

BRANDBÜCHER ASCHEBÜCHER

Perspektiven auf Hannes Möllers
künstlerische Intervention in der
Herzogin Anna Amalia Bibliothek

KONSTELLATIONEN 1

HERZOGIN
ANNA AMALIA
BIBLIOTHEK | KLASSIK
STIFTUNG
WEIMAR

KONSTELLATIONEN 1

Brandbücher | Aschebücher

KONSTELLATIONEN 1

HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK

Brandbücher | Aschebücher

Perspektiven auf Hannes Möllers
künstlerische Intervention in der
Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Herausgegeben von Reinhard Laube
Weimar 2020

Inhalt

- Benjamin-Immanuel Hoff
7 *Grußwort*
- Annette Seemann
9 *Grußwort*
- Reinhard Laube
13 *Konstellationen – Neue Sichten der Bibliothek.
Ein Vorwort*
- 17** Reinhard Laube
Kulturelle Überlieferung – Eine Frage der Perspektive
- Roland Krischke
27 *Gesichter aus Asche –
Hannes Möllers Bücherporträts*
- 31 Aschebücher**
- Birgit Recki
40 *Am Anfang war das Feuer*
- Ulrike Hähner
49 *Buchrücken und Buchschnitt. Eine konservierungs-
und restaurierungswissenschaftliche Perspektive
auf die Bilder von Hannes Möller*
- 62 Brandbücher**
- Markus Hilgert
68 *Zwischen Kulturerhalt und gesellschaftlichem
Transfer. Perspektiven im Rahmen der Ausstellung
„Brandbücher | Aschebücher“*
- Hannes Möller
79 *Brandbücher | Aschebücher*
- 84 Aschebücher**
- 92** Anhang

Grußwort

Im Jahr 2018 zeigte die Herzogin Anna Amalia Bibliothek mit Hannes Möllers Werken „Brandbücher | Aschebücher“ erstmals eine künstlerische Intervention im Bücherkubus des Studienzentrums. Die Ausstellungseröffnung erfolgte nicht als klassische Vernissage, sondern als Abendkolloquium mit zahlreichen Vorträgen. Dieser genreübergreifende Ansatz wurde zu einem nachhaltigen Erfolg für die Bibliothek. Dank Ausstellung und Kolloquium konnte sie öffentlichkeitswirksam für ihre Angebote und Themen werben, was sich in einem erfreulichen Anstieg der Besucherzahlen niederschlug.

Die Klassik Stiftung Weimar ist noch immer damit beschäftigt, die durch den Brand des historischen Bibliotheksgebäudes im Jahr 2004 geschädigten Kulturgüter zu sichern und die Sammlungen rückwirkend zu ergänzen. Auf die immense Herausforderung, über 118.000 geborgene Objekte in einem mengentauglichen Verfahren zu erhalten und zu restaurieren, reagierten Klassik Stiftung und Bibliothek mit dem Ausbau der Restaurierungswerkstätten in Weimar-Legefild und der weiteren Professionalisierung der Verfahren. Nur dank des großartigen Einsatzes der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die sich mit ihrer Bibliothek und deren Sammlungen identifizieren, gelang es, die Folgen des Brandes zu meistern. Dafür gilt Ihnen mein herzlicher Dank!

Inzwischen ist die 2008 eingerichtete Werkstatt ein fester Bestandteil der Klassik Stiftung

Weimar und wird voraussichtlich bis 2028 alle Restaurierungsarbeiten abgeschlossen haben. Durch Entwicklung und Einsatz innovativer Verfahren sowie nationale und internationale Vernetzung hat sich den Restaurierungswerkstätten eine ungeahnte Perspektive eröffnet: Sie können als international anerkanntes Fach- und Ausbildungszentrum im Bereich der Papierrestaurierung überall auf der Welt ihre Expertise einbringen. Denn mit bedauerlicher Regelmäßigkeit geht schriftliches Kulturgut verloren, sei es durch Naturkatastrophen oder durch Menschenhand. Mit jeder neuen Mitteilung über Kulturgutverluste wird deutlich, wie unverzichtbar die Weimarer Kompetenzen sind, die hier durch den Erhalt brandgeschädigter Materialien entstanden sind.

Damit der Kulturgutschutz in Deutschland größere Aufmerksamkeit erhält, benötigen wir jedoch auch effektivere kommunikative Strategien, um die Öffentlichkeit stärker für dieses wichtige und drängende Thema zu sensibilisieren. Dem Künstler Hannes Möller gelingt es mit seinen Werken, eindrücklich die Gefährdung des Kulturgutes Buch zu verdeutlichen und ins öffentliche Bewusstsein zu heben. Dafür gilt ihm mein herzlicher Dank. Darüber hinaus danke ich der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und der Klassik Stiftung Weimar für ihr Engagement im Bereich des Kulturgutschutzes, von dem auch andere Akteure in Deutschland und der Welt profitieren. Dieser Publikation wünsche ich große Resonanz und eine interessierte Leserschaft.

Benjamin-Immanuel Hoff
*Thüringer Minister für Kultur, Bundes- und
Europaangelegenheiten*
im Oktober 2019

Grußwort

Seit ihrer Gründung im Jahr 2003 steht die Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek an der Seite der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und unterstützt sie ideell und finanziell. Dies sollte insbesondere durch den Brand 2004 in Dimensionen reichen, die niemals abzusehen gewesen waren: Die unmittelbar nach dem Brand an die Öffentlichkeit gerichteten Bitten des Vereins um Hilfe und Unterstützung stießen auf ein unerwartet großes Echo. Die Spendenbereitschaft und Solidarität von Menschen aus nah und fern war überwältigend. Sie nahmen den Brand wohl nicht nur als furchtbare Katastrophe wahr, sondern auch als Fanal, als Symbol für die Fragilität historischen Kulturguts. Viele der alten Bücher, Musikalien, Manuskripte, Bilder und Skulpturen aus dem Rokoko-saal der Bibliothek waren verbrannt oder vom Löschwasser beschädigt worden.

Im Laufe weniger Monate sammelten wir über 4 Millionen Euro an Spendengeldern und verzeichneten ebenfalls einen sprunghaften Anstieg unserer Mitgliedszahlen: Bis heute kommen fast 75 % unserer Mitglieder aus dem nicht-thüringischen Bundesgebiet.

Neben dem Spendenmanagement war es auch die Begleitung und Durchführung von Benefizveranstaltungen, die unsere Arbeit prägte. Hier ist etwa das schon am 24. Oktober 2004 im Theater am Gendarmenmarkt in Berlin stattfindende Konzert der Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Jac van Steen zu nennen, dem der damalige Bundespräsident Horst Köhler beiwohnte. Bei dieser Gelegenheit überreichte

mir der Vorsitzende des Freundeskreises der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel einen Scheck über 10.000 Euro, Spenden, die seine Mitglieder zu Gunsten unserer Schwester-Bibliothek aufgebracht hatten. Durch diese großzügige Geste hat sich eine Freundschaft begründet, die schon bald Früchte tragen sollte, denn in vielen Punkten nahmen wir uns den Wolfenbütteler Freundeskreis, einst von dem unvergessenen Wolfenbütteler Bibliothekar Paul Raabe begründet, zum Vorbild. Paul Raabe war auch über lange Jahre Vorsitzender des unserem Vorstand beigeordneten Kuratoriums, das heute unter Vorsitz von Thomas Bürger tagt und dem prominente Mitglieder wie Peter Gülke, Christina Weiss, Jan Volker Röhnert, Michael Knoche und Klaus Reichert angehören. Auch die Restaurierung der sogenannten Aschebücher in der innovativen Legefelder Werkstatt hat unser Verein mit großem Interesse begleitet und unterstützt.

Inzwischen, 15 Jahre nach dem Brand, sind die Schäden, ist der Brand, zwar nicht vergessen, doch die beschädigten und dezimierten Bibliotheksbestände konnten in großen Teilen repariert oder ergänzt, die historische Bibliothek wieder aufgebaut werden. Hierbei hat sich die Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek mit allen ihr zur Verfügung stehenden Kräften engagiert. Auch Hannes Möllers künstlerische Intervention haben wir sehr gern unterstützt. Die Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ im Kubus der Bibliothek und die vorliegende Publikation konnten durch unsere Förderung realisiert werden.

Annette Seemann

*Vorsitzende der Gesellschaft Anna Amalia
Bibliothek e. V. (GAAB)*

im September 2019





Konstellationen – Neue Sichten der Bibliothek

Ein Vorwort

„Brandbücher | Aschebücher“ war 2018/2019 Titel einer künstlerischen Intervention im Studienzentrums der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und zugleich Gegenstand eines Kolloquiums, das aus unterschiedlichen Perspektiven die ausgestellten Werke des Künstlers Hannes Möller beleuchtete. Die Beiträge des Abendkolloquiums vom 9. Oktober 2018 und damit künstlerische, kunsthistorische, kulturphilosophische, kultursoziologische, restauratorische und bibliothekarische Sichtweisen eröffnen nun eine neue Schriftenreihe der Bibliothek, die gedruckt und digital zugänglich sein wird. Sie ergänzt und dokumentiert zudem eine Vortragsreihe der Bibliothek, die seit 2017 Probleme und Themen einer Archiv- und Forschungsbibliothek aufgreift: „Konstellationen – Neue Sichten der Bibliothek“.

Konstellationen haben in Weimar Tradition, so im autobiografischen Fall von Goethes *Dichtung und Wahrheit*; denn die „Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig: nur der Mond, der so eben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war.“ Mit subtiler Ironie verwendet Goethe das astrologische Vorzeichen für den 28. August 1749, den Tag seiner Geburt – spielerisch im Umgang mit einem autobiografischen Motiv,

aber korrekt in der Angabe einer Konstellation am Sternenhimmel. Doch bereits in der Farbenlehre lenkt Goethe für das „wahre Nativitätsprognostikon“ den Blick mehr auf das „Zusammenwirken irdischer Dinge“ und damit auf die Zeitgenossenschaft als auf das „Aufeinanderwirken himmlischer Gestirne“. In diesem Sinne wird über 100 Jahre später die entstehende Wissenssoziologie an das Bild und den nunmehr eingeführten Begriff der Konstellation anknüpfen, um von einer „Problemkonstellation“ der Gegenwart zu sprechen: „Das Wort Konstellation“ – so der Wissenssoziologe Karl Mannheim im Jahr 1925 – „stammt aus der Astrologie und bezeichnet den Stand, das gegenseitige Verhältnis der Sterne in der Geburtsstunde eines Menschen. Man erforscht dieses Verhältnis in der Überzeugung, daß diese Konstellation bestimmend sei für das Schicksal des Neugeborenen. Konstellation kann im weiteren Sinne das eigentümliche Zusammensein von Faktoren in einem gegebenen Zeitpunkte bedeuten und ihre Beobachtung kann wichtig werden, wenn man glaubt, daß das gleichzeitige Beisammensein verschiedener Faktoren die Ausgestaltung des besonderen uns interessierenden Faktors mitbestimmt.“

Der Begriff der Konstellation streift also seine astrologische Herkunft ab und schärft durch die Metapher, das Bild im Hintergrund, den Sinn für gegenwärtige und sehr irdische Problemkonstellationen. Es geht eben nicht um Bilder, die etwa als ‚Strom‘ eine Richtung vorgeben,

als ‚Baum‘ ein nachvollziehbares Wachstum, als ‚Pyramide‘ Hierarchien oder als ‚Bibliothek‘ enzyklopädische Vollständigkeit nahelegen. Konstellationen können, modern verstanden, wechseln, sie sind durch das Zusammenspiel verschiedener Faktoren und durch letztlich nicht vorhersehbare Ereignisse und Ergebnisse bestimmt, die den Beobachter der Konstellation zum Teil dessen machen, was er beobachtet. Im Rückblick ist es die gute alte Zeit, als ein Blick in die Sterne noch gesicherte Orientierung versprach, sei es durch dort geschaute Werte, gar Grundwerte oder auch – diesseits wie jenseits von Weimar – durch Klassiker. Es dauerte, bis sich die kopernikanische Einsicht allgemein durchsetzte, dass der Beobachter der Sterne sich dreht. Jede Konstellation und jede Orientierung ist historisch, sozial und durch den jeweiligen Stand des Wissens bedingt. Der Blick wird dadurch frei für Probleme, die der Beobachter zur Betrachtung mitbringt, wenn nicht von Planeten, so doch von vertrauten Phänomenen wie z. B. Bibliotheken, Sammlungen oder einzelnen Objekten.

Wechselnde Konstellationen und Perspektiven bedeuten auch die Aufwertung und das produktive Aufgreifen von sich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. So wird scheinbar Selbstverständliches problematisiert und hinterfragt: Wenn eine Bibliothek „wesentlich durch den Umfang und die Ordnung ihres Bestandes charakterisiert“ ist (Klaus Haller), dann beginnen auch die Problembeschreibungen

bei Begriff und Ergänzung des Bestandes sowie den sammlungserschließenden und wissensvermittelnden Perspektiven. Hinzu kommen die baulichen und fachlichen Voraussetzungen für die Archivierung und Erhaltung des Bestandes, nämlich das Gebäude und die Kompetenz für den Erhalt der Materialien sowie ihre digitale Repräsentation. Das Denken in Konstellationen und sich dynamisch verändernden Problemlagen hat Konsequenzen für die Beschreibung von Bibliotheken.

Die aktuelle Bedeutung der Sammlungserschließung und Sammlungsforschung wirft ein Schlaglicht auf den Problemklassiker der konstitutiven Perspektiven, denn hier geht es um einen innovativen Zugriff auf die Bestände, der die Ordnung und den Umfang der Bibliothek neu bestimmt. In den Blick geraten die Kontextualität, Historizität und Perspektivität von Wissens- und Ordnungszusammenhängen. Ein sammlungserschließender Katalog könnte dieses Problembewusstsein produktiv machen und Möglichkeitsspielräume des Wissens aufzeigen. Dieses ambitionierte Vorhaben lässt sich jedoch nur in Kooperation von Institutionen und verschiedenen Disziplinen erfolgreich umsetzen.

Auch Sammlungsräume repräsentieren einen bestimmten historischen Stand, der mit Blick auf die Geschichte der Institution und ihres Gebäudes und dessen historische Varianten neue Sichten der Bibliothek ermöglicht. Die Materialität der archivierten Bestände und die Herausfor-

derung ihrer Erforschung und Erhaltung durch ausdifferenzierte Strategien der Konservierung und Restaurierung bedürfen ebenso der Impulse von außen.

Und wäre es für eine Archiv- und Forschungsbibliothek nicht angemessen, im Austausch mit anderen Einrichtungen ihre besondere Aufgabe als Forschungsbibliothek, aber auch als Ort der kulturellen Bildung immer neu zu bedenken? Und zwar mit dem modernen Problembewusstsein der Selbstrelativierung, das weniger auf siegestrunkene Erfolgsmeldungen als vielmehr auf erfolgreiche, das heißt: perspektivenöffnende Reflexion setzt.

Der Tisch für produktive Konstellationen, für das Ermöglichen von Impulsen ist reich gedeckt. Im Jahr 2019 wurden bereits weitere Konstellationen hergestellt, so neben Beiträgen von Michael Hagner und Markus Hilgert mit Blick auf die „Bibliothek – Eine Ideengeschichte des architektonischen Raums“ (Karl-Heinz Schmitz), auf das „Schatzhaus, Thesaurus – Die Bibliothek in der Paradoxie des Offenen Systems“ (Ulrike Steierwald) und „Die Bibliothek zwischen Turm und Taste“ (Lorenz Engell). Die Vortragenden haben ihre Impulse jeweils in einem kurzen Interview für den Youtube-Kanal der Klassik Stiftung Weimar zusammengefasst.

Es ist beabsichtigt, einzelne Impulse auch als Publikationen zugänglich zu machen. Mit *Brandbücher* | *Aschebücher* ist der Anfang getan. Neben dieser Dokumentation der Perspektiven

auf die künstlerische Intervention von Hannes Möller konnten auch die künstlerischen Werke selbst (in Teilen) für die Bibliothek gesichert werden: Vier großformatige Aschebücher bilden nun an der Ostseite des Bücherkubus eine Dauerausstellung.

Wir danken der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V. herzlich für die Unterstützung unserer Vortragsreihe und dieser Publikation.

Reinhard Laube

Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek



Kulturelle Überlieferung – Eine Frage der Perspektive

Kulturelle Überlieferung ist eine Frage der Perspektive: Ein Bergungsbericht aus dem 18. Jahrhundert kann den Blick für diesen Zusammenhang und für die Ausstellung von Hannes Möller „Brandbücher | Aschebücher“ schärfen. Es geht um archäologisches Brandfolgenmanagement am Golf von Neapel. Mitte des 18. Jahrhunderts war man im Zuge von Ausgrabungsarbeiten auf den Raum einer Villenanlage mit zahlreichen Objekten gestoßen, die „aussahen wie Wurzeln aus Holz, ganz schwarz, und anscheinend aus einem Stück“, ¹ dem Anschein nach „Holzkohle“ oder „aufgerollte oder verkohlte Stoffe“, teils in Kisten, die „zu einer Masse verschmolzen“

waren.² Sie wurden zunächst als „Holzkohle-Briquets“ weiter ‚verfeuert‘, um die Arbeit an einem empfindlich kühlen Tag erträglicher zu machen. Nun fiel aber die vermeintliche Holzkohle am 19. Oktober 1752 eher zufällig auf den Boden, zerbrach und zum Vorschein kamen Buchstaben. So wurde aus der Kohle kulturelle Überlieferung, wurden aus den Buchstaben Bücher. Und die Bücher bzw. die rund 1.800 geborgenen Papyrusrollen wurden als Teil einer Sammlung sichtbar, einer Bibliothek für Philosophie und Literatur in einer Villa im römischen Badeort Herculaneum, der mit dem Ausbruch des Vesuv am 24. August 79 untergegangen war.³

1 Camillo Paderni, Direktor des Museo Herculaneense im königlichen Palast von Portici, Brief vom 25. Februar 1755, zit. nach Stephen Greenblatt: *Die Wende. Wie die Renaissance begann*. Aus dem Engl. übers. v. Klaus Binder. München 2013 [Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Swerve. How the World Became Modern* (2011)], S. 65 mit Anm. 11 (S. 285). Greenblatt zitiert wiederum nach: David Sider: *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*. Los Angeles 2005, S. 22.

2 Vgl. für die Entdeckungsgeschichte und die folgenden Zitate: Stephen Greenblatt: *Die Wende* (Anm. 1), S. 65–67.

3 „Finally, on October 19, 1752, when one of these rolls broke after falling to the ground, its exposed interior revealed that it contained writing, of however an illegible sort“. David Sider: *The Books of the Villa of the Papyri*. In: Mantha Zarmakoupi (Hg.): *The Villa of the Papyri at*

Herculaneum. Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction. Berlin, New York 2010, S. 115–127, hier S. 116.

Vgl. neben diesem Band zur ‚Villa dei Papiri‘, der Entdeckungsgeschichte und der Entzifferung der Schriftrollen: Agnese Travaglione: *Verkohlte Papyrus-Rollen. Die antike Bibliothek der Villa dei Papiri und ihre Entzifferung*.

In: Josef Mühlenbrock, Dieter Richter (Hg.): *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*. Ausstellungskatalog Haltern, Berlin, Bremen. Mainz 2005, S. 111–121; Friedrich-Wilhelm von Hase: *Die Wiederentdeckung von Herculaneum – Pompeji und Johann Joachim Winckelmann*. In: Harald Meller, Jens-Arne Dickmann (Hg.): *Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv*. München 2011, S. 328–335. Vgl. dazu auch die Website der Herculaneum Society: <http://www.herculaneum.ox.ac.uk/papyri> [Letzter Aufruf: 6. August 2019].

Stephen Greenblatt, der diese Geschichte im Jahr 2011 neu erzählt hat, weiß noch mehr über die Interessen des offensichtlich reichen Sammlers – es handelte sich vermutlich um Caesars Schwiegervater – zu berichten, fanden sich in der besagten Bibliothek doch zahlreiche Werke des griechischen Philosophen Philodemos von Gadara aus der Schule des damals schon berühmt-berüchtigten Epikur, dessen Werke und Einfluss die Sammlung bestimmten.⁴ 235 Jahre nach Entdeckung der Papyri wurden unter ihnen auch Fragmente des berühmten (Lehr)Gedichts *De rerum natura* des Epikureers Lukrez entdeckt.⁵ Für Stephen Greenblatt ergibt sich so das Bild einer antiken Lebenswelt und Denkschule, die hier vor fast 2.000 Jahren einen geselligen und offenen Austausch pflegte und orientierende Texte in einem angeschlossenen Sammlungsraum bereitstellte, um mit den Ideen Epikurs über eine „vollständige Darstellung des Universums“ und eine „Philosophie des menschlichen Lebens“ nachzudenken.⁶

Zu dieser Geschichte gehört auch die Geschichte der Entwicklung konservatorischer

Innovationen im Umgang mit den Materialien: Johann Joachim Winckelmann berichtete 1762 in seinem *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* über das anfänglich dilettantische Vorgehen in Herculaneum, das Schuld „an dem Schaden und an dem Verluste vieler schöne[r] Sachen“ sei.⁷ So hatte man bald entdeckt, dass die verkohlten Papyrusrollen in den „zur Mitte gelegenen Teile[n] lesbare Passagen“ enthielten, das bloße Abrollen aber lediglich zur Zerstörung bzw. Fragmentierung führte. Es war ein Konservator an der Vatikanischen Bibliothek, der schließlich 1754 ein Verfahren zum Abrollen der Texte entwickelte, die anschließend geglättet und aufgeklebt wurden.⁸ Ende der 1980er Jahre wurden dann dank technischer Neuerungen weitere Papyri geöffnet, die seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek von Neapel gelagert hatten. Sie wurden auf Japanpapier montiert, mikrofotografiert und entschlüsselt.⁹ Die technische Entwicklung schreitet weiter voran: Multispektraldigitalisierung und Online-Präsenz sollen in Zukunft die Texte sichern und digital zugänglich machen.¹⁰

4 Vgl. Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 82. Der Schwiegervater Caesars war der Epikureer Lucius Calpurnius Piso, ebenso wohlhabend wie gebildet und politisch einflussreich. Zu den aufgefundenen Schriften des Philodemos und Epikurs vgl. David Sider: The Library of the Villa dei Papiri (Anm. 1), S. 73–95.

5 Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 74f.: „Der Inhalt der erhaltenen Rollen zeigt, dass sich die Sammlung in der Villa auf genau die Denkschule konzentrierte, die in *De rerum natura* den großartigsten Ausdruck gefunden hat, der uns überliefert ist.“; David Sider: The Library of the Villa dei Papiri (Anm. 1), S. 68–70.

