

Philippe Cordez

**Kunsthistorische Objektwissenschaft
und Mittelalter-Studien**

Überblick zu den Habilitationsschriften

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2021

Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007681>

Inhalt

Einleitung

Objekte und Mittelalter, Eigenschaften und Situationen

I. Objekte und ihre Eigenschaften: für eine kunsthistorische Objektwissenschaft

[1] Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven, in: *Kunstchronik*, 67/7, 2014, S. 364–373

Engl. Übers. und Adaption: Object Studies in Art History: Research Perspectives, in: P. Cordez, R. Kaske, J. Saviello, S. Thürigen (Hg.): *Object Fantasies. Experience & Creation*, München 2018 (Object Studies in Art History, 1), S. 19–30

[2] Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie, in: Cordez, Philippe / Krüger, Matthias (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 8), S. 1–19

Franz. Übers.: Histoire de l'art et anthropologie des techniques. Objets, processus, représentations, in: *Techniques & culture*, 2018, <https://journals.openedition.org/tc/8922>

[3] Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706), in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3/2013, S. 24–41

Franz. Übers.: Peau noire, bois d'ébène. Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706), in: A. von Hülsen-Esch und V. Borsò (Hg.): *Materielle Mediationen im französisch-deutschen Dialog*, Berlin 2019, S. 65–90; Adaption des letzten Abschnitts: Corps noirs, bois d'ébène, ebony: rémanences de l'esclavage, in: *Carnet de l'EHESS: Perspectives sur l'après George Floyd*, 26. Okt. 2020, <https://www.ehess.fr/fr/carnet/apr%C3%A8s-george-floyd>

[4] (mit Romana Kaske, Julia Saviello, Susanne Thürigen) The Properties of Objects: Walt Disney's *Fantasia*, in: Cordez, Philippe / Kaske, Romana / Thürigen, Susanne / Saviello, Julia (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, München 2018 (Object Studies in Art History, 1), S. 7–17

[5] Bibliomorphie. Die Kunst der Objektkombination / Spiel und Ernst der ‚Buchverfremdung‘. Kurt Köster, die Deutsche Bibliothek und die Objekte in Buchform / (mit Marie-Luise Scheiterer) Kasten mit Spielsteinen / (mit Julia Saviello) Trinkgefäß / Schönheits-Etui mit Zahnbürste, in: Cordez, Philippe / Saviello, Julia (Hg.): *Fünfzig Objekte in Buchform. Vom Reliquiar zur Laptoptasche*, Emsdetten 2020, S. 7–9; 10–15; 46–50; 53–55; 90–93

II. Objekte in Situationen: Studien zum Mittelalter

[6] Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e–XII^e siècles), in: Cordez, Philippe (Hg.): *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern u.a. 2012, S. 135–167

[7] 1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung, in: van den Brink, Peter / Ayooghi, Sarvenaz (Hg.), *Karl der Große / Charlemagne. Karls Kunst*, Ausst.-Kat. Aachen, Dresden 2014, S. 16–29

[8] Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (XIII^e siècle), in: Vincent, Catherine (Hg.): *Corps saints et reliques dans le Midi = Cahiers de Fanjeaux*, 53, 2018, S. 91–115

[9] Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme, in: Cordez, Philippe / Foletti, Ivan (Hg.): *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*, VIII/1 (2021), S. 102–131

[10] Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (um 1150), in: Sammern, Romana / Saviello, Julia (Hg.): *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 79–91

[11] Albertus Magnus und die Steine von Venedig. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ des 13. Jahrhunderts, in: Augart, Isabella / Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hg.): *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin 2019, S. 191–205

[12] Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45/1 (2013), S. 8–25

[13] (mit Ella Beaucamp) Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries), in: Beaucamp, Ella / Cordez, Philippe (Hg.): *Typical Venice? The Art of Commodities, 13th–16th Centuries*, London / Turnhout 2020, S. 4–43

[14] Musique et Jouvence au royaume de France. Le *Roman de Fauvel* et la fontaine de Cleveland (Paris, vers 1320), in: Bernasconi, Gianenrico / Thürigen, Susanne (Hg.): *Material Histories of Time. Objects and Practices, 14th–19th Centuries*, München 2020 (Object Studies in Art History, 3), S. 17–39

Schluss

Objekte, Texte, Bilder: über Existenzweisen

Einleitung

Objekte und Mittelalter, Eigenschaften und Situationen

Die folgenden vierzehn Texte zu *Kunsthistorische Objektwissenschaft und Mittelalter-Studien* setzen zwei Schwerpunkte, die logisch und historisch miteinander verbunden sind. Gerade in ihrer Verzahnung wird sowohl eine besondere Herausforderung als auch ein großes Potenzial der kunstgeschichtlichen Mittelalterforschung deutlich. Diese leiten sich von der Tatsache ab, dass der Kunst- und Künstlerbegriff, der bei der akademischen Etablierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert prägend gewesen ist, sich frühestens ab ca. 1300 entwickelte.¹ Wenn für das Mittelalter von ‚Kunst‘ die Rede ist, dann vorwiegend im technischen Sinne der *ars*. Damit rückt der Begriff des ‚Artefakts‘ in den Fokus, zunächst ungeachtet der Virtuosität, die bei der Erschaffung von – und im Umgang mit – Artefakten im Mittelalter tatsächlich vielfach zum Einsatz kam.

Diese Beobachtung macht den Ansatz deutlich, den Begründer der Disziplin wie Aby Warburg, Alois Riegl oder bereits Gottfried Semper und später etwa George Kubler vertreten haben: dass die Kunstgeschichte im Allgemeinen eine Wissenschaft *aller* Artefakte zu sein habe – wobei die komplexesten, beeindruckendsten und inspirierendsten unter diesen zwar besonders interessant sein mögen, methodisch aber nicht alleine bestimmend sein sollten.² Zudem wurde die frühneuzeitliche Kategorisierung der Kunst in die drei Hauptgattungen Architektur, Malerei und Skulptur³ vonseiten der Kunstgeschichte oft unreflektiert übernommen. Das hatte zur Folge, dass auch die Kunstgeschichte des Mittelalters sich vielfach stillschweigend daran orientierte, nicht zuletzt, um den disziplinären Erwartungen und Ansprüchen entgegenzukommen. Übersichtswerke⁴ sowie Begriffe wie ‚Elfenbeinskulpturen‘, ‚Buchmalerei‘ oder auch ‚Mikroarchitektur‘ legen davon deutlich Zeugnis ab.⁵ Sofern Hierarchien und Zusammenhänge, die im Mittelalter prägend waren, dabei unberücksichtigt

¹ Vgl. Kessler, Herbert L.: *Experiencing Medieval Art*, Toronto / Buffalo / London 2019, S. 60–68 („Artist“, mit den Einführungszeichen). Kunstgeschichte als Künstlergeschichte ist etwa in Pfisterer, Ulrich, *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020, dokumentiert.

² Vgl. in Text [2], *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie*, S. 6.

³ Grundlegend: Kristeller, Paul Oskar: „The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics“, in: *Journal of the History of Ideas*, 12/4, 1951, S. 496–527 und 13/1, 1952, S. 17–46.

⁴ So z.B. Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst der Romanik: Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1996; Ders. (Hg.), *Die Kunst der Gotik: Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1998.

⁵ Vgl. die von Adolph Goldschmidt begründete Reihe *Die Elfenbeinskulpturen*, 1914–; Pächt, Otto: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984; Hofmann, Mara, Zöhl, Caroline (Hg.): *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout 2007; Kratzke, Christine, Albrecht, Uwe (Hg.): *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, Leipzig 2008; Guillouët, Jean-Marie, Villain, Ambre (Hg.): *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris 2018.

blieben geschah diese Projektion anachronistischer Konzepte grundsätzlich um den Preis der Verzerrung. Viele Objekte, die im Mittelalter besonders geschätzt wurden, liefen seit dem 19. Jahrhundert meist als ‚Kunstgewerbe‘ oder als ‚angewandte Kunst‘ – Begriffe, die erst im Zusammenhang mit der modernen Vorstellung einer hierarchisch höheren ‚autonomen Kunst‘ formuliert wurden.⁶ Daraus resultiert eine Einschränkung der Kunstgeschichte hinsichtlich des Mittelalters sowie vieler nicht-kanonischer Objektgattungen. Die im Folgenden aufgeführten Studien setzen an diesen Punkt an.

Welche weitreichenden Perspektiven sich eröffnen, wenn der Blick auf vernachlässigte und ‚nicht-künstlerische‘ Objekte gerichtet wird, wurde in der jüngeren Kunstgeschichte mit der Entwicklung der Bildwissenschaft, der *visual studies* oder einer *anthropologie des images* gezeigt.⁷ Doch diese Erweiterung auf alle Arten von und Praktiken mit Bildern, so gewinnbringend sie auch gewesen ist, bedeutete zugleich eine Fokussierung auf den Sehsinn sowie auf Artefakte, die Bildträger sind. Was ist aber mit Objekten, die auch räumlich und taktil zu erfahren sind, sich erwärmen und riechen – wie etwa die 1861 in Paris erfundene Kaffeemaschine in Form einer Dampflokomotive, wie in Text [1] *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven* besprochen wird? Oder mit denen etwas zu bewirken ist oder auf denen man sitzen kann, wie die bebilderte Drahtziehbank in [2] *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie* und die Sessel mit anthropomorphen Elementen in [3] *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)*? Oder mit emaillierten Glasbechern als Bildträger, mit denen man wohl Wein zu sich nehmen soll, wie in [14] *Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries)*? Will man neue Verzerrungen und Vereinfachungen vermeiden, sollte der Bildwissenschaft eine Objektwissenschaft an die Seite gestellt werden, die alle sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen in ihren Analysen berücksichtigt. Dabei geht es keinesfalls um eine Opposition von Bild- und Objektwissenschaft, sondern um eine Erweiterung und Weiterentwicklung in produktiver Zusammenarbeit, allein aus dem Grund, dass die vielfältigen Verhältnisse zwischen Bild und Objekt zentrale Fragen auch der Bildwissenschaft darstellen. Damit erlangt die Kunstgeschichte weitere Möglichkeiten, mit anderen Geistes- und Sozialwissenschaften zu kooperieren.⁸

⁶ Vgl. zur Einordnung Mundt, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974 und hauptsächlich zur Frühen Neuzeit die kritischen Diskussionen im Rahmen des Fachforums *Angewandte Künste – Schatzkunst, Interieur und Materielle Kultur* des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, seit 2017.

⁷ Für eine deutschsprachige Bilanz: Büchsel, Martin, *Bildmacht und Deutungsmacht: Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019.

⁸ So hat die Kunstgeschichte, trotz allem Anschein und ihrem evidenten Potenzials, bisher wenig Grundsätzliches zu den aktuellen Diskussionen der ‚material studies‘, der ‚object studies‘ oder der ‚thing theory‘ beigetragen. Diese

Dass hier von ‚Objektwissenschaft‘ die Rede ist, obwohl für die untersuchten Gegenstände auch andere Begriffe wie ‚Kunst‘ oder ‚Artefakte‘ gelten können, geht mit theoretischen und thematischen Überlegungen einher, die etymologisch begründet sind. Ein Objekt (*obiectum*) bezeichnet das, was die Sinne eines Subjektes affiziert und von ihm kognitiv verarbeitet wird. Objekte definieren sich somit über sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften und bestehen letztendlich aus ihnen beziehungsweise aus einer Ansammlung von Eigenschaften. Eine analytisch vorgehende Objektwissenschaft kann diese untersuchen, indem sie die einzelnen Eigenschaften identifiziert, ihre jeweils eigenen Geschichten und Konnotationen rekonstruiert, die Art und Weise ihres Zusammenkommens in dem spezifischen Objekt beschreibt und diese schließlich inhaltlich deutet sowie sozial und historisch interpretiert. Die kunsthistorische Objektwissenschaft widmet sich in erster Linie gemachten Objekten, also Artefakten.⁹ Der Fokus liegt im Folgenden auf dreidimensionalen Objekten, die von Menschen leicht bewegt werden können.

Der Definition und Erprobung möglicher Herangehensweisen für Objektanalysen sind die fünf Texte gewidmet, die unter dem Titel *Objekte und ihre Eigenschaften: für eine kunsthistorische Objektwissenschaft* den ersten Teil der folgenden Zusammenstellung bilden. Sie beziehen sich auf Objekte vom Mittelalter bis heute und zielen auch auf interdisziplinäre Anschlussfähigkeit ab. Der synthetische Text [1] *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven* erläutert einleitend den Ansatz einer kunsthistorischen Objektwissenschaft, indem er den Beitrag des Faches interdisziplinär einordnet, die Bezüge zwischen Bild- und Objektwissenschaft erläutert und exemplarisch zwei Studien komplexer Objekte durchführt. Die vier anderen Aufsätze sind in der Reihenfolge angeordnet, in der sie verfasst wurden und erschienen sind: Die eine Fragestellung hat jeweils zur nächsten geführt, und sie behandeln theoretische Probleme anhand dafür besonders geeigneter Objekte. [2] *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie* betrachtet die zwei verwandten, jedoch distinkten Objektgattungen des ‚Werkzeugs‘ und des ‚Instruments‘ – womit Materielles und Geistiges bewirkt wird – zuerst als stillgelegte Objekte, dann innerhalb von Prozessen und zuletzt in Darstellungen. Der Text erörtert somit das Potenzial einer Annäherung von Kunstgeschichte und Technikanthropologie. [3] *Ebenholz-Sklaven. Zum*

Feststellung auch in Yonan, Michael: „Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies“, in: *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18/2, 2011, S. 232–248.

⁹ Dass die Abgrenzung zu ‚natürlichen‘ Objekten nicht immer klar bestimmbar beziehungsweise sinnvoll ist, hat Ludovic Coupaye eindrucksvoll gezeigt: *Growing Artefacts, Displaying Relationships: Yams, Art and Technology amongst the Abelam of Papua New Guinea*, New York / Oxford 2013. Vgl. auch Beaucamp, Ella, Kaske, Romana, Moser, Thomas (Hg.), *Objekte & Organismen. Verlebendigung, Verdinglichung, Verwandlung*, in Vorbereitung (Object Studies in Art History, 5).

Mobilier Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706) untersucht das Verhältnis von passivem Objekt und aktivem Subjekt anhand des aussagekräftigen Falles von Sklavenfiguren, die als Möbel dienen: Die Aufmerksamkeit gilt hier Handlungen, Wandlungen und Erfahrungen. Damit ergibt sich zugleich eine objektwissenschaftliche Ergänzung zu den kunsthistorischen *postcolonial studies*. Die Frage nach der Anthropomorphisierung von Objekten wird in [4] *The Properties of Objects: Walt Disney's Fantasia* anhand des Animationsfilms weiter vertieft: Die Betrachtung des Besens des Zauberlehrlings und dessen Transformation zu einem selbstständig agierenden Wesen – und wieder zurück – in Walt Disneys *Fantasia* (1940) bot sich an, um den kreativen Umgang mit den Eigenschaften von Objekten und die Möglichkeit einer entsprechenden Analyse theoretisch auszuloten und praktisch vorzuführen. Die unter [5] zusammengeführten Texte stellen eine Publikation (*Fünfzig Objekte in Buchform. Vom Reliquiar zur Laptoptasche*) über Objekte in Buchform (vom Spätmittelalter bis heute) vor, in dem zusammen mit einer Vielzahl an AutorInnen 50 Studien von expliziten Objektkombinationen – mit formalen Eigenschaften von Büchern – vorgeführt werden. Diese exemplarischen Übungen an mitunter zunächst schwer verständlichen historischen Objekten gaben Anlass, einen objektanalytischen Zugang intensiv zu erproben und spezifische Erfahrungen zu sammeln. Nicht zuletzt wurde dabei ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Buches und zur Buchwissenschaft geleistet.

