[...] Heute, in der Epoche der Rekonstruktion, geht es [...] um die Reklamierung vom historischen Erbe und damit um die Frage des städtischen, historischen und nationalen Selbstbilds. Die Rekonstruktion macht Platz nicht für eine neue Zukunft sondern für eine neue Vergangenheit.“¹

Ebenso wie die Rekonstruktion dient auch die Re-Inszenierung dem nationalen Ich als Identitätsstütze durch eine Verschmelzung mit einem historischen Erinnerungsort.

1 Assmann 2012, S. 80–81.

Im Unterschied zur Rekonstruktion, in der versucht wird, das historische Aussehen in bekannter Form wieder herzustellen, wird bei dem Wieder-in-Szene-Setzen durch die Transformation eine Assoziation mit der glorifizierten Epoche ein historisierender Zeitgeist generiert; auf diesem Wege wird zwar etwas Neues erschaffen, jedoch in der Reflexion einer Suche nach einem angemessenen Bild der eigenen Geschichte.

Dieses elementare Verlangen nach einem geeigneten „Geschichtsspeicher“² kann dabei an drei Beispielen in Deutschland eindrücklich veranschaulicht werden: am Panorama Dresdens, an der neuen Altstadt von Frankfurt am Main sowie an der teilweisen Wiederherstellung des Stadtschlusses in Berlin.

In Dresden wird bereits direkt nach 1945 damit begonnen, die Weichen für den Wiederaufbau des „alten Dresden“³ zu stellen, indem die Ruinen der historischen Bauten nicht abgetragen wurden; so sollte nichts Neues an ihren Platz gesetzt werden können, sondern eine optische Rekonstruktion des vergangenen Ruhms ermöglicht werden. Damit wurde eine Rückkehr zum sogenannten „Canaletto-Blick“ intendiert – dem Panorama auf „Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke“ (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Gal.-Nr. 606), das der Maler Bernardo Bellotto (1722–1780) auf seinem Ölgemälde von 1748 eingefangen hatte. Durch den Rückgriff auf den Barock, ferner die Herrschaft Augusts des Starken, wird bewusst eine Wiederbelebung der glorreichen Zeit Dresdens angestrebt, die den alten Glanz in die heutige Zeit hineintragen soll. Das vermeintlich historische Habitat soll so der sächsischen Landeshauptstadt die ersehnte „Wiedergeburt“⁴ verschaffen.

Im Gegensatz zu Dresden beginnt Frankfurt am Main die Transformation der historisierenden Altstadt relativ spät. Der Baubeginn der als *Dom-Römer-Projekt* (Abb. 1. und Abb. 2.) bekannten Idee zur Gestaltung der Neuen Frankfurter Altstadt wurde erst am 15.

- 2 Im Drei-Speicher-Modell werden kognitive Prozesse beim Verarbeiten von Informationen unterteilt in den Aufnahmespeicher, den Arbeitsspeicher und den Gedächtnisspeicher. Im zuletzt genannten werden Informationen langfristig abgelegt, auf die dann beim Erinnern zurückgegriffen werden kann. Meyer 1999, S. 88–89. Jörn-Axel Meyer erläutert ferner, dass „[d]ie Visualisierung – als Instrument der Gestaltung von Informationen – [...] einen unmittelbaren Einfluß auf das Wahrnehmungserlebnis (Perzept) [hat]: Bei identischem Informationsinhalt können unterschiedliche Visualisierungsformen zu unterschiedlichen Perzepten führen [...]“. Meyer 1999, S. 91. Die Metapher von der Stadt als Gedächtnisspeicher, wie sie von Aleida Assmann verwendet wird, impliziert so eine fragile Symbiose zwischen der Stadt als visuelles Wahrnehmungserlebnis und der kollektiven Erinnerung ihrer Bewohner. Infolgedessen bezeichnet Assmann einen Urbizid als „Mnemozid“, in dem die Zerstörung einer Stadt als bewusstes Mittel zur Tilgung des „Früheren“ eingesetzt wird. Assmann 2009, S. 20–21. Diesen Überlegungen folgend muss angenommen werden, dass selbst weniger drastische, aber dennoch markante Veränderungen am Gedächtnisspeicher einen nachhaltigen Einfluss auf das kollektive Erinnern haben.
- 3 <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147752/dresden-das-scheitern-der-sozialistischen-stadt?p=all> (17.11.2016).
- 4 <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147752/dresden-das-scheitern-der-sozialistischen-stadt?p=all> (17.11.2016).



1 Dom-Römer-Projekt, 2020, Foto: K. Mann

Oktober 2016 mit einem Richtfest gefeiert.⁵ Die dort vorgenommene Verschmelzung von Rekonstruktion und Re-Inszenierung, indem einige historische Fachwerkfassaden wiederaufgebaut und andere Gebäude neu interpretiert werden,⁶ soll in einer homogenen Aneinanderreihung von Fassadenfronten sowohl die Geschichte wie auch die Gegenwart repräsentieren. Auch im Zusammenhang mit dem Projekt der Neuen Altstadt in Frankfurt am Main steht der identitätsbildende Aspekt dieser Maßnahme im Vordergrund; entsprechend schreibt Ulrike Plewnia im *FOCUS* vom 14. Oktober 2017:

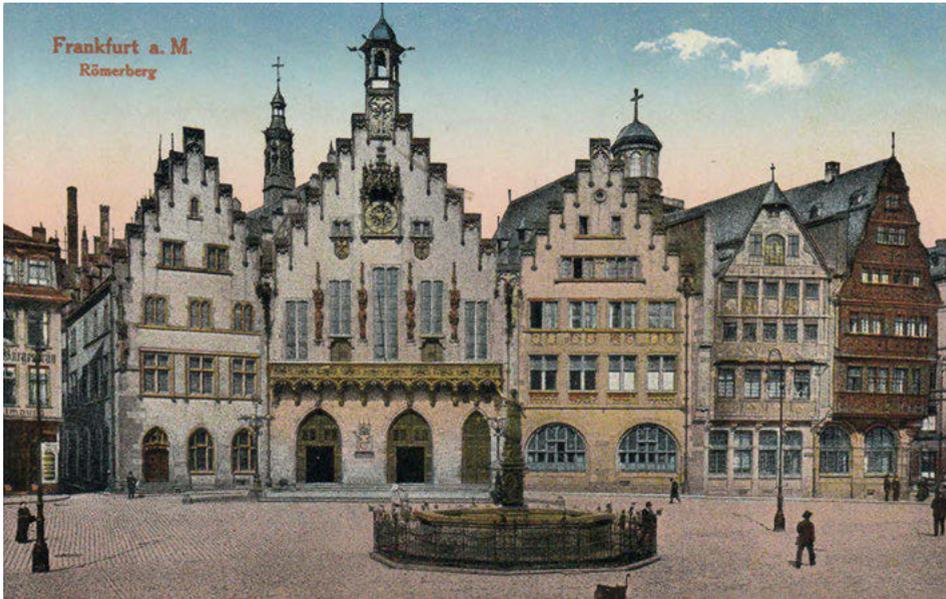
„Die oft als geschichtslos verschriene Banken- und Handelsstadt modelt ihre Mitte massiv um, belebt ihr Herz, wie Lokalpatrioten es pathetisch beschreiben. [...] Jetzt sind Historie und Identität die Schlagwörter der Stunde. Und mit der Wiedergeburt der Altstadt und anderer Gebäude in der Nähe werden identitätsstiftende Fakten geschaffen.“⁷

Beide Beispiele, Dresden wie auch Frankfurt, gehen zwar auf unterschiedliche Art mit dem Bedürfnis nach einem homogenen Stadtbild um, stehen aber beispielhaft für andere Städte in Deutschland, die dieser Forderung nach einer identitätsstiftenden Historisierung der eigenen Erscheinung ebenfalls nachgehen; dazu zählen

5 <http://www.domroemer.de/news/frankfurt-feiert-richtfest-fuer-die-neue-altstadt> (17.11.2016).

6 <http://www.domroemer.de/der-film> (17.11.2016).

7 Plewnia 2017, S. 114.



2 Historische Ansichtskarte, *Römerberg*, Frankfurt am Main, Privatbesitz

Rekonstruktionsbestrebungen im Sinne eines historisierenden Stadtpanoramas, wie die Wiederherstellung der Braunschweiger Schlossfassade, die zum Teil ein Shoppingcenter verkleidet, als auch die Spendenaktion zum Wiederaufbau der Garnisonkirche in Potsdam. Auf der Homepage zum letztgenannten Projekt ist dabei zu lesen gewesen:

„Mit dem Wiederaufbau der Garnisonkirche Potsdam schaffen wir Raum. Raum für das
Erinnern der wechselvollen Geschichte dieses Ortes, Raum für das Lernen aus dieser
Geschichte und Raum für das Leben.“⁸

Dieser Slogan macht deutlich, dass es offenbar bei dem beschriebenen Unterfangen nicht darum geht, einen romantisierenden Selfie-Hintergrund für Touristen zu entwerfen, sondern vielmehr um die Reflexion eines kollektiven Bedürfnisses nach einer erneuerten Identität durch eine veränderte Geschichtswahrnehmung.

Keines der bislang hier kurz umrissenen Projekte wird dabei in solchem Umfang kritisch diskutiert wie der Wiederaufbau des Stadtschlusses in Berlin (Abb. 3 und 4). Auch hier erfolgt nach den Plänen des Architekten Franco Stella eine Vermengung zwischen Rekonstruktion und Re-Inszenierung, die auf der Homepage des Humboldt Forums als

8 <http://garnisonkirche-potsdam.de/> (18.11.2016).



3 Baustelle Stadtschloss Berlin, Dezember 2016, Foto: K. Mann

„Ein Schloss für alle“⁹ beworben worden war. Hierbei wird die ursprüngliche Fassadenfront mit der markanten, zum Dom hin gerichteten Kuppel rekonstruiert, damit „der architektonische Brückenschlag zur Bebauung der unmittelbaren Umgebung“¹⁰ erfolgt, wie dies im Bericht des Ausschusses für Kultur und Medien über den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses formuliert wurde, während hingegen die andere Seite des Gebäudes sowie der Innenausbau zeitgemäßen Ansprüchen gerecht werden soll. Um die Umsetzung zu ermöglichen, wurde bereits 2008 der ehemalige Palast der Republik abgerissen, der von 1973 bis 1976 nach Entwürfen von Heinz Graffunder (1926–1994) hier errichtet worden war. An sehr prominenter Stelle in der neuen wie alten Hauptstadt suggeriert der Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses so eine scheinbare historische Kontinuität ohne die DDR.