6 Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 84.

7 Johann Joachim Winckelmann: Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen (Dresden 1762). In: Ders.: Schriften und Nachlaß. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, der Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, der Winckelmann-

Gesellschaft u. a. Mainz 1996 ff. Bd. 2, T. 1. Mainz 1997, S. 78: „Die Aufsicht über diese unterirdische Arbeit wurde einem Spanischen Feldmesser oder Ingenieur, Rocco Giachino Alcubierre, welcher dem Könige aus seinem Lande gefolgt war, aufgetragen; dieser ist itzo Obrister und das Haupt von dem Corpo der Neapelschen Ingenieure. Dieser Mann, welcher mit den Alterthümern so wenig zu thun gehabt hatte, als der Mond mit den Krebsen nach dem Welschen Sprichworte, war durch seine Unerfahrenheit Schuld an vielem Schaden und an dem Verluste vieler schönen Sachen.“ Vgl. Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 65.

8 Zur von Antonio Piaggio entwickelten Maschine zum Abrollen der Papyri siehe Anm. 13.

9 Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 74.

10 „Thanks to multispectral imaging techniques, what looks like a totally black page can now be read, so that recent years have seen a marked increase in the number of book

Herculaneum im Jahr 79 und Weimar im Jahr 2004: Dort der Ausbruch des Vesuvs, hier eine „Schwelbrandentwicklung an einem Elektrokalbel“ im historischen Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek.¹¹ Der Brand, die Bergung und die Konservierungsprojekte in Süditalien und Thüringen werfen ein Schlaglicht auf die Gefährdung der Bestände kultureller Überlieferung durch Fragilität und Kontingenz, aber auch auf ihre Gestaltung durch Prozesse der Selektion und Modellierung. Zunächst und vor allem ist es aber eine Frage der Perspektive, was zur kulturellen Überlieferung wird: In Herculaneum führte im ersten Jahrhundert ein Naturereignis zu dem Ende einer pulsierenden Stätte des kulturellen Austauschs und einer lebendigen Bibliothek in der ‚Villa dei Papyri‘ unter einer meterdicken Lava- und Ascheschicht. Im 18. Jahrhundert wurden dort Brunnen gegraben, jedoch nicht Wasser, sondern Marmor und vermeintliche Holzkohle, ja ‚Schutt‘ gefunden, der in einem langen Prozess durch einen neuen Blick auf seine Materialität, seine erschließende Beschreibung sowie den Einsatz von erst einfachen und schließlich ausgefeil-

ten Restaurierungstechniken zur kulturellen Überlieferung modelliert wird. Das ist etwa ablesbar an dem Bericht Winckelmanns, der als Augenzeuge die Ausgrabungen und die Papyri mitsamt ihrer Aufbewahrungsform als Schriftrolle (Volumen) sowie frühe Restaurierungstechniken beschrieb: „Bey diesen Schriften ist zum ersten die Entdeckung derselben besonders anzuzeigen; zum zweyten ist die Materie, woraus sie bestehen, nebst ihrer Form, Gestalt und Beschaffenheit, drittens die Art und Weise der Schrift auf denselben, und viertens ihre Aufwicklung zu erklären.“¹² Meilensteine der Arbeit an dieser Überlieferung im 18. Jahrhundert sind die Ausgrabungen und Dokumentationen unter der Leitung des Schweizer Offiziers und Ingenieurs Karl Weber (gest. 1766) und die Anfänge der Erschließung der Materialien durch Antonio Piaggio (gest. 1796), Handschriftenexperte der Vatikanischen Bibliothek, der eine Maschine zum Abrollen der Papyri entwickelte.¹³ Diese Modellierung der Überlieferung ist aber später auf ganz andere Weise auch an der Rekonstruktion der Villa durch den Ölmagnaten Paul Getty

beginnings.“ David Sider: *The Books of the Villa of the Papyri* (Anm. 3), S. 118, Anm. 7. Vgl. auch das Projekt am UCLA Cultural Virtual Reality Laboratory (CVRLab): Mantha Zarmakoupi: *The Virtual Reality Digital Model of the Villa of the Papyri Project*. In: Dies. (Hg): *The Villa of the Papyri* (Anm. 3), S. 181–193.

- 11 Gerd Geburtig: Brandschutz versus Denkmalschutz. Was lässt sich aus dem Brand der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar lernen? In: *Metamorphose – Bauen im Bestand* 03/2008, S. 56–63, hier S. 57.
- 12 Johann Joachim Winckelmann: *Sendschreiben* (Anm. 7), S. 110. Ebd., S. 114: „Je mehr diese Schriften Kohlen ähnlich scheinen, und je mehr die Schwärze derselben durchgehend an ihnen gleich ist, desto erhaltener sind sie zu achten, und desto leichter wird die Aufwicklung, und dieses läßt sich aus der Beschaffenheit der Kohlen selbst begreifen. Denn so wie Holz, welches zu Kohle geworden, vermöge der Absonderung und Beraubung der Feuchtig-

keit, und nach Ausdünstung der fremden Theile, der Veränderung nicht ferner unterworfen ist, ja eine ewige Dauer erlanget, so daß mit Kohlen Grenz- und Marksteine zum immerwährendem Gedächtnisse können gelegt werden; eben so verhält es sich mit diesen Schriften.“

- 13 Vgl. Stephen Greenblatt: *Die Wende* (Anm. 1), S. 68. Zu diesem Verfahren und die von dem Piaristenmönch Antonio Piaggio entwickelte Maschine zum Abrollen der Papyri: Johann Joachim Winckelmann: *Sendschreiben* (Anm. 7), S. 125–127 mit Komm. auf S. 278 (zu 125,37); Agnese Traviglione: *Verkohlte Papyrus-Rollen* (Anm. 3), S. 112 mit Abb. des Geräts sowie S. 115f. Eine schematische Darstellung ist abgebildet in: David Sider: *The Library of the Villa dei Papyri* (Anm. 1), S. 51 mit Abb. 55.

in Los Angeles¹⁴ oder eben an den Arbeiten des Literatur- und Kulturhistorikers Stephen Greenblatt ablesbar, der hier eine anschlussfähige Welt gehoben sah, in der der Epikureer Lukrez „zum ersten Mal gelesen wurde“, ¹⁵ der Autor von *De rerum natura*, dessen Wiederentdeckung in der Renaissance Greenblatt sein Buch aus dem Jahr 2011 widmete.

Wozu brauche ich nun diesen langen Anlauf von fast 2.000 Jahren, um in Weimar, beim verheerenden Brand der Bibliothek im Jahr 2004, dem Brandfolgenmanagement und dem Bibliotheken-Projekt von Hannes Möller zu landen? Die Arbeit des modernen Künstlers besteht bekanntlich nicht darin, ohnehin Sichtbares abzubilden, sondern vielmehr – wie sich in Variation eines zu Recht vielzitierten Dictums von Paul Klee sagen ließe – darin, das sonst Ungesehene oder Übersehene sichtbar zu machen.¹⁶ Mit Blick auf die Objekte und Sammlungen der Bibliothek geht es also nicht darum, außerbildlich Vorhandenes in bildlicher Fassung wiederzugeben, sondern darum, das Vorhandene und vermeintlich Selbstverständliche, die Wirklichkeit der Bibliothek und ihre Arbeit an der kulturellen Überlieferung und ihren Objekten anders und neu und in diesem durchaus besonderen Sinne überhaupt zum ersten Mal zu sehen. Wenn Kunst die „Kultivierung von ‚Überraschung‘ im weitesten Sinne“ (Hans Blumenberg) ist,¹⁷ dann

überrascht uns Hannes Möller mit einem Blick, der kulturelle Überlieferung in dem sichtbar macht, was im laufenden Betrieb latent bleibt, in Katastrophen aber jäh zum Vorschein kommt und anschaulich wird. In Herculaneum und Weimar sind es das Bergungsgut und insbesondere die ‚verkohnten Fragmente‘ der römischen Villa sowie Weimars ‚Aschebücher‘, die die zerbrechliche Materialität der Überlieferung zur Herausforderung werden lassen.

In seinem Bibliotheken-Projekt widmet sich Hannes Möller der *Welt der Bücher und Bibliotheken* inspiriert durch den Besuch von europäischen Bibliotheken und die sinnlich-geistige Erfahrung ihrer Qualitäten, sei es von Sammlungsräumen, von Licht, Gerüchen oder den zahllosen Gebrauchsspuren. Sein Projekt erinnert auch an einen unfassbaren Bibliotheksbrand zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Deutsche Truppen hatten in der Nacht zum 26. August 1914 die Bibliothek der Universität Löwen (Leuven) und Teile der Stadt ‚eingäschert‘, Hunderte von Zivilisten wurden im Zuge dieses sog. Strafgerichts erschossen, ein Ereignis, das in den Artikel 247 des Versailler Vertrages (1919) mit einer Restitutionsforderung Eingang fand und vor Ort mit einem Schriftzug eingeordnet wurde: „Ici finit la culture allemande“.¹⁸ Im Sommer 1917 wurden verkohlte Bücher und Papiere geborgen, zwei Blätter mit Brandspuren gelangten mit einem

14 Vgl. Kenneth Lapatin: The Getty Villa: Recreating the Villa of the Papyri in Malibu. In: Mantha Zarmakoupi (Hg.): The Villa of the Papyri (Anm. 3), S. 129–138 mit Fig. 1–13; Andreas Platthaus: Von Göttern, Ausgräbern und Millionären. Herculaneum liegt jetzt am Pazifik: Die Getty Villa in Kalifornien stellt die Geschichte ihres berühmten antiken Vorbilds aus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. August 2019, S. 9.

15 Stephen Greenblatt: Die Wende (Anm. 1), S. 64.

16 Gottfried Boehm: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt a. M. 1988, S. 28: „Oder, unter Anspielung auf

Klees berühmtes Dictum: die Arbeit des Künstlers gibt nichts Sichtbares wieder (factum), sondern sie macht sichtbar (desideratum).“

17 Hans Blumenberg: Phänomenologische Schriften. 1981–1988. Hg. v. Nicola Zambon. Frankfurt a. M. 2018, S. 431. Vgl. hierzu: Dieter Thomä: Neues aus dem Blumenbergwerk. Theorie ist optimal, um Langeweile zu vermeiden: Ein Band mit Funden aus dem Nachlass Hans Blumenbergs. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Oktober 2018, S. 12.

18 Vgl. hierzu: Wolfgang Schivelbusch: Eine Ruine im Krieg der Geister. Die Bibliothek von Löwen August 1914 bis Mai

Bericht schließlich in die Berliner Staatsbibliothek.¹⁹ Hannes Möller arbeitete mit den in Löwen aufbewahrten Überresten der stark brandgeschädigten und verkohlten Objekte. So entstand sein erstes ‚Aschebuch‘ *Solitaire – Bibliothek Leuven 1914*, das heute in dem dort wiederaufgebauten Gebäude seinen Standort hat.²⁰

Mit seiner Mixed-Media-Technik, einer Aquarell-/Gouache-Malerei, entstehen ‚Buch-Porträts‘ als Individualisierung von Überlieferung. Besonders eindringlich wird das Verfahren durch die Anwendung auf die Bücher, die im Zuge des Bibliotheksbrandes in Weimar 2004 geborgen wurden. Es sind die erstversorgten Brandbücher, die vor allem durch Rauch, Hitze und Löschwasser geschädigt wurden, und die durch den Brand geprägten Aschebücher, die ebenso detailgetreu wie authentisch, auch unter Verwendung von ‚Originalasche‘ ins Bild gesetzt werden. Wohlgemerkt: Es geht um Pergament, Papier, Leder und Gewebe, nicht um Papyrus.

Durch die bildästhetische Inszenierung der versehrten, erstversorgten oder präparierten Objekte verweist Hannes Möller auf die Fragilität kultureller Überlieferung ebenso wie auf ihre Konstruktion in den Erkenntnis- und Handlungsfeldern der Bibliothek, die die Materialität der Objekte und ihre perspektivischen Brechungen zur Grundlage haben. Es geht also (1) um Bestandserhaltung, (2) um Erschließung und

Erwerbung sowie (3) um die Arbeit an und die Vermittlung der Memoria der Bibliothek, womit zugleich Eckpunkte der Agenda einer Archiv- und Forschungsbibliothek angesprochen sind.²¹

(1) Mit dem Blick des Künstlers durchbricht Hannes Möller die notwendigen Routinen im Bergungs-, Konservierungs- und Restaurierungsablauf, der von Beginn an auf die Bewältigung großer Mengen angelegt ist. Rund 118.000 Bücher wurden mehr oder weniger stark beschädigt geborgen, wobei sich das Augenmerk von Hannes Möller auf die 37.000 Bände mit Wasser- und Hitzeschäden und die 25.000 Aschebücher richtete. Dabei wird sowohl in der zitierten Begrifflichkeit als auch im Blick auf die Objekte selbst deutlich, dass und wie in den Akten der Bestandserhaltung kulturelle Überlieferung modelliert wird: Was nämlich wird wie konserviert oder restauriert? Im Fall von *Brandbuch I*, einem Objekt der Ausstellung von Hannes Möller, ist es die provisorische Versorgung der ‚Verletzung‘ von Einband und Buchblock mit einer verknoteten Mullbinde, die mit künstlerischen Mitteln festgehalten wird.²²

Restauratorisch und ästhetisch geht es um das Objekt, seine Erhaltung und Perspektivierung. Bereits die Schadenserhebung ist durch eine empirisch basierte Fragestellung zur Modellierung der bestandserhaltenden Maßnahmen geleitet, so wie im ersten Expertengespräch nach

1940. Durchges. Ausg. Frankfurt a. M. 1993 (Die Originalausgabe erschien 1988 unter dem Titel *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*).

19 Vgl. ebd., S. 39 mit Abbildung einer brandgeschädigten Buchseite auf S. 192.

20 Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Hannes Möller.

21 Vgl. Reinhard Laube: Agenda 2020 der Archiv- und Forschungsbibliothek. In: *SupraLibros. Mitteilungen der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V.* 2019, H. 23, S. 23–26.

22 Vgl. zu diesem Objekt, den restauratorischen Maßnahmen und der Gegenüberstellung von Vorlage und künstlerisch gestaltetem Buch den Beitrag von Ulrike Hähner in diesem Band. Die restauratorischen Maßnahmen sind zudem detailliert in einer Restaurationsdokumentation festgehalten. Zur Ausstellung gehörte auch eine Medienstation mit einem Film zur Papierrestaurierung in der Legefelder Werkstatt: Rettung der Weimarer Aschebücher (<https://www.youtube.com/watch?v=Lk6ocnQILIo>) [Letzter Aufruf: 6. August 2019].

dem Brand im Oktober 2004 festgehalten: Keine Einordnung in vorab festgelegte Schadensklassen, sondern Bildung von „Schadensgruppen“, die „unter verschiedenen Fragestellungen“ im Nachhinein entstehen und „für die Weiterbearbeitung jeweils neu zusammengestellt“ werden.²³ Mit der Restaurierung der ‚Aschebücher‘, einem 2004 im Leipziger Zentrum für Bucherhaltung geprägten Weimarer Gegenstandsbe-griff, wird die Arbeit in der Werkstatt für brandgeschädigtes Schriftgut in Legeföld fortgesetzt und diese als Labor weiterentwickelt, in dem der Zusammenhang von Experiment, forschungs-basierter technologischer Innovation und men-gentauglichem Verfahren institutionalisiert wird. Die Verfahren stehen als Dienstleistung zur Ver-fügung, und zwar in einem Wissenstransfer der Klassik Stiftung Weimar und ihrer Kooperations-partner. Das ‚Labor für Bestandserhaltung‘ ist zukünftig auch Lehrwerkstatt für die Aus- und Weiterbildung. Die Produkte, angefaserte und übervlieste Papiere mit einem neuen funktiona-len Konservierungseinband, kehren zurück in den Sammlungszusammenhang und formieren nun als Aschebücher die kulturelle Überlieferung neu.²⁴

(2) Keine Restaurierung ohne Erschließung, die bereits mit der Dokumentation dessen be-ginnt, was Hannes Möller künstlerisch sichtbar macht: Zustände und Gebrauchspuren, ‚Biogra-fien der Objekte‘, zu denen auch die Spuren des

Brandes zählen. Neben der Erfassung der Titel geht es vor allem um die exemplarspezifischen Merkmale, Provenienzen und Sammlungszusam-menhänge, die durch den Brand, die Bergung und Bearbeitung geprägt und neugestaltet wurden. Dazu gehören auch Ersatzbeschaffungen, die die Aussagefähigkeit und das Profil der Sammlungen rekonstruieren, d. h. inhaltliche Zusammenhänge in den zentralen Wissensbereichen der Biblio-tek wiederherstellen und zugleich das Profil der Sammlungen mit neuen Materialien und deren Geschichten neu formieren.

Im Eingangsbereich zur Kunstaussstellung wurde auch ein besonderer Fund unter den Aschebüchern präsentiert, und zwar im Zustand nach der Papierrestaurierung in der hauseigenen Spezialwerkstatt: Es handelt sich um den Titel *De revolutionibus orbium coelestium* aus dem Jahr 1543, ein umstürzendes Werk von Nikolaus Kopernikus, das die Erde aufgrund von Beobach-tungen, die den Standort des Beobachters in die Theoriebildung einbezog, im Sonnensystem neu verortete.²⁵ Es entstand daraus die prägnante Rede von der ‚kopernikanischen Wende‘, ein Bild, das nicht mehr nur die Erde um die Sonne drehen ließ, sondern seit Immanuel Kant für die Veranschaulichung einer ‚Revolution der Denk-art‘ stand: Die Gegenstände der Erkenntnis sind keine Abbilder der Realität, sondern werden vom erkennenden Subjekt konstituiert – und genau dafür kann die künstlerische Gestaltung sensibi-

23 Jürgen Weber: Protokoll des Expertengesprächs mit Res-tauratoren (6. Oktober 2004). In: Michael Knoche: Die Bib-liothek brennt. Ein Bericht aus Weimar. Göttingen 2006, S. 96–102, hier S. 100; vgl. auch ders.: Bestandserhaltung als Risikosteuerung. Infrastruktur und Schadenserhebung nach dem Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. In: Bibliotheksdienst 47 (2013), H. 7, S. 496–506.

24 Vgl. Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand. Die Rettung der Bücher der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Petersberg 2014.

25 Die Vitrinenausstellung wurde von Katja Lorenz kuratiert: „Transformation eines Buches. Das Weltbild des Koperni-kus – bewahrt für die Zukunft“. Vgl. auch Katja Lorenz: Unter Aschebüchern entdeckt – Nikolaus Kopernikus *De revolutionibus*. In: Blog der Klassik Stiftung Weimar, 15. August 2014. URL: <https://blog.klassik-stiftung.de/nikolaus-kopernikus-de-revolutionibus> [Letzter Aufruf: 6. August 2019].

lisieren. Bergung, Restaurierung und Erschließung werden in ihrem gestaltenden Umgang mit der kulturellen Überlieferung sichtbar. Vorgeschieden in den Eigentumsverhältnissen des Objekts, Hinweise auf Lese- und Gebrauchspuren, Spuren vom Brand und Angaben zur Restaurierung sowie digitale Reproduktionen werden in der Erschließung und damit auch im Online-Katalog dokumentiert. So wird eine perspektivische Vielfalt von Eingriffen in und möglichen Umgangsformen mit dem Objekt sichtbar: Es werden für zukünftige Generationen und Perspektiven Anschlussmöglichkeiten gesichert. In diesem laufenden Prozess der Erhaltung und Erschließung liegen die überlieferten Objekte nicht einfach in einem vermeintlichen ‚Urzustand‘ vor, sondern werden immer schon im perspektivengebundenen Umgang geformt.

(3) Was bedeutet nun die Auseinandersetzung der Gegenwartskunst mit den Gedächtnismedien Buch und Bibliothek? Besteht tatsächlich – wie Aleida Assmann vermutet – ein Zusammenhang von kulturellem Bedeutungsverlust durch netzbasierte Medien und verstärkter künstlerischer Aufmerksamkeit für das auf diese oder jene Weise Alte und scheinbar Veraltende?²⁶ Hannes Möller ruft mit seinen individuellen Porträts der Objekte eine Funktion auf, die jenseits der jüdisch-christlichen Erinnerungskultur bereits im alten Ägypten gestaltet und kürzlich von dem Ägyptologen Jan Assmann zur Relativierung

von eurozentrischen Sichtweisen zitiert wurde: „Nützlicher ist ein Buch als ein graviertes Grabstein, | als eine solide Grabwand. | Ein Buch schafft Grab und Pyramide | im Herzen dessen, der ihren [der Autoren] Namen ausspricht.“²⁷

Dieses Axiom wurde vor über 3.000 Jahren formuliert und erinnert an die jeweilige Zukunft der Memoria, die in der bibliothekarischen Praxis gestiftet und – wenn es gut geht – gewährleistet wird. Die Autorinnen und Autoren, aber auch die Produkte ihres Tuns, die Objekte also, werden mit ihren Geschichten und jeweiligen Perspektiven in den Sammlungen aufbewahrt und in den von uns zu verantwortenden Prozessen der Erhaltung, Erschließung und Benutzung in ihrer Vielstimmigkeit aktiviert – unabhängig vom Speichermedium. So wie Historiker ihre Quellen empirisch basiert konstruieren, so konstruieren Erinnerungseinrichtungen wie die Bibliothek kulturelle Überlieferung. Künstlerische Interventionen wie die von Hannes Möller erinnern die Institution Bibliothek und ihre Mitarbeiter, die Bibliothekarinnen und Bibliothekare, die Restauratorinnen und Restauratoren, an die Fragilität und Unwahrscheinlichkeit von Überlieferung, aber auch an ihre – unsere – gestalterischen Aufgaben und Verantwortlichkeiten. Die öffentlich finanzierten Gedächtniseinrichtungen haben den gesellschaftlichen Auftrag, mit der kulturellen Überlieferung Möglichkeitsspielräume der Erkenntnis, darunter selbstverständlich auch

26 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2010, S. 360.