Bestehen Objekte aus einer Ansammlung von Eigenschaften, welche ihre je eigene Geschichte haben, so sind für ihre Analyse und Interpretation die materiell, sozial und symbolisch bedingten Situationen entscheidend, innerhalb derer sie konzipiert, realisiert, eingesetzt oder gedeutet wurden. Die neun Texte des zweiten Teils, *Objekte in Situationen: Studien zum Mittelalter*, beleuchten unterschiedliche Zusammenhänge in den heutigen Gebieten der Länder Frankreich, Deutschland und Italien zwischen dem 9. und dem 14. Jahrhundert. Neben Objekten und den damit verbundenen Bildern befragen sie auch die historische Funktion und aktuelle Zeugenschaft unterschiedlicher Textsorten. Sie üben sich in Interdisziplinarität, wobei die Geschichtswissenschaft kontinuierlich involviert wird. Die Anordnung der Texte erfolgt einerseits nach thematischen, andererseits nach chronologischen Kriterien. [6] *Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (X^e–XII^e siècles)* untersucht, wie unterschiedliche Objekte in der Abtei Conques im 11. und 12. Jahrhundert zu authentischen Zeugnissen Karls des Großen erklärt wurden, um narrative Motive seines Lebens zu manifestieren und damit Bezüge zur Institution zu etablieren, zu instrumentalisieren und auch sukzessive zu aktualisieren. Dieselbe Fragestellung dient in [7] *1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung* einer Studie der Aachener

Ausstellung, durch die Karl der Große 1965 auch mit politischen Absichten präsent gemacht wurde. In [8] *Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam (XIII^e siècle)* liegt diese Herangehensweise ferner, hier mit stärkerem Bezug zur Literaturwissenschaft, der Untersuchung des langen Gründungsberichtes der Abtei Lagrasse in Südfrankreich aus dem 13. Jahrhundert zugrunde, in dem verschiedene vermeintliche Objekte Karls den Großen eine zentrale Rolle spielen. Nach diesem ersten Schwerpunkt um die inszenierte materielle Erinnerung an den karolingischen Kaiser gelten die zwei nächsten Texte Objekten, die als Insignien konzipiert wurden, wobei es sich in beiden Fällen um Kopfschmuck handelt. [9] *Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme* untersucht die erhaltenen Elfenbeinkämme des 9. und 10. Jahrhunderts in Verbindung mit der schriftlichen Überlieferung zu solchen Objekten. Es wird die Hypothese aufgestellt, dass der Kamm mit Kreuzigungsbild im Kölner Museum Schnütgen in Zusammenhang mit der Metzger Krönung Karls des Kahlen im Jahr 869 geschaffen wurde. [10] *Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (um 1150)* zeigt, dass mit der erst vor wenigen Jahren entdeckten textilen Krone mit gestickten Bildmedaillons in der Riggisberger Abegg-Stiftung ein kostbares Objekt der Hildegard von Bingen erhalten ist, angefertigt nach einer ihrer Visionen, um den Status der jungfräulichen Nonnen in ihrem Kloster und in der Kirche zu markieren. Die zwei nächsten Texte sind thematisch eng verbunden. [11] *Albertus Magnus und die Steine von Venedig. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ des 13. Jahrhunderts* ist einer Stelle im Traktat *De Mineralibus* (Mitte 13. Jahrhundert) von Albertus Magnus gewidmet, in der er seine Beobachtung eines Königskopfes im Muster zersägter Marmorplatten auf der Baustelle der Basilika von San Marco in Venedig schildert und diese Erscheinung naturphilosophisch deutet, unter Rekurs auf das theoretische Prinzip der Astralmagie. [12] *Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni* zeigt, dass der Maler Giotto zu Anfang des 14. Jahrhundert wohl in Gesprächen mit dem Gelehrten Pietro d'Abano von dieser Deutung erfuhr und sich davon bei der Gestaltung des unteren Bereichs seiner Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua inspirieren ließ, in dem zwischen Tugend- und Lasterdarstellungen Marmor evoziert wird: Die Malerei wird damit neu interpretiert, und der Einsatz der steinernen Eigenschaften wissenschaftssoziologisch eingeordnet. [13] *Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries)* geht zurück nach San Marco und zeigt anhand des aussagekräftigen Falles von Venedig im 13. und 14. Jahrhundert, wie die gesellschaftlich relevante sowie künstlerisch einfallsreiche Objektgattung der Ware analytisch erfasst und in Bezug auf lokale, aber auch allgemein christliche Erzählungen

interpretiert werden kann. [14] *Musique et Jouvence au royaume de France. Le Roman de Fauvel et la fontaine de Cleveland (Paris, vers 1320)* untersucht schließlich einen mit Wasserdruck bewegten, musikalischen Brunnen, der um 1320 in Paris in Goldschmiedearbeit geschaffen wurde: Dieses multisensorisch wahrzunehmende Objekt wird unter Einbeziehung literatur- und musikwissenschaftlicher Aspekte als Jungbrunnen und – im Sinne des politischen Aristotelismus – als Allegorie des französischen Königtums gedeutet.

Die hier versammelten Texte sind alle in ihrer Originalsprache zu lesen, in Deutsch, Französisch oder Englisch. Sie sind zwischen 2012 und 2021 erschienen und dokumentieren auch die Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen. Die Hälfte dieser Beiträge in Zusammenhang mit eigenen (Mit-)Herausgeberschaften (Nr. 2, 4–6, 13 in Büchern; 9 als Zeitschriftennummer; bei 14 in einer selbst herausgegebenen Buchreihe) beziehungsweise als Methodenbeitrag in einer Zeitschrift (1) entstanden. Das erklärte Ziel dieser Texte ist es, in den jeweiligen Forschungsfeldern weitere Arbeiten anzuregen. Die Mitautorschaften (4 und 13, teilweise 5) werden unten an der jeweiligen Stelle genauer erläutert. Ein Text (10) wurde zusammen mit einer Koautorin zu einem Buch weiterentwickelt. Untersucht werden Objekte und Bilder unter anderem aus Holz (3), Edelmetall (6, 14), Elfenbein (9), Textil (10), Glas (13) sowie Marmor (11); zudem sind die Gattungen Skulptur (3), Film (4), Buch (5), Malerei (12), Mosaik (13) und Mikroarchitektur (14) vertreten.

I. Objekte und ihre Eigenschaften: für eine kunsthistorische Objektwissenschaft

Einleitend für die folgenden Studien kann der Aufsatz [1] *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven* (2014) fungieren, der für eine Ausgabe der *Kunstchronik* zu „neuen Methodenansätzen in der Kunstwissenschaft“ konzipiert wurde.¹⁰ Der Text führt in das Feld der kunsthistorischen Objektwissenschaft ein beziehungsweise stellt diesen Ansatz und sein Potenzial erstmalig vor. Daher wird dieser Beitrag vorangestellt, obwohl er chronologisch und inhaltlich zwischen die Texte [3] *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)* und [4] *The Properties of Objects: Walt Disney's Fantasia* gehört. Im ersten Jahr des Bestehens der Forschergruppe *Vormoderne Objekte. Eine Archäologie der Erfahrung* veröffentlicht, zielte er zudem darauf, die konzeptuelle Kohärenz und die Anschlussfähigkeit ihrer Arbeit zu fördern.¹¹

Der Text stellt das Desiderat einer intensiveren kunsthistorischen Beschäftigung mit Objekten und eines produktiven Verhältnisses von Bild- und Objektwissenschaft vor; den konzeptuellen Unterschied und die Komplementarität der Begriffe ‚Objekt‘ und ‚Ding‘; ihre weitgehende philosophische und politische Relevanz; die mit diesen Feststellungen einhergehende nötige Ausweitung des Kunstkanons auf alle Arten von Artefakten; ferner die Zurückweisung neoanimistischer, letztendlich pseudowissenschaftlicher Ansätze, die Objekten eine Eigenmacht attestieren.

Zwei Fallstudien zu einem Reliquiar in Form eines Schmetterlings aus dem 14. Jahrhundert und zu einer Kaffeemaschine in Form einer Dampflokomotive aus dem 19. Jahrhundert stellen trotz der unterschiedlichen kulturhistorischen Verortung gemeinsame Phänomene heraus. Beschrieben werden auf diese Weise „1. die Animation, die in beiden Fällen nicht animistisch, sondern durch formale Referenzen und durch Handlungen stattfindet, wobei auch letztere von den Formen des Objektes hervorgerufen werden; 2. die künstlerische Objektivierung beziehungsweise Realisierung abstrakter Vorstellungen und Konzepte; 3. die Sozialisierung von Substanzen und Techniken anhand ihrer einfallsreichen objekthaften Symbolisierung“ (S. 370). Hier werden zugleich mit den ‚Eigenschaften‘ von Objekten und den

¹⁰ Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven, in: *Kunstchronik*, 67/7, 2014, S. 364–373.

¹¹ Eine englische Übersetzung erschien 2018 im ersten gemeinsamen Band der Gruppe, zudem als Einführung in die damit eröffnete Buchreihe *Object Studies in Art History* unter meiner Leitung (vgl. [4]): *Object Studies in Art History: Research Perspectives*, in: P. Cordez, R. Kaske, J. Saviello, S. Thürigen (Hg.): *Object Fantasies. Experience & Creation*, München 2018 (*Object Studies in Art History*, 1), S. 19–30.

‚Objektfantasien‘ zwei Begriffe eingeführt, die meine weitere Arbeit begleiten und zum Hauptthema des Textes [4] wurden.

Das Vorhaben, Werkzeugen und Instrumenten eine Tagung und eine Veröffentlichung zu widmen, gründete für mich in der Erkenntnis, dass Objekte keine einheitliche Kategorie bilden: Ein differenzierter Blick auf spezifische Typen schien nötig. Ausgehend von seinem Interesse an der Malerei als bearbeitetem Material¹² schlug Matthias Krüger die Beschäftigung mit künstlerischen Utensilien vor – ein Thema, das auf meine Anregung hin schließlich auch auf außerkünstlerische Werkzeuge und Instrumente erweitert wurde. So galt unsere Aufmerksamkeit den (vorindustriellen) Objekten – hier genauer: Dingen –, mit denen etwas getan wird. Dabei nahmen wir mit ‚Werkzeug‘ und ‚Instrument‘ zwei verwandte, jedoch unterschiedliche Begriffe in den Blick, durch die das Tun unterschiedlich bewertet wird: Werkzeuge eher auf der Seite des physischen Umgangs mit dem Material, Instrumente den Anteil der geistigen Arbeit betonend. Die Tagung fand in zwei Teilen statt, 2008 in Hamburg und 2010 in Florenz.

Neben einer kurzen, gemeinsam mit meinem Mitherausgeber verfassten Einleitung kann mein Beitrag [2] *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie* (2012) als Einführung in die Fragestellung des Buches gelten.¹³ Werkzeuge und Instrumente werden hier als Objekte, im Prozess der Anwendung und schließlich in ihrer Repräsentation begriffen. Als stillgelegte *Objekte* werden Werkzeuge und Instrumente in Sammlungen erfasst, wo die Aufmerksamkeit weniger ihren Funktionen als ihren Formen gilt – von den Kunstkammern der frühen Neuzeit bis zu den kunsthistorischen Überlegungen Gottfried Sempers, Alois Riegls und anderer, die sich auf Volkskunde- und Kunstgewerbemuseen bezogen haben. Über Werkzeuge und Instrumente innerhalb von *Prozessen* nachzudenken, ist ein anderer Ansatz. Im Text wird eine Brücke zur Technikanthropologie französischsprachiger Prägung geschlagen, die als *technologie culturelle* entwickelt wurde¹⁴ und letztendlich

¹² Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik, 1850–1890*, München u.a. 2007.

¹³ Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie, in: Cordez, Philippe / Krüger, Matthias (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 8), S. 1–19. Eine französische Übersetzung erschien als *Histoire de l’art et anthropologie des techniques. Objets, processus, représentations*, in: *Techniques & culture*, 2018, <https://journals.openedition.org/tc/8922>.

¹⁴ Der Ansatz geht letztendlich zurück auf Mauss, Marcel: „Körpertechniken“ (franz. 1935], in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981–1989, Bd. 2, S. 199–220. Vgl. u.a. Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* [franz. 1964–1965], Frankfurt am Main 1988; seit 1983 die Zeitschrift *Techniques & culture. Revue semestrielle d’anthropologie*; Haudricourt, Georges: *La Technologie science humaine. Recherches d’histoire et d’ethnologie des techniques*, Paris 1987; Lemonnier, Pierre: *Elements for an Anthropology of Technology*, Ann Arbor 1992; ders. (Hg.): *Technological Choices*.

umfassender ist, als die philosophisch inspirierte deutschsprachige Forschung zu den ‚Kulturtechniken‘ um die Symbolgattungen Bild, Schrift und Zahl.¹⁵ Hierbei ist von zentraler Bedeutung, dass *ars*, Kunst und *techné* eigentlich synonyme Begriffe sind, so dass eine Annäherung von Kunst- und Technikwissenschaft vielversprechend erscheint.

In diesem Sinne ist es eine Aufgabe der Kunstgeschichte, zu den *Repräsentationen*, also den Darstellungen von Werkzeugen und Instrumenten, durch die ein symbolischer Umgang mit Techniken in der Gesellschaft ermöglicht wird, einen Beitrag zu leisten. In drei Fallstudien zum 15., 16. und 20. Jahrhundert wird der Ansatz einer ‚Technikikonologie‘ erprobt, die anhand von Werkzeugbildern das historisch variable Verhältnis von Handwerk, Industrie und Kunst zu ergründen sucht. Die erste dieser Studien gilt einem sogenannten ‚Sonntagschristus‘-Fresko in der Kirche von San Miniato al Monte oberhalb von Florenz, das als Kritik an den Arbeitsbedingungen beim Bau der berühmten Domkuppel zu deuten ist. Die zweite Studie nimmt die monumentale Metallsulptur eines Handwerkerpaares auf dem sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 in den Blick. Die dritte widmet sich den steinernen Reliefdarstellungen auf der Atelierfassade des Kunsttheoretikers Federico Zuccari in Florenz.

Dieser Aufsatz verarbeitet ein breites Spektrum an kunst- und technikwissenschaftlichen Untersuchungen. Die hier angelegten Überlegungen schufen die Basis für die folgenden Studien, in denen Objekte innerhalb von gesellschaftlich relevanten, körperbezogenen Handlungen weiter untersucht werden.

Anthropomorphe Objekte stellen auf besonders scharfe und anschauliche Weise die Frage nach dem Verhältnis von Objekt und Subjekt. Diese wird in Zusammenhang mit der Praxis der Sklaverei, die menschliche Subjekte auf Objekte reduziert, geradezu brisant. Das im Museo del Settecento Veneziano (Venedig, Ca’ Rezzonico) aufbewahrte Ensemble aus 34 Möbelstücken mit zahlreichen Figuren afrikanischer Sklaven, das der Holzschnitzer Andrea Brustolon (1662–1732) um 1706 für den Venezianer Pietro Venier schuf, gab Anlass, diese objektwissenschaftliche Grundfrage in [3] *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)* (2013) anzugehen, für eine Ausgabe von *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* über dem „Wandel der

Transformation in Material Cultures Since the Neolithic, London 1993; Cresswell, Robert: *Prométhée ou Pandore? Propos de technologie culturelle*, Paris 1996.

¹⁵ Vgl. u.a. Krämer, Sybille, Bredekamp, Horst, „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: dieselben (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl* [2003], München 2008, S. 11–22.

Reichtümer in Feld der Kunst“.¹⁶ Der Umfang und die Vielfalt dieses Mobiliars, seine künstlerische Qualität und Komplexität sowie seine historische Verortung in der Gesellschaft der Lagunenstadt boten dabei viele Ansatzpunkte. Dem traditionellen Engagement der Zeitschrift für eine kritische Kunstwissenschaft entsprach der Versuch, klassische Gegenstände der angewandten Künste (Möbel, auch Porzellan) mit postkolonialen kunsthistorischen Ansätzen zu untersuchen. Die Darstellung schwarzhäutiger, versklavter Menschen gehört zwar zu den zentralen Forschungsfeldern der *postcolonial studies*, doch wurde sie bislang nahezu ausschließlich an Bildern studiert,¹⁷ nicht aber an Objekten, die nach einer eigenen Herangehensweise verlangen. Das Möbelensemble wird in drei Abschnitte beleuchtet, die jeweils von einem Begriff ausgehen: Handlung, Wandlung und Erfahrung.

In *Handlungen. Leben mit Möbeln* werden Lebensformen beschrieben, die mit dem Mobiliar einhergingen und die anhand der Objekte verhandelt wurden.¹⁸ Die funktionale Organisation der venezianischen Paläste und insbesondere ihrer *porteghi* als zentrale, halböffentliche Räume wurde in der Zusammensetzung und Gestaltung der Möbel reflektiert,¹⁹ die somit eine architektonische Dimension aufwiesen. Ihre anthropomorphe Elemente etablierten vielfältige Bezüge zu den Körpern der sie nutzenden Menschen: Sie legten Gesten, Wahrnehmungen und Deutungen nahe. Dies schuf eine eindringliche Präsenz der Sklavendarstellungen im Lebensraum der Familie und vor deren Gästen.

Der Abschnitt *Wandlungen. Körper und Materialien* untersucht den Prozess der Anthropomorphie. Relevanz gewinnen in diesem Zusammenhang sowohl die komplexe Geschichte des französischen Wortes *guéridon*,²⁰ das sich auf Menschen und Objekte bezog, als auch die verwendeten Materialien (namentlich das Ebenholz, der Buchsbaum und das Porzellan) und deren handwerkliche Bearbeitung in bedeutungsvoller Verbindung mit Bildern.