Das gesamte Projekt der teilweisen Rekonstruktion des Stadtschlusses wird jedoch aus unterschiedlichen Gründen stark kritisiert. So erklärt Armin Nassehi in der *ZEIT ONLINE* vom 7. Juni 2013, dass die historische Rekonstruktion der Fassade „gut gemeint, aber schlecht gedacht“¹¹ sei, da sie nur ein „Plagiat“¹² und damit in ihrem Ausdruck

9 <http://www.humboldtforum.com/de-de/> (17.10.2016).

10 <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/14/096/1409660.pdf> (17.11.2016).

11 <http://www.zeit.de/2013/24/schloss-berlin-grundsteinlegung> (17.11.2016).

12 <http://www.zeit.de/2013/24/schloss-berlin-grundsteinlegung> (17.11.2016).



4 Historische Ansichtskarte, Königliches Schloss, Privatbesitz

niemals zeitgemäß wäre. Stefan Berg kommentiert das Vorhaben am 14. April 2016 in *SPIEGEL ONLINE* ironisch als ein „schönes Experiment“¹³, in dem das „Einheitsdenkmal gekippt [wurde und] Preußen siegt[e]“¹⁴, und beanstandet den Umsetzungsstopp des Freiheits- und Einheitsdenkmals aufgrund der Kosten von 15 Millionen Euro, während die Ausgaben für das Stadtschloss in mehrere hundert Millionen gehen werden.¹⁵ Beide negativen Aussagen werden hier exemplarisch herangeführt, da sie die zwei wichtigsten Kritikpunkte aufgreifen: Kosten und Rekonstruktionsmethode. Beide Aspekte kreisen dabei um dieselben Fragen: Braucht Berlin eigentlich das Stadtschloss, und wenn ja, wozu soll es dienen? Offenkundig wird von Anfang an keine exakte Kopie des alten Preußen-Schlusses angestrebt, die als Geschichtsspeicher dienen könnte, denn die Hauptansicht des Baus steht konträr zum Inneren, auch wenn Stella einige historisierende Elemente als Re-Inszenierungsmaßnahme eingeflochten hat, um einen Wiederhall zu schaffen. Die Einarbeitung derartiger Design-Analogien erfolgt aber nur partiell, damit

13 <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/einheitsdenkmal-gekippt-preussen-siegt-kommentar-a-1087163.html> (17.11.2016).

14 <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/einheitsdenkmal-gekippt-preussen-siegt-kommentar-a-1087163.html> (17.11.2016).

15 <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/einheitsdenkmal-gekippt-preussen-siegt-kommentar-a-1087163.html> (17.11.2016).

diese beim Betrachten der Ausstellungsstücke der Museen der Außereuropäischen Künste und Kulturen nicht irritierend wirken. Der bewusste Bruch zwischen Außen- und Innenraum wird somit auch in der Nutzung des Schlosses sichtbar, in dem außereuropäische Künste einen absolutistischen Preußenkontext als Rahmen erhalten. Die Transformation der Nutzung vom Stadtschloss zu Museumsareal schließt zwar das Preußentum aus der Innengestaltung aus, jedoch wird ein neuer historischer Fokus geschaffen, der das preußische Schloss und damit auch Deutschland nicht mehr in einem eurozentrischen Kontext zeigt, dafür aber in dieser Zusammenstellung als Kolonialmacht. Die Organisation *No Humboldt 21* formierte sich nach Bekanntgabe des Projektes als Gegner dieser Nutzungsidee, da sie einige Ausstellungsstücke als „koloniale Beutekunst“¹⁶ erachten und befürchten, dass so „[d]er von Berlin ausgehende Kolonialismus [...] rehabilitiert“¹⁷ werden soll. Dies führt zu einer politischen Debatte, die wahrscheinlich nicht die gleiche mediale Aufmerksamkeit erhalten hätte, wenn das Humboldt Forum als Neubau an anderer Stelle in der Stadt errichtet worden wäre oder wenn das Stadtschloss etwas anderes umhüllt hätte, etwa die Sammlung zeitgenössischer Kunst.

In der öffentlichen Diskussion um das neue Berliner Stadtschloss war es jedoch von Anfang an die Absicht der Projektinitiatoren, die Fassade bewusst getrennt von der inneren Konzeption des Gebäudes zu behandeln. Diesen Eindruck vermittelt der Bericht des Ausschusses für Kultur und Medien über den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses aus dem Jahr 2002, in dem über die Alternativen von historischer oder neuzeitlicher Fassade gesprochen, der Vorteil einer Rekonstruktion dargelegt, jedoch die Nutzung des Baus offen gelassen wird.¹⁸ Den Autoren scheint ein geschlossenes Panorama der Historischen Mitte Berlins von entscheidender Bedeutung,¹⁹ die Verwendung des Gebäudes hingegen sekundär gewesen zu sein.

Die symbolische Aufladung des preußischen Schlosses durch seine historische Bedeutung, die in der Rekonstruktion durch entsprechende Schmuckelemente (Kronen, Kreuz, Inschrift etc.) allgegenwärtig ist, lässt eine solche Trennung von Innen und Außen jedoch nicht zu. Damit zeigt dieses Projekt unmissverständlich, was der Generaldirektor des Humboldt Forums, Hartmut Dorgerloh (seit 2018), in einem Interview auf den Punkt gebracht hat: „Man kann nicht unschuldig rekonstruieren.“²⁰

16 <http://www.tagesspiegel.de/berlin/berlins-koloniale-beutekunst-kritiker-fordern-baustopp-am-humboldt-forum/9164832.html> (18.11.2017).