27 Jan Assmann erwähnt diese Sentenz in seinem Gespräch mit Alexander Cammann: *Prinzip Öffnung*. Aleida und Jan Assmann sind das einflussreichste Intellektuellenpaar unserer Zeit. [...] Ein Besuch bei Ihnen im oberösterreichischen Traunkirchen. In: *Die Zeit*, 4. Oktober 2018 (Literatur Spezial). Für das Zitat: *Die Lehre des Papyrus Chester Beatty IV*. In: *Altägyptische Weisheit. Lehren für das*

Leben. Eingel., übers. u. erl. v. Hellmut Brunner. Zürich, München 1988, S. 218–230, hier S. 225. Vgl. hierzu: Jan Assmann: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München 2003, S. 173–175; Eva Cancik-Kirschbaum, Jochem Kahl: *Erste Philologien. Archäologie einer Disziplin vom Tigris bis zum Nil*. Tübingen 2018, S. 343–348.

der ästhetischen Erkenntnis, zu erhalten und zu vermitteln. Dazu gehören Ausstellungsflächen und Bereiche für die kreative Nutzung der Bestände und Räume, aber auch digitale Sammlungen und Perspektiven auf Themen der Bibliothek, die im Abendkolloquium zu Ausstellungsbeginn aufgezeigt wurden und in dem vorliegenden Band nachgelesen werden können.

Roland Krischke, Direktor des Lindenau Museums Altenburg, wendet kunsthistorisch informiert den Blick auf „Hannes Möllers Bücherporträts“: „Gesichter aus Asche“ sind in einem Prozess der Auseinandersetzung mit Bibliotheken, Bränden und schwer geschädigten Büchern entstanden. Der Umgang mit den Materialien zeige, dass Hannes Möller „mit seinen Bücherporträts einen ganz eigenen Weg eingeschlagen“ habe.

Aus kulturphilosophischer Perspektive demonstriert Birgit Recki eindrucksvoll, welche Ambivalenzen in kulturhistorischer Perspektive der Umgang mit Feuer zeitigt und wie schlichte Einordnungen von Brandkatastrophen als Natur- oder Kulturereignisse fragwürdig werden. „Am Anfang war das Feuer“; denn die „Geschichte der Menschheit beginnt mit der Verfügung über das Feuer als elementarer Produktivkraft“, ja es gehört in die Geschichte von „Selbsterhaltung und Selbstbehauptung“. Die Kunst vermag Reflexionen über das „Feuer der Kultur“ anzuregen, über Chancen und Grenzen von Kultur, Wissenschaft und Technik im Umgang mit der Aufdringlichkeit des Feuers, einer scheinbaren Natur des Feuers.

Ulrike Hähner widmet sich aus Sicht der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaften den Bildern von Hannes Möller. Sie beschreibt den Aufbau eines Buches mit Buchrücken und Buchschnitt, erläutert die Auswirkungen eines Brandes auf die Materialien und veranschaulicht exemplarisch, welche ‚Zustände‘

der brandgeschädigten Objekte mit den Asche- und Brandbüchern künstlerisch gestaltet werden. Durch die Gegenüberstellung von Buchschnitten im Werk Möllers mit den Ergebnissen nach der Restaurierung wird deutlich, welchen dokumentarischen Status die künstlerische Umsetzung hat und wie stark die Restaurierung die vorliegende Überlieferung prägt.

Hannes Möller blickt zurück auf den Beginn seiner Faszination für Brände und Bibliotheken und den Weg nach Weimar in die Carlszmühle, einen Sammlungsraum für brandgeschädigtes Bergungsgut der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Im Fall der Aschebücher verarbeitet er Fragmente, die „eine direkte Verbindung zwischen Originalbuch und Abbild“ herstellen, „sie schaffen größtmögliche Authentizität“.

Zum Rahmenprogramm der Ausstellung gehörten auch Vorträge in der Reihe „Konstellationen – Neue Sichten der Bibliothek“. Michael Hagner (Universität Zürich) trug mit Blick auf die künstlerische Gestaltung brandgeschädigter Werke vor: „Der Codex in Momenten seiner Gefährdung“. Markus Hilgert (Kulturstiftung der Länder) nahm die Ausstellung zum Anlass, die Aufgaben kultureller Einrichtungen im Zeichen dynamisch sich verändernder gesamtgesellschaftlicher Rahmenbedingungen zu erörtern: „Zwischen Kulturerhalt und gesellschaftlichem Transfer: Perspektiven im Rahmen der Ausstellung ‚Brandbücher | Aschebücher‘“. In diesem Vortrag, der in der vorliegenden Publikation die Beiträge des Eröffnungsabends ergänzt, plädierte Hilgert für eine Berücksichtigung gesellschaftlicher Perspektiven bei der Erörterung des „kulturellen Erbes“ und der „sammlungsbezogenen Forschung“ sowie mit Blick auf Chancen der „digitalen Transformation“ für Fragen von „Zugang und Teilhabe“ an Themen und Gegenständen „kulturbewahrender Einrichtungen“.

Unser Dank gilt vor allem Hannes Möller, der in unserem Haus mit den Objekten gearbeitet hat. Dieser Impuls und der durch künstlerische Reflexion geschärfte Blick ist jetzt durch die Ausstellung und den Ankauf großformatiger Aschebücher Teil unserer Arbeit an der kulturellen Überlieferung. Nur durch das großartige bürgerschaftliche Engagement, für das auch die Arbeit der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V. steht, waren Rettung und Sanierung der Bibliothek nach dem Brand und Veranstaltungen wie das Abendkolloquium möglich. Die Unterstützung der Gremien der Stiftung und vor allem des Stiftungsrats ist für die Fortsetzung unserer Arbeit von größter Bedeutung. Dem Stiftungsratsvorsitzenden, Minister Prof. Dr. Benjamin Immanuel Hoff, danke ich im Namen der Bibliothek herzlich für sein Interesse und sein kontinuierliches Engagement, das nicht zuletzt durch seine Teilnahme an der Ausstellungseröffnung und sein Grußwort deutlich wurde. Gleiches gilt für den langjährigen Präsidenten der Klassik Stiftung Weimar Hellmut Seemann, der an diesem Abend begrüßt hat. Vor allem ist es aber die Arbeit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die sich ganz mit dem Haus und seiner Geschichte identifizieren und dadurch ein erfolgreiches Brandfolgenmanagement überhaupt erst möglich machen.

Für die Ausstellungsvorbereitung danke ich Andreas Schirmer, der Museumstechnik der Klassik Stiftung Weimar und der Erfurter Werbe-Gesellschaft, durch deren Hilfe in dem von Karl-Heinz Schmitz und Hilde Barz-Malfatti erbauten großartigen Studienzentrum²⁸ eine attraktive Ausstellungsfläche für die Öffentlichkeit geschaffen

werden konnte. Veronika Spinner hat die Redaktion des vorliegenden Bandes übernommen, wofür ich ihr herzlich danke.

Neben einem Postkartenset mit herausragenden Beispielen der von Hannes Möller gemalten Brand- und Aschebücher liegt nun eine erläuternde Publikation vor, mit der die Arbeit der Bibliothek an der kulturellen Überlieferung anschaulich wird. Hierzu gehört auch die Einbeziehung von Kunst und Kolloquien, zur Ermöglichung und Dokumentation einer Vielfalt von Perspektiven. So wird eindrücklich anschaulich: Kulturelle Überlieferung ist eine Frage der Perspektive.

28 Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar. Das Studienzentrum. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar hg. v. Michael Knoche. Mit Fotografien v. Claus Bach u. Ulrich Schwarz. Berlin 2006.

→ Metallstück / Eisenstück
Vollkorn-Hirschen



Gesichter aus Asche – Hannes Möllers Bücherporträts

Man kann dem Künstler Hannes Möller ein Gespür für die Inszenierung des Grauens nicht absprechen. Die 30 Aschebücher dieser Ausstellung sind verteuftelt gut ins Bild gesetzt. Als hätten sich die verbrannten Bücher im Morgengrauen nach der Feuerhölle vom 2. September 2004 für eine Porträtsitzung zur Verfügung gestellt. Tröstlicher kommen die zehn Brandbücher daher. Bei ihnen besteht noch Hoffnung auf Heilung: Kranke auf dem Weg zur Rehabilitation und einem neuen Bücherleben.

Seit über zehn Jahren setzt sich Möller intensiv künstlerisch mit Bibliotheken und den sie bevölkernden Individuen auseinander. Seine Initiation als malender und zeichnender Bibliomane erlebte er 2007 in der Cusanus-Bibliothek in Bernkastel-Kues. Seither besucht er Bibliotheken in ganz Europa auf der Suche nach außergewöhnlichen Exemplaren. Er ist ein Büchersammler der besonderen Art. Ihn interessiert nicht der Besitz, sondern das Wesen der Bücher. Dieses Wesen teilt sich ihm nicht in erster Linie in ihrem Inhalt, sondern durch ihr äußeres Erscheinungsbild mit. Möller geht es aber nicht darum, das ganze Buch abzubilden. Nur selten gibt er ein Objekt in Schrägsicht wieder. Fast immer wählt er eine Ansicht aus, die er en face abbildet.

Es wäre nicht richtig, Möllers Werke als Stillleben zu bezeichnen, es ist keine natura

morta. Bücher sind für ihn nie ein Nebenprodukt eines größeren Arrangements, sie sind das einzige Thema seiner Bilder. Der Künstler schafft in stummer Porträtsitzung ihr Konterfei. Es entstehen Studien des jeweiligen Abbilds, die einen Verweis auf die besondere Persönlichkeit der Bücher geben. Auch Schnüre und Bänder, die das Buch zusammenhalten, finden sein Interesse. Und selbst die aus einem Buch herausragenden Zettel oder Lesezeichen eines Bibliothekars oder Lesers werden als zum Erscheinungsbild des Objekts gehörig betrachtet.

Wenn er das Objekt seiner Wahl gefunden hat, erstellt Möller eine Fotografie, die aber beileibe nicht das eigentliche Werk darstellt. Die Fotografie ist nur eine Erinnerungsstütze für sein Kunstwerk, das in mühevoller Kleinarbeit auf Büttenpapier entsteht. Grundlage ist wiederum eine Zeichnung, auf die in immer neuen Übermalungen zahlreiche Farbschichten aufgetragen werden. Möller bedient sich dabei einer speziellen Mischtechnik zwischen Gouache und Aquarell. So erlangt das Bild eine besondere Plastizität und ein ungewöhnlich lebendiges Farbenspektrum. Auch der Untergrund ist gemalt.

Die Originalgröße des Buches ist für ihn zumeist nicht die Richtschnur. Ganz bewusst erstellt er große Formate von bis zu 200 cm Höhe, um die Details akkurat in Szene setzen



Solitaire – Bibliothek Leuven 1914,
2014, ca. 207 × 68 cm

zu können. Die Unversehrtheit ist ebenfalls kein Kriterium. Im Gegenteil: Beschädigte Bücher erhalten seine ganz besondere Aufmerksamkeit.

Über die Jahre hat Hannes Möller mehrere Bücherzyklen im Rahmen seines Bibliotheken-Projektes geschaffen: In der Reihe der „Solitaire“ hat er Bücher aus ganz unterschiedlichen Bibliotheken zusammengeführt. Neben Büchern aus Bibliotheken in Darmstadt und Mainz, der unmittelbaren Umgebung seines Lebensortes bei Frankfurt am Main, werden u. a. Exemplare aus der Abteibibliothek Marienstatt, der Stadtbibliothek Lübeck, der Bibliothèque Humaniste Sélesstat, der Stiftsbibliothek St. Gallen und auch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek erfasst.

In der ca. 207 × 68 cm großen Arbeit *Solitaire – Bibliothek Leuven 1914* aus dem Jahr 2014 porträtierte Möller eines der vom Feuer nahezu völlig zerstörten Bücher vom Brand der Universitätsbibliothek vom 25. August 1914. Nur ganz wenige Aschebücher haben sich erhalten. Es steht symbolisch für die Zerstörung der Stadt Leuven durch deutsche Truppen als Vergeltungsmaßnahme für einen Angriff auf deutsche Soldaten. Möller verwendete für seine Arbeit hier erstmals Rußpigmente, um das Schwarz intensiver zu färben und die Zerstörung durch Feuer in seiner Malerei zum Ausdruck zu bringen.

In der Bilder-Reihe *Die verlorene Bibliothek* spürte Möller den in die ganze Welt verstreuten Büchern der Bibliothek des Klosters Eberbach am Rhein nach. Die Bibliothek wurde im Dreißigjährigen Krieg geplündert und im Zuge der Säkularisation 1803 mit dem Kloster endgültig aufgelöst.

Für Eingeweihte ergibt sich hier ein besonderer Bezug zum tragischen Kapitel „Brennende Bibliotheken“. Denn das Kloster Eberbach oberhalb von Eltville unweit von Wiesbaden war Drehort für den Film *Der Name der Rose* nach dem Roman von Umberto Eco. Das Szenario um die

durch vergiftete Buchseiten ermordeten Mönche und das abschließende Höllenspektakel der brennenden Bibliothek ist allseits bekannt. In der Figur des geheimnisvollen blinden Bibliothekars Jorge hat Umberto Eco hintersinnig den argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges porträtiert, der sich in seinem Werk vielfältigst mit den Themen Buch und Bibliotheken auseinandergesetzt hat. Noch hintersinniger handelte jedoch der argentinische Staat, der Borges kurze Zeit nach seiner vollständigen Erblindung 1955 zum Direktor der Nationalbibliothek in Buenos Aires machte. Hinter dieser Idee muss ein Mensch mit Deutschkenntnissen gesteckt haben. Denn es gibt keinen geeigneteren Namen für einen dienst-eifrigen Bibliothekar als den des argentinischen Schriftstellers, wenn man ihn als Imperativ liest: „Borg es!“ – nämlich das Buch oder möglichst viele davon.

Die Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek umfasste insgesamt vierzig Arbeiten und zeigte erstmals beide Bilder-Zyklen mit Opfern des Brandes der Herzogin Anna Amalia Bibliothek vollständig. Der Zyklus der Brandbücher im Hochformat stellt beschädigte Bücher dar, während die Aschebücher zerstörte, verkohlte und geschmolzene Bücher abbilden, die teilweise nur noch in ihrer äußeren Form einem Buch ähneln. Alle Werke sind querformatig, 26 im kleineren Format ca. 40 × 50 cm, vier Arbeiten aber im Großformat von ca. 93 × 143 cm. Auch hier stellt Möller eine Verbindung zwischen den Materialien des Bildes und dem Feuer vom 2. September 2004 her. Er verwendet Pigmente von Kohle und Ruß und verarbeitet Originalasche verbrannter Bücher, entweder vermahlen oder in ganzen Stücken, die er in die Bilder einarbeitet.

In Malerei und Grafik werden Bücher immer wieder abgebildet, meist in Form von Attributen von Heiligen oder Gelehrten, seltener in

Stilleben oder in Genreszenen wie bei Spitzwegs Gelehrten. Das Buch als eigenes Motiv findet sich in der bildenden Kunst auch hier und da, in der Kunst der Gegenwart jedoch zunehmend häufiger. Ein herausragendes Beispiel sind die Buchobjekte von Anselm Kiefer. Es ist kein Zufall, dass Arbeiten von Hannes Möller 2017 im Bad Homburger Museum Sinclair-Haus neben Kiefers *Mutterkorn* gezeigt wurden.

Hannes Möller hat mit seinen Bücherporträts einen ganz eigenen Weg eingeschlagen. Ihren Reiz erhalten sie durch ihre gediegene Zeichnung und ihre feine Malerei, die sich für den Betrachter gedanklich verbinden mit dem Schicksal des dargestellten Objektes und seiner Bibliothek: Die Brand- und Aschebücher sind ein Memento Mori, ein Bild der Vergänglichkeit des Lebens und des Wissens. Bei diesen Darstellungen drängt sich unwillkürlich die Assoziation vom Büchersterben der verabscheuungswürdigen Bücherverbrennungen von 1933 auf, aber auch die realen und fiktiven Bibliotheksbrände von der Bibliothek zu Alexandria bis hin zu Peter Kiens Bibliotheksbrand in Elias Canettis *Blendung*.

Nach dem Sengen, Knacken, Lodern und Prasseln des zerstörerischen Feuersturms liegen die Bücher still da wie aufgebahrte Leichen. Am großen Zeh baumelt die Inventarnummer. Steht man vor einem der Aschebücher-Bilder, wagt man kaum zu atmen, aus Furcht, das fragil-filigrane Gebilde würde durch den Lufthauch Schaden nehmen und verwehen. Einband und Buchblock sind wie zwei Liebende im Grab vereint. Und eindringlich fühlt man sich an den Schluss von Victor Hugos *Notre Dame de Paris* erinnert, als man die Gerippe des buckligen Quasimodo und der schönen Esmeralda im Keller findet. Als man versuchte, sie voneinander zu lösen, zerfielen sie zu Staub.



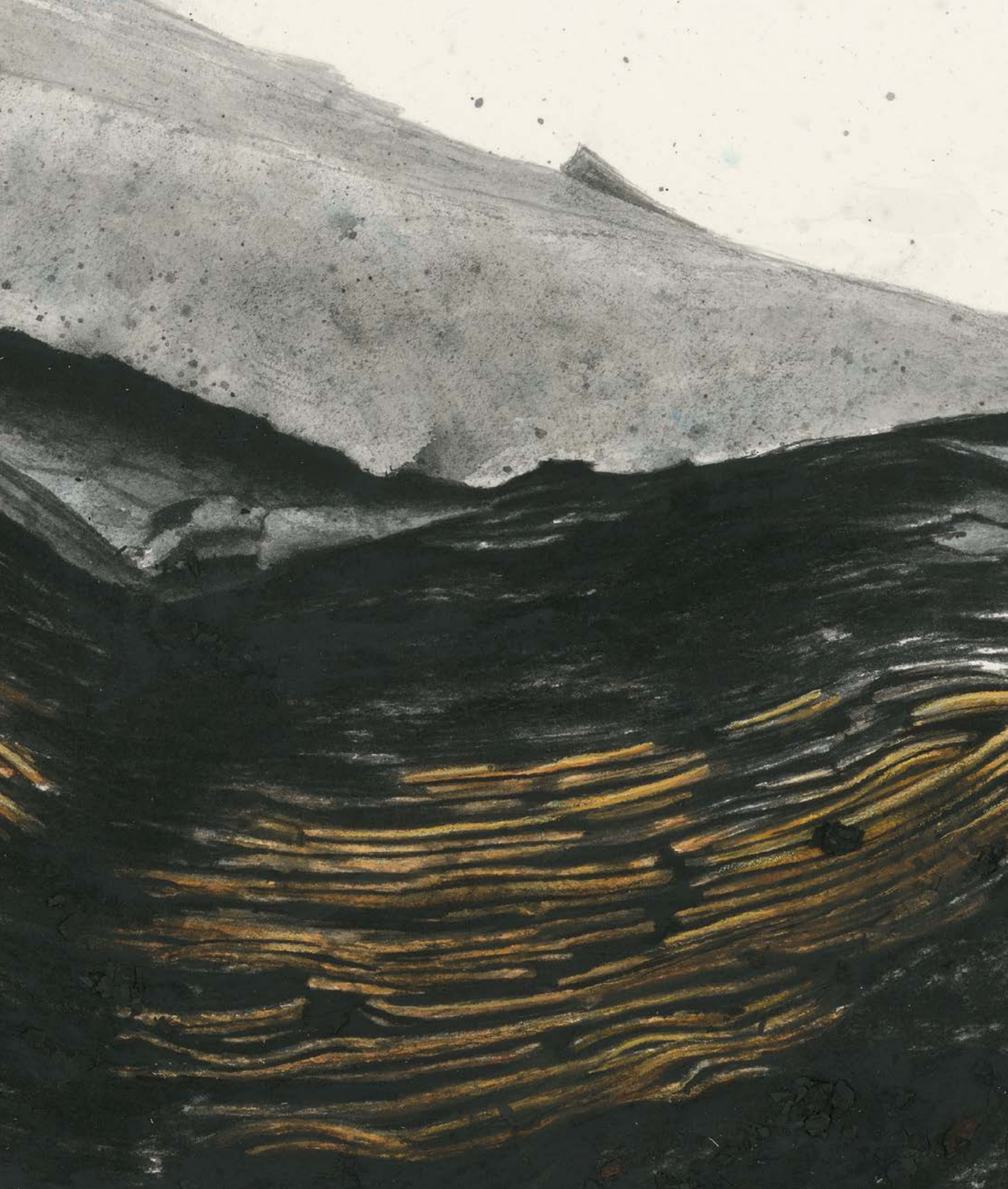


Aschebuch A I, 2018, 92,6 × 142,9 cm





Aschebuch A II, 2018, 93,1 × 142,4 cm
Folgesseite: Detail









Aschebuch A III, 2018, 92,7 × 143,1 cm





Aschebuch A IV, 2018, 92,4 × 143,3 cm

Am Anfang war das Feuer

Als in Weimar die Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ eröffnet wurde, mit der Hannes Möller gleichermaßen an die vom großen Brand 2004 zerstörten wie an die geretteten, die restaurierten Bestände der Herzogin Anna Amalia Bibliothek erinnert, da neigte sich in der Hamburger Kunsthalle die Ausstellung „Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600“ ihrem Ende zu.¹ Mit der Optik des begeisterungsfähigen Dix-huitièmisten, geprägt von der Ästhetik des Erhabenen bei Edmund Burke oder bei Immanuel Kant, begab man sich in diese Ausstellung in der Erwartung auf Gemälde, die einem Erdbeben, Vulkanausbrüche, Unwetter im Gebirge, Schiffbrüche auf dem ‚grenzenlosen in Empörung versetzten Ozeane‘ und ähnliche Naturkatastrophen vor Augen führen. Das erste indessen, auf das man im Rundgang durch die Ausstellungsräume traf, waren höchst eindringliche Bilder des brennenden Troja, Prospekte und Detailstudien der brennenden Stadt, aus der Menschen zu retten versuchen, was immer sie retten können. Mit Blick auf die Ansichten von der Feuerkatastrophe konnte man die kurze Koinzidenz der Ausstellun-

gen wie einen Gruß der Bilder erleben – einen Gruß der damals gerade noch für ein paar Tage in Hamburg ausgestellten Brandbilder an die Weimarer Bilder von den in verschiedenen Phasen und Verfahren, dabei auch in ganz unterschiedlichem Sinne aus den Flammen geretteten Büchern. Und man hat sich diese ganz und gar ätherische Grußadresse der Bilder an die Bücher, die durch die künstlerische Darstellung zu Bildern – Bildern gleichermaßen der Zerstörung und der Rettung – geworden sind, als besonders emphatisch vorzustellen. Tatsächlich werden ja die Brandbücher und die Aschebücher, die Hannes Möller auf seinen Gemälden abbildet, in einer künstlerischen Transformation aus zerstörten Kulturobjekten zu Kulturobjekten einer höheren Stufe. Und sie leisten dabei ein Stück Erinnerungsarbeit nicht allein in zeitgeschichtlicher Perspektive, sondern auch in grundsätzlicher Hinsicht; sie erinnern nämlich nicht nur an den Brand vor 15 Jahren, sondern dabei auch an die Grundlage und die Gefährdung der menschlichen Welt, an die Ambivalenz des Feuers und an die produktive Dialektik der Kultur, die auf dem Feuer beruht.