¹⁶ Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706), in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3/2013, S. 24–41. Eine französische Übersetzung wurde in einem Band des Düsseldorfer Graduiertenkollegs „Materialität und Produktion“ veröffentlicht: Peau noire, bois d’ébène. Les meubles-esclaves d’Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706), in: A. von Hülsen-Esch und V. Borsò (Hg.): *Materielle Mediationen im französisch-deutschen Dialog*, Berlin 2019, S. 65–90. Der letzte Abschnitt wurde zu einem Eintrag eines im Kontext der *Black Lives Matter*-Bewegung entstandenen Blogs umgearbeitet: Corps noirs, bois d’ébène, ebony: rémanences de l’esclavage, in: *Carnet de l’EHESS: Perspectives sur l’après George Floyd*, 26. Okt. 2020, <https://www.ehess.fr/fr/carnet/apr%C3%A8s-george-floyd>.

¹⁷ Vgl. Bindman, David, Gates, Henry Louis (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*, Neue Ed., 5 Bde., 2010–2014.

¹⁸ Vgl. zu einem anderen sozialen Kontext Hellman, Mimi, „Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France“, in: *Eighteenth-Century Studies*, 32/4, 1999, S. 415–445.

¹⁹ Vgl. ähnlich zu Gemälde: Schmitter, Monika Anne, „The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian art“, in: *Renaissance Quarterly*, 64/3, 2011, S. 693–751.

²⁰ Dazu Fritz Nies, „Zum Ursprung von Fr. Guéridon und seiner Geschichte im 17. Jahrhundert“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 17, 1967, S. 353–364.

Der Abschnitt *Erfahrungen. Möbel und Taten* nimmt den Auftraggeber Pietro Venier (1647–1726) in den Blick. Seine gesellschaftlich hohe Position in Venedig und die bedeutenden Rollen mehrerer Figuren in seiner Familiengeschichte legen eine politische Relevanz für das Ensemble nahe. Ihr Horizont könnte weit über die Seerepublik und das Mittelmeer hinaus auch der transatlantische Sklavenhandel gewesen sein. Es fällt auf, wie sehr Andrea Brustolon künstlerisch auf das Thema der Beweglichkeit eingeht, in Einklang mit dem juristischen Status der Sklaven als bewegliche Güter (*res mobilis*) und mit dem Begriff des ‚Möbels‘, der von diesem Konzept abgeleitet ist.

Der abschließende Abschnitt *Nachbilder der Sklaverei. ‚Bois d’èbène‘ und ‚ebony‘, 19.–21. Jahrhundert* rekonstruiert meines Wissens zum ersten Mal die Geschichte der Assoziation von Ebenholz und schwarzhäutigen Menschen, die heute als positive Selbstbezeichnung insbesondere in Nordamerika allgegenwärtig ist. Dass diese Bezeichnung von Anfang an mit der Sklaverei verbunden war und vor allem ab dem frühen 19. Jahrhundert die Debatten um ihre Abschaffung begleitete, wurde vergessen. Das Mobiliar Veniers, das einen künstlerischen Höhepunkt in diesem gesellschaftlich und politisch brisanten Zusammenhang darstellt, scheint im Rückblick umso bedeutender.

Der Terminus der ‚Objektfantasie‘ baut mit *fantasia* auf einen kunsttheoretischen Begriff auf, der bereits um 1400 belegt und damit etwa so alt ist, wie die moderne Kunsttheorie selbst.²¹ Der Text [4] *The Properties of Objects: Walt Disney’s Fantasia* (2018) hat als Einleitung in einem Band zu *Object Fantasies. Experience & Creation* zum Ziel, auf den kreativen Akt bei der Gestaltung von Objekten sowie im Umgang mit ihnen hinzuweisen.²² Die beiden Momente der Objekterfahrung und der Objektschöpfung sind miteinander verwoben und bereichern sich gegenseitig. Wie der Untertitel *Experience & Creation* andeutet, sind sie konzeptuell nicht zu trennen, weil der Erfahrungsprozess auch kreativ ist und weil neue Schöpfungen auf Erfahrungen zurückgreifen und so auch verständlich sind. Objekte werden dabei in

²¹ Vgl. u.a. Löhr, Wolf-Dietrich, Weppelmann, Stefan (Hg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie, München 2008, S. 152–177.

²² *The Properties of Objects: Walt Disney’s Fantasia*, in: Cordez, Philippe / Kaske, Romana / Thürigen, Susanne / Saviello, Julia (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, München 2018 (Object Studies in Art History, 1), S. 7–17 (mit Romana Kaske, Julia Saviello, Susanne Thürigen). Die erste Tagung der 2013 von mir aufgebauten Forschergruppe *Vormoderne Objekte. Eine Archäologie der Erfahrung*, deren Ergebnis dieser Band zusammenbringt, fand 2015 statt. Sie hatte zum Ziel, die Überlegungen der Texte [3] („Ebenholz-Sklaven“) und [1] („Die kunsthistorische Objektwissenschaft“) in einem weitergefassten inhaltlichen und theoretischen Rahmen zu vertiefen und zu systematisieren. Der Ansatz der Gruppe sollte vorgestellt, diskutiert und vorangetrieben werden. Ihre ersten Mitglieder sind hier Mitautorinnen des Einleitungstextes. Nach einem fruchtbaren Gedankenaustausch habe ich einen Entwurf verfasst, an dem gemeinsam weitergearbeitet wurde. Ich verantwortete das Gesamtprojekt, die Themenwahl, das Konzept des Aufsatzes und die sachliche Information zu Walt Disney.

etymologischem Sinne als das definiert, was die Sinne eines (menschlichen) Subjektes affiziert. Dies bedeutet, dass Objekte aus sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften bestehen, welche körperlich erfahren, kognitiv verarbeitet und immer wieder neu kombiniert werden können – zu imaginären oder realisierten Objektfantasien. In der objektwissenschaftlichen Analyse werden diese Eigenschaften identifiziert sowie ihre eigenen Geschichten und Deutungen unabhängig voneinander untersucht, bevor Sinn und Zweck ihrer Assoziationen zu einzelnen Objekten und Objekttypen in bestimmten historischen Situationen hinterfragt werden.

Diese Fragestellung anhand von Walt Disney (1901–1966) und seinem Animationsfilm *Fantasia* (1940) zu untersuchen, ermöglichte Anschaulichkeit und reflexive Schärfe.²³ Disney dachte und handelte als Unternehmer pragmatisch. Nichtsdestoweniger entwickelte er ein theoretisches Verständnis der animierten Zeichnung, das der Problematik der Objektwissenschaft entspricht. Besonders deutlich wird dies in einem Entwurf zur Konzeption des Zeichenunterrichts für seine Mitarbeiter von 1935. Disney bezog sich auf die gelebten Erfahrungen der Zuschauer und auf ihre imaginative, auch unbewusste Verarbeitung, welche die Filme anzusprechen hatten. Der Aufsatz fokussiert auf die aufwendig produzierte Kernsequenz von *Fantasia*: Micky Maus animiert als Zauberlehrling einen Besen und lässt ihn für sich arbeiten, mit einem Hochgefühl, aber mit unkontrollierbaren Konsequenzen. Hier ist exemplarisch zu beobachten, welche Eigenschaften des Besens geändert, ergänzt und in Bewegung gesetzt werden, also auf welche Weise ein vertrautes Gerät zu einer allgemein verständlichen, emotional bewegenden Objektfantasie wird. Diese ist zudem in eine spezifische Narration eingebettet, die den kreativen – zauberhaften – Umgang mit dem Objekt kommentiert: Die Szene ist somit auch, so die These, als Reflexion Disneys über seine eigene Kunst zu deuten.

Disneys Objektfantasien gründen in einer analytischen Erfassung der Realität und wirken deshalb suggestiv. Aber der Animationsfilm als Medium kann den Umgang mit den sinnlichen Eigenschaften von Objekten nur eingeschränkt reflektieren. Naturgemäß bezieht es sich hauptsächlich auf visuelle, akustische und propriozeptive (bewegungsbezogene) Wahrnehmungen.²⁴ Was hier anschaulich wird, ist objektwissenschaftlich ebenfalls auf die

²³ Die wissenschaftliche Literatur zu Walt Disney ist überschaubar. Vgl. Watts, Steven: *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, Boston / New York 1997; Gabler, Neal: *Walt Disney. The Triumph of American Imagination*, New York 2006; Barrier, Michael: *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, Berkeley 2007.

²⁴ Vgl. einleuchtend: Jaszoltowski, Saskia: „Belebende Musik. Zur Akustik der animierten Welt um 1930“, in: Bruckner, Franziska / Feyersinger, Erwin / Kuhn, Markus / Reinerth, Maïke Sarah (Hg.), *‘In Bewegung setzen...’ Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung*, Wiesbaden 2017, S. 57–70; Hanselmann, Matthias C.: „Erst die Bewegung formt die Figur. Kognitionsemiotischer Erklärungsansatz zur Kommunikation und Rezeption des Zeichentrickfilms“, *ibid.*, S. 71–89.

anderen Sinne zu erweitern. **Die Objektwissenschaft untersucht, wie Sinneseindrücke jeder Art kognitiv und kulturell interpretiert und zusammen mit anderen Erfahrungen zu neuen Objektfantasien kombiniert werden – in einem kreativen Dauerprozess der Verarbeitung, des Entwurfs und der Realisierung, der schließlich einen wesentlichen Teil des menschlichen Daseins ausmacht.**

Die Publikation [5] *Fünzig Objekte in Buchform. Vom Reliquiar zur Laptoptasche* (2020) hat zum Ziel, die theoretischen Überlegungen der Texte [1] und [4] über Objekte und ihre Eigenschaften, die kreativen Prozesse im Umgang mit ihnen sowie die Möglichkeiten ihrer kunsthistorischen Analyse in einem größeren praktischen Experiment zu erproben, zu vertiefen und möglichst einleuchtend zu vermitteln.²⁵ Der kurze Einleitungstext *Bibliomorphie. Die Kunst der Objektkombination* erläutert den Ansatz. Bei Objekten, die explizit zwei Typen kombinieren, wird das Verfahren der Assoziation von Objekteigenschaften, das in jeder Objektschöpfung vorkommt, überdeutlich. Solche Objektkombinationen eignen sich daher für die Weiterentwicklung des objektwissenschaftlichen Ansatzes besonders gut. Wie sich erweist, ist die Kunst der Objektkombination geläufig und mitunter von hoher gestalterischer und konzeptueller Qualität. Sie wurde aber auffallend wenig erforscht, vermutlich mangels einer adäquaten Herangehensweise. Zudem werden viele kombinatorische Objekte außerhalb ihres unmittelbaren Entstehungskontextes nicht mehr verstanden und daher in ihrer Relevanz oft abgewertet.

Unter den Objektkombinationen stellen buchförmige Objekte eine Hauptgattung dar, aufgrund ihrer außerordentlich großen Vielfalt, die mit der wichtigen Rolle des Objekttyps Buch einhergeht, und weil sie über einen langen Zeitraum – seit dem 14. Jahrhundert bis heute – nachweisbar sind. Viele der 50 wegen ihrer Qualität und Repräsentativität ausgewählten Exemplare erschienen anfangs so erstaunlich wie rätselhaft. Um sie zu situieren und zu deuten, war meistens neben der klaren Fragestellung und unserer zunehmenden objektanalytischen Erfahrung spezifisches historisches Wissen erforderlich. Letztendlich konnten über 40

²⁵ Bibliomorphie. Die Kunst der Objektkombination / Spiel und Ernst der ‚Buchverfremdung‘. Kurt Köster, die Deutsche Bibliothek und die Objekte in Buchform / Kasten mit Spielsteinen (mit Marie-Luise Scheiterer) / Trinkgefäß (mit Julia Saviello) / Schönheits-Etui mit Zahnbürste, in: Cordez, Philippe / Saviello, Julia (Hg.): *Fünzig Objekte in Buchform. Vom Reliquiar zur Laptoptasche*, Emsdetten 2020, S. 7–9; 10–15; 46–50; 53–55; 90–93. Meine Mitherausgeberin Julia Saviello war Postdoktorandin der Forschergruppe *Vormoderne Objekte*; die Wahl des Themas und die Anlage des Projektes verantwortete ich.

AutorInnen mit unterschiedlichen Kompetenzen gewonnen werden, mit denen wir uns intensiv ausgetauscht haben.²⁶

Die drei hier aufgenommenen Objekttexte können stellvertretend auch für die anderen Analysen stehen. Der buchförmige *Kasten mit Spielsteinen* aus dem 16. Jahrhundert mit seiner geordneten Reihe von Porträts ist vor dem Hintergrund der aufkommenden Münzsammlungen und des numismatischen Studiums zu verstehen²⁷. Für das *Trinkgefäß* in Buchform, auf 1584 datiert und mit einer Signatur des Töpfers als Buchdrucker, wird eine Deutung in Zusammenhang mit frühneuzeitlichen Trinksitten im Rahmen des Zunftwesens, hier im schweizerischen Winterthur vorgeschlagen.²⁸ In dem Pariser *Schönheits-Etui mit Zahnbürste* unter Buchtitel *Heures royales* („Königliches Stundenbuch“), das gleichsam zur andächtigen Körperpflege anregt, ist die älteste bekannte Zahnbürste erhalten, hier erstmals auf 1731/32 datiert. Das Objekt, offenbar gehobene Modeware, konnte mit dem Aufkommen der ärztlichen Zahnheilkunde und einer neuen, lächelnden Art des sozialen Umgangs im Paris jener Zeit in Verbindung gebracht werden.

Der zweite, längere Einleitungstext *Spiel und Ernst der ‚Buchverfremdung‘*. Kurt Köster, *die Deutsche Bibliothek und die Objekte in Buchform* ist historiografisch. Kurt Köster (1912–1986) war zunächst stellvertretender Direktor (1951–1959), später Direktor der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main (bis 1975) und in dieser Funktion verantwortlich für die Nationalbibliografie.²⁹ Seine Pionierleistung in der Erforschung buchförmiger Objekte hat das Fundament geschaffen, auf dem unser Buch aufbaut.³⁰ Köster hat diese Objekte umfangreich erschlossen, aber in den meisten Fällen nicht interpretiert; jedoch hat er ihren erstklassigen Quellenwert für die Kulturgeschichte des Buches erkannt. Der Aufsatz rekonstruiert den theoretischen Ansatz und die kulturpolitische Motivation Kösters, die in seinen Texten nicht explizit erläutert wird. Eine erste wichtige Referenz war der deutsche Dramatiker Berthold Brecht (1898–1956) mit seinem kritischen Begriff der ‚Verfremdung‘, der bei Köster zu ‚Buchverfremdung‘ wird. Eine andere war der niederländische Kulturhistoriker

²⁶ Zehn AutorInnen sind Studierende, die in Rahmen einer Lehrveranstaltung zu den Objekten geschrieben haben: Sie werden entweder in Alleinautorschaft oder, wenn wir Inhalt und Formulierung hauptsächlich verantworten, als MitautorInnen genannt.

²⁷ Mitautorin war eine Studentin.

²⁸ Die Mitautorschaft meiner Mitherausgeberin ist ausgewogen.

²⁹ Zu Kurt Köster, vgl. Pflug, Günther, Eckert, Brita, Friesenhahn, Heinz (Hg.): *Bibliothek – Buch – Geschichte. Kurt Köster zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main 1977; Brückner, Wolfgang: Kurt Köster und die Pilgerzeichenforschung, in: Kühne, Hartmut, Lambacher, Lothar, Vanja, Konrad (Hg.): *Das Zeichen am Hut im Mittelalter. Europäische Reisemarkierungen*, Frankfurt am Main 2008, S. 19–29.

³⁰ Vgl. u.a. Köster, Kurt: „Schnapsbibeln und Teufelsgebetbücher. Trinkgefäße in Buchform vom 16. bis zum 19. Jahrhundert“, in: Ohm, Annaliese, Reber, Horst (Hg.): *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974*, Hamburg 1975, S. 136–150; Ders.: „Bücher, die keine sind. Über Buchverfremdungen, besonders im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Buchhandelsgeschichte*, 2/4, 1979, S. 177–202.

Johan Huizinga (1872–1945) mit seiner Idee von der Kultur als „Spiel von Formen“ – so von Kurt Köster zusammengefasst, der in der Nachkriegszeit als erster Huizingas Werk in Deutschland verbreitet hat.³¹ Das privat verfolgte Interesse Kurt Kösters ist von seinem offiziellen Amt als oberster Bibliothekar Westdeutschlands in den Jahrzehnten des kulturellen Wiederaufbaus nicht zu trennen. Es macht die intellektuelle Tiefe, die Relevanz und die Ernsthaftigkeit des Themas deutlich.