17 <http://www.no-humboldt21.de/resolution/> (19.11.2016).

18 <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/14/096/1409660.pdf> (18.11.2017).

19 Im Vorfeld zur Debatte im Deutschen Bundestag über den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses wurde die internationale Expertenkommission *Historische Mitte Berlin* zusammengestellt, die eine Empfehlung zur Bebauung des Schlossareals abgegeben hatte. <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/14/096/1409660.pdf> (18.11.2017).

20 Das Humboldt Forum – Schloss mit zwei Gesichtern, 2021.

Dennoch scheint gerade das Bedürfnis der Initiatoren, eine vermeintliche historische Homogenität des Stadtzentrums zu schaffen, im Mittelpunkt des Projekts gestanden zu haben, sodass bereits 1993 gezielt auf den Mehrwert des Wiederaufbaus des Schlosses für Berlin mit einer Fassadenkulisse aufmerksam gemacht wurde. Hierzu schreibt Peter-Klaus Schuster in seinem Beitrag *Zur Entstehung des „Humboldt Forums“ aus dem Geist der Berliner Museen – Eine Vorgeschichte* in der 2016 veröffentlichten Publikation *Das Humboldt Forum. Die Wiedergewinnung der Idee*:

„Berlin erscheint, gleichsam im Faksimile, plötzlich wieder wie Wien, Paris oder München als eine Stadt mit Gebäuden aus dem 17. und 18. Jahrhundert. In der Zusammenschau mit Schinkels Klassizismus um 1800 wird so suggeriert, man bewege sich in einem historisch gewachsenen Stadtbild.“²¹

Dieses Zitat macht deutlich, wie bedeutsam der Einfluss von derartigen Bildern auf die Rezipienten und ihr Bedürfnis nach einer entsprechend historischen Identität ist, denn offenkundig entsteht eine Wechselwirkung, indem Verlangen und Imagination sich gegenseitig steigern. Darüber hinaus wird ein weiterer wichtiger Aspekt von Schuster angesprochen: Die Reflexion von Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) Schaffen soll in der Fassadenrekonstruktion erkennbar sein, da sie ein wichtiger Bestandteil der architektonischen Identität Berlins ist. Das neue Berliner Stadtschloss steht so in seiner aktuellen Form in der Konfrontation mit Schinkels architektonischer Erbfolge. Dies wird von Schuster nicht nur aus ästhetischer Sicht erörtert, sondern auch inhaltlich, was besonders in der Gegenüberstellung mit Schinkels Museum am Lustgarten deutlich wird. Hierzu schreibt er:

„Nicht verwunderlich, dass Schinkel seinen Museumstempel mit Rotunde am Lustgarten, im Gegensatz zu sämtlichen bisherigen, auf bloße Künstlerausbildung konzentrierten Museumsprojekten in Berlin, explizit als ein ‚Neues Museum‘ bezeichnet hat. Neu war an diesem Museum gegenüber dem Schloss, dass es erstmals für alle war [...]. An Schinkels ‚Museum‘ als einer bürgerlichen Bildungsstätte für Mitmenschlichkeit, für Zivilität und Humanität, als ein Ort der Kunst, für den Aufstieg des Bürgers zum Staatsbürger und Weltbürger, an einem solchen ‚Museum‘ war im Berlin der Bürger Humboldt nicht alt oder gar veraltet. Schinkels ‚Museum‘ als eine Architektur und damit Wirklichkeit gewordenes Idealmuseum war und blieb der Maßstab für alles Zukünftige auf der Berliner Museumsinsel!

„Erst erfreuen, dann belehren“, darin bestand die Aufgabe des Museums für Schinkel und Wilhelm von Humboldt als Vorsitzender der königlichen Museumskommission.“²²

21 Schuster 2016, S. 38.

22 Schuster 2016, S. 54–55.

Schuster erschafft in diesem Zitat so einen ideologischen Transfer von Schinkels Ideal-museum über das Humboldt Forum zur Außenfassade des Stadtschlusses, um damit eine historische Verbindung zwischen Außen und Innen herzustellen.

Auch Horst Bredekamp lehnt seinen Auslegungen über *Das Schloss und die Universität: Eine nicht endende Beziehung* aus demselben Sammelband an das Schinkel-Museum an:

„Schon angesichts des Rohbaus ist spürbar, in welchem Ausmaß das im Jahr 1830 eröffnete Museum Karl Friedrich Schinkels das Areal durch die Konfrontation mit dem Schloss neu bestimmen wird. Es verkörpert mit seiner Fassade eine Verbindung mit Griechenland. Als nördlicher Abschluss des Lustgartens, flankiert von Andreas Schlüters Zeughaus, formulierte Schinkels Museum jenen Orientierungsrahmen, dessen Auswirkungen Eliza Marian Butler in ihrem so berühmten wie berüchtigten Buch des Jahres 1935 die ‚Tyranny of Greece over Germany‘ genannt hat. Dass sich der preußische König Friedrich Wilhelm III. auf diesen Stil in einem Moment festlegte, als Griechenland als Symbol für den Ursprung und für die Renaissance der Demokratie galt und in dem deutsche Freiwillige am 1821 losgebrochenen Aufstand der Griechen gegen die osmanische Herrschaft als ‚deutsche Legion‘ teilnehmen, gehört zu den erstaunlichen Ereignissen der Berliner Architekturgeschichte. Für Schinkel wie auch für den König war das mit dem griechischen Stil assoziierte Freiheitspathos mit den eigenen Befreiungskriegen verbunden, denen das Schloss als Gefäß für die aus Paris zurückgeführten Kunstwerke schließlich seine Existenz verdankte. Die griechische Fassade mit ihrer ionischen Säulenordnung bildete gleichwohl einen harten Kontrast gegenüber dem barocken Stil von Andreas Schlüters Schloss, so dass sich in ihrer wechselseitigen Bespiegelung die Dialektik von Bau und Gegenbau ergab. Franz Kugler, einer der herausragenden Kunsthistoriker dieser Zeit, erkannte in der Museumsfassade folglich ein ‚demokratisches Element‘. Mit der Fassade des Alten Museums war Griechenland als Bezugspunkt Berlins fixiert.“²³

Dieses längere Zitat veranschaulicht eindrücklich, dass Architekturstile heute wie damals jeweils spezifische Assoziationen beim Rezipienten hervorrufen. Die von Bredekamp aufgeführte Gegenüberstellung von klassizistischem Museumsbau und barocker Schlossfassade zeigt dies deutlich: Der eine reduzierte Stil verkörpert „Demokratie“ und der andere die pompöse Herrschaft. Die deutliche Präferenz des griechischen Stils wird durch eine weitere Stilkonfrontation ersichtlich, denn Bredekamp erzeugt mit der Formulierung „problematische Dominanz“ in Hinblick auf den eklektizistischen Berliner Dom (Abb. 5 und 6) mit seiner opulenten Verbindung von Neobarock und Neorenaissance ein klar negatives Stimmungsbild. Die Entscheidung für eine erneute Inszenierung eines bestimmten Stils ist folglich auch unweigerlich mit der Übertragung der entsprechenden Assoziation auf das Gebäude verbunden.



5 Historische Ansichtskarte, Altes Museum und Berliner Dom, Privatbesitz

Die essenzielle Bedeutung des Stils im Zusammenhang mit der historisierenden Identitätsbildung verdeutlichen Horst Bredekamp, Annette Dorgerloh und Michael Niedermeier eingehender in ihrer *Einleitung* der 2007 erschienenen Publikation *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. Hierin wird in Bezug auf das beginnende 19. Jahrhundert vermerkt:

„Die Umbrüche, die das Ende des Alten Reiches, das Entstehen einer ‚neudeutsch-patriotischen‘ Kunstprogrammatik (Goethe) im Umfeld der Befreiungskriege und den staatlichen Konservatismus nach dem Wiener Kongress begleiten, beeinflussten die Stilentscheidung nicht nur, sie führten auch zu einer ständigen Transformation der hinter den Stilen aktualisierten Bedeutungszuschreibungen des ‚Antik-Klassischen‘ und des ‚Gotisch-Nordischen‘.

Beide Kunststile rekurren – wie das Alte Reich selbst auch – auf eine gemeinsame Antike. Neben der Herleitung von den griechischen und römischen Vorbildern war auch der Bezug auf das ‚Nordisch-Germanische‘ nicht abgetrennt vom antiken Altertum. Vielmehr konstituierte sich stets in Bezug auf *die* Antike eine oder mehrere eigene Antiken, je nach regionaler und politischer Memoria und Bezugnahme. [...]



6 Blick vom Alten Museum am Lustgarten auf den Berliner Dom, Foto: K. Mann

Die ästhetischen Bezugnahmen auf die überlieferten Kunststile waren immer auch patriotisch motiviert, wobei die identifikationsstiftende Indienstnahme seit dem 18. Jahrhundert zwischen der Patria, dem Vaterland, und der Nation im modernen Sinne changierte.²⁴

Demnach ist die Wahl für den einen oder anderen Baustil auch eine Reflexion des Selbstverständnisses eines Kollektivs. Gleiches gilt folglich auch für den Wiederaufbau oder die historisierende Re-Inszenierung einer Fassade, mit der eine solche „identifikationsstiftende Indienstnahme“ vollzogen wird. Ästhetik und Identität stehen somit in einer effektiven Wechselwirkung zueinander: Wir empfinden etwas als schön und zugleich notwendig, da es mit den Bedürfnissen an die Kunst beziehungsweise an die Identität korrespondiert. Dementsprechend kann angenommen werden, dass die gegenwärtige Forderung nach historischen Rekonstruktionen offenbar ein Ausdruck des neuen „staatlichen Konservatismus“ gemäß eines „modernen Historismus“ ist.²⁵

24 Dorgerloh; Niedermeier; Bredekamp 2007, S. 9.

25 Jörn Rüsen erläutert in seiner Publikation *Konfigurationen des Historismus*, dass der Historismus des 19. Jahrhunderts eine „Antwort auf eine allgemeine Orientierungskrise“ (Rüsen 2020, S. 21) war, die durch die Französische Revolution ausgelöst wurde, und eine neue historische Identität als Leitbild notwendig machte. Dies wirft zwangsläufig die Frage auf, ob der moderne Historismus als „Orientierungsrahmen“ (Rüsen 2020, S. 27) auch für unsere Zeit unverzichtbar wird oder bereits ist und was den Krisenfaktor heute ausmacht.