1 Markus Bertsch, Jörg Trempler (Hg.): Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600. Ausstellungskatalog Hamburg, Petersberg 2018.

Das Feuer: Natur oder Kultur?

Ist eigentlich der Brand von Troja, die Folge des Durchbruchs bei der Belagerung der Stadt durch die Griechen, unserer ersten Intuition gemäß ein Beispiel für entfesselte – *Natur*? Intuitiv neigen wir doch eher dazu, das Feuer, das hier gewütet, und wie man in solchen Fällen sagt: ein Werk der Zerstörung angerichtet hat, als ein Mittel der Kriegsführung und damit ziemlich eindeutig als einen der Zivilisationsschäden anzusprechen, die in der vergesellschafteten Menschheit immer wieder – von Menschen – angerichtet werden. Und so wäre auch der Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek im Jahr 2004, der durch einen Defekt in den elektrischen Leitungen des Gebäudes ausgelöst wurde, ein Zivilisationsschaden, weil er einem technischen Defizit entsprang. Es ist die Eindeutigkeit dieser Erklärung, die verloren zu gehen droht, wo das historische Ereignis als Naturkatastrophe eingeordnet wird. Aber ist nicht dieser Verlust der Eindeutigkeit – wie übrigens jeder Verlust an Selbstverständlichkeit² – eine Chance für das problembewusste Nachdenken? Müssen wir nicht zugeben, dass man selbst bei technischen Defekten von Naturkatastrophen sprechen darf, wo immer man es mit dem offenen Feuer zu tun bekommt? Wo sich in Fällen wie der Feuersbrunst in einer Stadt oder dem Brand einer Bibliothek die intuitiv erprobte Entgegensetzung von Natur und Kultur gleichermaßen aufzudrängen wie aufzuheben scheint, da finden wir uns unversehens hineingezogen in eine Debatte, die zu den grundlegenden und unausweichlichen Orientierungsdebatten gehört: Was ist Natur, was Kultur? Wie steht eigentlich die menschliche Kultur in der Natur?

Das Feuer ist eine unter vielen Kräften der Natur, dabei aber diejenige Naturkraft, an der wir exemplarisch aufweisen, dass die Kultur sich auf Natur gründet, auf deren Aneignung und Nutzung beruht. Wir können uns gerade am Beispiel des Feuers die Angewiesenheit der Kultur und damit der Menschheit auf günstige natürliche Bedingungen vor Augen führen. Das Feuer ist das Element, das im Inneren der Kultur seine produktive Wirkung entfaltet. Und wir sollten uns an der Spannung oder Krise zwischen Natur und Kultur, die an den Katastrophen wie dem Brand einer Stadt oder einer Bibliothek thematisch wird, auch vor Augen führen, dass die naive Konstruktion eines säuberlichen Gegensatzes von Natur und Kultur hinter der Komplikation dieses tatsächlichen Wechselverhältnisses hoffnungslos zurückbleibt.

Die prometheische Gabe

Am Anfang war das Feuer. Wenn wir das sagen, dann meinen wir den Anfang der Menschheit. Der *Homo sapiens*, der – wie wir wissen – zugleich *Homo faber* war,³ zeigt sich, ja man kann sagen: er macht sich heraus aus einer langen diffusen Vorgeschichte der Arten in dem Augenblick, in dem das Feuer nicht mehr bloßes Naturereignis ist, sondern seine Domestizierung gelingt, die Verfügung über diese elementare Kraft, die darin besteht, dass man es selbst herstellen kann, wenn man es braucht; und dass man es einzuhegen und in seiner Wirkung zu kontrollieren vermag.

Was wir heute durch die Forschungserträge der zeitgenössischen Paläoanthropologie als gesichertes Wissen haben, ist den Jahrhunderten und Jahrtausenden vor uns auch ohne exakte

2 Hans Blumenberg: Selbstverständlichkeit, Selbstaufriechtung, Selbstvergleich. In: Ders.: Theorie der Lebenswelt. Hg. v. Manfred Sommer. Berlin 2010, S. 133–148.

3 Vgl. Jürgen Mittelstraß: Leonardo-Welt. Über Wissenschaft, Forschung und Verantwortung. Frankfurt a. M. 1992; Volker Gerhardt: Humanität. Über den Geist der Menschheit. München 2019.

Wissenschaft irgendwie immer schon bewusst gewesen: Die Geschichte der Menschheit beginnt mit der Verfügung über das Feuer als elementare Produktivkraft. Ein literarisch-philosophisches Dokument dieses pyromanischen Selbstverständnisses der Menschheit findet sich bereits im 4. Jahrhundert vor Christus – bei Platon, in seinem großen Dialog *Protagoras*. Es hat in dieser berühmten Erzählung vom Ursprung der Kultur, die Platon seinem literarischen Protagonisten Protagoras in den Mund legt, nicht schon damit sein Bewenden, dass die Götter die Menschen aus Erde und Feuer gemacht hätten; sie hätten am Anfang der Zeiten auch die beiden Titanen Epimetheus und Prometheus damit beauftragt, die Lebewesen mit Eigenschaften zur Lebensbewältigung auszustatten. Epimetheus habe daraufhin unter den verschiedenen Tieren die Gaben der Stärke oder Schnelligkeit, von Flügeln oder unterirdischer Behausung, Haaren, Fell, dicker Haut, Hufen, Klauen, starkem Gebiss usw. verteilt – lauter Eigenschaften zur Selbsterhaltung und Selbstbehauptung. Er hätte aber die verfügbaren Potentiale an die Tiere verschwendet, so dass bei dieser unbedachten Verteilung der natürlichen Güter nichts mehr übrig war, als die Menschen an der Reihe waren. „Wie aber Epimetheus doch nicht ganz weise war, hatte er unvermerkt schon alle Kräfte aufgewendet für die unvernünftigen Tiere; übrig also war ihm noch unbegabt das Geschlecht der Menschen, und er war wieder ratlos, was er diesem tun sollte.“ Bei der Inspektion durch Prometheus steht der Mensch da in

seiner ganzen Dürftigkeit: „nackt, unbeschuh, unbedeckt, unbewaffnet“.⁴ Arnold Gehlen wird dies variieren: „Sinnesarm, waffenlos, nackt, in seinem gesamten Habitus embryonisch, in seinen Instinkten verunsichert“.⁵

Ein über Jahrhunderte tradiertes Thema präludiert in Platons Erzählung, das Thema von der stiefmütterlichen Natur: *natura noverca*, die den Menschen als ‚Mängelwesen‘ ins Leben entlässt – auf diesen Begriff wird es Johann Gottfried Herder bringen, und Arnold Gehlen wird ihn mit methodischem Vorbehalt übernehmen.⁶ Doch wir sind damit erst am Ausgangspunkt einer (hier darf man den inzwischen inflationären Topos wirklich noch bemühen) ‚großen Erzählung‘. Als Prometheus kommt und den Menschen so ungerecht vernachlässigt findet – „nackt, unbeschuh, unbedeckt, unbewaffnet“ –, da sieht er sich herausgefordert zu jener großen Kompensationsleistung, auf der die menschliche Kultur beruhen wird: Prometheus stiehlt den Göttern das Feuer des Hephaistos und die Weisheit der Athene, um sie den Menschen zu bringen, das heißt, er schenkt ihnen das Mittel für die Künste des Schmiedens und der Weberei. Nach dem Mythos des Protagoras sieht sich Zeus daraufhin offenbar in Zugzwang, den Gaben zum Überleben der Menschheit auch noch die Scham (*aidos*; auch: Hochachtung, Ehrerbietung) und das Recht (*dike*) hinzuzufügen. Damit sind die Elemente der Kultur vollständig beisammen – das, was ein menschliches Leben in der Gemeinschaft erst ermöglicht – und an erster Stelle steht

⁴ Platon: *Protagoras* 321 b–c.

⁵ Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*. Hamburg 1957.

⁶ Vgl. Johann Gottfried Herder: *Abhandlung ueber den Ursprung der Sprache* [...]. Berlin 1772; Arnold Gehlen: *Der*

Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt (1940). In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Hg. v. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a. M. 1978ff. Bd. 3.1. Frankfurt a. M. 1993, S. 79–93.

⁷ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979; vgl. auch Birgit Recki: *Arbeit am Menschen*. Hans

mit dem Feuer die Technik als Inbegriff dessen, was den Menschen zur Kompensation ihrer natürlichen Schwäche von den Göttern zugekommen ist.

Prometheus hat sich damit als der Gründervater der abendländischen Geschichte im kulturellen Gedächtnis gehalten. Von diesem Platonischen Mythos ausgehend lässt sich geistesgeschichtlich verfolgen, wie in der Auseinandersetzung mit der sagenhaften Tat des Feuerraubes (also in der Nacherzählung der Geschichte, wie mit dem Feuer die *Technik* zu den Menschen gekommen ist), die kultivierte Menschheit über die Jahrhunderte hinweg ihr Selbstverständnis aushandelt. So hat der Philosoph Hans Blumenberg sein großes Buch *Arbeit am Mythos* der facetten- und variantenreichen Rezeptionsgeschichte eines einzigen Mythos gewidmet, den er als den Grundlegungsmythos des Abendlandes begreift – und das ist der Mythos vom Feuerraub des Prometheus als Menschheitsbegünstigung durch Stiftung der Kultur.⁷

Prometheus als Künstler

Aus der langen, variantenreichen und in ihren Wandlungen so aufschlussreichen Rezeptionsgeschichte dieses Mythos verdienen es besonders zwei markante Beispiele, erwähnt zu werden. Da ist zum einen die Projektion eines künstlerischen Selbstverständnisses auf die Figur des feuerspendenden Kulturstifters Prometheus bei Shaftesbury: In seinem *Soliloquy or Advice to an Author* (1710), dem *Selbstgespräch oder Ratschlag an*

einen Autor, nennt Shaftesbury in polemischer Abgrenzung von den zeitgeistigen Flachköpfen im Literaturbetrieb, die ihm ein Dorn im Auge sind, den ernsthaften schöpferischen Dichter einen *wahren Prometheus*. „Such a poet is indeed a second maker [ein zweiter Schöpfer]; a just Prometheus, under Jove. Like that sovereign artist or universal plastic nature, he forms a whole.”⁸ Die hier artikulierte Identifikation des Dichters mit Prometheus zeugt davon, dass da eine vorgängige Wahrnehmung des Prometheus als schöpferisch und damit als Prototyp eines Künstlers zugrunde liegt.

Apropos ‚Identifikation des Dichters mit Prometheus‘ – dieser Topos führt zum zweiten Beispiel. In der ersten Strophe von Goethes großem Gedicht *Prometheus* heißt es:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Müß mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Und in der letzten Strophe:

Hier sitz’ ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,

Blumenberg in Münster. In: Reinold Schmücker, Johannes Müller-Salo (Hg.): *Pietät und Weltbezug*. Universitätsphilosophie in Münster [im Druck].

8 Anthony Ashley Cooper Shaftesbury: *Soliloquy: or, Advice to an Author*. London 1710. „Denn ein solcher Dichter ist in der Tat ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allgemei-

nen bildenden Natur formet er ein Ganzes, wohl zusammenhangend, und in sich selbst wohl abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Teile.“ Dt. Übers. v. Johann Georg Sulzer (1771) zit. nach: Oskar Walzel: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. München 1932, S. 13f.

Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!⁹

Das titanische Aufbegehren erscheint hier als die natürliche Folge dessen, worauf es ankommt: die *Zähmung* des Feuers, seine *Einhegung* als Glut im Herd. Wenn das gelingt, und nur dann, birgt die Naturgewalt ein Potential für die menschliche Kultur.

Kultur versus Natur oder: Was ist Rousseauismus?

Wie sehr in der Nacherzählung vom Raub der Göttergabe durch den Titanen mit der Ambivalenz und Problematik des Feuers auch die Ambivalenz und Problematik der menschlichen Kultur thematisch werden kann, das wird bei wenigen so prägnant wie bei dem Denker, der Mitte des 18. Jahrhunderts die Reflexion auf die Kultur von Grund auf und unerbittlich als deren Schadensbilanz anlegt. Die Rede ist von Jean-Jacques Rousseau, der sein philosophisches Werk 1750 mit der kleinen Abhandlung über die Frage beginnt, *Ob der Wiederaufstieg der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen hat*. Die Arbeit gibt Antwort auf die Preisfrage der Akademie von Dijon, die sich bei deren Ausschreibung wohl eine Reflexion auf die Auswirkung der Renaissance als eines Zeitalters der Wissenschaften und der Künste versprochen hatte, und Rousseau, der unbekannte junge Autor aus dem calvinistischen Genf, der sich bis zu diesem Zeitpunkt glücklos im mondänen Paris durchgeschlagen hatte, trägt mit seiner unerwartet rücksichtslosen Antwort den Preis davon.

Er macht sich gewissermaßen von einem Tag auf den anderen einen Namen mit seiner maßlos auf Ganze gehenden Kritik an der Dekadenz seines Zeitalters, für die er die Künste und Wissenschaften, kurz: die Kultur verantwortlich macht.

Am Anfang des zweiten Teils seiner Abhandlung heißt es bezeichnend: „Es war eine alte, von den Ägyptern auf die Griechen überkommene Überlieferung, daß ein der Ruhe der Menschen feindlicher Gott der Erfinder der Wissenschaften sei.“ Und in der dazugehörigen Fußnote: „Man erkennt leicht die Allegorie der Sage von Prometheus. Die Griechen, die ihn an den Kaukasus anschnitten ließen, scheinen darüber nicht günstiger als die Ägypter über ihren Gott Teut gedacht zu haben. Der Satyr einer alten Fabel [und nun zitiert Rousseau Plutarchs *De capienda ex inimicis utilitate*], wollte das Feuer küssen und umarmen, als er es zum ersten Mal sah, aber Prometheus rief ihm zu: Satyr, du wirst deinen Bart beweinen, denn es brennt, wenn man es berührt.“¹⁰

Kennt man diese kleine Intarsie im *Discours* von 1750, dann weiß man im Grunde, was Rousseauismus ist: Die Warnung vor dem Element, mit dessen Nutzung das Verhängnis der Entfremdung von der Natur beginnt. Rousseau in seinem Sendungsbewusstsein schreckt hier nicht vor der Verfälschung der Absicht zurück, die Plutarch mit seiner mythologischen Anekdote bekundet. „Es brennt, wenn man es berührt“, heißt es über das prometheische Feuer bei Rousseau, so, als ob der zitierte Text hier zu Ende wäre. Bei Plutarch geht es danach aber noch weiter mit dem Halbsatz „aber es spendet Licht und Wärme“.

9 Johann Wolfgang Goethe: Prometheus. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renzen u. a. Frankfurt a. M. 1985–2013. Abt. I, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1987, S. 329f.

10 Jean-Jacques Rousseau: Über Kunst und Wissenschaft (1750). In: Ders.: Schriften zur Kulturkritik (Die zwei Diskurse von 1750 und 1755) [Frz.-Dt.]. Eingel., übers. u. hg. v. Kurt Weigand. Hamburg 1971, S. 1–59, hier S. 29.

Ganz im Sinne dieser Vereinseitigung einer differenzierten Gegenüberstellung von Gefahren und Vorzügen des buchstäblichen wie metaphorischen Feuers bei seinem Referenzautor konzentriert sich Rousseau auch in der Folge gänzlich auf die Verluste, auf das Leiden, auf die Schmerzen, auf die Entfremdung, die den Menschen durch die Kultur erwachsen. So beginnt, nachdem in den Jahrhunderten zuvor die Frage nach der Kultur eingebettet gewesen war in die anderen Disziplinen der Philosophie, die moderne Kulturphilosophie mit einer dramatischen und undialektischen Warnung. Diese radikale Kulturkritik darf als paradigmatisch gelten für die Kulturfeindlichkeit, von der die Moderne seither begleitet ist wie von ihrem langen Schatten. Die Polarisierung, die dies bedeutet, lässt sich an einem Extremfall ähnlich wie in der eingangs aufgeworfenen Zuordnungsfrage verdeutlichen: Hatte die Frage gelautet, ob man den Brand von Troja oder den durch einen Defekt im elektrischen System ausgelösten Brand einer großen Bibliothek als Naturkatastrophe einordnen könne, so lässt sich im Gegenzug Rousseaus Fundamentalismus wohl an keinem anderen Detail so deutlich machen wie an der Sicherheit, mit der er Erdbeben als Zivilisationskatastrophen begreift – denn sie fügen eigentlich nur den Bewohnern der ‚unnatürlich‘ dicht bewohnten Städte Schaden zu, nicht aber oder doch ungleich weniger stark dem Menschen, welcher – der Natur gemäß – vereinzelt in der Wildnis lebt. Auch diese Einschätzung, die Rousseau (die Katastrophe von Lissabon 1755 im Blick) in seinem zweitem *Discours* von 1755 *Über den Ursprung der*

Ungleichheit unter den Menschen äußert, gehört zu seinem Leitgedanken, dass es, anders als der Topos der *natura noverca* es nahelegt, erst die Kultur sei, die den Menschen schwächt.¹¹ Für Rousseau ist der Mensch kein Mängelwesen. Er wird erst dazu gemacht, genauer gesagt: Er macht sich selbst erst zu einem Mängelwesen. Wenn er „dieses so geartete Wesen“ betrachte, so Rousseau, „wie es aus den Händen der Natur hervorgegangen sein mußte, sehe ich ein Tier, weniger stark als die andern, weniger beweglich als die anderen, aber, alles in allem genommen, am vorteilhaftesten von allen ausgerüstet.“¹² Rousseau exponiert damit den naturbelassenen Menschen, jenen berühmten ‚Wilden‘ vor dem zivilisatorischen Sündenfall. Dieser Wilde findet überall Nahrung, er eignet sich die Instinktsicherheit der Tiere durch allseitige intuitive Nachahmung von deren Verhalten an, und die Natur, so könnte man gemäß Rousseaus Idealen sagen, verfährt mit ihm *hart aber gerecht*, indem sie mit ihm umgeht „wie das Gesetz von Sparta mit den Kindern der Spartiaten: Sie macht die Gutgebauten stark und robust und läßt die andern untergehen“.¹³ Das wird bei Rousseau eine häufig verwendete Formel bleiben: ‚Sparta versus Athen‘. Die Athener verkörpern für ihn die verweichlichende korrumpierende Kultur – die Spartaner das Ideal der naturnahen Abhärtung. Der Naturmensch ist zwar „nackt und ohne Waffen“,¹⁴ aber durch die Nötigung zur ständigen Übung seiner körperlichen Kräfte ist er stark, geschickt, schnell und geistesgegenwärtig, bzw. besser: sinnesgegenwärtig, und dem Kulturmenschen in allem überlegen. Vor allem genießt er den Vorzug,

11 Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen* (1755). In: Ebd., S. 61–269, hier S. 99.

12 Ebd., S. 85.

13 Ebd., S. 89.

14 Ebd., S. 87f.

„ständig seine Kräfte zur Verfügung zu halten, stets jedem Ereignis gewachsen zu sein und sozusagen sich selbst immer ganz mit sich zu führen.“¹⁵ Das Ideal ist, wie man sieht, der zwar eingeschränkte, aber ganzheitlich in sich selbst ruhende Mensch, der jederzeit Präsenz zeigt.

Bücher und Bilder!

Wir sind keine Rousseauisten

Mit diesem Fundamentalismus ist nicht zu scherzen. Aus der radikalen Kulturkritik, aus dem Gedanken vom verderblichen Einfluss der Wissenschaften und der Künste, die in Rousseaus Reflexion exemplarisch stehen für die Errungenschaften einer Kultur, die den ursprünglich starken, ursprünglich guten Menschen nur schwächt, kann auch die Bereitschaft zu drastischen Konsequenzen entspringen. Wohl nirgends wird dies so deutlich wie in der Konsequenz, die bereits der Autor des *Discours* von 1750 zieht:

Betrachtet man die schrecklichen Wirren, die der Buchdruck in Europa schon verursacht hat und beurteilt die Zukunft nach dem Fortschritt, den das Übel von einem Tag zum anderen macht, so ist leicht vor auszusehen, daß die Souveräne nicht zaudern werden, genauso viel Mühe anzuwenden, um diese schreckliche Kunst aus ihren Staaten zu verbannen, wie sie sich gemacht haben, um sie einzuführen. [...] Als man den Kalifen Omar fragte, was man mit der Bibliothek von Alexandria machen solle, soll er in folgenden Worten geantwortet haben: Wenn die Bücher dieser Bibliothek Dinge enthalten, die im Widerspruch zum Koran stehen, sind sie schlecht und man

muß sie verbrennen. Wenn sie nicht mehr als die Lehre des Koran enthalten, soll man sie gleichfalls verbrennen, denn sie sind überflüssig. Unsere Gelehrten haben diese Überlegung als den Gipfel der Absurdität zitiert. Setzt indessen an die Stelle von Omar Gregor den Großen und das Evangelium an die Stelle des Korans, so würde die Bibliothek verbrannt worden sein und das wäre vielleicht der schönste Zug in dem Leben dieses berühmten Bischofs.¹⁶

Mindestens hier scheint der Kulturkritiker seine pessimistische Einschätzung der prometheischen Errungenschaft für einmal suspendieren und das Feuer selbst in Anspruch nehmen zu wollen. Es ist nicht erst ein Verlust wie der durch den Brand von 2004, der uns bewusst macht: Wir werden nicht froh mit *dieser* Konzession.

Wir sind keine Rousseauisten. Wir hätten sonst (als Autoren wie als Leser) kein Interesse an dem Katalog, der die Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ dokumentiert, wir hätten kein Interesse an den erhabenen Bildern von Hannes Möller. Wir wären schon nicht Gäste bei der Eröffnung der Weimarer Ausstellung gewesen, wenn wir Rousseauisten wären. Als solche nämlich würden wir weder von Büchern noch von Kunstwerken etwas erwarten, für das es sich lohnt, vor die Tür zu gehen. Zu der Kultur, deren Entwicklung auf der Göttergabe des Feuers beruht, gehört nicht allein die Technik, auch die Wissenschaften und die Künste gehören dazu – weshalb Rousseau diese als Pars pro Toto für die gesamte Kultur behandelt, die er mit seiner Kritik an die Erde machen will. Wir hier wussten und wissen die denkwürdigen

¹⁵ Ebd., S. 89.

