

Die Kunst des Fragments und ihre Geschichten

In:complete. zerstört, zerteilt, ergänzt. Kunstbibliothek Berlin, 30.9.2022–15.1.2023. Kat. hg. v. Christina Dembny, Lea Hagedorn, Lisa Hörstmann, Franziska May, Stefanie Meisgeier, Valentin Feldhues für die Staatlichen Museen zu Berlin. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2022. 128 S., 110 Farb-, 12 s/w Abb. ISBN 978-3-7319-1264-4. € 22,95

Was ist ein Fragment? Das *Oxford Dictionary* weiß: „ein Teil eines Ganzen, Teil von etwas, das nicht vollständig ist.“ So kurz und bündig das Wort erklärt scheint, so lang und facettenreich sind die Geschichte und Formen des Fragmentarischen in der Kunst. Doch obwohl der Begriff von der Antike bis zur Gegenwart allgegenwärtig ist, sucht man eine genauere kunstwissenschaftliche Definition, anders als beispielsweise beim Torso, vergeblich. Im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* taucht er nicht auf, im *Lexikon der Kunst* ebenfalls nicht, nicht einmal auf Wikipedia gibt es bislang einen Artikel dazu.

KUNSTGESCHICHTE IN FRAGMENTEN

Einen bemerkenswerten Beitrag zu dem Thema hat 2022 eine Ausstellung samt Katalog der Berliner Kunstbibliothek geleistet. „In:complete. zerstört, zerteilt, ergänzt“ richtet schon im Titel den Fokus auf das Verhältnis von Teil und Ganzem und damit weniger auf die materiellen Objekte als auf die Prozesse, in denen Fragmente entstehen. Ein Team aus 26 Volontär:innen der Staatlichen

Museen zu Berlin trug für die Schau 53 Exponate zusammen. Diese öffneten einen weiten Horizont von altägyptischen Figurenteilen (Kat. 5; 14. Jh. v. Chr.) bis zur Videoinstallation im Postkolonialismus (Kat. 52; 2010). Die Zusammenschau kristallisierte geschickt das fast grenzenlose Thema in einem einzigen Raum.

Gleich beim Eintritt in das Kabinett der Kunstbibliothek traf man auf das marmorne Skulpturenfragment „Bacchantin auf einem Panther“. Lediglich der Torso ist überliefert. Doch handelt es sich nicht um ein antikes Fundstück, sondern um die Überreste einer Skulptur aus dem Jahr 1848 von der Hand des Berliner Bildhauers Theodor Kalide (Kat. 2). Eine Schwarzweiß-Fotografie zeigt die vollständige Figur in der Sammlung der Nationalgalerie im Jahr 1903. Eine zweite Aufnahme dokumentiert den Zustand am gleichen Ort 1948, inmitten der Kriegstrümmer. Kunst und Geschichte, so lehrt dieser Auftakt, sind gleichermaßen in den Blick zu nehmen, wenn ein Fragment sowohl in seiner früheren Vollständigkeit als auch die Gründe für seine Zerstörung erfasst werden sollen.

In den 1940er Jahren dekretierte auch Theodor W. Adorno: „Das Ganze ist das Unwahre“. Den berühmten Spruch Hegels korrigierte er zeitbezogen ernüchert. Hatte die Kunst bereits nach 1918 das Beschädigte als Signatur der Epoche verstanden, so war das Fragmentarische für Adorno im Exil zur einzig authentischen Darstellungsform geworden. Die Katastrophe des Weltkriegs hat bei mehreren Exponaten ihre Spuren hinterlassen (Kat. 3, 6, 8, 10, 13 etc.). Mit der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte hat das Fragmentarische wiederum neue Geltung gewonnen (Kat. 1, 19, 23, 43 etc.)