Darin, dass Köster die Objekte negativ als ‚fingierte Bücher‘ verstand oder mit dem Begriff ‚Buchverfremdung‘ auf einen Transformationsprozess, der dem Buch ‚fremd‘ sei, verwies, besteht ein wesentlicher konzeptueller Unterschied zu dem Ansatz, der hier verfolgt wird: Als ‚Objekte in Buchform‘ werden die entsprechenden Schöpfungen positiv betrachtet, ohne die Bucheigenschaften *a priori* zu privilegieren, um beobachten und verstehen zu können, wie dieser kreative Prozess jeweils verläuft und aus welchen Motivationen er hervorgeht. Solche Objekte bringen und halten Objektgattungen, die ansonsten klar voneinander getrennt sind, materiell zusammen. Sie vermitteln so auch symbolisch zwischen unterschiedlichen Kategorien. Die Ambivalenz begründet schließlich den spezifischen Status der Objektkombinationen und prägt die praktischen, sinnlichen und kognitiven Erfahrungen mit ihnen.

³¹ Vgl. neben Übersetzungen die Biografie: Köster, Kurt: *Johan Huizinga 1872–1945. Mit einer Bibliographie*, Oberursel 1947.

II. Objekte in Situationen: Studien zum Mittelalter

Bestehen Objekte aus miteinander verbundenen, sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften, so haben diese über die einzelnen Objekte hinaus eigene Geschichten und sich ändernde Bedeutungen, welche die kunsthistorische Objektwissenschaft in ihren Analysen rekonstruiert. Entscheidend sind die historischen Situationen, in denen Eigenschaften in der Konzeption und Realisierung von Objekten innovativ verknüpft werden oder in denen existierende Objekte anhand ihrer Eigenschaften neu gedeutet werden. Die folgenden Studien beleuchten auf je unterschiedliche Weise komplexe gesellschaftliche Situationen, in denen Objekte zu diversen Zwecken kreativ eingesetzt wurden.

Der Text [6] *Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e–XII^e siècles)* (2012)³² führt ein objektwissenschaftliches Experiment ein, aus dem auch die zwei nächsten Aufsätze resultieren: die beweglichen Objekte zu untersuchen, deren gemeinsamer Nenner darin besteht, dass sie als authentische Zeugen Karls des Großen gegolten haben – ob als seine Stiftungen oder als sein Besitz –, und zwar ungeachtet ihres Typs, ihrer Formen und ihrer tatsächlichen Entstehungszeit. In einer eigenen (unveröffentlichten) Vorstudie konnten in etwa 30 Kirchen um die 100 solcher Objekte identifiziert werden, wovon ca. 30 noch erhalten sind. Sie sind vielfältig, reichen von Kruzifixen und Zeptern bis zu einem großen Smaragd oder einem Säbel und wurden vor allem im Heiligen Römischen Reich und im Königreich Frankreich zwischen dem 11. und dem 17. Jahrhundert dem Kaiser zugeordnet.

Das Vorhaben geht von drei Grundannahmen aus. Erstens, dass die Narrative um Karl den Großen, die meist den Erhalt dieser Objekte bedingt haben, wesentlich zu ihrer Geschichte gehören und daher wissenschaftlich zu untersuchen sind, auch wenn sie sich historisch als nicht haltbar erweisen sollten. Zweitens, dass diese Objekte gewählt wurden, um anhand von Objekteigenschaften in konkreten Situationen spezifische Eigenschaften des Kaisers möglichst glaubwürdig und zu bestimmten Zwecken zu vergegenwärtigen. Drittens, dass diese Zuordnungen historisch zu deuten sind, womit ein Beitrag sowohl zur Geschichte vieler Objekte und Objekttypen als auch insgesamt zur Geschichte der historischen Argumentation anhand von Objekten geleistet wird.

³² *Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e–XII^e siècles)*, in: Cordez, Philippe (Hg.): *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern u.a. 2012, S. 135–167. In dem Sammelband werden noch weitere, vielfältige Bezüge zwischen Objekten und Karl dem Großen untersucht. Die so erprobte Herangehensweise kann auch hinsichtlich weiterer Erinnerungsfiguren angewendet werden.

Die Benediktinerabtei von Conques in Südfrankreich zeichnet sich durch gleich fünf Objekte aus, die bereits im 11. und 12. Jahrhundert Karl dem Großen zugeordnet wurden, und durch eine reiche schriftliche Überlieferung. Dieses ermöglicht es, den Ausbau der Zurschaustellung kaiserlicher Vergangenheit und Präsenz zu rekonstruieren und die Abfolge ihrer Motive zu verfolgen. Dabei können unterschiedliche Modi der Verbindung zwischen der Erinnerungsfigur und den Objekten festgestellt werden.³³

Das erste Objekt ist als Reliquiar aus der frühen Zeit der Abtei zu deuten, das im 11. Jahrhundert als Stiftung Karls des Großen galt. Es ergänzte damit die Figur der heiligen Fides beziehungsweise ihre in der Kunstgeschichte berühmte Statue. Am erhaltenen Objekt ist zu beobachten, wie es wohl infolge der Zuordnung an Karl dem Großen durch Hinzufügung von architektonischen Elementen und kostbaren Versatzstücken monumentalisiert wurde. Die Abtei verwies damit auf eine ehrenvolle Geschichte, vermutlich aber auch auf daraus resultierende Rechte auf lokaler Ebene.

Das zweite – nicht erhaltene – Objekt ist ein Steigbügel, der ähnlich einem Attribut in einem Bild eine Vorstellung von Karl dem Großen als Reiter hervorrief. Mit diesem dürfte ein Zusammenhang mit der Verbreitung der epischen *Chanson de Roland* im späten 11. Jahrhundert vorliegen, womit die Abtei an die damalige Expansionsbewegung der Christen jenseits der Pyrenäen anknüpfte.

Als drittes und viertes Objekt gelten zwei Körperreliquien Christi, die Karl der Große gestiftet haben soll: Nabelschnur und Vorhaut. Sie lassen sich als Reliquientypen auf Debatten um die irdische Realpräsenz Christi beziehen und, was die Vorhautreliquie betrifft, mit einem außerhalb von Conques verbreiteten Narrativ, nach dem Karl der Große sie aus Jerusalem gebracht habe. Wahrscheinlich wurde dieses Motiv im 12. Jahrhundert in Conques adaptiert, um die Relevanz der Abtei als Etappe auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostella zu steigern. Die Reliquien dürften im zuvor erwähnten Reliquiar aufbewahrt worden sein.

Das fünfte Objekt materialisiert ein Narrativ, nach dem Karl der Große erstens zahlreiche Abteien gegründet, zweitens ihnen einzelne Buchstaben zugeordnet und drittens Conques als besondere Auszeichnung den Buchstaben A in Form eines Objekts aus Edelmetall gegeben habe. Diese drei Bestandteile der Erzählung sind historisch einzeln einzuordnen und zu deuten. Sie verknüpfen insgesamt den Kaiser mit dem Motiv der Weihe von Kirchen. Am erhaltenen Objekt lassen sich ferner andere Entwicklungsstufen feststellen: Offenbar wurde ein

³³ Präzisiert und ergänzt wird dabei Remensnyder, Amy G., „Legendary Treasure at Conques: Reliquaries and Imaginative Memory“, in *Speculum*, 71/4 (1996), S. 884–906; zu den Objekten: Gaborit-Chopin, Danielle, Taburet-Delahaye, Elisabeth (Hg.): *Le trésor de Conques*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2001.

älteres Objekt im 12. Jahrhundert zum Träger des Narrativs – bevor dieses vergessen und das Objekt im 14. Jahrhundert nochmals materiell geändert und symbolisch umgedeutet wurde.

Die Untersuchung dieser fünf Objekte und ihrer Geschichte zeigt eine große Diversität sowohl in ihrer materiellen und narrativen Zusammensetzung als auch in ihrer Art der Darstellung. Die historische Entwicklung dient der Anpassung an soziale Situationen, die sich kontinuierlich ändern. Dabei erfolgen die Objektinnovationen kumulativ: Sie gehen vom Vorhandenen aus und bauen aufeinander auf, sodass sich ein Ensemble ergibt.

Die Aachener Ausstellung zum 1200. Todesjahr Karls des Großen im Jahr 2014 bot die Gelegenheit, die Vergegenwärtigung des Kaisers durch Objekte in der Ausstellungspraxis des 20. Jahrhunderts zu untersuchen. Hauptgegenstand des Aufsatzes [7] **1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung** (2014)³⁴ ist die Ausstellung *Karl der Große. Werk und Wirkung*, die 1965 ebenfalls in Aachen stattfand³⁵ und die für die Ausstellung von 2014 eine unumgängliche Referenz bildete. Der Untertitel des Aufsatzes „Geschichten einer Ausstellung“ weist auf den Umstand hin, dass eine solche Ausstellung als komplexes soziales und historisches Ereignis aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten ist.³⁶ Zwei davon, die sich gegenseitig ergänzen, werden hier vorgestellt (hinzu kommen 12 Fotografien aus dem Aachener Stadtarchiv, die nach Fertigstellung des Textes zugänglich wurden). Wollte die Ausstellung von 1965 das 800-jährige Jubiläum der Kanonisierung Karls des Großen (1165) zelebrieren, so wird sie hier zeitgeschichtlich eingeordnet: zwanzig Jahre nach 1945 und drei Jahre vor 1968. Ein damals in Bezug auf den Kaiser verwendeten Begriff aufgreifend, wird zudem ihr ‚Nachleben‘ verfolgt, um eine Entwicklung aufzuzeigen, vor deren Hintergrund schließlich auch die Ausstellung von 2014 wahrzunehmen und einzuordnen ist.

Der erste Teil des Aufsatzes widmet sich dem Lebensweg des Hauptorganisators der Ausstellung, Wolfgang Braunfels (1911–1987; eines Mannes aus derselben Generation wie der

³⁴ 1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung, in: van den Brink, Peter / Ayooghi, Sarvenaz (Hg.), *Karl der Große / Charlemagne. Karls Kunst*, Ausst.-Kat. Aachen, Dresden 2014, S. 16–29. Meine Beteiligung an der Aachener Ausstellung *Karls Kunst* von 2014 umfasste ferner die Mitgliedschaft im wissenschaftlichen Beirat (2011–2014); einen zweiten Aufsatz im Katalog (basierend auf zwei Unterkapiteln in meiner Dissertation); das Verfassen der deutsch- und der französischsprachigen Version des Kurzführers, der auch ins Englische und Niederländische übersetzt wurde und von dem insgesamt ca. 8.000 Exemplare verkauft wurden und dessen Texte die Basis für den Audioguide in der Ausstellung mit ca. 233.000 Besuchern bildeten; schließlich einen Vortrag im Begleitprogramm.

³⁵ Braunfels, Wolfgang: *Karl der Große: Werk und Wirkung*, Ausst.-Kat. Aachen, Rathaus und Kreuzgang des Domes, Aachen 1965; dazu Ders. (Hg.): *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, 5 Bde., Düsseldorf 1965–1968.

³⁶ Vgl. für die Formulierung Boureau, Alain: *Histoires d'un historien: Kantorowicz*, Paris 1990. William Diebold hat ähnliche historische Einordnungen von Mittelalterausstellungen vorgenommen, vgl. u. a. „The Early Middle Ages in the Exhibition Deutsche Größe (1940–1942)“, in Marquardt, Janet T., Jordan, Alyce A. (Hg.): *Medieval Art and Architecture After the Middle Ages*, Newcastle 2009, S. 363–386.

Bibliothekar Kurt Köster, vgl. [5]). Aufgezeigt wird, wie Braunfels durch die nationalsozialistische Zeit geprägt wurde und sich später um den kulturellen Wiederaufbau Deutschlands bemühte. Der Blick auf seine Lehrer Henri Focillon und Ernst Robert Curtius, die Stationen seines Werdegangs in Paris und Florenz sowie die Themen seiner Forschungen ermöglichen es, Braunfels' Entwicklung hin zu humanistischen und kosmopolitischen Idealen nachzuzeichnen, die in seinen anlässlich der Ausstellung von 1965 verfassten Schriften zu Karl dem Großen einen evidenten Ausdruck finden.

Der zweite Teil des Textes ist unter dem Stichwort *Ideologien* der rhetorischen Assoziation von Karl dem Großen mit Europa gewidmet, wie sie insbesondere in der Geschichte der Ausstellungspraxis greifbar wird. Dabei ist die Ausstellung von 1965 als Versuch zu deuten, das Erbe der jüngeren deutschen Vergangenheit zu überwinden und für Toleranz und Internationalität zu werben. Doch lassen sich auf der Ebene der Argumentationsstrategien auch deutliche Kontinuitäten mit der nationalsozialistischen Geschichtsschreibung erkennen: die völkisch gedachte Polarität zwischen ‚Germanischem‘ und ‚Römischem‘; die typologische Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart; die Faszination für eine machtvolle Persönlichkeit; nicht zuletzt die Überzeugung, dass bestimmte politische Thesen durch Inszenierung und Beschwörung mit dem Medium der Ausstellung vermittelt werden können.

Der letzte Teil des Aufsatzes zeigt, wie die Erfahrungen und Annahmen der Ausstellung von 1965 in die Ausstellungspraxis der folgenden Jahrzehnte nachgewirkt haben. Ihre kulturpolitische Relevanz und Angemessenheit aus heutiger Perspektive werden zur Diskussion gestellt.

Die Fallstudie [8] *Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam (XIII^e siècle)* (2018) behandelt keine erhaltene Objekte, sondern sie rekonstruiert narrative Zusammenhänge, durch die ein verlorenes Ensemble an Objekten ‚Karls des Großen‘ konstituiert wurde.³⁷ Bei der Schrift *Die Taten Karls des Großen in Carcassonne und Narbonne* handelt es sich um einen langen Bericht über die Gründung von Lagrasse, eine der wichtigsten Benediktinerabteien in der alten Region Languedoc, zwischen den beiden im Titel genannten Städten gelegen.³⁸ In der

³⁷ *Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam (XIII^e siècle)*, in: Vincent, Catherine (Hg.): *Corps saints et reliques dans le Midi = Cahiers de Fanjeaux*, 53, 2018, S. 91–115.

³⁸ Vgl. Heitzmann, Christian: *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam. Untersuchung und Neuedition*, Florenz 1999.

ungewöhnlichen Form eines epischen Romans wird dargelegt, wie Karl der Große und Papst Leo III. während einer Militärkampagne gegen die ‚Sarazenen‘ und auf dem Weg nach Spanien vorgeblich die Abtei gründeten. Über den Autor Wilhelm von Padua ist nichts Näheres bekannt. Als wahrscheinlich gilt, dass der Text unter Abt Bernhard III. (1237–1255) während einer Krise, die insbesondere das Vermögen der Abtei betraf, verfasst wurde. Es ging offenbar darum, die Mönche selbst, ferner aber auch den lokalen Adel und möglicherweise die Entourage Königs Ludwig IX. anzusprechen, mit dem Ziel, sie um Unterstützung zu bitten. Der Stil legt einen mündlichen Vortrag des Textes nahe, vielleicht in der Volkssprache gehalten.

Im Aufsatz wird herausgearbeitet, wie das Narrativ die historisch überlieferte Realität des Klosters erfasste und aufbereitete, um sie in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft mit literarischen Mitteln zu deuten. Bemerkenswert ist hier die Globalität der Gedächtniskonstruktion. Die Figur Karls des Großen wird auf den Bericht selbst bezogen (der auf seinen Befehl entstanden sein soll); auf die Gebäude und insbesondere die Architektur der Kirche mit ihren Wandmalereien und den Glockenturm (deren Bau er verordnet und deren Details er mitbestimmt habe); ferner auf Reliquien, einen Kelch und eine Patene, ein Evangeliar und einen Psalter mit kostbaren Einbänden, zwei golddurchwebte Seidenkaseln und weitere Seidengewebe, die er gestiftet haben soll. Diese Liste umfasst vermutlich im Wesentlichen das, was die Abtei zur Redaktionszeit an materiellen Zeugen ihres vergangenen Reichtums vorweisen konnte. Der Text erklärt weiter, dass der Kaiser seine Handschuhe auf dem Altar gelegt habe. Diese Geste ist im Licht der feudalen Objektsymbolik zu deuten, in dem Sinne, dass sie als Versprechen galt, der Abtei weitere Reichtümer zu übertragen, die er in Spanien zu erlangen hoffte.

Als noch signifikanter erweist sich jedoch ein Stein, der angeblich im Kopf eines riesigen Fisches gefunden worden sei und als Gewichtsmaß für das Backen von Brot diene. Karl der Große übergibt ihn der Abtei, kurz bevor er sich mit seiner Armee auf den Weg in den Süden macht. Damit endet der Bericht. Wie im Aufsatz gezeigt wird, durchziehen die Themen des Brotes, des Kornes und der Mühlen den gesamten Text. An ihnen wird in vielen dramatischen Wendungen der falsche und tugendhafte Umgang mit Reichtümern vorgeführt, bis zur abschließenden verbindlichen Normsetzung durch Karls autoritative Stiftung des Brotgewichtes. Im Ergebnis lässt diese aus dem ursprünglichen „armen Tal“ (*vallis macra*) endgültig ein „reiches Tal“ (*vallis crassa*) entstehen, woraus der Name Lagrasse („die Reiche“) resultiert. Karls Brotgewicht ist somit konstituierend für die Identität und Geschichte der Abtei, ihren Wohlstand und ihre alltägliche Arbeitsorganisation, die als Zusammenhang erscheinen. Das Motiv des riesigen Fisches, dem der Stein entnommen worden sein soll, lässt sich auf das

evangelische Wunder der Brot- und Fischvermehrung und somit auf die Heilsgeschichte beziehen.