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau: Über Kunst und Wissenschaft (Anm. 10), S. 53, Anm.

Objekte der Wissenschaften und der Künste zu schätzen, die durch eine Naturkatastrophe zum Opfer der Flammen wurden – und die mit Hilfe der Wissenschaft, der Technik und der Kunst dann doch der Naturalisierung durch das Feuer überhoben werden. Jetzt bieten sie im Medium der Kunst die Chance, unsere Gedanken über das Verhältnis zum Feuer der Kultur zu klären und den Differenzierungen und Komplikationen im Verhältnis von Natur und Kultur auf die Spur zu kommen, von denen der Rousseauist sich nichts träumen lässt.



Buchrücken und Buchschnitt

Eine konservierungs- und restaurierungswissenschaftliche Perspektive auf die Bilder von Hannes Möller

Aus Anlass der Ausstellungseröffnung wurde ich gebeten, die Bilder des Künstlers Hannes Möller mit den Bezeichnungen *Brandbücher* und *Aschebücher* aus konservierungs- und restaurierungswissenschaftlicher Perspektive zu betrachten. Mit dieser Bitte war keine Bewertung des Zustandes der Bilder verbunden, also keine Begutachtung der Papiere und der Farbmittel, ihrer Zusammensetzung, Alterungs- und Lichtbeständigkeit. Auch die Frage, ob die Bilder die Ausstellungsdauer bei den Umgebungsbedingungen im Bücherkubus der Herzogin Anna Amalia Bibliothek unbeschadet überstehen, wurde nicht gestellt. Keine zu vermutende Aufgabenstellung an eine Restauratorin im Zusammenhang mit Ausstellungen war das Ziel. Es ging vielmehr um die bildlich dargestellten Ansichten von Büchern und Buchfragmenten und um ihren Informationsgehalt aus Sicht der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft.

Für mich bedeutete diese besondere Bitte, meine Betrachtung auf die Ergebnisse einer freien, künstlerischen Auseinandersetzung mit Material- und Objektveränderungen im Zusammenhang mit Massenschäden, verursacht durch einen Brand, zu richten. Die Disziplin der inhaltlichen Bildbesprechung ist mir jedoch nicht vertraut, und aus diesem Grund bin ich einer Frage nachgegangen, die das Wissenschaftsgebiet der

Konservierung und Restaurierung berührt und die mich interessierte. Sie lautete: „Erfassen die künstlerischen Arbeiten *Brandbücher* | *Aschebücher* von Hannes Möller äußere Merkmale, die in Zustandserfassungen der Restaurierungsdokumentationen von Bedeutung sind?“

Für eine Diskussion der Bilder im Zusammenhang mit Zustandserfassungen spricht die erkennbare Systematik der Bilder. Hannes Möller zeichnet stets Frontalansichten von Buchrücken oder Buchschnitt. Er lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden damit auf ganz bestimmte Zustands- und Konstruktionssituationen, Vergleiche und Rückschlüsse werden ermöglicht und Erkenntnisse können gewonnen werden. Für meinen Ansatz spricht auch die Präzision der Arbeiten von Hannes Möller. Man erkennt in den fein ausgearbeiteten Bildern charakteristische Oberflächenstrukturen, Färbungen von Materialien und Materialverbünden sowie kennzeichnende Veränderungen durch äußere Einwirkungen. Verständlicherweise fehlt allen künstlerischen Bildern ein Maßstab, welcher für die materialwissenschaftlichen Untersuchungen in Restaurierungsdokumentationen von Bedeutung ist.

Um meine hypothetische Frage zu beantworten, befasste ich mich zunächst mit zwei sehr verschiedenen Sachverhalten, mit der „Konstruktion eines Buches – Bereiche Buchrücken und

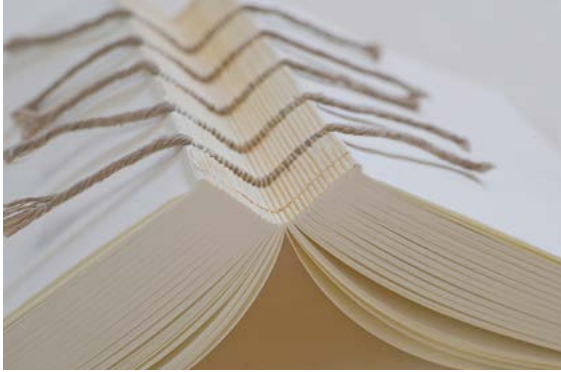


ABB 1 Rekonstruierter Buchblock mit Fadenheftung auf einfache Bündle. Charakteristische Bewegung während des Öffnens des Buchblocks.



ABB 2 Fester Buchrücken mit aufgeklebtem Leder. Beschädigungen des Rückenbereichs durch Materialbeanspruchungen beim Öffnen des Buches und atmosphärische Einwirkungen.

Buchschnitt“, sowie mit der „Entstehung von Bränden unter Einbeziehung der Geschehnisse am 2. September 2004“. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse wendete ich für die „Untersuchung zweier Bilder von Hannes Möller“ an. In einem weiteren Schritt wollte ich klären, welchen Zustand uns der Künstler so eindringlich vor Augen führt, und ich habe den „Zeitpunkt der Entstehung der Bilder“ festgestellt. Zudem musste ich noch erfahren, ob die gemalten Ansichten der Bücher und Buchfragmente „Abbilder mit realem oder fiktivem Charakter“ sind. Abschließend – so der Plan – sollten erste Antworten auf die Frage „Erfassen die künstlerischen Arbeiten *Brandbücher* | *Aschebücher* von Hannes Möller äußere Merkmale, die in Zustandserfassungen der Restaurierungsdokumentationen von Bedeutung sind?“ formuliert werden.

Konstruktion eines Buches – Bereiche Buchrücken und Buchschnitt

Wenn ein Buch aufgeschlagen wird, kommt der gesamte Buchkörper in Bewegung. Die Mechanik, die das Aufschlagen, Blättern und wieder Zuschlagen erlaubt, ist im Wesentlichen am

Buchrücken lokalisiert. Die jeweilige Konstruktion der Heftung (ABB 1), die die Ordnung der Seiten bewahrt, und die Konstruktion des Einbandes am Rücken (ABB 2) sind entscheidend für diese Beweglichkeit. Die unterschiedlichen Heftmethoden und Rückenformen des Einbandes, die Gelenkbeweglichkeit der Buchdeckel, aber auch Eigenschaften der verarbeiteten Materialien und Klebstoffe haben Einfluss auf die Mechanik. Es gibt bei Büchern und ihren Einbänden große Unterschiede in der Langlebigkeit, die mit der Qualität der Bindetechnik und der eingesetzten Materialien zusammenhängen.

Bei einer normalen Aufstellung eines Buches im Regal zeigt der Buchrücken, der ja auch Träger von Verzierungen und des Titelaufdrucks ist, nach außen in den Raum hinein. Durch diese Art der Aufstellung wird er zum Bollwerk gegenüber äußeren Einwirkungen. Diese sind zum einen atmosphärischer Art, wie Temperaturunterschiede und die mit ihnen verbundenen Schwankungen der Luftfeuchtigkeit, zudem Lichteinwirkung, Staubbelastung, Sauerstoffgehalt und Schadgase der Luft oder eben auch Feuer und Wasser, wie es am 2. Sep-



ABB 3 Fast unversehrter Buchschnitt mit Spuren von Löschwassereinwirkung. Erkennbar durch den schmalen Wasserrand.

tember 2004 im historischen Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek geschah. Zum anderen sind es Einwirkungen recht dynamischer Art, je nachdem wie die Entnahme des Buches oder der Bücher aus den Regalen erfolgt – etwa unter großem Zeitdruck bei der Bergung während und nach der Brandkatastrophe.

Der Buchblock gebundener Bücher ist in der Regel dreiseitig beschnitten: vorn, unten und oben. Das Ziel des Beschneidens ist es, hervorschießende Blattkanten zu entfernen und eine einheitliche Schnittfläche zu erhalten. Die Buchbinderinnen und Buchbinder sind dabei stets angehalten, so wenig wie möglich zu beschneiden. „Ein Druckwerk von bleibendem Wert“ – so schreibt Fritz Wiese in seinem Lehrbuch *Der Bucheinband* – „benötigt den freien Papierrand als Schutz gegen Staub, Temperatureinflüsse und nicht zuletzt gegen die wetzenden Daumen des Benutzers“.¹ Steht dieses Druckwerk als gebundenes Buch zudem gut geschlossen im Regal, beugen diese glatten Flächen an den drei Seiten

äußeren Beschädigungen vor. Bei Büchern aus sorgfältiger handwerklicher Herstellung wurden die drei Schnittflächen, zumindest aber der obere Schnitt, zusätzlich durch Farbauftrag oder Metallauflagen beschichtet oder zumindest geglättet, um die Schutzwirkung zu erhöhen. Gut sichtbar ist diese Schutzwirkung an einem Buch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aus dem 18. Jahrhundert (ABB 3), welches durch die Brandeinwirkung eine Rückenbeschädigung erhielt, die restauriert werden musste. Der Buchblock, dies erkennt man am gut erhaltenen Buchschnitt, ist während des Brandes jedoch nahezu unversehrt geblieben. Oben am Buch erkennt man lediglich einen Wasserrand am Buchschnitt und an der geöffneten Seite. Die Verfärbungen weisen allerdings nicht auf ein tiefes Eindringen von Löschwasser hin. Durch die Unversehrtheit des Schnitts war der gedruckte Text über die Dauer der äußeren Einwirkungen durch den Brand und die Löscharbeiten bis zu seiner Bergung gut geschützt.

Entstehung von Bränden unter Einbeziehung der Geschehnisse am 2. September 2004

Um die durch den Brand eingetretenen Veränderungen und Schädigungen an den sorgfältig aufgestellten Büchern im Rokokosaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu verstehen, ist eine zumindest kurze Beschäftigung mit dem Brandgeschehen am 2. September 2004 von Bedeutung. Für die Entzündung brennbarer Materialien bedarf es Temperaturen von 220 bis 320° C. Für die Entwicklung eines Brandes bedarf es nochmal einer weiteren deutlichen Temperatursteigerung auf ca. 1.000° C und ausreichend Sauerstoff. Der Verbrennungsprozess durchläuft drei Phasen: die Entwässerung der Materialien, die Oxidation – die eigentliche

1 Fritz Wiese: *Der Bucheinband*. Hannover 1983, S. 134.

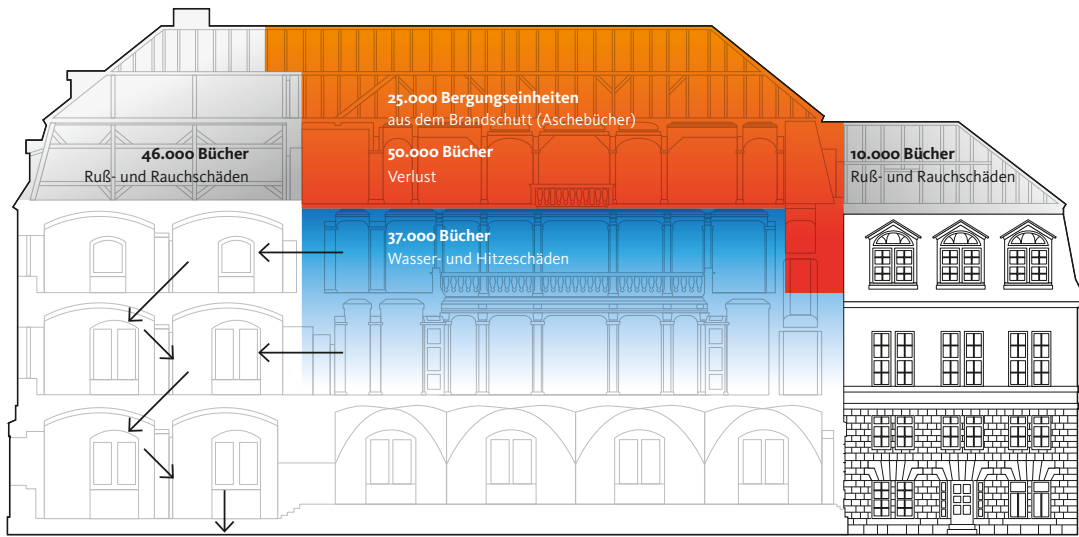


ABB 4 Längsschnitt durch das Bibliotheksgebäude (ohne Turm) mit Schadensbilanz des Brandes vom 2. September 2004

Verbrennungsreaktion – und die Pyrolyse, die thermische Umsetzung anwesender Materialien.² Den während der Bergung eilig aus den Regalen entnommenen Büchern hafteten Emissionsrückstände aus unvollständiger Verbrennung der überwiegend organischen Buchmaterialien sowie der Holzausstattung der Bibliothek an – Ruß, Asche, Schlacke, polycyclische aromatische Kohlenwasserstoffe, sogenannte PAKs, sowie andere klebrige Rückstände – und mit ihnen eine starke Geruchsbelastung.

Die Grafik der Schadensbilanz des Brandes (ABB 4) stellt in einem Längsschnitt durch das Bibliotheksgebäude eindrücklich den Brandverlauf und die geborgenen Bücher sowie Buchverluste dar.³ Sie weist für den roten Bereich, den Hotspot

des Brandes, 25.000 Bergungseinheiten mit der Bezeichnung „Aschebücher“ aus. Im blauen Bereich, in welchen reichlich das Löschwasser und Löschmittel hineinströmten, konnten 37.000 Bücher mit Hitze- und Löschwasserschäden geborgen werden. Das Ausmaß der Beschädigungen an den einzelnen Büchern, auch dies ist ersichtlich, ist eng mit dem jeweiligen Standort in der Bibliothek und ihrer Nähe zum Brandherd sowie den Bergungsumständen verbunden. Sie betreffen den Einband oder äußere Seiten von geborgenen Konvoluten, wenn der Einband verbrannt war, und die Buchschnitte. Wobei der obere und vordere Buchschnitt in der Regel mehr betroffen war als der untere Schnitt, der dem Regalboden zugewandt war.

2 Vgl. Kristina Blaschke-Walther, Ulrike Hähner: Die Einwirkung von Feuer, starker Hitze und Löschmedien auf Schriftgut und Bucheinbände. In: Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand. Petersberg 2014, S. 60–70, hier S. 61.

3 Abgebildet in: Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand (Anm. 2), Innenseite des vorderen Umschlags.



ABB 5 Aschebuch III, Aquarell, Gouache, Rußpigmente und Bücherasche auf Büttenpapier, 2017, 37,4 × 48,6 cm

Untersuchung zweier Bilder von Hannes Möller

Das Bild mit der Bezeichnung *Aschebuch III* (ABB 5) stellt einen Buchrücken dar. Das Einbandmaterial verdeckt den Buchblock nur noch etwa zur Hälfte und die darunterliegenden Materialien sind zu erkennen. Das abgebildete Einbandmaterial besitzt eine Farbigkeit, Oberflächen- und Materialstruktur, die auf Pergament schließen lassen. Die äußeren Konturen des stark beschä-

digten Einbandmaterials verdeutlichen eine gewaltsame Einwirkung. Indem sie vom Buchblock etwas absteigen, erscheinen sie wie versteift. Das Einbandmaterial ist zudem verzogen und gewellt sowie am Rücken und den höher stehenden Kanten verunreinigt.

Pergament ist eine spannetrocknete, nicht gegerbte Tierhaut. Es ist ein mechanisch stabiles und sehr haltbares Material. Allerdings reagiert es auf die Einwirkung von Wärme und Wasser

schnell sehr empfindlich. Neue Pergamente verändern ihre Struktur und Eigenschaften bei ca. 60° C, gealterte Pergamente können bereits bei Temperaturen um 30° C gefährdet sein: Das kollagene Material wird entwässert, denaturiert und schrumpft. Die Einwirkung von Wasser verstärkt diese Reaktionen. Es kommt zu Materialversteifungen, zu Spannungen bis zu Materialbrüchen und Materialverlusten.

Unter dem Pergamentfragment ist ein helles Material zu erkennen, das den Buchblockrücken fast ganz bedeckt. Es ist ebenfalls beschädigt und verunreinigt. Äußerlich sieht es wie Papier aus und könnte Teil einer Einbandkaschierung oder der Buchblock-Hinterklebung sein. Beides ist – je nach Buchkonstruktion – möglich. Links sind am Buchrücken waagerecht verlaufende Lagen des Buchblocks zu erkennen, ebenfalls aus Papier, und senkrecht das äußere Ende der Heftung. Sie erscheinen intakt, denn wir sehen, dass die äußeren Konturen des Buches links und rechts noch fast gerade, senkrecht verlaufen. Zu den Materialien Papier und Heftfaden ist anzumerken, dass es sich um Materialien pflanzlichen Ursprungs handelt.

Papier ist im Vergleich zu Pergament thermisch sehr viel stabiler. Gisbert Rohdewald schreibt in seinem Buch *Brandlehre*, dass für Papier eine Mindestverbrennungstemperatur von 800° C erreicht und gehalten werden muss.⁴ In der Umgebung muss ausreichend brennbares Material und Sauerstoff vorhanden sein. Ganze Buchblöcke aus Papier, die von einem Einband geschützt und festgeschlossen im Regal stehen und keinen Sauerstoff zwischen die Seiten lassen, sind folglich nicht so leicht zu verbrennen. Infolge starker Hitzeeinwirkung versprödet Papier jedoch an den betroffenen Bereichen,

es verliert an Flexibilität und Festigkeit, wird brüchig und verbräunt stark.

Der von Hannes Möller dargestellte unterschiedliche Materialzustand von Pergament und Papier ist realistisch. Das porträtierte Buch könnte gerade noch rechtzeitig geborgen worden sein, denn das Einbandmaterial Pergament konnte aufgrund der thermischen Empfindlichkeit seiner Schutzfunktion als ‚Bollwerk‘ bereits nicht mehr voll gerecht werden. Der Buchblock aus Papier ist noch weitgehend unversehrt und geschlossen, er erscheint im Bereich der Heftung noch vollständig und intakt.

Ein weiteres Bild von Hannes Möller mit der Bezeichnung *Aschebuch V* (ABB 6) zeigt die Vorderansicht eines Buchschnitts. Bei genauer Betrachtung dieses vorderen Buchschnitts ist ersichtlich, dass die Dauer der Einwirkung durch Hitze und vielleicht auch durch Feuer lokal unterschiedlich war. Man meint einen Angriff von Flammen – wie Feuerzungen – am rechten oberen Teil des vorderen Buchschnitts zu erkennen. Er ist von oben aus abwärts bis über die Mitte des Vorderschnitts ersichtlich. Zu sehen sind auch veraschte Spuren in einem kalten weißlichen Farbton in der Mitte des Schnitts. Dunkelbraune, fast schwarze Fragmente schweben um das Buch herum und weisen auf die Brüchigkeit der geschädigten Papierbereiche hin. Im unteren Drittel, links zu sehen, wirkt der Buchschnitt weniger geschädigt, die Struktur der Seiten ist noch geordnet. Allerdings ist er stark gebräunt bis geschwärzt. Zu sehen ist außerdem, dass es eine Stauchung gegeben hat, denn es ‚schießen‘ einige Seiten hervor. Interessant ist, dass diese Blattkantenbereiche nicht wie der Buchschnitt durchweg verfärbt sind, sondern ein warmer gelblich-weißer Papierton zu sehen ist, mit dunk-

⁴ Vgl. Gisbert Rodewald: *Brandlehre*. Stuttgart 2007, S. 128.



ABB 6 Aschebuch V, Aquarell, Gouache, Rußpigmente und Bücherasche auf Büttenpapier, 2017, 37,3 × 48,3 cm

len Rändern. Die Stauchung ist wahrscheinlich nach der Hitzeeinwirkung erfolgt, vielleicht während des Bergens. Da Papier generell ein schlechter Wärmeleiter ist, reicht die durch enorme Hitze beschädigte äußere Schicht mitunter nicht sehr tief in den Buchblock hinein. Auch dieses Bild erfasst sehr genau die Merkmale durch Hitze geschädigter Buchblöcke einschließlich des Materials Papier und seiner Veränderungen.

Zeitpunkt der Entstehung der Bilder

Natürlich stellt sich die Frage, welchen Zustand die Bilder abbilden. Dafür ist ihr Entstehungszeitpunkt interessant: Hannes Möller hat sich im Vorfeld seiner Arbeit die Bücher und Buchfragmente in der Weimarer Carlsmühle angesehen. Die Carlsmühle ist der Gebäudekomplex, in dem die Herzogin Anna Amalia Bibliothek ein Sondermagazin zur Zwischenlagerung der beschädigten Bücher und Buchfragmente eingerichtet

hat. Dorthin kamen sie nach bereits recht vielen konservatorischen Behandlungsschritten, die zuerst in Weimar und später im Leipziger Zentrum für Bucherhaltung erfolgten.⁵ Nach ihrer Bergung und vor ihrer Einlagerung in der Carls-mühle erfolgten Reinigungsarbeiten, das Stabilisieren von durchnässten Büchern mit Leder- und Pergamenteinbänden durch Mullbinden, das Einfrieren der durchnässten Bücher und Fragmente, anschließendes Gefriertrocknen sowie Dekontaminieren von Schimmel und Schadstoffen, ein erstes Gruppieren nach Einband- und Papierschädigungen und das Einlegen der einzelnen fragilen Objekte in Interimsverpackungen. Als Hannes Möller sich die Bücher in der Carls-mühle angesehen und einige ausgewählt hat, waren sie schon kein durchnässtes und kontaminiertes Bergungsgut mehr, bei dem die Entscheidung aussteht, ob es ‚noch brauchbar ist oder vielleicht weg kann‘. Wir sehen auf den Bildern bereits konservatorisch aufwendig behandelte Bücher und Buchfragmente, für die die Entscheidung, dass sie erhalten, konserviert und restauriert werden, längst getroffen wurde.

Mit Studierenden der Studienrichtung Konservierung und Restaurierung von Schriftgut, Buch und Graphik der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzmin-den/Göttingen habe ich die Bilder von Hannes Möller betrachtet. Eine Studentin sagte, dass es für sie anhand der Bilder unvorstellbar sei, in die abgebildeten Bücher jemals hineinsehen

zu können. Die Bücher waren zum Zeitpunkt ihrer Abbildung tatsächlich nicht benutzbar. Der Künstler zeigt uns ein wichtiges Zwischenstadium; er malte die Bücher und ihre Merkmale *vor der Restaurierung*. Es sind daher sehr interessante Zeitdokumente entstanden. Substanzerhalt und Substanzsicherung sowie Dekontamination waren erfolgt; die Benutzbarkeit der Bücher zu ermöglichen, das war zu diesem Zeitpunkt die kommende, schwierige restauratorische Aufgabe.