In der Publikation soll demgemäß die wechselseitige Beziehung zwischen einerseits einem bedürfnisorientierten Bild der Geschichte und andererseits verschiedenen Kunstgattungen in historisierenden Stilen beleuchtet werden. Hierbei ist es notwendig, die Kongruenz von Re-Inszenierung beziehungsweise Rekonstruktion und dem kollektiven Wunsch nach einem repräsentativen Abbild der eigenen Vergangenheit eingehend wiederzugeben. In diesem Zusammenhang wird es erforderlich sein, die Wechselwirkung zwischen vorhandenem Zeitgeist, prägenden Akteuren und historisierenden Ideologien aufzuzeigen; hierzu werden im Folgenden wissenschaftliche Traktate als auch zahlreiche Werke der bildenden Künste über mehrere Jahrhunderte hinweg unter dem speziellen Fokus der Antike betrachtet.

2 Re-Inszenierung der Antike im 18. und 19. Jahrhundert

Um eine Idee vom gegenwärtigen Konzept der identitätsstiftenden Historisierungen zu erhalten, wird in der Publikation in einer Rückschau der historischen Re-Inszenierungsmaßnahmen eingehender untersucht, wie eine solche Identitätsbildung durch den Transfer alter Stile erfolgt. Dies soll ein Bewusstsein dafür generieren, welchen nachhaltigen Einfluss der „moderne Historismus“ auch auf unsere Kunstwahrnehmung bereits hat.

Als Modell dient der positiv konnotierte Klassizismus mit seiner Re-Inszenierung der Antike, um durch dieses Prisma zu betrachten, wie die idealisierten Konnotationen anderer Epochen in die eigene Zeit übertragen werden können. Der Klassizismus eignet sich deshalb so gut für eine solche Analyse, da aus dem 18. beziehungsweise 19. Jahrhundert viele Traktate über die Vorzüge der Antike und deren Reflexion in der Kunst existieren, anhand derer die wichtigsten Formulierungen sowie die ihnen zugrunde liegenden Ideen herausgearbeitet werden können. Dieser historische Rückbezug wird so wichtig für das Kollektiv, dass sogar eine Anpassung der archäologischen Rudimente an die vorherrschende Vorstellung an die Antike erfolgt.

Für die anstehende Analyse sind rhetorische Feinheiten von besonderer Bedeutung, da durch ihre Wiederholung und Einverleibung in die eigene Kultur der Erinnerungsort der Antike erst möglich gemacht wird. Es werden in dieser Publikation folglich mehrere Zitate herangeführt, um die Mechanismen, die zum Antikenkult im 18. und 19. Jahrhundert geführt haben, eingehender aufzeigen zu können.

Zum besseren Verständnis sowie zur Darstellung des zeitgenössischen Geschichtsbewusstseins werden hier zunächst einige geschichtsphilosophische Theorien zur Vergangenheitserinnerung und ihrer Zweckdienlichkeit angeführt. Auf diese Weise kann die Diskrepanz zwischen dem heutigen Verständnis von Geschichte und demjenigen des ausgehenden 18. wie auch 19. Jahrhunderts verdeutlicht werden. Zur besseren Pointierung des Phänomens „Historismus“ wird in dieser Publikation die deutschsprachige Geschichtsregion vom Klassizismus bis heute beleuchtet; so kann ein fokussierter

Überblick über die unterschiedlichen Bedürfnisse als Triebfeder einer Re-Inszenierung beziehungsweise Rekonstruktion der Antike geschaffen werden.

Die in den unterschiedlichen Schriften verwendete Sprache, ob populärer oder wissenschaftlicher Natur, zeigt dabei deutlich, wie mit rhetorischen Mitteln ein Erinnerungsort der Antike heraufbeschworen und den tonangebenden Veränderungen entgegengehalten wird.

Ein Beispiel hierfür stellt Hans Sempers (1845–1920) Essay *Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes* (1906) dar,¹ in dem er schreibt:

„In unserem gährenden Zeitalter der Erfindungen, Entdeckungen und des riesig gesteigerten Werkverkehrs treten naturgemäß auf allen Gebieten menschlicher Einrichtungen und menschlichen Schaffens Bedürfnisse und Bestrebungen hervor, welche darauf ausgehen, mit veralteten Einrichtungen und Anschauungen zu brechen, neue Grundlagen und Gesetze für die so wesentlich umgestalteten und gesteigerten Lebensbedingungen, Erkenntnisse und Kräfte zu schaffen. Wie auf dem gesellschaftlichen und staatlichen Boden, macht sich der Kampf mit veralteten Auffassungen und Ueberlieferungen besonders auch in die Sphären des höchsten geistigen Schaffens, den Wissenschaften und den Künsten, geltend.