Dieses aufwendige Narrativ um das Brotgewicht von Lagrasse sollte wahrscheinlich einen Konflikt um dieses Thema lösen. Ein solcher Vorgang ist meines Wissens einmalig. Weitere Belege für Objekte, die in mittelalterlichen Gemeinschaften als Messreferenzen dienten, werden schließlich zum Vergleich zusammengebracht. Als prominenter Fall kann dabei das Brotgewicht gelten, das der hl. Benedikt selbst bestimmt haben soll – für seine Abteigründung Montecassino, darüber hinaus aber auch für alle Gemeinschaften, die seiner monastischen Regel folgten. Ein Brotgewicht aus Bronze mit inschriftlicher Nennung des Heiligen, möglicherweise aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, ist in Montecassino erhalten. So wird im Aufsatz eine weitgehend vergessene Objektgattung beleuchtet, die für die soziale und materielle Organisation von Klöstern eine zentrale Rolle gespielt haben muss.

Der Text [9] *Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme* (2021)³⁹ ist das erste Ergebnis einer Untersuchung der Elfenbeinkämme vom 5. bis zum 13. Jahrhundert, die als Fortsetzung der 1914 von Adolph Goldschmidt eröffneten Reihe *Die Elfenbeinskulpturen* des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft konzipiert ist. Etwa 100 erhaltene Elfenbeinkämme konnten identifiziert werden. Der Aufsatz erfasst alle für das 9. und 10. Jahrhundert bekannten Objekte und Texte. Der Fokus liegt dabei auf dem sogenannten Kamm des Hl. Heribert im Kölner Museum Schnütgen, wobei die Hypothese aufgestellt wird, dass er anlässlich der Krönung Karls des Kahlen zum König von Lothringen in Metz im Jahr 869 geschaffen wurde.

Erstmals 1858 in einer kunsthistorischen Publikation beschrieben und heute eines der bekanntesten Objekte aus dem Frühmittelalter, stellt der ‚Kamm des Hl. Heribert‘ einen künstlerischen Höhepunkt unter den Elfenbeinkämmen dar. Jedoch wurde er vergleichsweise wenig erforscht, möglicherweise weil die Objektgattung als trivial empfunden wurde; er wird

³⁹ Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme, in: Cordez, Philippe / Foletti, Ivan (Hg.): *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*, VIII/1 (2021), S. 102–131. Die Zeitschriftenausgabe zu Ehren des US-amerikanischen Mittelalterkunsthistorikers Herbert Leon Kessler anlässlich seines 80. Geburtstag ist der Frage gewidmet, inwiefern materielle Objekte im Mittelalter nicht nur sinnlich erfahren wurden, sondern zugleich dazu dienten oder dazu anleiteten, über die Grenzen des menschlich Wahrnehmbaren zu reflektieren. Dieser objektwissenschaftliche Ansatz nimmt einen zentralen Gedanke der Arbeit von Herbert L. Kessler auf und entspricht der Entwicklung seines eigenen Interesses vom Sehsinn zur multisensorischen Erfahrung (vgl. seine Bücher *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; *Seeing Medieval Art*, Peterborough 2004; *Experiencing Medieval Art*, Toronto 2019). Von Herbert L. Kessler zu Karl dem Kahlen, vgl. u.a. Dutton, Paul E., Kessler, Herbert L.: *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, Ann Arbor 1997.

unspezifisch als ‚liturgischer Kamm‘ bezeichnet, ohne dass eine solche Funktion für einen Kamm in dieser Zeit eindeutig belegt wäre.⁴⁰ Als bebildertes Gerät beziehungsweise instrumental einsetzbares Bild zeigt dieser Kamm jedoch eine der komplexesten Kreuzigungsdarstellungen der Karolingerzeit. Im Aufsatz wird die Interpretation vorgestellt, dass die Kreuzigung auf den Kamm die Identifikation des gekämmten Kopfes mit Golgotha, den „Ort des Schädels“ hervorrufen soll: Der Gekämmte wird in Verbindung zum toten Adam, aber auch zu Christus als neuen Adam gesetzt. Der Akt des Kämmens wird so zu einem Moment der Reue, was den Zusammenhang mit einer Zeremonie nahelegt. Zugleich betont und kommentiert das komplexe Akanthusblätterdekor des Kammes das Verhältnis von Instrumentalität und Ikonizität, Zwei- und Dreidimensionalität, um schließlich auf das Leben nach dem Tod zu verweisen.

Der Kamm wird ferner im Licht des Forschungsstandes zu historisch, konzeptuell und formal verwandten Objekten untersucht. Diese sind insbesondere der Vordereinband des sogenannten Lindauer Evangeliums in der Morgan Library and Museum in New York, der Elfenbeinthron in St. Peter in Rom, das Gebetbuch Karls des Kahlen in der Schatzkammer der Residenz in München und die bronzene Reiterstatuette im Musée du Louvre in Paris.⁴¹ Damit können Bezüge mit herrschaftlichen Objekten Karls des Kahlen und mit der Philosophie des an seinem Hof beschäftigten Johannes Scottus Eriugena festgestellt werden. Die Objekte, die um 870 in Karls Umfeld oder sogar für ihn geschaffen wurden, erweisen sich als besonders innovativ und auf einem künstlerischen und intellektuell hohen Niveau. Es liegt nahe, dass der Kölner Kamm auch dazu zählte.

Für Karls kaiserliche Krönung, die Ende 875 in Rom stattfand, wurde vermutlich ein Kamm mit zwei der Jahreszeit entsprechenden Tierkreiszeichen geschaffen und unmittelbar darauf der Kathedrale von Pavia gestiftet; er befindet sich heute im Victoria and Albert Museum in London. (Karl der Kahle war wohl nicht kahl: Sein Beiname ist vermutlich erst im 10. Jahrhundert entstanden, um darauf hinzuweisen, dass er keinen gesunden Sohn hatte zeugen

⁴⁰ Vgl. zu Elfenbeinkämme, das Thema nicht erschöpfend: Franz Swoboda, *Die liturgischen Kämmen*, Diss., Universität Tübingen 1963; stark davon abhängig Mirjam L. Schmidt, *Liturgische Elfenbeinkämme von 800–1200. Eine Analyse von Stil, Form, Darstellungsinhalt und historischer Überlieferung*, Saarbrücken 2010; zudem Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris 2014, S. 171–180 („Les peignes liturgiques, les sens et la théologie de la fonction sacerdotale“).

⁴¹ Vgl. respektive, u.a.: Musto, Jeanne-Marie, „John Scottus Eriugena and the Upper Cover of the Lindau Gospels“, *Gesta*, 40, 2001, S. 1–18; Kahsnitz Rainer, „Goldschmidt Addenda, Teil I. Nachträge zu den Bänden I–III des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt“, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 48 (2014 [2017]), S. 9–78, Nr. 14–15, Deshman, Robert: „Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald“ [1995], in Ders., *Eye and Mind. Collected Essays in Anglo-Saxon and Early Medieval Art*, hg. von Adam S. Cohen, Kalamazoo 2010, S. 182–191; Ders.: „The Exalted Servant: The Ruler Theology of the Prayerbook of Charles the Bald“ [1980], *ibid.*, S. 192–219; Gaborit-Chopin, Danielle: *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris 1999.

können.) Bereits im 863/64 verfassten Testament der Schwester Karls des Kahlen ist ein Kamm bezeugt, der in Bezug auf ihren Sohn als herrschaftliche Insignie in einem christlichen Zusammenhang zu verstehen ist. Ferner wird gezeigt, dass Elfenbeinkämme schon mehrere Jahrzehnte im Umfeld Karls des Kahlen zirkulierten und dass mit ihnen eine Deutungspraxis einherging, die Körper und Geist einbezog und auf die herrschaftssymbolisch aufgebaut werden konnte. Weitere erhaltene Kämmen mit entsprechenden Themen lassen sich hinzufügen: so ein Kamm mit der Darstellung eines mächtigen Löwenbändigers (ebenfalls Metz, um 870; Musée du Louvre) und ein wohl aus Ägypten oder Syrien importierter Kamm, dessen hinzugefügte Gold- und Edelsteinfassung Paraderpferde evoziert (Stiftskirche Quedlinburg). Zudem scheint es, als habe die formale Beschaffenheit des Kammes in Quedlinburg den Kamm mit der Kreuzigung im Museum Schnütgen angeregt.

Damit wird der herrschaftliche Zusammenhang der wichtigsten erhaltenen Elfenbeinkämme der Karolingerzeit zum ersten Mal rekonstruiert. Zum Schluss geht der Aufsatz den Fragen nach, wie der Kamm mit der Kreuzigung in die Abtei von Deutz gelangte und dort als Reliquie Erzbischofs Heribert von Köln (999–1021) gedeutet werden konnte (wie ab 1645 belegt). Angesichts der Bedeutungsveränderungen, die Elfenbeinkämme nach dem 9. Jahrhundert unterlagen – die bekannte Dokumentation wird hier bis ca. 1000 umfassend vorgestellt – lassen sich zwei Hypothesen aufstellen, erstens, dass Heribert, der Otto III. nahe stand, den Kamm von diesem erhielt und an seine neu gegründete Abtei in Deutz weitergab, und zweitens, dass die Zuordnung des Kammes an Heribert im Zuge seiner verstärkten Verehrung als Heiliger im 12. Jahrhundert erfolgte.

Der Aufsatz [10] *Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (um 1150)* (2019)⁴² behandelt ein bis 1999 der Wissenschaft unbekanntes Objekt, das im Jahr 2000 von der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern erworben und dort 2007 als die einzige erhaltene Nonnenkrone des Mittelalters gedeutet worden war. Die Stiftung ist ein weltweit führendes Institut für die Sammlung, Erforschung und Konservierung historischer Textilien. Die mit diesem Text gelangene Zuordnung der textilen Krone an Hildegard von Bingen ist eine Folge der Arbeit am Korpus der Elfenbeinkämme. Im Bayerischen Nationalmuseum in München wird ein Elfenbeinkamm aufbewahrt (Südtalien, 12. Jahrhundert), der als Kamm Hildegards gilt. Die Frage nach ihrer Haartracht führte zu ihrem kontroversen Briefwechsel mit Tengsich von

⁴² Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (um 1150), in: Sammern, Romana / Saviello, Julia (Hg.): *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 79–91.

Andernach über lange Haare und Kopfschmuck ihrer Nonnen (der Aufsatz wurde dem Konzept des Buches folgend als Kommentar zu diesen Briefen gestaltet).⁴³ Auch lag es nahe, nach Haarreliquien zu suchen. Dabei fiel ein Inventar der Abtei St. Matthias in Trier auf, das neben ihren Haaren auch ihre Krone und ihren Schleier erwähnt. Die Riggisberger Bortenkrone war bereits mit Hildegards Briefverkehr in Bezug gesetzt worden, und eine Ergänzung des Objektes im 16. oder 17. Jahrhundert hatte vermuten lassen, dass sie als Reliquie gegolten hatte.⁴⁴ So kam der Verdacht, dass es sich bei der Trierer und der Riggisberger Krone um ein- und dasselbe Objekt handeln könnte; diese Hypothese sollte sich erhärten.

Erstmals konnte gezeigt werden, dass Hildegards 1151 veröffentlichtes Werk *Scivias* eine Vision und ihre Deutung beinhaltet, die dem komplexen Bildprogramm der Riggisberger Krone – in Medaillons mit Seiden-, Gold- und Silberstickerei – genau entsprechen. Der zeitgleiche Briefwechsel, in dem die Kronen der Nonnen von Hörensagen beschrieben werden, ist weniger präzise. Dieser war zwar sowohl mit dem *Scivias* wie auch mit der Riggisberger Krone in Verbindung gebracht worden, aber noch nicht der *Scivias* mit der Krone. Allein die Dichte und Reichhaltigkeit der damit fassbaren Dokumentation zum Entwurfsprozess, zur gesellschaftlichen Relevanz und zur zeitgenössischen Rezeption eines Objektes aus dem 12. Jahrhundert ist bemerkenswert. Hildegards Kronenkonzept ist als kluger und mutiger Versuch aufzufassen, für die jungfräulichen Nonnen ihres Klosters auf dem Rupertsberg ein Standeszeichen zu gestalten, das den Mitren der Bischöfe entsprechen konnte. Dass das kostbare erhaltene Exemplar bald nach Hildegards Tod im Jahr 1179 nach Trier gelangt sein dürfte, konnte aufgrund der engen Kontakte zwischen den Äbten von St. Matthias und Hildegard sowie ihrer Beteiligung an der Fertigstellung ihrer *Vita* plausibel gemacht werden.

Die Recherche für den Aufsatz hatte eine unmittelbare Fortsetzung in einem Buch, das zusammen mit Evelin Wetter als Kuratorin an der Abegg-Stiftung geschrieben wurde.⁴⁵ Die

⁴³ Bekannt wurde dieser Briefwechsel insbesondere durch Haverkamp, Alfred: Tenxwind von Andernach und Hildegard von Bingen. Zwei ‚Weltanschauungen‘ in der Mitte des 12. Jahrhunderts, in: Ders.: *Verfassung, Kultur, Lebensform. Beiträge zur italienischen, deutschen und jüdischen Geschichte im europäischen Mittelalter. Dem Autor zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, hg. von Friedhelm Burgard, Alfred Heit und Michael Matheus, Mainz 1997, S. 321–360. Die Forschung zu Hildegard hat in den letzten Jahrzehnten schnelle Fortschritte gemacht. Vgl. u.a. Haverkamp, Alfred (Hg.): *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, Mainz 2000; Berndt, Rainer, Zátonyi, Maura (Hg.): *Unversehrt und unverletzt. Hildegards von Bingen Menschenbild und Kirchenverständnis heute*, Münster, 2015.

⁴⁴ Vgl. zur Krone: Schlottheuber, Eva: „Best Clothes and Everyday Attire of Late Medieval Nuns“, in: Schwinges, Rainer C., Schorta, Regula (Hg.): *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe / Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*, Riggisberg / Basel 2010, S. 139–154, hier S. 146; Wetter, Evelin: *Stickerei bis um 1500 und figürlich gewebte Borten*, Riggisberg 2012, Nr. 1, S. 41–47; Dies., „Von Bräuten und Vikaren Christi. Zur Konstruktion von Ähnlichkeit im sakralen Initiationsakt“, in: Gaier, Martin, Kohl, Jeanette, Saviello Alberto (Hg.): *Similitudo: Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2012, S. 129–146.

⁴⁵ Ich ließ Evelin Wetter den unveröffentlichten Text zukommen, darauf folgten Ende 2017 mein Besuch und der Entschluss, unsere Ergebnisse in einer gemeinsamen Monografie zusammenzuführen und zu vertiefen. Der Aufsatz erschien Ende 2018, die Monografie *Die Krone der Hildegard von Bingen* Anfang 2020 (beide sind 2019

Monografie ermöglichte es, die Darstellung ausführlicher zu gestalten und um mehrere Punkte zu ergänzen. Wegen der geteilten Autorschaft zählt sie nicht zu den Habilitationsschriften, doch sollen die dazugekommenen Ergebnisse hier zusammengefasst werden. Ich konnte zeigen, dass die Kronen, die von den Nonnen im Kloster Rupertsberg beim Psalmengesang getragen wurden, eine irdische Vorahnung des endzeitlichen Geschehens vermitteln sollten, von dem Hildegard in ihren Visionen besondere Kenntnis erhalten hatte. Dabei ergänzte Hildegard die Szene des Gesangs vor dem Lamm Christi, die im Buch der Offenbarung beschrieben wird. Meines Erachtens ist in diesem Zusammenhang Hildegards ‚unbekannte Sprache‘ zu verstehen, die bisher so noch nicht gedeutet worden war – und deren erhaltenes Glossar Wörter für den Kopfschmuck enthält.