Unter dem Begriff der Restaurierung werden Maßnahmen an einem bereits konservierten Objekt verstanden, „die darauf abzielen, seine Wertschätzung, sein Verständnis und/oder seine Benutzung zu erleichtern, wobei seine Bedeutung sowie die vorgefundenen Techniken und Materialien respektiert werden.“⁶ Entsprechend objektgerechte Maßnahmen mussten für den Massenbestand der brandgeschädigten, konservatorisch behandelten Bücher und Buchfragmente allerdings erst entwickelt werden.⁷ Der gerettete und noch vorhandene Informationsgehalt zur originalen Substanz und äußeren Erscheinung sollte dabei weitestgehend erhalten und so wenig wie möglich verändert werden.⁸

Abbilder mit realem oder fiktivem Charakter

Handelt es sich bei den eindrucksvollen Buchbildnissen von Hannes Möller um Bilder eines realen ‚Zwischenzustandes‘ der Bücher oder um eher fiktive Darstellungen? Um diese Frage zu

5 Vgl. Manfred Anders: Notfalleinsatz im Zentrum für Bucherhaltung. Bergung und Erstversorgung der Weimarer Bücher. In: Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand (Anm. 2), S. 25–30.

6 DIN EN 15898:2011-12: Erhaltung des kulturellen Erbes – Allgemeine Begriffe; Deutsche Fassung. 3.3.7 Restaurierung (de), S. 11. In: Erhaltung des kulturellen Erbes. Berlin, Wien, Zürich 2014.

7 Vgl. Ulrike Hähner: Interdisziplinäre Restaurierung an der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Versuch einer Analyse. In: Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand (Anm. 2), S. 31–46, hier S. 33f.

8 Ulrike Hähner, Johanna Kraemer, Alexandra Schmidt u. a.: Restaurierungsziele. In: Ebd., S. 71–78.

9 Johanna Kraemer: Ledereinband. In: Ebd., S. 100–111, hier S. 105f.



ABB 7 Brandbuch I, Aquarell und Gouache mit Weißhöhung auf Büttenpapier, 2010, 37,0 × 29,5 cm (Ausschnitt)



ABB 8 Fotografie des brandgeschädigten Buches im Zustand nach der Restaurierung

klären, habe ich das gemalte Buch mit dem Titel *Brandbuch 1* (ABB 7) ausgewählt, dessen Spur sich in der Bibliothek anhand der ebenfalls gemalten historischen Signatur am Buchrücken nachvollziehen ließ. Das reale Buch (ABB 8) konnte durch sie ermittelt und der Zeichnung gegenübergestellt werden. Wenn man bei der Betrachtung der Buchporträts von Hannes Möller vielleicht in Erwägung gezogen hat, dass sie fiktiven Charakter besitzen könnten, so kann dies für das untersuchte Beispiel verneint werden.

Für die beschädigten Einbände hatte die Leitung der Bibliothek nach dem Brand Ziele fest-

gelegt, nach welchen der äußere und materielle Informationsgehalt der Einbände weitgehend zu erhalten war. Eine Herausforderung waren die durch Hitze geschädigten, brüchigen und einerseits teilweise stark geschrumpften sowie andererseits durch Wasser aufgequollenen Einbandmaterialien, durch die die Einbände beschädigt waren und sich die Bücher kaum öffnen ließen. Für die Benutzbarkeit wurde ein vergleichsweise geringer Öffnungswinkel von 45° festgelegt, den die Bücher wieder erreichen mussten. Der Inhalt ist bei diesem Öffnungswinkel mit Hilfsmitteln lesbar und auch digitalisierbar.⁹ Durch diese



ABB 9 Aschebuch XIX, Aquarell, Gouache, Rußpigmente und Bücherasche auf Büttenpapier, 2018, 36,7 × 48,2 cm

Festlegung konnten mehrheitlich die stark beschädigten originalen Einbandmaterialien erhalten bleiben und überwiegend lokal begrenzte Restaurierungsmethoden eingesetzt werden. Vergleicht man das Bild von Hannes Möller mit dem inzwischen restaurierten originalen Buch, so ist zu beachten, dass es sich dabei um ein Ergebnis aus einer standardisierten Mengenrestaurierung handelt. 36.500 von den insgesamt 37.000 Brandbüchern sind bis Ende 2018 in dieser ausgespro-

chen sorgfältigen Qualität restauriert worden. Sie forderte eine sehr gute Vorbereitung, Kommunikation und Organisation sowie das Zusammenwirken von Schadenserfassung, Objektgruppenbildung, Musterrestaurierung, Methodenbeschreibung, Materialbestimmung, gewissenhafter Auftragsvergabe und Qualitätskontrolle. Der Ablauf wurde in Weimar als Managementaufgabe begriffen und die plangerechte Durchführung ist bisher einzigartig und beispielgebend.



ABB 10 Restaurierte Buchseite mit erkennbaren Konturen des Brandschadens



ABB 11 Restauriertes Aschebuch. Durch die Fehlstellenergänzung ist ein neuer Buchschnitt entstanden.

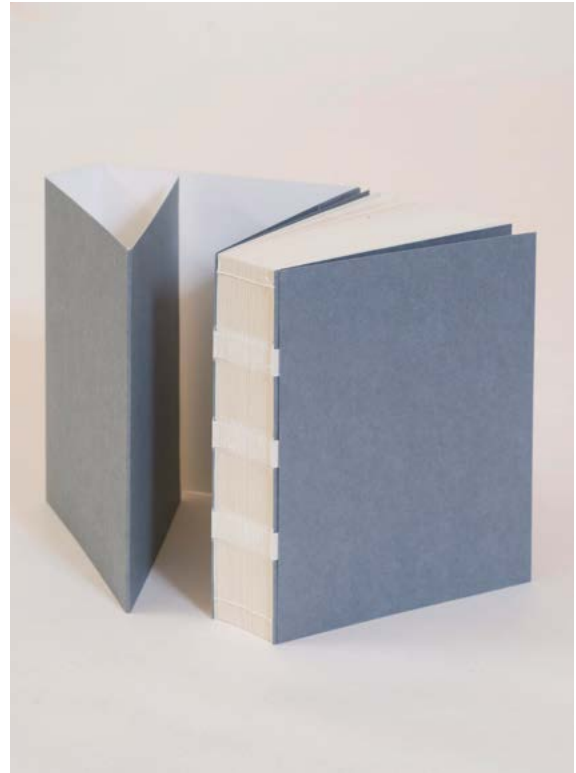


ABB 12 Restauriertes Aschebuch mit Konservierungsheftung und -einband

Anders als bei den Brandbüchern war eine direkte Gegenüberstellung für die Aschebücher von Hannes Möller nicht möglich, da die gemalte Signatur fehlte und die Recherchen dadurch sehr erschwert worden wären. Vergleicht man dennoch Hannes Möllers *Aschebuch XIX* (ABB 9) mit den durch die Herzogin Anna Amalia Bibliothek publizierten Restaurierungsergebnissen, so erkennt man, dass das äußere Erscheinungsbild des Buchschnitts und des Buchrückens durch die Restau-

rierung sehr verändert wird (ABB 11, 12). Das gemalte Bild zeigt die noch erhaltenen unregelmäßigen Blattkanten bzw. den schwer beschädigten Buchschnitt mit Verlusten, während die Fotografie eines Aschebuches nach der Restaurierung einen wieder ebenen Buchschnitt abbildet, der durch die Fehlstellenergänzung im Rahmen der Papierrestaurierung entstanden ist. Allerdings bleiben die auf dem Bild von Hannes Möller zu sehenden äußeren, beschädigten und dunkel

gefärbten Blattkanten weitgehend erhalten. Der ergänzte Papierrand verläuft entsprechend ihrer äußeren Konturen und diese sind weiterhin sichtbar sowie gleichzeitig geschützt (ABB 10).

Die Restaurierung der einzelnen Papierfragmente der Aschebücher setzte die Bibliothek vor restauratorische Herausforderungen, die darin bestanden, die brüchigen, teilweise verzogenen und fest miteinander verblockten Papierblätter möglichst ohne Substanzverlust vorsichtig voneinander zu trennen, die stark brüchigen Randbereiche zu stabilisieren, fehlende Randbereiche zu ergänzen sowie einzelne Blätter wieder zu Bogen zusammenzufügen, mit dem Ziel, sie zu falzen, zu Lagen zusammen zu tragen, diese zu heften und mit einem Konservierungseinband zu versehen. Der Eingriff in die Originalsubstanz ist bei den fragmentierten Druckschriften sehr viel umfassender als bei der Einbandrestaurierung, weil sie stets das gesamte Objekt betreffen.

Die Gegenüberstellung des gemalten Buchschnitts von Hannes Möller (ABB 9) mit dem Vorderschnitt eines restaurierten Buchblocks mit Konservierungseinband (ABB 11) ist auch hinsichtlich der Entscheidung der Bibliothek, keine historisierenden Einbandrekonstruktionen herzustellen, interessant. Im Mittelpunkt der Erhaltungsstrategie stehen die vorhandene Substanz und die Buchfunktion. Die Zurückhaltung in diesem Punkt wird durch das Bild von Hannes Möller auch erklärbar, denn in der Regel gibt es keine Hinweise mehr, wie Heftung, Buchrücken und Buchschnitte oder der Einband im Einzelnen überhaupt ausgesehen haben könnten. Sie sind verbrannt. Die Methoden der Papierrestaurierung und die Fertigung des Konservierungseinbandes wurden ebenfalls standardisiert, um die große Menge beschädigter Objekte zu bewältigen. Nur so ließ sich für ca. 1,5 Mio. Blätter auch eine gleichbleibende Qualität erreichen. Mehr als

800.000 stark beschädigte Blätter wurden bisher behandelt. Der Arbeitsablauf ist u. a. in einem Film dokumentiert. Die Methode zur Behandlung der Aschebücher ist auf andere schwere Schäden übertragbar, auf schimmelgeschädigte Papiere sowie säure- und holzhaltige Papiere, dies haben erste gemeinsame Versuche der Bibliothek und der HAWK Hochschule Hildesheim ergeben.

**„Erfassen die künstlerischen Arbeiten
Brandbücher / Aschebücher von Hannes
Möller äußere Merkmale, die in Zustands-
erfassungen der Restaurierungsdokumen-
tationen von Bedeutung sind?“**

Zum Abschluss möchte ich auf meine hypothetische Fragestellung zurückkommen. Im Zusammenhang mit den erfolgten Untersuchungen für den Vortrag kann ich sie mit *Ja* beantworten. Es handelt sich um materiell und technisch präzise Darstellungen von Büchern und Buchfragmenten. Der Künstler hat für die durch Hitze, Löschwasser und Bergung beschädigten Buchbestände zudem einen entscheidenden Zeitpunkt erfasst, er hat sie *nach* ihrer Konservierung und *vor* ihrer Restaurierung gemalt. Er macht damit auch auf den Unterschied der Ergebnisse zwischen den Methoden der Substanzerhaltung (Konservierung) und den Methoden, die notwendig sind, um eine Benutzbarkeit wiederherzustellen (Restaurierung) aufmerksam. Hannes Möller dokumentiert diesen überaus wichtigen Zwischenzustand. Die Bilder sind für das Brandfolgenmanagement der Bibliothek daher aus meiner Sicht wichtige Zeitdokumente. Er hat die Bücher stets sehr systematisch in zwei wichtigen Ansichten gezeichnet, Buchrücken und Buchschnitt, welche für den Zusammenhalt der Buchseiten, das Funktionieren des Buches, aber auch für den Schutz des Inhalts bedeutend sind. Diese beiden Bereiche, am Buch sowie an den einzelnen Blättern, waren auch

wichtige Entwicklungsfelder für die Buch- und die Papierrestaurierung der Bibliothek.

Die von Hannes Möller abgebildeten unterschiedlichen Materialzustände infolge von Hitze, Wassereinwirkung und Bergung sind nicht nur theoretisch nachvollziehbar, sie sind überaus eindrucksvoll und präzise gezeichnet und gemalt. Sie geben Rückschlüsse auf das Brandgeschehen und seine Folgen. Ihnen – den Bildern – muss eine sehr genaue Beschäftigung mit den äußeren Merkmalen der beschädigten Gegenstände und ihrer Materialveränderungen zu Grunde liegen.

Die Methode des Zeichnens und Malens ist für das Gebiet der Konservierung und Restaurierung gegenwärtig eine eher weniger beachtete Möglichkeit, Sachverhalte zu dokumentieren. Die Fotografie und erst recht die digitale Fotografie stehen im Vordergrund. Es geht mit dieser Technik schneller, ein Bild zu machen, wobei mitunter auch hier der Aufwand unterschätzt wird. Eine aussagekräftige Fotografie zu erstellen, bedarf ebenfalls einer genauen Betrachtung des Objekts sowie Festlegungen zu den Zielstellungen, Bildinhalten und den Aufnahmebedingungen. Auch die hier diskutierten Fragen zum Zustand und Zeitpunkt der Abbildung müssen bei Fotografien in gleicher Weise gestellt werden.

Meine Untersuchungen zu den Bildern von Hannes Möller bestärken mein Vorhaben, die ehemals wichtige dokumentarische Hilfstech-
nik der Wissenschaft mit langer Tradition – die Zeichnung und das gemalte Bild – wieder intensiver in das Grundlagenstudium einzubinden. An dieser Stelle möchte ich Hannes Möller für diese Erkenntnis danken.¹⁰

10 Für die Unterstützung meiner Vorbereitungen danke ich zudem den leitenden Restauratorinnen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Alexandra Hack und Johanna Kraemer, sowie der Leiterin des Referats Sondersammlungen, Katja Lorenz.



Brandbuch II, 2012, 37,7 × 39,6 cm



Brandbuch IV, 2012, 35,5 × 26,5 cm



Brandbuch VI, 2012, 31,7 × 22,9 cm



Brandbuch VII, 2012, 36,8 × 27,6 cm



Brandbuch IX, 2013, 38,1 × 26,7 cm



Brandbuch X, 2014, 32 x 22,4 cm

Zwischen Kulturerhalt und gesellschaftlichem Transfer

Perspektiven im Rahmen der Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“

Einführung

Büchern ein unverwechselbares Gesicht geben – keine einfache Aufgabe, denn Bücher sind heute meist keine Unikate. Gedruckt in hohen Auflagenzahlen, erscheinen uns Bücher vielmehr als bloße Kopien eines unkenntlichen Originals, als Kopien ohne charakteristische Merkmale, als ‚gesichtslose‘ Träger eines sich stets wiederholenden Textes. Hannes Möller sieht etwas anderes in Büchern: Er sieht in ihnen, wie er selbst sagt, „fragile, verletzte und beschädigte“ Objekte, deren Gebrauchsspuren ihnen Unverwechselbarkeit verleihen. Die Porträts von ‚Buch-Individuen‘, wie sie in der Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ gezeigt wurden, veranschaulichen eindrucksvoll, dass es Möller um mehr geht als um die Umsetzung einer ästhetischen Idee. Wer geschundenen Büchern ein Gesicht gibt, wer den Spuren ihrer Benutzung durch Menschen sowie ihres Weges durch die Zeit Ausdruck verleiht, verweist grundsätzlich auf das ‚soziale Leben‘ der Dinge, auf ihre Teilnahme an Praktiken und ihre Interpretation in Diskursen, auf das gegenseitige Wirkungsverhältnis zwischen Dingen und Menschen, die

an diesen Dingen handeln und ihnen damit Bedeutung geben. Indem Möller die in ‚Objekt-Biografien‘ entstandenen Verletzungen und Narben sichtbar macht und damit die soziale und historische Dimension der Dinge herausarbeitet, entlarvt er die ‚Schicksalsgemeinschaft‘ zwischen Kultur und Gesellschaft, eine Schicksalsgemeinschaft, die wie jede andere Höhen und Tiefen kennt, die unauflöslich ist und die daher umsortiert werden will.

Kaum kann man sich einen besseren Ort als die Herzogin Anna Amalia Bibliothek für die Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ vorstellen. Denn diese Institution steht emblematisch nicht nur für die Fragilität von Kulturgütern und kulturellem Erbe, sondern gerade auch für das große wissenschaftliche Potenzial, das die sammlungsbezogene Grundlagenforschung an und mit diesen Kulturgütern besitzt. Die Erinnerung an das ‚soziale Leben‘ von Kulturgütern, die Hannes Möllers Brandbücher und Aschebücher bildmächtig bewirken, bezieht sich allerdings nicht nur auf jene unglückselige Nacht im Jahr 2004. Vielmehr ist sie auch in wissenschaftlicher Hinsicht außerordentlich relevant, und dies keines-

wegs nur deswegen, weil sie sich grundsätzlich in Einklang befindet mit den theoretischen Grundannahmen des rezenten ‚material turn‘ in den Kulturwissenschaften, der nach Andreas Reckwitz dadurch gekennzeichnet ist, dass die Kulturwissenschaften „Materialitäten [...] und deren notwendige Verquickung und Vernetzung mit jenem Sinnhaften und Symbolischen“ entdecken, „das klassischerweise als die Sphäre des Kulturellen wahrgenommen wurde.“¹

Kulturelles Erbe als gesellschaftliche Kategorie

Tatsächlich ist es nämlich so, dass die wissenschaftliche Rede von Dingen als Kulturgütern oder materiellem Kulturerbe vielfach die Tatsache übergeht, dass diese Begriffe keine wissenschaftlichen Kategorien bezeichnen, sondern, ihrem Ursprung nach, gesellschaftliche. Auch wenn die anhaltende wissenschaftliche Rezeption eines Objekts ein gewichtiges Argument für seine Klassifizierung als Kulturgut von besonderer Bedeutung oder Kulturerbe sein kann, handelt es sich bei dieser Klassifizierung doch stets um eine Zuschreibung der Gesellschaft an die entsprechenden Dinge aufgrund ihrer angenommenen stabilisierenden Funktion für diese Gesellschaft. Die Narrative, mit denen diese stabilisierende Funktion beschrieben wird, thematisieren dabei vor allem gemeinsame Ursprünge und Erfahrungen, kollektive Identitäten, gesellschaftlichen Zusammenhalt, nachhaltige Entwicklung, Integrationsfähigkeit oder, im Falle der Abwanderung von Kulturgütern, gesamtgesellschaftlichen Verlust. Diese Narrative dienen gleichzeitig als Begründungen dafür, warum eine Gesellschaft die Dokumentation, den Erhalt, den Schutz, die

Erforschung und die Präsentation der entsprechenden Objekte anstrebt, priorisiert und unter Aufwendung gemeinsam verwalteter Ressourcen gewährleistet.

Als Produkte gesellschaftlicher Zuschreibungen stehen Kulturgüter in einem Abhängigkeitsverhältnis nicht nur von der Organisationsform einer Gesellschaft und den Verfahren ihrer Entscheidungsfindung, sondern auch von Prozessen mit gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen wie etwa militärischen Konflikten, wirtschaftlichen Krisen oder technologischen Umbrüchen. Beredte Hinweise darauf sind etwa die UNESCO-Konventionen von 1954, 1970 und 1972, die auf die diversen Gefährdungen von Kulturgütern durch bewaffnete Konflikte, durch Raubgrabungen und illegalen Handel bzw. durch Massentourismus und wirtschaftliche Expansion reagieren. Auch diejenigen Prozesse, die wir mit dem Begriff „digitale Transformation“ bezeichnen, sind ein Phänomen von gesamtgesellschaftlicher Relevanz. Mit Blick auf den Bereich der Wirtschaft sprechen daher manche von „Industrie 4.0“, um damit auszudrücken, dass es sich bei der digitalen Transformation um die vierte industrielle Revolution handelt.

Drei Thesen zur gesellschaftlichen Dimension der sammlungsbezogenen Forschung

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge will ich einer Frage nachgehen, die sich aus dem Verständnis von „Kulturgut“ und „kulturellem Erbe“ als ursprünglich gesellschaftlichen Kategorien ergibt. Diese Frage lautet: In welchem grundlegenden Bezug zur Gesellschaft sowie zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen steht die Erforschung des kulturellen Erbes insbesondere unter

1 Andreas Reckwitz: Die Materialisierung der Kultur.
In: Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann
u. a. (Hg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären

Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes-
und Sozialwissenschaften. Berlin, Boston 2014, S. 13–25,
hier S. 13.

den Bedingungen der digitalen Transformation und welche zusätzlichen, innovativen Forschungsperspektiven ergeben sich daraus für die sammlungsbezogene Forschung – Grundlagenforschung ebenso wie anwendungsorientierte Forschung – in kultur-erhaltenden Einrichtungen? Ich frage also nach dem möglichen forschungsbasierten Beitrag dieser Einrichtungen zur gesellschaftlichen sowie politischen Diskussion um Kulturgüter und den langfristigen, staatlich getragenen Schutz von Kulturgütern als gesamtgesellschaftlich relevantem kulturellen Erbe.

Dabei vertrete ich drei Thesen, die ich jeweils im Einzelnen erläutern werde:

1 – Die Erschließung und Erforschung von Objekten und Objektkonvoluten durch kulturbewahrende Einrichtungen in öffentlicher Trägerschaft muss stets auch die Gesellschaft und gesellschaftliche Prozesse im Blick haben, diese Prozesse in methodischer Hinsicht als Rezeptions- und Handlungsdimensionen mitdenken und die sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Fragestellungen zu beantworten suchen.

2 – Durch den Einsatz digitaler Infrastrukturen und Anwendungen eröffnen die unter dem Begriff „digitale Transformation“ zusammengefassten Prozesse dieser dialogischen Rückkopplung der sammlungsbezogenen Forschung an die Sphäre des Gesellschaftlichen – und mit hin des Politischen – besonders aussichtsreiche Möglichkeiten, aber auch beträchtliche Herausforderungen.

3 – Es lassen sich mindestens fünf übergreifende Forschungsperspektiven identifizieren, die das thematische und methodische Repertoire der herkömmlichen sammlungsbezogenen Grundlagenforschung ergänzen, unter konsequentem Einsatz digitaler Technologien das Transferpotenzial dieser Forschung in die Gesellschaft erhöhen und damit eine Grundlage für die not-

wendigen, nur gesamtgesellschaftlich sinnvollen Aushandlungsprozesse im Bereich des öffentlichen Kulturgutschutzes schaffen. Mit Schlagworten gekennzeichnet, handelt es sich bei diesen fünf übergreifenden Forschungsperspektiven um Zugang, Vermittlung, Wirkung, Teilhabe und Verantwortung. Bevor ich näher auf Fragestellungen und Methoden dieser fünf Forschungsperspektiven eingehe, will ich zunächst die beiden ersten hier vorgetragenen Thesen erläutern und begründen.