Auf dem Gebiete der bildenden Künste [...] äußert sich dieser Kampf zwar in jeder derselben, nach ihren besonderen Bedingungen, in verschiedener Weise, gemeinsam aber lebt in ihnen der Drang, etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen, welches von keinerlei älteren Vorbildern abhängig, vielmehr nur von den inneren Gesetzen des Künstlers bestimmt sein soll. Dieses Bestreben ist an sich berechtigt, insofern es darauf ausgeht, gedankenlose Nachahmung zu verschmähen und den in unserer Zeit entstehenden Kunstschöpfungen auch wirklich den Stempel unserer Zeit aufzuprägen. Aber es wird dabei nur oft vergessen, daß die Ursprünglichkeit der Eigenwert einer Kunstschöpfung nicht darin besteht, daß dieselbe völlig ungewohnte und seltsame Anschauungen, Formen und Wirkungen darstellte, sondern vielmehr darin daß in derselben die Kraft und Feinheit sowie die innere Harmonie echt künstlerischen Erfindens sich offenbare, einerlei nun, woher dasselbe seinen Stoff und seine Anregung entnommen habe. Ganz ohne Voraussetzung läßt sich überhaupt auf keinem menschlichen Tätigkeitsgebiete und also auch nicht auf dem der Kunst Neues schaffen.“²

Mit dieser manipulativen Argumentation aus dem Jahre 1906, zu einer Zeit, als in Frankreich mit dem Abklingen des Fauvismus und dem aufkommenden Kubismus eine „ästhetische Umwälzung“³ stattfindet, impliziert Semper, dass in der Kunst nichts Neues entstehen kann. Darüber hinaus bezeichnet der Kunsthistoriker den Drang nach etwas absolut Neuartigem als „Kampf“ und erschafft so ein negatives Stimmungsbild, das er

1 Sohn vom Architekten Gottfried Semper.

2 Semper 1906, S. 1–2.

3 Daniels 2014, S. 75.

einer „Ursprünglichkeit“ und „inneren Harmonie“ gegenüberstellt, die er als der Antike eigen betrachtet. Diese These dient ihm als Grundlage dafür, die Bedeutung der antiken Ästhetik für das Abendland über die folgenden Jahrhunderte hinweg aufzuzeigen. Zum Abschluss seiner Abhandlung bedient sich Semper weiterer rhetorischer Mittel, die den Leser dazu bringen sollen, seine Bewunderung für die Antike zu übernehmen:

„Wie aber auch die Geschicke der Architektur und der übrigen Künste in der nächsten Zukunft sich gestalten mögen, ehe nicht eine gänzlich vernichtende Katastrophe die abendländische Kultur und ihr Erbe aus der Vergangenheit vom Erdboden wegfegt, wird sie auch ihren Ursprung aus der antiken Kultur nicht verleugnen können noch auf die Dauer wollen.

Solange eine korinthische Säule noch überhaupt stehen oder in Erinnerung der Menschen erhalten bleiben wird, solange wird sie auch immer wieder zu neuem Leben erweckt werden. Solange griechische Bildwerke erhalten sein werden, an denen der begeisterte Kunstjünger die Schönheit der menschlichen Gestalt, den Adel menschlicher Bewegung bewundern lernt, solange wird auch die Bildhauerei, welche Wahres und Schönes schaffen will, in der Antike ihre Läuterung suchen, ohne deshalb der Natur zu entraten.

Auch die monumentale Malerei, d. h. diejenige, welche edle Menschengestalten darzustellen strebt oder zu weihvollen, harmonischen Ausstattung eines architektonisch vornehmen Raumes beitragen soll, wird im Geist der antiken Kunst die erhebendste Anregung finden.

Und die griechische Göttersage wird vielleicht in der Kunst noch alle Heiligen überleben!“⁴

Die aus unserer heutigen Sicht schon an Populismus erinnernde Sprache dient Semper offenkundig zur Glorifizierung der antiken Ästhetik, die nach seiner Ansicht so lange richtungsweisend für das zeitgenössische Kunstempfinden sein wird, wie die abendländische Kultur Bestand hat. Diese – wie andere ähnlich verklärende Formulierungen – sind ein wichtiger Bestandteil für den Topos „Antike“, der immer wieder heraufbeschworen wird, um ein idealisiertes Bild der eigenen Geschichte zu erzeugen.

2.1 Geschichte als subjektive Konstruktion

Unsere neuzeitliche Sicht auf die Vergangenheit ist geprägt durch das Bewusstsein, dass die eigene nationale Geschichte „nur“ ein Teil einer globalen Historie ist, die geprägt wird durch Erlebnisse einzelner Individuen. Hieraus ergibt sich ein Anspruch auf eine Metaebene in der Geschichtsbetrachtung. Daher stehen Historiker, Geschichtsphilosophen

4 Semper 1906, S. 105.

wie auch -soziologen des 20. und 21. Jahrhunderts vor einem Vermittlungsproblem: Einen historischen Abstand zu wahren fällt umso schwerer, wenn der Wissenschaftler reflektiert, dass er selbst ein Mensch eines bestimmten Landes und einer Zeit ist, geprägt durch eigene Erinnerungen und Vorstellungen von Geschichte. Aus heutiger Sicht wird klar, dass es keine absolute Wahrheit geben kann; es gibt dementsprechend auch keine absolute Geschichte, da jede Vergangenheit subjektiv erlebt und ihre Erinnerung verklärt wird. Es existieren unterschiedliche Wahrnehmungen der eigenen Zeit im Verhältnis zur Vergangenheit und diese wird in der Folge zu einem Konstrukt. So wird der heutige Historiker sich immer erneut ermahnen, Abstand zu wahren, wie auch jedes Mal hinterfragen, wieso und auf welche Weise er historische Informationen vermittelt, um eine gewisse Objektivität herzustellen.