Zudem konnte ich die Wunderberichte um Hildegards lange Haare genauer untersuchen und nachweisen, dass ihr 40 cm langer Zopf bis heute in der Wallfahrtskirche St. Hildegard in Eibingen aufbewahrt wird. Auf Evelin Wetter geht die Untersuchung zu den Bezügen der erhaltenen Krone zum Ritual der Jungfrauenweihe zurück sowie die stilkritische und mit weiterer Unterstützung in der Abegg-Stiftung die ausführliche textilwissenschaftliche Studie. Zusammen kamen wir zu der Einschätzung, dass die Krone am Ende von Hildegards Leben entstand, im Rahmen von Anstrengungen, die eine würdevolle Aufbereitung ihres Lebenswerkes zum Ziel hatten. Auch konnten wir Etappen in der Trierer Geschichte der Krone rekonstruieren, die mit Eingriffen am erhaltenen Objekt korrespondieren.

Die Studie erwies sich insgesamt als objektwissenschaftliche Herausforderung, denn Hildegards Kronenerfindung hat zugleich und nacheinander auf mehrere Arten existiert: als Vision, als Kopfschmuck einer Gemeinschaft von Nonnen, als Erzählung, als einmalige kostbare Insignie, als Reliquie. Diese Varianten waren in der Analyse sorgfältig zu differenzieren und in ihren Bezügen untereinander zu interpretieren. Zudem sollten die Verbindungen zu weiteren Erfahrungen und Vorstellungen möglichst umfassend rekonstruiert werden. Die Riggisberger Krone war wohl die anspruchsvollste Realisierung von Hildegards Entwurf, ist aber isoliert nicht zu verstehen. Die Erforschung dieses besonders komplexen Objektes beziehungsweise Objekttyps in seinen vielfältigen konzeptuellen, historischen und materiellen Variationen und Implikationen erforderte Kompetenzen auf verschiedenen Gebieten und damit eine Zusammenarbeit.

datiert). Letztere erhielt Anfang 2020 eine hohe mediale Aufmerksamkeit, neben Online- und Rundfunkbeiträgen vor allem in regionalen Zeitungen.

Der Aufsatz [11] *Albertus Magnus und die Steine von Venedig. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ des 13. Jahrhunderts* (2019) verortet eine konkrete Beobachtung und entsprechende naturphilosophische Überlegungen des Gelehrten Albertus Magnus (ca. 1200–1280).⁴⁶ Als junger Kleriker, der unweit in Padua studierte, war Albertus um 1222 davon Zeuge, wie auf der Baustelle von San Marco in Venedig zur Verkleidung von Wänden Marmorblöcke zersägt wurden. In zwei Platten, die nebeneinander platziert wurden, sei ein „sehr schöner Königskopf“ erschienen. Zwischen 1245 und 1263, mittlerweile Leiter der neuen dominikanischen Schule in Köln, berichtete er in einem Buch über Mineralien (*De Mineralibus*) von seinem Erlebnis und erläuterte das Phänomen. Eine objekt- und bildwissenschaftliche Analyse des erhaltenen materiellen Befundes in Venedig dient im Aufsatz als Basis für eine soziale und theoretische Einordnung der Ausführungen von Albertus Magnus, die ihrerseits auf die zeitgenössische *scientia imaginum* („Wissenschaft von Bildern“) zurückgreifen.⁴⁷

Das Traktat von Albertus Magnus mit dem Titel *De mineralibus* blieb jahrhundertlang einflussreich. Die in der Kunstgeschichte gut bekannte Passage wird in Zusammenhang mit sogenannten ‚Zufallsbildern‘ (der Begriff wurde 1961 eingeführt) gelesen, die ab dem 15. Jahrhundert in der italienischen Kunsttheorie und -praxis an Bedeutung gewannen.⁴⁸ Möglicherweise bezog sich Leon Battista Alberti um 1435/36 in *De pictura* indirekt auf Albertus. Doch bleibt die übliche kunsthistorische Lektüre oberflächlich und anachronistisch: Sie wird weder dem materiellen Befund in Venedig noch Albertus Magnus und den Debatten des 13. Jahrhunderts gerecht. Der Aufsatz untersucht die Passage erstmals umfassend und erschließt so eine Konzeption der Kunst als Teil der Natur, die das Selbstverständnis, die Selbstinszenierung und die Arbeit vieler Künstler und Kunsthandwerker bis weit in die frühe Neuzeit geprägt hat.

Der ornamentale Einsatz zersägter Marmorblöcke lässt sich bis in die Spätantike und insbesondere nach Byzanz zurückverfolgen, bis zur Hagia Sophia in Konstantinopel und zu San Vitale in Ravenna im 6. Jahrhundert, zwei Gebäude, die im 13. Jahrhundert die venezianischen Bauleute inspiriert haben dürften. Dabei wurde früh erkannt, dass die Zusammenführung geädelter Platten ‚Bilder‘ hervorrufen kann, die nicht von Menschenhand geschaffen sind. Das wohl absichtlich provozierte Phänomen ergibt sich aus der wahrnehmungspsychologisch

⁴⁶ Albertus Magnus und die Steine von Venedig. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ des 13. Jahrhunderts, in: Augart, Isabella / Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hg.): *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin 2019, S. 191–205.

⁴⁷ Vgl. zu den theoretischen Aspekten Weill-Parot, Nicolas: *Les „images astrologiques“ au Moyen Âge et à la Renaissance: spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII^e–XV^e siècles)*, Paris 2002.

⁴⁸ Janson, Horst W.: „The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought“, in: Meiss, Millard (Hg.): *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., New York 1961, Bd. 1, *Text*, S. 254–266, S. 256 zu Albertus.

bedingten Tendenz von Menschen, in vertikalen symmetrischen Anordnungen zumindest flüchtig Gesichter zu erkennen. Dass Albertus Magnus von einem eindeutigen, natürlich entstandenen Kopf berichtet, mag Jahrzehnte später tatsächlich seiner Erinnerung entsprochen haben.

Albertus recurriert in seiner Deutung der Bilder in Stein auf die Astrologie, die Alchemie und auf ein theoretisches Prinzip der „Wissenschaft der Magier“. Die Sterne, letztendlich von Gott gelenkt, verursachen demnach die Formen und Bilder der Steine. Manche Steinbilder, wie in Venedig, seien vollkommen natürlich: Eine dampfartige, für den Sterneneinfluss empfindsame Materie würde versteinern. Möglich ist Albertus gemäß aber auch, dass Künstler Materie formen und verhärten lassen, mit natürlichen Mitteln oder in einer alchemistischen Operation. In allen diesen Fällen sei ein Impuls der astralen Kräfte in den entstandenen Steinbildern präsent, was die Astralmagie nutzen würde. Die Künstler versuchen, so Albertus, die naturmagische Kraft der Steinbilder zu beherrschen und zu verwenden (was die *scientia imaginum* darstellt). Auch Menschen werden dabei von den himmlischen Kräften gelenkt. Doch verfügten sie über den freien Willen, nicht jedem astralen Einfluss folgen zu müssen, auch um mit Bildern, die astrale Kräfte vermitteln, angemessen – und nicht im Sinne einer böswillig eingesetzten Magie – umzugehen.

Giottos große fingierte Marmortafeln in der Sockelzone der Scrovegni-Kapelle in Padua (1303–1307), auf Augenhöhe situiert und virtuos realisiert, prägen vor Ort wesentlich die Erfahrung des ganzen Raumes. Doch haben sie bisher so wenig Interesse geweckt, dass der Aufsatz [12] *Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni* (2013) zum ersten Mal Fotomaterial dazu veröffentlicht.⁴⁹ Die Aufmerksamkeit gilt üblicherweise den Figuren, also in den oberen Registern den Darstellungen der Bibelszenen oder – zwischen besagten Marmortafeln – den Tugend- und Lasterallegorien, deren gemalte Steinrahmen in den meisten Publikationen nicht mit abgebildet werden. Dass diese Allegorien Steinfarben aufweisen, wurde vielfach im Sinne eines Wettstreits zwischen Malerei und Skulptur verstanden, ungeachtet der Tatsache, dass die *Paragone*-Debatte, auf die dabei verwiesen wird, sich erst im 16. Jahrhundert entfaltetete.

⁴⁹ Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45/1 (2013), S. 8–25. Die Bilder entstanden während der Fotokampagne für Banzato, Davide et al. (Hg.): *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena 2005, sind dort aber nicht veröffentlicht. Zur Orientierung in den zahlreichen Publikationen zu Giotto di Simone dient vor allem Schwarz, Michael Viktor, *Giottus Pictor*, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 2004–2008.

Demgegenüber wird hier die These vertreten, dass Giotto die Überlegung, die Albertus Magnus in *De mineralibus* entwickelt hatte (siehe Text [11]), rezipierte und im Sinne seines Auftrags verwendete. Venedig liegt ca. 50 Kilometer von Padua entfernt. Enrico Scrovegni, der die Kapelle als Palastkapelle erbauen ließ, hatte 1301 das venezianische Bürgerrecht erhalten, was eine Bezugnahme auf San Marco rechtfertigen könnte. Giottos symmetrisch angeordnete, fingierte Marmortafeln sind technisch ambitioniert, in der Realisierung aufwendig und in ihrer formalen und farblichen Vielfalt überwältigend. Zahlreiche feine Bezüge der Farbtöne und Formenbewegungen lassen sich zu den Figuren der Tugenden und Laster feststellen. Albertus Magnus hatte erklärt, dass der Königskopf in Venedig dieselbe Farbe aufweise, wie der Stein selbst: Auch Giotto dürfte nicht nur eine materielle, sondern auch eine konzeptuelle Kontinuität zwischen seinen steinernen Figuren und den Marmortafeln gemeint haben.

Die Vermittlung des Textinhaltes an den Maler wird über Pietro d'Abano erfolgt sein, der sich in Padua aufhielt, als Giotto die Kapelle ausmalte. Der Scholastiker kannte die Wissenschaft der astrologischen Bilder nachweislich gut. Er äußerte sich positiv zu den Theorien von Albertus Magnus zu den Steinbildern. Zudem stellte er eigene Überlegungen über den Zusammenhang zwischen astraler Bestimmung, Physiognomie (die Deutung des menschlichen Aussehens) und Tugenden an. Letztere verstand er nicht nur als Folge des vernünftigen Willens, sondern auch naturalistisch: Sie seien physiologisch bedingt, wobei Gewohnheiten Emotionen und Verhalten bestimmen würden. Auch hat sich Pietro d'Abano über die physiologische Dimension des Imaginationsaktes und über seine möglichen therapeutischen Implikationen geäußert. Die Chronologie seiner Schriften belegt, dass er diese Themen präsent haben konnte, als er möglicherweise mit Giotto sprach.

Giottos Malerei hatte nicht zum Zweck, naturphilosophische Traktate zu illustrieren. Vielmehr wird er den Naturalismus eingesetzt haben (wovon noch andere Details zeugen), um das Bildprogramm der Kapelle möglichst überzeugend zu gestalten. Für die Tugenden und Laster entwickelte er einen neuen Repräsentationsmodus, der die allegorische Abstraktion mit der empathischen Evokation verbindet, also im Sinne von Pietro d'Abano Vernunft und Emotionen vereint. Aspekte in den Figuren der Laster entsprechen spezifischen physiognomischen Vorstellungen dieses Autors. Die paarweise Gegenüberstellung der Tugenden auf der Südwand und Laster auf der Nordwand ergab im Kapellenschiff ein neues Organisationsprinzip. Es liegt nahe, dass Giotto die Bilder der Sockelzone als Figurationen guter und schlechter astraler Einflüsse konzipiert hat, denen der Mensch in der Kirche – zwischen den Marmorplatten – ausgesetzt ist. Der freie Wille erlaubt es aber, weiterzuschauen, also oben die Szenen aus dem Leben Christi wahrzunehmen, über dem Eingang die Vorstellung

des Jüngsten Gerichtes zu betrachten, und vor allem an der Eucharistiefeyer im Chor teilzunehmen.

Die astrologische Dimension von Giottos Tugend- und Lasterdarstellungen in der Scrovegni-Kapelle wird durch zwei spätere Bildprogramme bestätigt, die nun explizit den Einfluss der Sterne auf die Menschen zeigten oder zeigen: ein verlorenes Ensemble, das Giotto selbst unmittelbar nach Fertigstellung der Kapelle auf dem riesigen Gewölbe des Hauptsaals im Rathaus von Padua malte, und weitere Fresken um 1360 im Chor des Augustinerklosters gleich neben der Kapelle, hier ebenfalls mit Marmorbildern. Diese Rezeption hängt mit der Relevanz der Scrovegni-Kapelle für das städtische Leben in Padua zusammen. Enrico Scrovegni hatte seine Familienkapelle als öffentlicher Kultort konzipiert, um seine gesellschaftliche Position zu behaupten. So bezog sich der Tugend- und Lasterzyklus auch auf das politische Leben. Dabei ist anzunehmen, dass seine komplexen naturphilosophischen Bezüge eine zusätzliche Interpretationsebene darstellten. Diese sollte wohl eine gebildete städtische Elite ansprechen, zu der Giotto Anschluss fand.⁵⁰

So lässt sich konkret feststellen, dass Giottos Naturalismus, der seinen Ruhm als Maler begründete, naturphilosophisch geprägt war. Dies wird in seinen Marmorbildern in Padua besonders deutlich, die nicht nur als Bilder, sondern als Darstellungen eines materiellen Prozesses – und damit auch objektwissenschaftlich – zu betrachten sind. In Giottos unmittelbaren Nachfolge und bis in die Malerei des Quattrocento wurden sehr oft Steine fingiert. Doch Giottos technische und intellektuelle Leistung ist wohl einmalig geblieben.

Die entscheidende Rolle der materiellen und formalen Beschaffenheit von ‚Waren‘, also von Objekten in der komplex Situation des Handels, stand bislang erstaunlich wenig im Fokus der Kunstgeschichte oder der Geschichte und Anthropologie der Ökonomie. Ein Großteil dessen, was mit einem eng mit der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts verbundenen Begriff als ‚Kunstgewerbe‘ bezeichnet wird, ist jedoch als Ware entstanden. Die frühe ‚Kunst der Ware‘ objektwissenschaftlich zu untersuchen, wirft ein neues Licht auf diese Zusammenhänge. Die Stadt Venedig bietet sich für eine Fallstudie auf ideale Weise an: Wie kaum eine andere hat sie vom Handel gelebt und eine Vielfalt an kunstvollen Objekten ist dabei entweder importiert oder dort hergestellt worden.

⁵⁰ Vgl. zu diesem sozialen und intellektuellen Umfeld Coccia, Emanuele, Piron, Sylvain: „Poésie, sciences et politique: une génération d’intellectuels italiens (1290–1330)“, in: *Revue de Synthèse*, CXXIX (2008), S. 549–586.

Ausgangspunkt der Argumentation in [13] *Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries)* (2020)⁵¹ ist ein 8 cm hoher, emaillierter Glasbecher, der drei Kamele hintereinander zeigt. Als archäologischer Fund aus dem Rheinland gehört er zu einer Gruppe von bisher 261 bekannten Glasbechern mit Fundorten in ganz Europa.⁵² Als Herstellungsort wird Murano bei Venedig angenommen, was Textquellen aus der Zeit zwischen 1280 und 1350 nahelegen. Diese ermöglichen eine sozialgeschichtliche Einordnung der Glasmaler und eine quantitative Einschätzung ihrer Produktion. Um den Verkaufserfolg gerade dieser Objektgattung zu verstehen, sind aber auch kunsthistorische Herangehensweisen erforderlich. Für die exemplarische Analyse werden Materialien, Techniken und Motive nacheinander in Bezug auf den Warenstatus untersucht. Im Ergebnis wird eine Reihe von Eigenschaften greifbar, die im Vergleich mit dem andernorts in Europa im 13. und 14. Jahrhundert geläufigen Trinkgeschirr den Erfolg der venezianischen Gläser nachvollziehbar macht. Letztere waren ausreichend vielfältig und ansprechend, um in Verbindung mit der nötigen Produktions- und Handelsinfrastruktur eine differenzierte Kundschaft anzusprechen. Die Kunst der Ware zielt auf die Konzeption von Objekten mit der Absicht, sie in größeren Quantitäten herzustellen und zu verkaufen. Sie ist eine Kunst der Antizipation und der Organisation, so komplex wie die materiellen, sozialen und symbolischen Situationen, aus denen sie sich ergibt und die sie ihrerseits mitprägt. Ihre eigenen Strategien, Prinzipien und Stile gilt es kunsthistorisch zu erfassen und einzuordnen.