1. These – Die Gesellschaft als Rezeptions- und Handlungsdimension der sammlungsbezogenen Forschung

Wenn ich davon spreche, dass die Akteure der sammlungsbezogenen Grundlagenforschung in kulturbewahrenden Einrichtungen gut daran tun, auch die Gesellschaft und gesellschaftliche Prozesse als Rezeptionsdimensionen dieser Forschung konzeptionell und strategisch zu berücksichtigen, so bin ich mir durchaus bewusst, dass diese Aussage missverstanden werden kann. Explizit klarstellen möchte ich daher, dass dieses Postulat keinesfalls im Sinne der Selbstzensur oder eines Eingriffs in die grundgesetzlich verbrieft Freiheit der Forschung gemeint ist. Die dialogische Rückkopplung der sammlungsbezogenen Forschung an die Sphären des Gesellschaftlichen und Politischen muss vielmehr zunächst aus der ethischen Grundhaltung einer Verantwortlichkeit gegenüber der Gesellschaft als Auftraggeberin und Ermöglicherin dieser Forschung sowie gegenüber der besonderen gesellschaftlichen Funktion von Kulturgütern und kulturellem Erbe resultieren. Sodann ergibt sich die praktische Notwendigkeit einer solchen Rückkopplung der sammlungsbezogenen Forschung an die Sphären des Gesellschaftlichen und Politischen aus der Tatsache, dass es ja gerade der gelungene Dialog sowie die koope-

rative Partnerschaft zwischen Forschung und Gesellschaft sind, von denen der politische Wille und das zivilgesellschaftliche Engagement zum nachhaltigen Schutz von Kulturgütern wesentlich abhängen.

So setzt sich in der wissenschaftlichen und politischen Auseinandersetzung mit den Themen kulturelles Erbe und Kulturgutschutz in den letzten drei Jahrzehnten zunehmend die Erkenntnis durch, dass ein reiner Expertendiskurs ohne Einbeziehung der Zivilgesellschaft keine praktikablen und nachhaltigen Modelle für den Erhalt, die Pflege und den langfristigen Schutz von unbeweglichem wie beweglichem Kulturgut liefert. Ein strategischer Meilenstein ist in diesem Zusammenhang das von der UNESCO im Jahr 2015 verabschiedete „Policy Document for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention“, ² das eine Umsetzung der UNESCO Welterbe-Konvention von 1972 im Dienste nachhaltiger Entwicklung unter anderem von der Partizipation aller relevanten Interessengruppen nicht zuletzt auf lokaler Ebene abhängig macht. Die konkreten Formen, in denen diese Partizipation der Zivilgesellschaft realisiert werden kann, variieren dabei von Fall zu Fall.

Allerdings zeigt sich inzwischen ebenso deutlich, dass sogar die Koordination und Leitung entsprechender Prozesse und Projekte von der aktiven Teilhabe der Zivilgesellschaft maßgeblich profitiert und daher nach Möglichkeit ebenfalls partizipativ gestaltet sein sollte. Im April 2018 hat die Europäische Union einen Bericht zur partizipativen Steuerung des kulturellen

Erbes vorgelegt, dessen Ziel es ist, „vorbildliche Vorgehensweisen zu Bottom-up-Ansätzen für ein gemeinsames integratives Management des kulturellen Erbes zu erarbeiten und zu verbreiten.“³ Der Bericht gelangt insbesondere zu dem Ergebnis, dass „die partizipative Steuerung des materiellen, immateriellen und digitalen kulturellen Erbes [...] ein innovativer Ansatz“ ist, „mit dem sich spürbar ändert, wie das kulturelle Erbe verwaltet und geschätzt wird. Langfristig ist dieser Ansatz nachhaltiger als der bisherige.“ Aus der Analyse konkreter Fallbeispiele ziehen die Verfasser des Berichts weiterhin die Schlussfolgerung, dass für eine erfolgreiche partizipative Steuerung des kulturellen Erbes „das öffentliche Interesse gefördert und Beziehungen, Flexibilität und Unterstützung für Projekte gestärkt sowie die Kompetenzen und Ausbildung des Personals ausgebaut werden müssen; [...] dass der Prozess Teil des Ergebnisses ist, Bottom-up- und Top-down-Ansätze sich gegenseitig ergänzen können, Mitwirkung und Transparenz in allen Phasen unerlässlich sind und das materielle, das immaterielle und das digitale Erbe miteinander verknüpft werden sollten.“⁴

Vor diesem Hintergrund wird offensichtlich, warum die wissenschaftliche Erschließung und Erforschung von Objekten und Objektkonvoluten durch kulturbewahrende Einrichtungen in öffentlicher Trägerschaft von Anfang an stets auch die Gesellschaft sowie die sie prägenden Prozesse berücksichtigen und nach Möglichkeit in den jeweiligen Forschungsdesigns abbilden sollte. Denn ohne einen grundlegenden gesellschaftlichen Konsens über die Relevanz und den

2 UNESCO: Policy Document for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention, 2014. URL: <https://whc.unesco.org/document/139747> [Letzter Aufruf: 18. November 2019].

3 Europäische Union: Executive Summary: Participatory

Governance of Cultural Heritage, April 2018, S. 1. URL: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/1ef98ad-437b-11e8-a9f4-01aa75ed71a1> [Letzter Aufruf: 18. November 2019].

4 Ebd., S. 3.

Mehrwert dieser Forschung und ihrer Gegenstände für das Gemeinwesen kann und wird es auch keine nachhaltige Perspektive für den langfristigen Unterhalt von Kulturgut und der auf Kulturgut basierenden Forschung geben.

2. These – Digitale Transformation als Katalysator gesellschaftlicher Teilhabe

Die zweite hier vertretene These geht davon aus, dass die „digitale Transformation“ kulturbewahrenden Einrichtungen vielversprechende Instrumente für diese Rückkopplung der sammlungsbezogenen Grundlagenforschung an die Sphäre des Gesellschaftlichen anbietet. Dazu müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, was der Begriff „digitale Transformation“ bezeichnet und welche Handlungsoptionen darin für kulturbewahrende Einrichtungen impliziert sind. Digitale Transformation beschreibt nicht in erster Linie die Tatsache, dass die Dokumentation, Kommunikation, Evaluation und Modifikation von Informationen nicht mehr analog, sondern digital erfolgt. Wo Computer genutzt werden, um Texte zu verfassen oder E-Mail-Nachrichten zu versenden, hat nicht zwangsläufig auch die digitale Transformation begonnen. Die digitale Transformation ist vielmehr ein in digitalen Technologien begründeter, kontinuierlicher Prozess der Veränderung, der alle Bereiche der Gesellschaft betrifft und ihre jeweiligen Funktionsweisen und Organisationsstrukturen von Grund auf neu formiert. Motoren der digitalen Transformation sind einerseits digitale Infrastrukturen und digitale Anwendungen, andererseits die dadurch ermöglichten digitalen Geschäftsmodelle und digitalen Wertschöpfungsnetzwerke. Besonders augenfällig sind die Folgen des Einsatzes dieser digitalen Technologien im Bereich der Unternehmen und der Wirtschaft, wo der digitale Wandel nicht nur enorme Wachstumspotenziale freisetzen kann, sondern auch eine

massive Reformierung der Organisationsstruktur, der Marketingstrategien und damit der Unternehmenskultur insgesamt erforderlich macht.

Natürlich erfahren nicht nur Unternehmen, welche tiefgreifenden Konsequenzen die Verfügbarkeit und der Einsatz digitaler Technologien haben können. Auch unser Alltag wird zunehmend digitalisiert; unsere Lebensweisen und Lebenswelten verändern sich; das Smartphone avanciert zur universellen Schnittstelle des Individuums mit seinen Mitmenschen und der Umwelt. Dies wiederum hat Auswirkungen auf politische Prozesse, denn herkömmliche Formen der gesellschaftlichen Teilhabe, der politischen Meinungsbildung und der demokratischen Mitbestimmung werden durch den Einsatz digitaler Technologien vielfach auf den Prüfstand gestellt, wenn nicht gar obsolet. Gleichzeitig entstehen neue Anforderungen an das regulatorische Handeln des Staates, der die Prinzipien der Rechtsstaatlichkeit mit den Gegebenheiten einer sich digital transformierenden Gesellschaft in Einklang bringen muss.

Schließlich bedeutet digitaler Wandel auch in kulturerhaltenden Einrichtungen nichts weniger als die langfristige Transformation und strukturelle Re-Organisation *aller* Arbeits- und Aufgabenbereiche im Sinne einer optimierten Abstimmung auf die Anforderungen und Potenziale digitaler Technologien. Sabine Jank, Kreativdirektorin und Mitbegründerin des in Berlin ansässigen Ateliers „Szenum“ für „Szenografie und partizipatives Design“ hat in diesem Zusammenhang unlängst darauf hingewiesen, dass sich Verantwortliche in kulturerhaltenden Einrichtungen bei der Entwicklung einer digitalen Strategie drei Fragen stellen müssten: „Wie wird unsere Organisation nutzerzentriert und agil, wie schaffen wir eine eigene digitale Identität in einem Netzwerk, das allen Beteiligten einen Mehrwert bietet, und wie können wir die digitale Kompe-

tenz unserer Mitarbeitenden und Dialoggruppen fördern und Ihnen die dafür notwendigen Freiräume innerhalb unserer Organisation ermöglichen?“ Laut Jank sind agile Organisationen gekennzeichnet durch flache Hierarchien, durch Freiräume für Kreativität und Experimente, durch die Schaffung einer Fehlerkultur, durch Prototyping, iterative Produkt- und Formatentwicklung und durch frühzeitiges, regelmäßiges Feedback. Für kulturelterhaltende Einrichtungen gelte es, so Jank weiter, „diese Kernelemente des agilen Managements [...] zukünftig als Führungskraft [...] zu implementieren“.⁵

Eine solche institutionelle Transformation kulturelterhaltender Einrichtungen ist auch deswegen geboten, weil sich mit der Verbreitung digitaler Technologien als Motoren der digitalen Transformation auch ein medialer Umbruch in der Präsentation, Kommunikation und Bewertung von Wissen vollzieht. Dabei sind drei Aspekte besonders relevant: Die digitale Transformation verändert 1. die Teilhabemöglichkeiten, 2. den Wirkungsradius und 3. die Formate der Kommunikation in unserer Gesellschaft. So bieten das Internet und die sozialen Netzwerke einem sehr viel größeren Personenkreis als früher die Chance, sich in schriftlicher Form an politischen, kulturellen oder wissenschaftlichen Diskussionen zu beteiligen. Auch Personen, die nicht über das Privileg einer wissenschaftlichen oder journalistischen Ausbildung verfügen, können so ihr Wissen und ihre Meinungen in den gesellschaftsübergreifenden Diskurs einbringen. Doch damit nicht genug, diese Diskussionsbeiträge können durch digitale Medien sehr viel mehr Menschen erreichen als früher und damit eine ganz andere Wirkung entfalten, als dies

analoge Verbreitungsmittel bisher erlaubten. Schließlich erfordern digitale Kommunikationsformate, die sich etwa durch eine Einschränkung der Zeichenzahl, eine zeitliche Begrenzung der Verfügbarkeit, eine obligatorische Verknüpfung mit audiovisuellen Medien oder eine Abhängigkeit von Beliebtheitsindikatoren auszeichnen, eine besondere Prägnanz und Attraktivität der Kommunikation.

Digitale Medien besitzen demnach das Potenzial, verschiedene gesellschaftliche Zielgruppen auf jeweils spezifische Weise anzusprechen und damit den Austausch über bestimmte Themen sehr viel effektiver in der Breite der Gesellschaft zu verankern, als dies bislang möglich war. Eine Aktivierung der notwendigen gesellschaftlichen Teilhabe in den Handlungsfeldern ‚Kulturelles Erbe‘ und ‚Kulturgutschutz‘ wird demnach – so kann man schlussfolgern – durch die Prozesse der digitalen Transformation grundsätzlich begünstigt. Darüber hinaus gibt es noch ein weiteres konkretes, gesamtgesellschaftlich relevantes Argument für die Reform kulturelterhaltender Einrichtungen im Sinne einer digitalen Transformation: Kulturelterhaltende Einrichtungen besitzen durch ihre Objektbestände und Kompetenzen eine einzigartige Fähigkeit für eine Moderation und Mediation gesellschaftlicher Wandlungsprozesse, die auf Grundwerten kultureller Praxis wie Freiheit, Vielfalt und Toleranz basiert. Dies gilt nicht zuletzt für die digitale Transformation unserer Gesellschaft. Allerdings werden nur die digital kompetenten und agil organisierten Kultureinrichtungen in der Lage sein, den ‚alternativen Fakten‘, ‚fake news‘ und populistischen Verkürzungen in den digitalen Debattenräumen und virtuellen Netzwerken fun-

5 Silva Schleider: Museen in der digitalen Transformation Austausch über digitale Strategien beim Abschlussevent der ersten Runde „Museen 2.0“, 24. November 2017. URL:

<https://kreativ.mfg.de/news/details/50-museen-in-der-digitalen-transformation/> [Letzter Aufruf: 18. November 2019].

dierte Argumente entgegenzustellen, die inhaltlich zertifiziert, sprachlich differenziert und medial kuratiert sind.

Schließlich sind kulturbewahrende Institutionen und der Kultursektor insgesamt auch in einer grundsätzlichen Weise von den Prozessen der digitalen Transformation betroffen, ein Phänomen, das Andreas Reckwitz unlängst als „Kulturalisierung des Technologischen“ charakterisiert hat. Diese fordere heraus, „was unter digitalen Bedingungen Kultur bedeutet“. Nach Reckwitz „forcieren die Digitalität und das Internet eine Kulturalisierung des Sozialen“. Er schließt dies aus der Beobachtung, dass sich „im Zentrum der gesellschaftlich leitenden Technologie [...] in der Spätmoderne nicht mehr die Produktion von Maschinen, Energieträgern und funktionalen Gütern“ befindet, „sondern die expansive und den Alltag durchdringende Fabrikation von Kulturformaten mit einer narrativen, ästhetischen, gestalterischen, ludischen, moralisch-ethischen Qualität, also von Texten und Bildern, Videos und Filmen, phatischen Sprachakten und Spielen. Damit wird die moderne Technologie in ihrem Herzen erstmals zur Kulturmaschine“.⁶ Den Experten für die Kultur in unserer Gesellschaft, so könnte man im Anschluss an Andreas Reckwitz folgern, wachsen damit neue, bedeutende Aufgaben für die ‚Programmierung‘, ‚Steuerung‘ und ‚Instandhaltung‘ dieser „Kulturmaschine“ zu.

3. These – Fünf Forschungsperspektiven für Zugang und Teilhabe

Wenn es zutrifft, dass die digitale Transformation der Gesellschaft eine „Kulturalisierung des Sozialen“ maßgeblich beschleunigt und gleich-

zeitig den Zugang zu sowie die Teilhabemöglichkeiten an Kulturgütern und Kultur wesentlich erhöht, so haben kulturbewahrende Einrichtungen gleich in mehrfacher Hinsicht die Verantwortung und Verpflichtung, diese „Kulturalisierung des Sozialen“ sowie die stärkere Rückbindung der sammlungsbezogenen Forschung und des Kulturerhalts an die Sphäre des Gesellschaftlichen aktiv mitzugestalten. Die Voraussetzung dafür könnten sie schaffen, indem sie sich zusätzliche Forschungsperspektiven zu eigen machen, die in der Forschungspraxis auf eine intensiviertere Einbeziehung der Zivilgesellschaft in den Kulturgutdiskurs insbesondere unter Einsatz digitaler Technologien zielen. Es handelt sich dabei um insgesamt fünf Forschungsperspektiven, die in inhaltlicher und methodischer Hinsicht die herkömmliche sammlungsbezogene Grundlagenforschung ergänzen: (1) Zugang, (2) Vermittlung, (3) Wirkung, (4) Teilhabe und (5) Verantwortung. In der Ausführung dieser meiner dritten und letzten These will ich abschließend skizzieren, was ich darunter jeweils verstehe und wie diese Perspektiven der Forschung in Bezug zueinander stehen.

Die Forschungsperspektive „Zugang“ wird in erster Linie von der Frage angetrieben, mit welchen analogen und/oder digitalen Mitteln möglichst viele Menschen möglichst umfassende Informationen zu Objekten und Objektkonvoluten in kulturbewahrenden Einrichtungen sowie zu den mit diesen Objekten in Verbindung stehenden Narrativen erhalten können. Es geht also darum, unter Berücksichtigung der jeweiligen Rezeptionsvoraussetzungen der verschiedenen gesellschaftlichen Zielgruppen auf nationaler und internationaler Ebene stark differenzierte

⁶ Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, S. 227.

Wege oder Kanäle für den Wissensaustausch mit der Gesellschaft zu identifizieren und einzurichten. Vorgeschaltet ist dabei aus praktischen Gründen zunächst eine Entscheidung darüber, zu welchen Inhalten diese Zugänge eröffnet werden sollen. Priorisierungen sind dabei kurz- und mittelfristig unvermeidlich. Langfristiges Ziel sollte aber größtmögliche Transparenz sein, insbesondere mit Blick auf die Provenienz und das Itinerar eines Objekts. Gerade auch mit Blick auf die Aufarbeitung des Kolonialismus und die dadurch bedingte massenhafte Entfernung von Kulturgut aus kolonialisierten Gesellschaften ist dies ein unabdingbares Postulat.

Darauf aufbauend ist die Kernfrage des Forschungsfeldes Vermittlung, auf welche Weise und mit welchen Medien der Kommunikation ausgewählte Inhalte möglichst zielgruppenspezifisch, im Idealfall sogar individuell, so dargestellt werden können, dass sie verständlich und potenziell handlungswirksam sind. Zu den zentralen strategischen Leitlinien gehören dabei Barrierefreiheit und Inklusion ebenso wie Differenzierung und Komplexitätsakzeptanz. Digitale Anwendungen erscheinen in diesem Zusammenhang als Kommunikationsmedien der Wahl, da sie nahezu ohne physische Beschränkungen eine schier unbegrenzte Auffächerung der Vermittlungsangebote erlauben. Ungeachtet dessen ist jeweils im Einzelfall zu klären, welche Darstellungsweise angemessen und effektiv ist. Nur erfolgreiche Vermittlung bewirkt Ermächtigung, Ermächtigung zur Teilhabe und zur Übernahme von Verantwortung.

Damit ist bereits angedeutet, dass die Erforschung der Wirkung, die Zugangswege und Vermittlung bei den jeweils angesprochenen Rezipienten erzielen, eine weitere zentrale Aufgabe für solche kulturbewahrenden Einrichtungen sind, die das Maß ihrer Rückbindung an die Sphäre des Gesellschaftlichen aus den eingangs

dargestellten Gründen erhöhen wollen. Die zentrale Herausforderung gerade auch bei der digital unterstützten Vermittlungsarbeit im Kulturbereich insgesamt besteht darin, die jeweilige Wirkung der Maßnahmen und eingesetzten Instrumente möglichst exakt zu ermitteln. Die Gründe dafür sind kapazitärer, aber insbesondere auch methodischer Art. Denn die ‚Wirkung‘ kultureller Vermittlungsangebote lässt sich schwerlich im Sinne einer Quantifizierung messen. Im besten Falle kann sie qualitativ erhoben und in sogenannten ‚impact stories‘ narrativ beschrieben werden. Welche Methoden und Verfahren dabei jeweils angemessen sind und wie sie für ein effektives Wirkungsmanagement gerade auch unter Einbeziehung digitaler Anwendungen eingesetzt werden können, ist derzeit weitgehend unklar und ein besonders drängendes Desiderat der Forschung.

Eine wirkungsvolle Vermittlung über zielgruppenspezifische Zugänge ist jedoch die Voraussetzung für Teilhabe, deren Ziele, Formen und Verfahren die vierte Forschungsperspektive darstellen, die ich hier ansprechen möchte. Auch wenn inzwischen ein weitgehender Konsens darüber besteht, dass ein nachhaltiger Schutz von Kulturgütern sowie die Verfügbarkeit der zu ihrer Erforschung notwendigen Infrastrukturen entscheidend von einer breiten Teilhabe der Zivilgesellschaft und der damit verbundenen politischen Willensbildung in diesem Bereich abhängen, wissen wir nach wie vor noch viel zu wenig darüber, wie diese Teilhabe konkret gestaltet werden kann und welche Konsequenzen damit verbunden sein könnten. Wie kann Teilhabe in einem Museum konkret aussehen? Ein erster Schritt wäre beispielsweise, die Objektnarrative der kulturbewahrenden Einrichtungen zu ergänzen um diejenigen der externen Rezipientinnen und Rezipienten, die als variante, aber grundsätzlich gleichwertige Perspektive auf die Dinge

die Variabilität der epistemologisch bestehenden Objektidentitäten adäquat abbilden könnten. Auch hier sind digitale Anwendungen wichtige Instrumente für Interaktion und Partizipation, jedoch gewiss nicht die einzig wirksamen.

Ohne gelungene Teilhabe, die ihrerseits auf Zugang, Vermittlung und Wirkung beruht, dürfte es zunehmend schwieriger werden, in der Gesellschaft ein Verantwortungsbewusstsein für diejenigen Dinge zu wecken, denen diese Gesellschaft eine stabilisierende Funktion zuschreibt und die damit zu Kulturgütern und kulturellem Erbe erklärt werden. Die Frage, wie die Zivilgesellschaft mehr Verantwortung bei der Definition, dem Unterhalt und dem langfristigen Schutz von Kulturgütern übernehmen kann und wie diese Verantwortung strukturell ausgestaltet sein sollte, ist nicht nur eine politische, sondern auch eine wissenschaftliche, die unter anderem durch explorative Studien zu bearbeiten wäre. Dabei wäre auch zu erörtern, ob die zivilgesellschaftliche Verantwortung für das gemeinsame Patrimonium so weit gehen sollte, dass etwa durch ein Online-Voting ermittelt wird, welche Kulturgüter ‚national wertvoll‘ im Sinne des deutschen Kulturgutschutzgesetzes sind und damit einer besonderen Aufmerksamkeit durch die Gesellschaft bedürfen.