Doch wie soll Unvoreingenommenheit möglich sein, wenn der Mensch seine Vergangenheit immer neu gestaltet? Denn auch die vermeintlich authentischen Relikte der Geschichte unterliegen einem ständigen Wandel im Sinne einer gezielten Interpretation, die entweder der Erinnerung oder dem Vergessen dienlich ist; daher ist auch jedes historische Dokument einem Wandel ausgesetzt. Bei jedem geschichtlichen Rudiment muss folglich hinterfragt werden, wieso es in dieser Form noch existiert. War es so wichtig, dass es bewusst aufbewahrt wurde, und wenn ja, warum? War es nicht mehr wichtig oder sogar unbequem, wurde es dementsprechend bewusst vergessen und zu einer anderen Zeit wiederentdeckt, wobei der Fund neu aufgewertet und interpretiert wurde? Wurde es sogar verändert und damit der historischen Situation angepasst? In jedem Fall dient ein Relikt dazu, unsere eigene Sicht und Idee der Geschichte zu kreieren. Wir sind die Erben unserer Vergangenheit und wir erklären für unsere Zeit, ob etwas aufbewahrt wird, man sich daran erinnert, es vergisst oder verändert. Da keine absolute Wahrheit und keine absolute Geschichte besteht, kann auch keine absolute Erinnerung an diese existieren.

Hierbei muss bedacht werden, dass subjektive Erinnerung dem jeweiligen Zeitgeist unterliegt und hierdurch eine Veränderung der Bewertung der Historie sowohl zum Positiven wie auch zum Negativen zustande kommt; und dies wiederum bewirkt eine Modifikation des historischen Ichs. Da der Zeitgeist immer Einfluss auf ein Kollektiv nimmt, verändert sich durch ihn der Charakter des Erinnerungsorts. Die Ideale einer Epoche bestimmen somit, wie das Kollektiv Erinnerungsorte bewerten soll, und stellen das Erinnern oder Vergessen von Geschichte unter diesen Nutzen.

Die Auslegung von Geschichte zur Prägung des nationalen Ichs lässt sich bereits in der Antike beobachten. Wie für jeden wichtigen Aspekt in ihrem Alltag entwarfen die alten Griechen auch für die Geschichte eine Personifikation mit entsprechendem Stammbaum. Sie nannten diese Klio, ihren Überlieferungen nach die Tochter von Zeus und Mnemosyne;⁵ damit liefert ihre Abstammung einen deutlichen Hinweis auf das

5 Böttger 1824, S. 73.

Verständnis der Griechen von Geschichte. Geschichte ist demzufolge im übertragenen Sinne ein Ergebnis der Zusammenführung von Macht und Erinnerung. Sie dient dabei wie ihre anderen Schwestern als Muse, um „Trost dem Leide zu sein, und Linderung aller Betrübniß“⁶, wie es Hesiod im 1. Kapitel seiner *Theogonie* beschreibt. Demnach verstehen die alten Griechen Geschichte als Zerstreuung von Sorgen und Nöten. Sie ist somit ihrer Konzeption nach keine Reflexion einer absoluten historischen Wahrheit, sondern ein künstlerisches Ausdrucksmittel, ähnlich dem Tanz, dem Schauspiel oder der Musik, das den Bedürfnissen des Kollektivs unterliegt, um ihm eine neue Sinnenebene zugeben.

Folglich können die Wünsche eines Kollektivs nach einer eigenen herausragenden Geschichte und entsprechender genetischer oder geistiger Ahnentafel verglichen werden mit dem Bedürfnis der Konstruktionen von Erinnerungsorten im Sinne Pierre Noras, da in beiden Fällen eine Identifikationsebene durch „Wiedererinnerung“⁷ erschlossen wird, indem eine historische Person oder ein epochales Ereignis als Vorbild in die Gegenwart aufgenommen wird.⁸ Dieser Transfer von Geschichte in die eigene Zeit kann vollzogen werden, indem das Kollektiv Persönlichkeiten, welche die „Subjektivität der Reflexion“⁹, wie sie von Paul Ricœur (1913–2005) in seinem Werk *Geschichte und Wahrheit* definiert wird, an die Erfordernisse der Gruppe anpasst und eine entsprechend charaktervolle Analogie zu jener Epoche entwirft, die dem Rezipienten ein Gefühl der eigenen Erhabenheit verleiht.

2.2 Zeitbezogene philosophische Grundlagen des Historisierungsbedürfnisses

Dass der Mensch seine eigene Idee der Geschichte hat und diese seinen Bedürfnissen unterliegt, vermerkt bereits Immanuel Kant (1724–1804) in seinen Schriften zur Geschichtsphilosophie.

Kant stellt diesbezüglich in seiner Publikation über die *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784) heraus, dass Geschichte eine Erzählung über das Wirken des freien Willens der Menschen sei, welche zwar exemplarisch an einigen Subjekten aufgezeigt werde, sich jedoch eigentlich auf die ganze Gattung beziehe. Kant betont in diesem Kontext in seiner Einführung die Formulierung „im Großen“¹⁰, wobei hier wohl eine Korrespondenz zu seinen Vorstellungen des „Erhabenen“ zu vermuten ist.

6 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1> (02.10.2016) (Übersetzung: Johann Heinrich Voß).

7 Nora 2005, S. 16.

8 Nora 2005, S. 16.

9 Ricœur 1974, S. 40.

10 Kant 1974, S. 21.