Die Aufmerksamkeit auf die Verbindung von Form und Kontext zu lenken, glückte auch im weiteren Verlauf. Ohne vorgegebenen Parcours ließ die Ausstellung viele Möglichkeiten zu Verglei-

Abb. 1 Adolph Menzel, Frauenbildnis. Fragment (Caroline oder Friederike Arnold), um 1846. Öl auf Lw. auf Papp, 42 x 29 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.nr. NG 7/57 (Foto: Andres Kilger, CC BY-NC-SA 4.0)



chen entdecken, schon weil Bruchkanten, Teilstücke, Einzelteile immer wieder begegnen. Allerdings waren, gerade wenn die formale Ähnlichkeit zwischen zwei Werken zu sehr eine scheinbare Verwandtschaft herstellt, die Objektbeschriftungen notwendig, um die oft konträren Kontexte zu verstehen, denen sie entstammen. Mehr als in anderen Schauen waren hier die Wandtexte ebenso zentral wie die Objekte. Sie gaben in Kürze notwendige Informationen, die in den lesenswerten Artikeln der Begleitpublikation ausführlicher dargelegt werden. Wo die Präsentation eher assoziativ verfuhr, ist im Katalog die wissenschaftliche Aufarbeitung geleistet.

SPURENSUCHE IN DER GESCHICHTE

Der Katalog enthält eine thematische Einleitung, sechs Aufsätze und 53 Objekt-Einträge. Letztere sind übersichtlich entlang den Themenbereichen der Ausstellung gegliedert. Sechs der Volontär:innen haben den Band herausgegeben und alle mit Texten zu Werken der jeweiligen Abteilungen dazu beigetragen. Die Einführung stellt den „Reiz des Fragments“ als eine Objektkategorie vor, die „sich wohl in jeder Museumssammlung“ findet, aber nicht „im Fokus der Präsentation“ steht. Meist haben die Objekte im Laufe der Zeit als Verfall ihre Vollständigkeit verloren oder durch Zerstörung in Revolutionen und Kriegen, deren Spuren sie tragen. Gerade deshalb aber machen sie „als stumme Zeugen von Kriegshandlungen und

Konflikten, die sich in ihren eigenen gebrochenen Objektbiographien spiegeln, [...] historische Umbruchsituationen erfahrbar.“ (8)

Den unfreiwilligen Bruchstücken steht seit der Moderne eine Ästhetik des Fragments an der Seite, in Malerei und Skulptur gleichermaßen. Dabei gilt, dass „diese Kunstwerke, die das Unvollständige ausstellen, [...] selbst vollständig“ sind. Sie „verfügen über eine besondere Kraft, Betrachter*innen zu aktivieren, [sie] im Geiste zu vervollständigen“ (9). Die Herausforderung, Gemeinsamkeiten dieser verschiedenen Fälle zwischen Dokument und Ästhetik in Worte zu fassen, führt gelegentlich zu Floskeln wie „Reiz“ oder „Kraft“. Doch zeichnen den Katalog insgesamt wissenschaftliche Gründlichkeit und Lesbarkeit aus.