Das Motiv der drei Kamele auf dem Glasbecher ergibt eine Karawane. Von und nach Venedig wurden die Waren naturgemäß per Schiff transportiert. Für den Handel in Nordafrika, durch die Sahara, im mittleren Osten oder in Zentralasien waren Kamele indes (*camelus dromedarius*, in Asien *camelus bactrianus*) unverzichtbar. Wenngleich Kamele in der Stadt nicht vorhanden waren, wurden sie dort mehrfach in Bildern vergegenwärtigt. Diesen Umstand macht sich die Studie zunutze, um nach venezianischen Konzeptualisierungen des Fernhandels zu fragen. Vier Kamelpaare sind im Atrium der Basilika von San Marco, einem für die

⁵¹ Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries), in: Beaucamp, Ella / Cordez, Philippe (Hg.): *Typical Venice? The Art of Commodities, 13th–16th Centuries*, London / Turnhout 2020, S. 4–43 (mit Ella Beaucamp). Die Tagung fand am Deutschen Studienzentrum in Venedig 2016 statt, in Zusammenarbeit mit dessen Direktor Romedio Schmitz-Esser. Ella Beaucamp engagierte sich als studentische Hilfskraft. Sie verarbeitet hier Ergebnisse ihrer 2016 vorgelegten Masterarbeit *Marmorfracht – Fassadenpracht. Die Patere und Formelle in Venedig (11.–13. Jahrhundert)*. Ich bin zudem Erstbetreuer ihres laufenden Dissertationsprojekts. Die Verteilung der Autorschaft wird in der ersten Anmerkung erläutert; die folgenden Zeilen beziehen sich auf meine eigene Arbeit.

⁵² Vgl. zuletzt Krueger, Ingeborg: „Die europäischen emailbemalten Becher des 13./14. Jahrhunderts: Eine Zusammenfassung zum Forschungsstand“, in *Journal of Glass Studies*, 60, 2018, S. 129–162.

venezianische Öffentlichkeit zentralen Ort, in Mosaik dargestellt.⁵³ Ein fünftes Paar ist am Hauptportal der Kirche zu sehen. Daran wird greifbar, wie das biblische Narrativ (Schöpfungs- und Josephsgeschichte), der zeitgenössische Überseehandel und die Erwartungen der Pilger auf dem Weg ins Heilige Land miteinander verbunden wurden. Die Mosaiken von San Marco zeigen, wie Arbeit und Handel als Teil des Heilsplans verstanden wurden, innerhalb dessen die Venezianer für sich eine privilegierte Position und Rolle reklamierten.⁵⁴

Zum Schluss des Aufsatzes (nach einem Abschnitt von Ella Beaucamp zu den Steinreliefs an den Fassaden der Häuser von Händlern in der Stadt) werden zwei zeitgenössische Texte kommentiert. Martin da Canal schreibt in seinen 1267 angefangenen *Estoires de Venises*, dass die Waren („marchandies“) so durch die Stadt fließen wie das Wasser durch Brunnen. Sie waren demnach in Venedig lebenswichtig, bis dahin, dass die Stadt selbst aus ihnen bestand. In seinem *Devisement du monde* von 1298 berichtet Marco Polo immer wieder, dass die Bewohner asiatischer Städte „von Ware und Kunst leben“ („ilz vivent de marchandises et d’ars“). ‚Marchandises‘ meint sowohl die Ware als auch den Handel selbst: Es ist das, was die Händler betrifft. ‚Ars‘ ist dagegen eine Art von Ware, die nicht natürlich produziert wird, sondern aus der Arbeit in den Städten resultiert. Hier ist eine frühe Kunstauffassung fassbar, die auch als ‚Kunst der Ware‘ bezeichnet werden kann. Der mit diesem Text eingeleitete Band geht ihr am Beispiel von Venedig zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert nach.

Der Aufsatz [14] *Musique et Jouvence au royaume de France. Le Roman de Fauvel et la fontaine de Cleveland (Paris, vers 1320)* (2020) nimmt im Rahmen eines Buches zu *Material Histories of Time. Objects and Practices, 14th–19th Centuries*⁵⁵ ein frühes kinetisches Objekt in

⁵³ Vgl. zum Atrium Büchsel, Martin, Kessler, Herbert L., Müller Rebecca (Hg.): *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics*, Berlin 2014, sowie mehrere Aufsätze von Herbert L. Kessler, zuletzt „La Genèse Cotton est morte“, in Angheben, Marcello (Hg.): *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l’Ancien Testament aux IV^e–XII^e siècles*, Turnhout 2020, S. 373–402.

⁵⁴ Zur christlichen Prägung ökonomischer Vorstellungen, die bis heute prägend sind, vgl. allgemeiner Piron, Sylvain: *L’occupation du monde*, Brüssel 2018 und inzwischen Ders., *Généalogie de la morale économique. L’occupation du monde, 2*, Brüssel 2020.

⁵⁵ *Musique et Jouvence au royaume de France. Le Roman de Fauvel et la fontaine de Cleveland (Paris, vers 1320)*, in: Bernasconi, Gianenrico / Thürigen, Susanne (Hg.): *Material Histories of Time. Objects and Practices, 14th–19th Centuries*, München 2020 (Object Studies in Art History, 3), S. 17–39. Der Band führt zwei spezialisierte Forschungsansätze zusammen: die materielle und technische Geschichte der Zeitmesser und die kulturelle Geschichte der Zeitwahrnehmung und der zeitlichen Organisation von Gesellschaften, seit dem Aufkommen der mechanischen Uhren bis zur industriellen Revolution. Die Tagung im Musée international d’horlogerie de La Chaux-de-Fonds (Schweiz) im Jahr 2017 veranstaltet und das Buch herausgegeben haben Gianenrico Bernasconi, Neuzeithistoriker an der Université de Neuchâtel, und Susanne Thürigen, die im Rahmen der Münchner Forschergruppe *Vormoderne Objekte* eine Dissertation zu astronomischen Tischuhren des 16. Jahrhunderts verfasst hat.

den Blick, das in einer bestimmten historischen und politischen Situation die Aufhebung des Zeitablaufs zum Thema hat – wie hier erstmals vorgeschlagen wird.⁵⁶ Das 31 cm hohe Gerät aus vergoldetem Silber und transluzidem Email ist ein Hauptwerk der Pariser Goldschmiedekunst aus dem 14. Jahrhundert. Es wurde mit Wasserdruck bewegt, wodurch Wasserstrahlen tönende Kupferschellen in Gang setzten. Seine frühe Geschichte ist nicht bekannt; es wurde 1924 vom Cleveland Museum of Art aus unbekannter Herkunft gekauft. Der Aufbewahrungsort des oft reproduzierten Brunnens im Mittleren Westen der USA dürfte dazu beigetragen haben, dass er vergleichsweise wenig erforscht wurde – bis auf einen grundlegenden Aufsatz des für dieses Objekt zuständigen Kurators Stephen N. Fliegel von 2002, auf dessen Ergebnisse 2016/17 eine Ausstellung in Cleveland aufbaute.⁵⁷ Der Brunnen gilt gemeinhin als letzter Stellvertreter einer prachtvollen Gattung, die aus fürstlichen Inventaren bekannt ist. Zumindest aus dem 14. Jahrhundert ist jedoch kein zweiter mit Wasserdruck bewegter, tönender Brunnen aus Edelmetall dokumentiert: Das Gerät in Cleveland ist somit als Unikum zu betrachten.

Die Basis für die historische Einordnung und Deutung des Brunnens ist eine möglichst genaue Rekonstruktion seines Wasserlaufs und seiner verschiedenen Töne und Rhythmen, wie sie sich aus der durch Wasserstrahlen verursachten Rotation der Schellen und aus den vielfältigen Bewegungen des Wassers von einer Ebene zur nächsten ergeben. Diese Rekonstruktion hat im Rahmen des Aufsatzes von einer ausführlichen Beschreibung auszugehen. Der Brunnen in Funktion bot eine besonders komplexe, unter Einbeziehung von Architekturformen und Bildern auch ikonografisch bedeutsame Performanz, die multisensorisch angelegt und intellektuell anspruchsvoll ist. Dies lässt auf einen kleinen Kreis an privilegierten und gebildeten Personen als Adressaten schließen.

Eine Besonderheit des Brunnens ist die Darstellung von vier nackten, wasserspuckenden Männern. Sie werden hier zum Leitfaden der Interpretation. Ein Vergleich mit dem literarischen Motiv des Jungbrunnens lässt Frauen vermissen. Er führt vor allem zu einer spezifischen Ausarbeitung des Themas im *Roman de Fauvel*, die in Text, Bild und virtuosem mehrstimmigen Gesang in einer 1317 fertiggestellten Handschrift in der Bibliothèque nationale de France

⁵⁶ Eine französisch- und deutschsprachige Kurzversion des Textes ist im Jahresbericht 2019/20 des Deutschen Forums für Kunstgeschichte – DFK Paris erschienen. In Absprache mit Gerhard Lutz, dem neuen zuständigen Kurator im Cleveland Museum of Art, ist ein weitergehendes, kollektives Forschungsprojekt angedacht. Beabsichtigt sind genauere technische Untersuchungen und eine zuverlässige digitale Modellierung des Brunnens in Funktion mit Berechnungen insbesondere in den Bereichen der Hydraulik und der Akustik. Sie sollen einerseits die historische Einordnung unterstützen, andererseits museumsdidaktischen Zwecken dienen.

⁵⁷ Fliegel, Stephen N.: „The Cleveland Table Fountain and Gothic Automata“, in *Cleveland Studies in the History of Art* 7, 2002, p. 6–49; Ders., Gertsman, Elina (Hg.), *Myth and Mystique: Cleveland's Gothic Table Fountain*, Ausst.-Kat. Cleveland, Cleveland Museum of Art, Cleveland 2016.

aufbereitet ist.⁵⁸ Diese Handschrift ist als Gesamtkunstwerk eine politische Satire, die auf Beamte des Pariser Königspalastes zurückgeht. Auffallende Parallelen in Konzept und Anspruch und die weitere politische Entwicklung machen plausibel, dass dieses Milieu auch den Brunnen in Cleveland verantwortete. Dieser kann als Darstellung des Pariser Königspalastes in Form eines göttlichen Jungbrunnens verstanden werden und als materialisierte Vorstellung einer ewigen Jugend für das Königreich Frankreich. Dabei ist zu vermuten, dass aristotelische Gedanken über die sinnliche Wahrnehmung und das politische Handeln, die an der Universität debattiert wurden, eine Rolle spielten.⁵⁹

⁵⁸ Dazu vor allem Bent, Margaret, Wathey, Andrew (Hg.): *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, BnF ms fr. 146*, Oxford 1998.

⁵⁹ Vgl. zum Aristotelismus in diesem Zusammenhang Brückle, Wolfgang: *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380*, München / Berlin 2005.

Schluss

Objekte, Texte, Bilder: über Existenzweisen

Als zentral für eine kunsthistorische Objektwissenschaft erweist sich die Feststellung, dass Objekte in unterschiedlichen, miteinander verbundenen Existenzweisen auftreten. Dieser Begriff wurde von Bruno Latour verwendet, um die ontologische Heterogenität der menschlichen Welterfahrung beispielweise in Wissenschaft, Politik und Religion zu beschreiben. Damit zeigt Latour zugleich Wege auf, über welche die gesellschaftlichen und ökologischen Herausforderungen angegangen werden können und die mit der kontinuierlichen Verflechtung dieser Lebensbereiche einhergehen.⁶⁰ Kunsthistorisch können mit dem Begriff Existenzweisen die vielfältigen, unterschiedlichen Beziehungen beschrieben werden, in denen Objekte (inklusive Kunstwerke) untereinander oder zu diversen Subjekten stehen. Durch diese Beziehungen können anhand von Objekten unterschiedliche Existenzweisen verbunden werden: Sie wirken als Schnittstellen, durch ihre Materialien und Formen oder auch dadurch, dass sie in Text und Bild dargestellt werden.

Die Frage nach den Existenzweisen von Objekten, wie sie in den hier versammelten, in über einem Jahrzehnt entstandenen Texten entwickelt und verfolgt wurde, wurde im ersten Ansatz in Anknüpfung an und in Abgrenzung zu meiner Dissertationsschrift von 2010 entwickelt. Die Arbeit mit dem Titel *Schatz, Gedächtnis, Wunder. Die Objekte der Kirchen im Mittelalter* (als Übersetzung ins Deutsche Regensburg 2015; franz. Original Paris 2016; engl. Übersetzung London/Turnhout 2020) ergab sich zunächst aus dem Studium einer museal geprägten Kunstgeschichte sowie der Museologie. Entscheidend für die Fragestellung waren die kontroversen Debatten, die nach der Eröffnung des Pavillon des Sessions im Musée du Louvre im Jahr 2000 und im Vorfeld der Eröffnung des Musée du Quai Branly im Jahr 2006 eingesetzt hatten. Die Konzepte einer ästhetisch inspirierten und einer anthropologisch informierten Ausstellung ‚außereuropäischer‘ Objekte wurden dabei gegenübergestellt.⁶¹ So drängten sich Fragen nach dem angemessenen musealen Umgang mit Objekten aus Afrika, Asien, Ozeanien und den Amerikas, nach der Gültigkeit der Begriffe „Arts premiers“ und „Beaux-Arts“ und nach der Geschichte dieser Sammlungen auf.⁶²

⁶⁰ Latour, Bruno: *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen*, Frankfurt am Main 2014 (Franz. 2012).

⁶¹ Für Bilanzen, polemisch und/oder aufklärend: Dupaigne, Bernard: *Le Scandale des arts premiers. La Véritable Histoire du musée du Quai Branly*, Paris 2006; De L'Estoile, Benoît: *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris 2007; Price, Sally: *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago 2007; Gauchet, Marcel (Hg.): *Le moment du Quai Branly = Le Débat*, 147, 2007.

⁶² Vor allem letztere Frage bestimmt heute unter den Stichworten Provenienz und Restitution einen Teil der kunsthistorischen Diskussion. Die Debatte prägend vor allem Sarr, Felwine, Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über*

Vor diesem Hintergrund ging die Dissertation den Weg der Annäherung von Kunstwissenschaft und Anthropologie sowie einer Historisierung, indem sie die Ansätze der *anthropologie historique* verarbeitete, um die Wurzeln der Institution ‚Museum‘ freizulegen.⁶³ Die Untersuchung galt der nicht selbstverständlichen Praxis, Objekte jahrhundertlang in Institutionen aufzubewahren und bewundern zu lassen. Diese Praxis charakterisiert die Museen, die zunächst eine ‚europäische‘ Erfindung der Frühen Neuzeit gewesen sind. Insbesondere in ethnografischen Museen wurden vielfach Objekte gesammelt, welche nicht dazu konzipiert waren, dort oder überhaupt erhalten zu werden, was nicht nur eine angemessene Ausstellung erschwert, sondern auch zu politischen Konflikten führen kann – die eine ‚Restitution‘ allein nicht zu befriedigen vermag. Für steinerne, tierische oder pflanzliche Produkte und Präparate fand eine analoge Aneignung in naturkundlichen Museen statt.

Mit Fokus auf Objekte in mittelalterlichen Kirchen war es möglich, die christliche Prägung der musealen Praxis offenzulegen. Das Ziel war, diese präziser zu verorten und damit im Sinne einer kulturellen Dezentrierung zu relativieren. Die drei im Haupttitel *Schatz, Gedächtnis, Wunder* genannten Themen der Schatzrhetorik, der Gedächtnispraxis anhand von Objekten mit Authentizitätsanspruch und der Emotion des Wunders vor Objekten (hier explizit fremder tierischer oder pflanzlicher, also ‚natürlicher‘ Herkunft) zielten darauf, drei Hauptcharakteristika auch der späteren Sammlungen und Museen historisch zu beleuchten. Die letzten Sätze des Buches laden heutige Museen dazu ein, ihre eigenen Geschichten und die ihrer Objekte – so divers oder problematisch diese auch sein können – für die Besucherinnen und Besucher zu ihrem Hauptgegenstand zu machen:

Die Objekte der Museen werden noch heute als Schätze präsentiert, sie regen das Gedächtnis an, sie lösen Bewunderung aus. Aber es sind keine kirchlichen Objekte mehr: Sie sollen nicht mehr als sakral zur Schau gestellt werden, was ein Akt der Machtausübung wäre, sondern vor allem so präsentiert werden, dass der Besucher [oder die Besucherin] eingeladen wird, in der Entdeckung ihrer Fremdartigkeit und ihrer Geschichte eine Welt kennenzulernen, die seine [ihre] eigene ist.“⁶⁴

die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin 2019 (Franz. 2018). Auch: Savoy, Bénédicte, Guichard, Charlotte, Howald, Christine (Hg.): *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Berlin / Boston 2018.

⁶³ Vgl. für eine erste Erläuterung dieser Herangehensweise Cordez, Philippe: „Entre histoire de l’art et anthropologie: objets et musées“, in: Dufrêne, Thierry, Taylor, Anne-Christine (Hg.): *Histoire de l’art et anthropologie*, Paris 2009 (Musée du Quai Branly. Les actes de colloques, 1), <http://actesbranly.revues.org/199> (16.02.2021).

⁶⁴ Cordez, Philippe: *Schatz, Gedächtnis, Wunder. Die Objekte der Kirchen im Mittelalter*, Regensburg 2015, S. 205.