Transdisziplinäre Forschung in kulturbewahrenden Einrichtungen

Für kulturbewahrende Einrichtungen könnte der besondere Reiz dieser fünf Forschungsperspektiven – Zugang, Vermittlung, Wirkung, Teilhabe, Verantwortung – nicht nur darin bestehen, dass ihre erfolgreiche Umsetzung die gesellschaftliche und politische Akzeptanz der entsprechenden Institutionen und ihrer Arbeit erhöht. Attraktiv ist in wissenschaftlicher Hinsicht vielmehr auch, dass das Design sowie das methodische Repertoire der Forschung, die auf diesen Gebie-

ten notwendig ist, eine Ergänzung und Erweiterung der herkömmlichen sammlungsbezogenen Grundlagenforschung sowie der digitalen Geisteswissenschaften darstellen. Denn die Fragestellungen dieser Forschung thematisieren stets gesellschaftliche Herausforderungen, sie sind ohne gesellschaftliche Akteure mit nicht-wissenschaftlichen Kompetenzen und praxisbasiertem Zielwissen nicht zu bearbeiten und machen damit eine transdisziplinäre Ausrichtung der Forschung unumgänglich. Digitale Anwendungen bieten vielfältige, neuartige Möglichkeiten für die Durchführung, Anwendung und Kommunikation der transdisziplinären Forschung auf den Gebieten Zugang, Vermittlung, Wirkung, Teilhabe und Verantwortung. Je intensiver sich daher kultur-erhaltende Einrichtungen auf die Herausforderungen der digitalen Transformation einlassen, umso mehr werden sie von diesen ihren Potenzialen profitieren können.

Unterstützt werden sollten entsprechende Bemühungen kulturerhaltender Einrichtungen durch eine progressive Forschungsförderung, die stärker und systematischer als bisher zu risikoreichen transdisziplinären Pilotvorhaben im Bereich der gesellschaftlichen Partizipation an Kultur anregt, deren Ergebnisse systematisch evaluiert und nicht zuletzt den Transfer erfolgreicher Modellprojekte in die Fläche ermöglicht. Damit würde die Forschungsförderung in Deutschland nicht nur einer für den gesellschaftlichen Kulturerbediskurs problematischen Selbstreferenzialität der sammlungsbezogenen Grundlagenforschung vorbeugen. Vielmehr könnte sie dadurch auch einen Beitrag zur Vielfalt, Integrationsfähigkeit und zum Zusammenhalt in unserer Gesellschaft leisten.

Schluss

Zugang, Vermittlung, Wirkung, Teilhabe und Verantwortung – wer möglichst viele Menschen für die Kultur und für das gemeinsame kulturelle Erbe begeistern will, wird dies jedoch nicht allein durch Forschung erreichen. Gerade auch die bildende Kunst kann hier einen ganz spezifischen Beitrag leisten, denn durch sie können wir auch audiovisuell, haptisch und nicht zuletzt emotional erfahren, um wie viel reicher und vielfältiger unser Leben sein kann, wenn wir Kultur darin einen Platz geben, und um wie viel ärmer wir sind, wenn Kultur unserem Leben abhanden kommt, wenn wir der Kultur beraubt werden. Mit ihrer ganz besonderen, fesselnden Ästhetik erinnern die Werke der Ausstellung „Aschebücher | Brandbücher“ nicht nur eindringlich an die Katastrophe des 2. September 2004. Indem sie den Büchern ein jeweils unverwechselbares Gesicht geben, indem sie die Spuren des ‚sozialen Lebens‘ von Kulturgütern sichtbar machen, verweisen sie vielmehr auf einen grundsätzlichen Zusammenhang: Gesellschaft und Kultur bedingen sich gegenseitig, sie bilden eine Schicksalsgemeinschaft, sie getrennt voneinander zu denken, ist schier unmöglich. Wer die Gesellschaft schützen will, muss auch die Kultur schützen; und wer Kultur erhalten will, muss immer auch das Wohl der Gesellschaft im Blick haben.



Brandbücher | Aschebücher

Prolog

Neun oder zehn Jahre war ich alt, als ich eines Nachts durch das Heulen von Sirenen geweckt wurde. Die nahegelegene Möbelfabrik stand in Flammen. Das lodernde Feuer und der Rauch waren vor dem schwarzen Himmel kilometerweit zu sehen und noch Tage später lag ätzender Brandgeruch über dem Dorf.

Trotz Verbot schlich ich tags darauf zur Brandstelle und fand in der noch warmen Asche einen verzierten Messing-Schlüssel. Durch die enorme Hitze war er verformt und unbrauchbar, aber diese gold, grün und kupfer changierenden Farben des verglühten Metalls faszinierten mich. Ich steckte meine ‚Beute‘ ein und vergrub sie zu Hause in der hintersten Ecke meiner Krims-krams-Schublade.

Bibliotheksbrand 2004

Der verheerende Weimarer Bibliotheksbrand fand für mich in der Tagesschau statt. Die Berichte darüber verfolgte ich – aus sicherer Entfernung – auf einem alten Röhrenfernseher im Wohnzimmer. Hier gab es weder Gluthitze noch Qualm, kein Löschwasser, keinen Gestank; auch keine einstürzenden Dach- oder Deckenbalken, keine herabflatternden Buchseiten, keinen Ascheregen. Nichts! Das Erleben einer Katastrophe aus dritter Hand, verkleinert auf 55 cm Bildschirmdiagonale.

Aschebücher-Begegnung

Die erste wirkliche Begegnung mit den Folgen des Brandes hatte ich 2010 in der Weimarer Carlsmühle. In diesem Archiv der verbrannten Bücher war der Brandgeruch noch immer so stark, als wäre eben erst das Feuer gelöscht worden. Dabei war das historische Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek längst wiederaufgebaut und die Bestandsaufnahme, Restaurierung und Wiederbeschaffung der Bücher in vollem Gange. Auch als ich drei Jahre später mit einem ARTE-Team zurückkehrte, das einen Film über meine Brand- und Aschebücher-Zyklen drehte, waberte es noch immer brennend durch die Räume.

Vorgeschichte Bibliotheken-Projekt

Bevor ich auf die Arbeiten der Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ zu sprechen komme, will ich kurz die Geschichte meines Bibliotheken-Projekts skizzieren: Sie beginnt mit der Darstellung von Buchreihen, entwickelt sich hin zu unterschiedlich konzipierten Einzelprojekten, und endet – folgerichtig – mit den Weimarer Brand- und Aschebüchern.

Den Anstoß zum Bibliotheken-Projekt gab 2007 ein reichlich vergilbter Bildband aus den 1970er Jahren über alte europäische Bibliotheken. Diese teils riesigen Sammlungen von Büchern, die dort auf unscharfen Schwarz-Weiß-Fotografien zu erahnen waren, zogen mich

magisch an. Um mir selbst ein Bild zu machen, fuhr ich in die Cusanus-Bibliothek nach Bernkastel-Kues und fotografierte dort durch die Glasscheiben der verschlossenen Schränke die ersten Buchreihen.

Weder die Qualität der Fotos noch die Ergebnisse meiner ersten Bücherbilder waren so, wie ich es erhofft hatte. Aber diese für mich neue alte Welt aus Handschriften, Inkunabeln, frühen Drucken etc., in die ich nun eingetaucht war, hatte es mir wirklich angetan. Dabei ging es mir von vornherein weniger um die Inhalte, sondern vielmehr um die Buchhülle und die Spuren, die darauf zu entdecken waren. Also richtete ich meinen Blick vor allem auf die Bucheinbände.

Ich setzte meine Reise zu den Büchern fort, besuchte in den folgenden Jahren Bibliotheken in St. Gallen, Wolfenbüttel, Oxford, Mainz, Göttingen, Lübeck, Wiesbaden, Gießen; aber ich kam auch zu Arno Schmidt nach Bargfeld, nach Michelstadt im Odenwald und Marienstatt im Westerwald, nach Sélestat und Straßburg und Cluny, ins belgische Leuven und selbstverständlich in die Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Aus keiner dieser wunderbaren „Kathedralen des Wissens“, wie Alberto Manguel sie nennt, kam ich mit leeren Händen zurück. Was ich da in so manchen vernachlässigten und verstaubten Ecken oder hinter Absperrseilen an wunderbaren Schätzen entdeckte, ist schier unglaublich: Herrlich zerfledderte Bücher, zerkratzte Buchrücken, gespaltene Buchblöcke, abgerissene Buchdeckel. Bücher, denen man ihr Alter und ihre Geschichte deutlich ansieht. Wo Bibliothekare und Restauratorinnen die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, geht mir das Herz auf.

Zunächst noch darauf bedacht, die Bücher in ihrer Umgebung darzustellen, verschwanden bald die Regalbretter aus den Bildern und übrig blieben auf schwarzer Fläche freischwebende lange Buchreihen und einzelne Bücher.

Arbeitsweise I – Fotografieren

Meine Entdeckungen fotografiere ich immer mit einer Spiegelreflexkamera digital und hoch aufgelöst. Mal erreiche ich die Objekte der Begierde nur mit hochgeschraubtem Stativ, mal auf dem Boden kauend, kniend oder liegend.

Zwischen mir und dem Buch steht immer die Kamera. Sie ist das digitale Gedächtnis, das die oft viel zu kurzen Eindrücke vor Ort speichert. Sie ermöglicht es mir, selbst fragile Exponate unversehrt ins Atelier zu schaffen. Sie überbrückt räumliche und zeitliche Distanzen.

Wenn Sie sich fragen, wieso ich nicht die Fotos ausstelle, gibt es darauf eine einfache Antwort: Weil ich Maler bin. Die Kamera ist für mich nur ein Hilfsmittel. Der Prozess des kreativen (Er-)Schaffens mit Augen, Händen und Werkzeugen ist essenziell für meine Arbeit. Nur so kann ich mich dem Motiv wirklich annähern, es erfassen und ein Teil von ihm werden.

Arbeitsweise II – Malen

Der erste Schritt zum Bild ist immer die sehr detaillierte Vorzeichnung, der Bildträger ein schweres, französisches Bütten. Es folgt das Anlegen der Farben. Schicht um Schicht arbeite ich die Details heraus. Zum Schluss, wenn nötig, noch ein paar Weißhöhungen, um die Plastizität zu steigern, den Hintergrund anlegen, ein wenig Firnis aufsprühen und fertig. Mehr ist es nicht – im Prinzip. So gehe ich auch bei den Brandbüchern vor. Bei den Aschebüchern sieht das etwas anders aus – aber dazu später mehr.

Die verlorene Bibliothek

2009 begann ich mit den Arbeiten zur ‚verlorenen Bibliothek‘. Darin beschäftige ich mich erstmals intensiv mit dem Thema ‚Verlust und Zerstörung von Wissen‘.

Grundlage für das Projekt ist die zweifache Zerstörung der Bibliothek des Klosters Eberbach:



Die verlorene Bibliothek, Kloster Eberbach, 2013

Zunächst im Dreißigjährigen Krieg durch marodierende Soldaten geplündert und schließlich im Zuge der Säkularisierung 1803 aufgelöst, landete ein Großteil der Bücher in Oxford. Ich fuhr also nach England, sammelte dort fotografisch die meisten Bände wieder ein, holte noch aus deutschen Bibliotheken einige dazu, malte dann in gut zwei Jahren einhundert Bücherbilder, ließ sie rahmen und auf eine 11 m lange und fast 3,5 m hohe Stellwand montieren. So entstand eine große, imaginäre Büchersammlung, eben *Die verlorene Bibliothek*. Sie ist ein unübersehbares Symbol für die vielen zerstörten, versprengten, aufgelösten und verlorenen Bibliotheken.

Auch die Universität in Leuven beklagt den Verlust einer Bibliothek. Gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs wurde die gesamte Innenstadt von deutschen Truppen als ‚Vergeltungsmaßnahme‘ in Schutt und Asche gelegt und dabei die

Bibliothek gezielt in Brand gesetzt. Aus Anlass des hundertsten Jahrestages dieser Bibliotheksverbrennung wurde ich eingeladen, in Leuven auszustellen. Und ich erhielt die Erlaubnis, mit den noch vorhandenen 30 bis 40 Büchern, diesen sehr fragilen, völlig verkohlten, teils verglühten Objekten, aufbewahrt in kleinen Glassarkophagen, zu arbeiten. Wie ich an das Thema herangehen würde, war klar.

Solitaire

Denn inzwischen hatte ich auch die „Solitaire“-Reihe entwickelt. Mannshohe Gemälde mit Einzeldarstellungen außergewöhnlicher Buchrücken und -schnitte. Für den Leuener „Solitaire“ verwendete ich erstmals neben Farben auch Rußpigmente, die ich in das Bild einarbeitete. So entstand das erste Aschebuch. Dieser *Solitaire – Bibliothek Leuven 1914* (ABB S. 28) hat seinen Platz



Solitaire VII, Herzogin Anna Amalia Bibliothek,
2010, 147 × 43 cm

inzwischen dauerhaft in dem Gebäude gefunden, in dem 1914 die Bücher verbrannten.

Auch in der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek hängt ein „Solitaire“: Im Vorraum zum Rokokosaal erinnert ein überdimensionales Brandbuch mit braunem Schweinsledereinband und Goldprägung, mit aufgeplatzttem Buchrücken und heraushängendem Kapital an den Brand von 2004.

In Weimar

Ich erinnere mich gut an meinen ersten Besuch 2010 im Rokokosaal. Ich durchstreifte die Reihen, schaute mich nach Besonderheiten um, entdeckte auf einer Regalrückseite mehrere leuchtend rote Buchschnitte, offene Buchrücken mit türkisfarbenen Deckeln. Auch eine Folianten-Reihe in weißen Kalbsledereinbänden, die offenbar in früheren Zeiten mal schwungvoll ein Tintenfass abbekommen hatte. Die Spritzer waren beeindruckend! Aber irgendwie hatte ich erwartet, hier mehr von der Brand-Katastrophe zu spüren. Für mich war sie so gut wie nicht wahrnehmbar. Warum hatten die Bücher hier keine Brandspuren? Waren sie noch rechtzeitig gerettet, schon restauriert oder längst durch andere ersetzt worden?

Solche Fragen stellten sich in der Carls-mühle nicht. Hier lagerten sie, die versehrten Exemplare. Auf meterlangen Regalen standen nebeneinander aufgereiht die Brandbücher. Sie alle hatten unter der Hitze des Feuers gelitten, waren im Löschwasser gekocht worden, waren aufgequollen, verformt, zerrissen. Geschmolzene Pergamenteinbände, geplatzte Lederrücken. Mit Flammenzeichnung auf dem Buchblock oder honigfarben mit fleckigen, schwarzen Brandresten. Einige umwickelt mit Mullbinden zum Schutz vor dem Auseinanderfallen. Grüne, weiße, rote Zettel, die aus den Büchern sprießen wie junge Pflanzentriebe. Viele lädierte Exemplare, aber: ihr Inhalt hatte überlebt.

Ganz anders die Aschebücher. Zu Hunderten lagen sie in grauen Archivkartons meterhoch auf Holz-Paletten gestapelt. Jedes Mal, wenn ein Mitarbeiter einen dieser Kartons öffnete und das schützende Papier vorsichtig entfernte, war unklar, was da zum Vorschein kommen würde, wieviel Buch überhaupt noch übrig war. Diese Bücher waren dem Feuer direkt ausgesetzt gewesen, als es sich vom Dachboden die Galerie herunterfraß: Viele zu verkohlten Brocken völlig verbrannt, einige verkrümmt, andere aufbauend, wieder andere aufgebrochen. Man fühlt sich an verglühtes Holz oder Baumrinde erinnert. Es ist, als wäre das Feuer noch immer in den Büchern.

Arbeitsweise Aschebücher

Ich lege auch hier zunächst die Vorzeichnung an, komponiere dann das Bild durch; Schicht für Schicht trage ich die Farben auf, mal lasierend, mal deckend, Aquarell und Gouache vermischt. In allen Schattierungen zwischen schwarz und weiß. Ich verwende bis zu sechs verschiedene Schwarz- und Grautöne, dazu Rußpigmente, auch Kohle und Asche der verbrannten Bücher. Farbspritzer und -flecken erzeugen Dynamik, unterstreichen die Auflösung. Das Weiß der hellen, verglühten Partien spare ich aus, verwende hierfür keine Farbe, lasse einfach das Papier durchscheinen. Ockerorange bis schwarzbraun schimmert dieses hybride Material zwischen Papier und Asche, für das ich keine Bezeichnung kenne. Die Aschebrösel, die Restauratorinnen für mich gesammelt haben, zerreiße ich und vermale sie wie Farbpigmente. Oder ich collagiere kleine und größere Papier- und Ascheteile – manche mit noch lesbarem Text – in die Malerei. Diese Fragmente, integriert in meine Bilder, stellen eine direkte Verbindung zwischen Originalbuch und Abbild her, sie schaffen größtmögliche Authentizität.

Oft aber ist diese Asche so porös, dass sie sich an manchen Stellen vom Bild wieder ablöst, herunterrieselt und sich unten im Bilderrahmen sammelt. Dieses mehr oder weniger zufällig entstandene Phänomen nehme ich gerne in Kauf. Denn durch diesen ‚Zerfall‘ der Bilder gelingt es zusätzlich, mit den Mitteln der Kunst den Zerfall der Aschebücher sichtbar zu machen.



Aschebuch I, 2017, 34,9 × 47,3 cm



Aschebuch II, 2017, 38,5 × 49,2 cm



Aschebuch IX, 2017, 37,8 × 48,4 cm



Aschebuch X, 2017, 37,1 × 49,3 cm



Aschebuch XIII, 2017, 38 x 50,2 cm



Aschebuch XVIII, 2018, 35,8 × 47,7 cm



Aschebuch XXI, 2018, 34,9 × 47,3 cm



Aschebuch XXII, 2018, 38,8 × 49,5 cm

Hannes Möller

1954

geboren in Dinklage, Niedersachsen

1975 – 1980

Kunstschule Westend, Frankfurt | Freie Malerei,
Zeichnung, Illustration

seit 1980

als freischaffender Künstler tätig | Gründung
der „Gruppe Triptychon“

1985

Arbeitsstipendium der Bezirksregierung
Oldenburg

1989 – 1993

Landschaften | Pastelle, Aquarelle auf Jute

1994/1995

„Totenhaus“ nach Dostojewskij und Janáček |
Zeichnungen, Radierungen

1996/1997

Arbeitsaufenthalte in Paris, Kanarische Inseln
und La Drôme

2001

„Stadtlandschaft“ | Assemblagen

2001 – 2003

„Refugium“-Reihe | Assemblagen, Aquarelle

2003 – 2007

Kunstpause

seit 2007

„Bibliotheken-Projekt“ | Mixed-Media auf Papier

AUSSTELLUNGEN IN AUSWAHL

2018

„Brandbücher | Aschebücher“, Studienzentrum
der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar

2017

„Buchwelten“, Museum Sinclair-Haus,
Bad Homburg

2016

„Solitaire“, Budersand Hotel, Hörnum (Sylt),
Ausstellung zum 3. Langen Literaturwochenende

2014

„Die verlorene Bibliothek“, Galerie Ahlers,
Göttingen

„Die verlorene Bibliothek“, Universitäts-
bibliothek Leuven (Belgien)

„Solitaire – Bibliothek Leuven 1914“,
Universitätshal Leuven (Belgien)

2013

„Die imaginäre Bibliothek“, Gutenbergmuseum,
Mainz

„Die verlorene Bibliothek“, Kloster Eberbach im
Rheingau

2010

„Bibliotheken-Projekt“, Emslandmuseum, Sögel
„Destination Livres“, Bibliothèque Humaniste,
Sélestat (Frankreich)

„Bibliotheken-Projekt“, Kunsthaus Lübeck

2009

„Die verlorene Bibliothek“, Hessische Landes-
bibliothek, Wiesbaden

Autorinnen und Autoren

Prof. Dipl.-Ing. Dipl.-Rest. Ulrike Hähner
HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft
und Kunst Hildesheim/Holzminde/Göttingen,
Studienrichtung Konservierung und Restaurie-
rung von Schriftgut, Buch und Graphik

Prof. Dr. Markus Hilgert
Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder

Prof. Dr. Benjamin Immanuel Hoff
Minister für Kultur, Bundes- und Europaangele-
genheiten und Chef der Staatskanzlei des Frei-
staats Thüringen

Dr. Roland Krischke
Direktor des Lindenau-Museums Altenburg

Dr. Reinhard Laube
Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek
Weimar

Prof. Dr. Birgit Recki
Universität Hamburg, Professur für Philosophie
mit den Arbeitsschwerpunkten Ethik, Ästhetik,
Anthropologie/Kulturphilosophie

Dr. Annette Seemann
Vorstandsvorsitzende der Gesellschaft Anna
Amalia Bibliothek e.V.

Impressum

KONSTELLATIONEN 1

HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK

Brandbücher | Aschebücher, hg. v. Reinhard Laube

AUSSTELLUNG

Brandbücher | Aschebücher

Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Studienzentrum, Bücherkubus

10. Oktober 2018 – 27. April 2019

ABENDKOLLOQUIUM ZUR AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG

Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Studienzentrum, Bücherkubus

9. Oktober 2018

Für die Förderung von Ausstellung, Kolloquium und Publikation
danken wir der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V.

Bildnachweis

Klassik Stiftung Weimar, Fotothek:

Umschlagabbildung, S. 10/11, 16, 26, 48, 57 (ABB 8), 59 (ABB 11), 78

Hannes Möller:

S. 28, 30–39, 53, 55, 57 (ABB 7), 58, 62–67, 81, 82, 84–91

Klassik Stiftung Weimar, Fotografie: Maik Schuck, Weimar:

S. 50, 51, 59 (ABB 10, 12)

Goldwiege | Visuelle Projekte, Weimar: S. 52

Redaktion Veronika Spinner unter Mitarbeit von Andreas Schirmer

Gestaltung Goldwiege | Visuelle Projekte, Weimar

Herstellung BoD – Books on Demand GmbH, Norderstedt

ISBN 978-3-7443-0400-9



Die Klassik Stiftung Weimar wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie dem Freistaat Thüringen und der Stadt Weimar.

Mit der Ausstellung „Brandbücher | Aschebücher“ hat der Künstler Hannes Möller eine neue Ausstellungsfläche im Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek eröffnet. Beiträge aus Sicht von Politik, Kunstgeschichte, Kulturphilosophie, Restaurierungswissenschaft und Bibliothek zeigen, dass diese Bilder grundsätzliche Fragen von Kultur und kultureller Überlieferung aufwerfen. Die neue Publikationsreihe der Bibliothek eröffnet diese Perspektiven.



ISBN 978-3-7443-0400-9