Schatz, Gedächtnis, Wunder. Die Objekte der Kirchen im Mittelalter untersuchte vorwiegend textuelle, aber auch bildliche Darstellungen von Objekten oder Objektgattungen, um zentrale historische Phänomene in der Geschichte der Diskurse, Praktiken und Emotionen rund um besonders geschätzte Objekte deutlich werden zu lassen. Die Texte oder Bilder galten nicht lediglich als ‚Quellen‘, sondern wurden für sich, in ihren eigenen unterschiedlichen Funktionen, Erscheinungsweisen und Geschichten betrachtet. Auf diese Weise sollten indirekte Wege zur Erfassung und Interpretation der Objekte erarbeitet werden. Dabei wurde offensichtlich, dass zentrale Objekte in den mittelalterlichen Kirchen meist materiell und symbolisch durchaus komplex waren, jedoch nicht alle künstlerisch elaboriert, wie beispielsweise in vielen Fällen Reliquien oder etwa Narwalzähne als Einhornhörner.⁶⁵ Die Gestaltung der Objekte rückte zwar immer wieder in den Fokus, so in Bezug auf identitätsbegründende Gedächtniskonstruktionen von kirchlichen Institutionen, die zugleich narrativ und materiell entstanden, oder in einem Kapitel über Schachobjekte, die in Kirchen als Darstellungen der Handlungen von Akteuren der Feudalgesellschaft dienten. Doch die Materialien und Formen der Objekte, ihre Entstehung sowie die Feinheiten ihrer sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Deutung waren nicht der primäre Gegenstand dieses Buches.

Die kunsthistorischen Formfragen aber nicht aufzugeben, sondern in diskursiven, praktischen und emotionalen Zusammenhängen zu verorten und weiterzuentwickeln, ist für das Fach eine Herausforderung. Die hier versammelten Texte erarbeiten daher eine systematischere Art der Objektanalyse, die auf die Verbindung der Objekte mit ihrem Umfeld abzielt. Die Begriffe der Objekteigenschaften und Objektsituationen drängten sich auf. Objekte, dadurch definiert, dass sie durch ihre sinnlichen Eigenschaften Subjekte affizieren, sind nicht autonom – auch Kunstwerke nicht, trotz der modernen, illusorischen Vorstellung: So wird die Unterscheidung von ‚autonomer‘ und ‚angewandter‘ Kunst entkräftet. Objekte existieren vielmehr innerhalb von Situationen, die materiell und symbolisch bestimmt sind und ohne Objekte wiederum nicht entstünden. Je präziser und umfassender die Analyse der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften eines Objektes ist, desto dichter und genauer können auch die historischen Situationen erfasst werden, in deren Zusammenhang es entstanden ist und eine Rolle gespielt hat. Umgekehrt erklärt sich ein Objekt aus der Situation, in der es eine materielle und symbolische Lösung konstituiert hat. Kunsthistorische Objektwissenschaft und

⁶⁵ Dass Bilder in Kirchen eine zwar komplexe, aber doch nur marginale, die Liturgie kommentierende Funktion haben, hat Thomas Lentjes erläutert: „Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter“, in: Stollberg-Rilinger, Barbara, Weißbrich, Thomas (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, S. 155–184. Auch relativierend: Büchsel, Martin, Müller, Rebecca (Hg.): *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild“: Revision eines Begriffs*, Berlin 2010.

kulturwissenschaftliche Studien fordern sich so gegenseitig heraus und nähren einander. Um diese objektwissenschaftlichen Erkenntnisse zusammenzufassen und um weitergehende Perspektiven zu skizzieren, wird im Folgenden noch einmal auf die einzelnen Schriften zurückgegriffen. Die Hauptfragen betreffen 1. die Animation von Objekten, 2. die Verbindungen sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften in Objekten, Texten sowie Bildern und 3. die Grenzen und die Komplexität der multisensorischen Wahrnehmung, die nie ‚objektiv‘ stattfindet.

1. Zur Animation von Objekten: Vielfach ist festgestellt worden, dass in manchen Situationen der Wahrnehmung Eigenschaften von Subjekten auf Objekte übertragen werden, so dass diese von Rezipienten in unterschiedlicher Art und Weise für animiert gehalten werden. In den Kulturwissenschaften hat unter anderem durch ein diffuses Verständnis früher Schriften von Bruno Latour der anti-moderne beziehungsweise neo-animistische Glaube weite Verbreitung gefunden, dass Objekte tatsächlich *per se* Eigenschaften agierender Subjekte hätten. Allein wenn Metaphern der Lebendigkeit in Bezug auf Objekte in der wissenschaftlichen Sprache Eingang finden, wird bereits zwischen untersuchtem und analytischem Diskurs nicht mehr klar getrennt.⁶⁶ Da ein solcher pseudo-wissenschaftlicher Animismus zwar zu kurz greift und problematisch ist, allerdings richtig auf das Verhältnis von Objekt und Subjekt als eine zentrale Frage der Objektwissenschaft hinweist, wird in mehreren der hier versammelten Texte dieser Frage nachgegangen, in präzisierender und weiterführender Absicht.

So ist [2] *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie* (2012) Objekten gewidmet, die nicht selbst aktiv sind, aber mit denen etwas gemacht beziehungsweise hergestellt wird. Eine wichtige Erkenntnis war dabei, dass die traditionsreiche französische Technikanthropologie (zu der auch Bruno Latour als Soziologe Kontakt hatte, insbesondere in seiner Zusammenarbeit mit Pierre Lemonnier⁶⁷) einen methodischen Wendepunkt erreicht hat, an dem materielle und symbolische Effizienz nicht mehr als wesensfremd, sondern in ihrer gegenseitigen Ergänzung beschrieben werden können.⁶⁸ Hier öffnet sich eine Möglichkeit zur

⁶⁶ Vgl. in Text [1], *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven*, S. 365, 368; für weitere Gegenstimmen: zum verbreiteten Begriff der ‚Objektbiografie‘, Hahn, Hans-Peter: „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“, in Boschung, Dietrich, Kreuz, Patric-Alexander, Kienlin, Tobias L. (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015, S. 11–33; zu animistischen Sichtweisen in der Bildwissenschaft, Büchsel, Martin, *Bildmacht und Deutungsmacht: Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019.

⁶⁷ Latour, Bruno, Lemonnier, Pierre: „Introduction. Genèse sociale des techniques, genèse technique des humains“, in Dies. (Hg.): *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, Paris 1994, S. 9–24.

⁶⁸ Ein Vertreter dieses Fortschritts von anthropologischer Seite ist Ludovic Coupaye. Sein synthetischer Schlusssatz im ersten Band der Buchreihe *Object Studies in Art History* war für mein Verständnis der

Weiterentwicklung der Kunstgeschichte, die diesen Zusammenhang von materieller und symbolischer Technik mit eigenen Mitteln weiter untersuchen kann, beispielsweise materialsemantisch oder technikikonologisch.⁶⁹

Weitere Texte vertiefen einzelne Aspekte animistischer Wahrnehmungen. [11] *Albertus Magnus und die Steine von Venedig. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ des 13. Jahrhunderts* (2019; geschrieben 2012) und [12] *Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni* (2013) untersuchen Vorstellungen der Animation und Wirkmacht mineraler Formen ideenhistorisch und wissenschaftssoziologisch. [3] *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)* (2013) beobachtet, wie anthropomorphe Objekte beziehungsweise Geräte subjektive Eigenschaften aufnehmen und, *vice versa*, wie versklavten Menschen, hier als funktional eingebundene Bilder, Eigenschaften von Objekten auferlegt werden. [1] *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven* (2014) nimmt sich mit einem Schmetterlingsreliquiar und einer Dampflokkaffeemaschine zweier komplexer Objekte an, welche ebenfalls die Animation zum Thema haben. [4] *The Properties of Objects: Walt Disney's Fantasia* (2018) geht vom Animationsfilm aus, um in allgemeiner objektwissenschaftlicher Perspektive den analytischen Wert des Begriffes Objekteigenschaft zu erläutern – denn die Frage nach den Existenzweisen von Objekten erschöpft sich nicht in jener der Animation.

2. Zu den Verbindungen sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften in Objekten, Texten und Bildern: Dass ein ‚Objekt‘ nicht immer auf eine singuläre Realisierung begrenzt ist oder in der Analyse darauf reduziert werden kann, zeigt die Untersuchung der komplexen ‚Krone der Hildegard von Bingen‘ in [10] *Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (um 1150)* (2019).⁷⁰ Ihre unterschiedlichen Existenzen können wie folgt aufgelistet werden: als Konzept innerhalb einer ersten Visionsbeschreibung mit einem Echo in einer zweiten; in einer unfertigen Miniatur zur ersten Vision (als Faksimile überliefert); als Realisierung für mehrere von Hildegards Nonnen und von diesen materialiter vorhandenen Objekten sowie vom Hörensagen als Beschreibung in einem polemischen Brief; in einer Modifikation dieser Beschreibung in einer späteren Abschrift; in einem weiteren Brief mit anderer Motivation; in

Objektwissenschaft klärend und prägend. Coupaye, Ludovic: „Realising Fantasies. Objects as Contexts, Processes and Presence“, in: Cordez, Philippe, Kaske, Romana, Saviello, Julia, Thürigen, Susanne (Hg.): *Object Fantasies. Experience & Creation*, München 2018, S. 227–240.

⁶⁹ In Anschluss an Monika Wagner, vgl. u.a. ihr *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

⁷⁰ Dazu die Ergänzungen in Cordez, Philippe, Wetter, Evelin: *Die Krone der Hildegard von Bingen*, Riggisberg 2019.

einer wohl gefälschten Antwort darauf – vor allem aber: als kostbare Realisierung in Seide, Silber und Gold. Letztere wurde von einem Insigne zu einer Reliquie, die man als solche materiell aufbereitete und schriftlich erwähnte; später wurde sie zu einem anonymen Relikt und schließlich – verkürzend – zu einem wieder identifizierten, ausgestellten und veröffentlichten Museumsobjekt. Die ‚Krone der Hildegard von Bingen‘ ist demnach nicht nur das eine Objekt, das in der Vitrine steht und im Buch dargestellt ist: Sie besteht vielmehr aus einem zu rekonstruierenden Kollektiv aus wohl mehreren verlorenen und einem erhaltenen Objekt sowie aus diversen historischen Texten und Bildern. In ihrer Pluralität und Vielfalt ergibt sie sich aus deren historischen Bezügen untereinander, wenn man diese sorgfältig analysiert und interpretiert. Zudem stellt die Krone durch ihre Eigenschaften Verbindungen zu weiteren Texten und Bildern her, die auch rituell eingesetzt worden sind, und erhält so in der Situation ihrer Entstehung ihre Rechtfertigung und Bedeutung.

Die kunsthistorische Objektwissenschaft beschäftigt sich also mit den heterogenen und vielfältigen Zusammenhängen von Objekten, Texten und Bildern, ohne vorgegebene Hierarchie zwischen diesen Elementen und mit möglichst akribischer Aufmerksamkeit für alle. Dabei treten sie in unterschiedlichen Konfigurationen auf. Bei den Texten [6] und [8] (2012 und 2018) zur mittelalterlichen Vergegenwärtigung des verstorbenen Karl des Großen in diversen Objekten erweist sich, dass deren Authentizitätsanspruch mit Narrativen einhergeht und dass sie in unterschiedlichen Situationen ikonisch wie Attribute in Bildern eingesetzt werden können.⁷¹ Auch moderne Ausstellungen bestehen nicht allein aus Objekten, sondern auch aus übergeordneten Narrativen, wie in [7] (2014) am Beispiel der Aachener Ausstellung von 1965 ebenfalls zu Karl dem Großen gezeigt wird.

Die kunsthistorische Objektwissenschaft beobachtet ferner, wie einzelne sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften zwischen Objekten, Texten und Bildern zirkulieren und immer wieder anders miteinander verbunden werden – als neu erlebte Realitäten oder in textuellen und bildlichen Darstellungen, welche ebenso die Erinnerung an frühere Objekterfahrungen aufrufen und ihren Sinn daraus herleiten, aber nicht realistisch oder realisierbar sein müssen. Die Texte unter [5] beziehungsweise das Buch *Fünfzig Objekte in Buchform. Vom Reliquiar zur Laptoptasche* (2020) führen vor, wie erstaunlich formal und konzeptuell vielfältig Realisierungen sein können, die allein zwei Objektgattungen – das Buch und jeweils eine

⁷¹ Vgl. zu Attribute, a fortiori Objekte als Attribute: Pastoureau, Michel, Vassilieva-Codognet, Olga (Hg.): *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, Turnhout 2014; Kreutzfeldt, Carolin: „Attribut als Reliquiar – ein neuer Reliquiartypus?“, in: Beuckers, Klaus Gereon, Kemper, Dorothee (Hg.): *Typen mittelalterlicher Reliquiare zwischen Innovation und Tradition*, Regensburg 2017, S. 223–244.

andere – explizit assoziieren. Eine andere Perspektive wählt der Text [13] zu *Glass Vessels, Camel Imagery, House Façades: The Venetian Art of Commodities (13th–14th Centuries)* (2020). Er widmet sich der Ware als einer Objektgattung, die dazu bestimmt ist, in größeren Mengen produziert und verkauft zu werden. Dafür müssen verfügbare Materialien, beherrschte Techniken und vorhandene Motive derart verbunden werden, dass das Resultat diverse Kunden erreichen und ansprechen kann. Hier wird deutlich, dass die Objektanalyse schließlich auch eine Analyse gesellschaftlicher Verbindungen sein kann.

3. Zur multisensorischen Wahrnehmung, ihren Grenzen und ihrer Komplexität: Sind Objekte dadurch definiert, dass sie die Sinne affizieren, so variieren ihre Existenzweisen schließlich auch mit den intendierten und tatsächlichen Möglichkeiten ihrer sinnlichen Wahrnehmung. Diese begrenzen sich nicht auf eine ‚objektive‘, wissenschaftliche Betrachtungsweise. Wenn in [13] Glasbecher mit emaillierten Bildern und Inschriften untersucht werden, die offenbar für den Weinkonsum bestimmt waren, so ist davon auszugehen, dass sie nicht nur zur Trunkenheit einladen, sondern auch für betrunkene Subjekte mit getrübler Sinneswahrnehmung anregend sein sollten. Der Kamm mit dem Kreuzigungsbild, der in [9] *Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme* (2021) vorgestellt wird, konnte während der Verwendung nicht von der gekämmten Person gesehen, aber am Schädel gespürt werden: So wurden, so die These, körperliches und geistiges Sehen artikuliert. Der Text [14] *Musique et Jouvence au royaume de France. Le Roman de Fauvel et la fontaine de Cleveland (Paris, vers 1320)* (2020) widmet sich mit dem hydraulisch bewegten, musikalischen Brunnen einem Objekt, das multisensorisch und in der Zeit zu erfahren war und die Wahrnehmung wohl mehrerer durch dieses Erlebnis zusammengebrachter Subjekte überforderte, um in so sinnlich raffinierter wie intellektuell elaborierter Manier eine politische Vorstellung zu vermitteln. Wie die Anthropologie lehrt, finden sensorische Erfahrungen – nicht zuletzt um Objekte – innerhalb von Gemeinschaften statt, die gerade mittels dieser geteilten Erfahrungen sowie durch Übereinkunft in deren Interpretation und Wertschätzung (oder Entwertung) entstehen und bestimmt werden.⁷² Die kunsthistorische Objektwissenschaft kann einen zentralen Beitrag leisten, um sensorische Gemeinschaften und damit die Verhandlung von Existenzweisen in Objekten zu rekonstruieren und zu interpretieren.

⁷² Vgl. in mediävistischer Rezeption Richard G. Newhauser: „‘putten to ploughe’: Touching the Peasant Sensory Community“, in Griffiths, Fiona Starkey, Kathryn (Hg.): *Sensory Reflections. Traces of Experience in Medieval Artifacts*, Berlin / Boston 2018, S. 225–248, hier S. 234; siehe auch die Einleitung zu diesem Band: Fiona Griffiths, Kathryn Starkey: „Sensing Through Objects“, *ibid.*, S. 1–21.

Die kunsthistorische Objektwissenschaft als methodischer Ansatz und die Mittelalterstudien in ihrer zeitlichen Ausrichtung bilden zwei komplementäre Forschungsfelder, die beide als Korrektiv des kunsthistorischen Kanons fungieren, wie ihn die Privilegierung des Sehens und der moderne Kunstbegriff hervorgebracht haben. Das Vorhaben, ausgehend von sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften jeder Art, die unterschiedlichen Existenzweisen von Objekten in ihren komplexen Verflechtungen zu analysieren, eröffnet Möglichkeiten zur Weiterentwicklung der Kunstgeschichte als eine Wissenschaft materieller Formen. Damit wird nicht zuletzt auch eine größere Anschlussfähigkeit des Faches an aktuelle interdisziplinäre Fragestellungen und Herausforderungen erzielt.