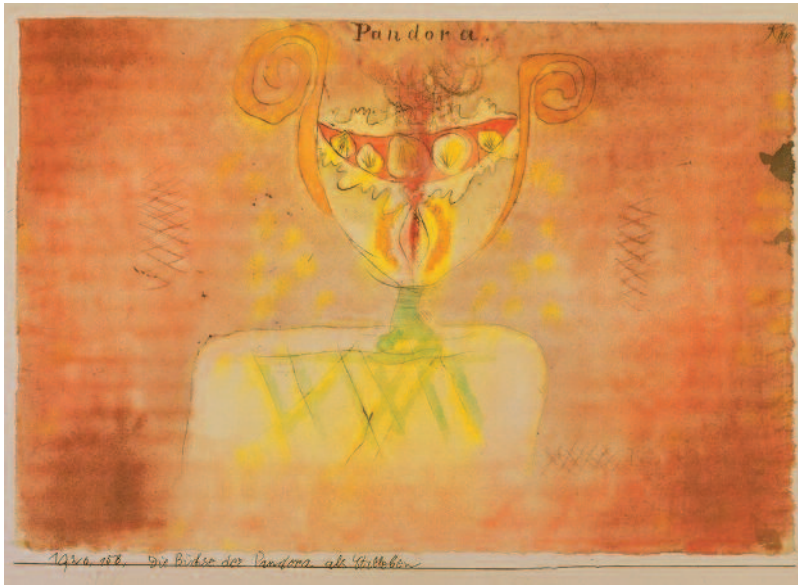


Abb. 2 Paul Klee, Die Büchse der Pandora als Stilleben, 1920. Öl und Aquarell auf Papier und Karton, 16,8 x 24,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen, Inv.nr. NG MB 106/2000 (Foto: Jens Ziehe; CC BY-NC-SA 4.0)

Die sechs Essays stellen eigene Forschungen vor. Laura Hinrichsen zeichnet beispielsweise auf der Grundlage von Museumsakten das „Wettrennen um die Archäologie der Jahrhundertwende“ nach und so die problematische Entfernung vieler Objekte aus ihrem Fundzusammenhang. Wie die Verbreitung der Fragmente im Bild gerade durch die Reproduktionsmedien ermöglicht wurde, untersucht Lea Hagedorn. Lena Steffens beschreibt die „De- und Rekontextualisierung von Khipus“, deren Raub in Mexiko zur weltweit größten Sammlung der Knoten-Schrift in Berlin führte, aber zugleich das indigene Wissen um deren Bedeutung abschnitt.

ORDNUNGEN DES FRAGMENTARISCHEN

Der Katalog strukturiert die Exponate in fünf Kategorien. Das Kapitel „Gebrochene Geschichten“ stellt Objekte vor, die mutwillig beschädigt wurden, teils von Künstlern selbst. Adolph Menzel schnitt aus unvollendeten Porträts die Augenpartien wieder heraus, so auch aus dem „Frauenbildnis“ im Profil (um 1846) in Öl auf Karton **Abb. 1**. Seine Intention gibt, wie Josephine Hein erläutert, bis heute Rätsel auf (Kat. 5). Auf einer anonymen japanischen Fotografie von 1892 aus der Foto-

sammlung der Kunstbibliothek verweisen Kratzspuren ebenfalls auf eine versuchte Ausradierung von Identitätsmerkmalen. Katja Böhlau diskutiert die gesellschaftlichen Kontexte und den möglichen Einfluss von

Aberglauben auf solche auch bei vandalistischen Bilderzerstörungen übliche Praktiken (Kat. 12). Den Neugebrauch von Fragmenten zeigt „Zerteilen und Wiederverwenden“. Diese Praxis beginnt bereits im Fall von antiken Glasscherben, die in römisch-frühchristlichen Katakomben eingesetzt wurden (Kat. 16, Valentin Veldhues). Eines der herausragenden Werke der Ausstellung ist Paul Klees Aquarell „Die Büchse der Pandora als Stilleben“ (1920; **Abb. 2**). Klee zerschchnitt ab 1902 über 100 seiner Zeichnungen und Gemälde, aus denen er 270 neue Werke anfertigte. In vorliegendem Fall ist auch die andere Hälfte des einstigen Blattes erhalten sowie eine Variation des ursprünglichen Motivs. Die offene Frage für Lisa Hörstmann lautet: „Ist Klees Stilleben ein Fragment, wenn er es selbst als eigenständiges Werk begreift?“ (Kat. 24)

Der „Reiz des Unvollendeten“ charakterisiert drittens Werke, die entweder nicht fertiggestellt werden konnten oder mit der Ästhetik des Fragmentarischen spielen. Hendrick Goltzius' Kupferstich „Anbetung der Hirten“ (1599–1615) blieb zu Lebzeiten unvollendet und wurde postum in mehreren Zuständen mit Ergänzungen vervielfältigt (Kat. 29; **Abb. 3**). Gerade die später vervollstän-

Abb. 3 Hendrick Goltzius/Jacob Matham, Anbetung der Hirten, 5. Zustand, 1615. Kupferstich und Kaltnadelradierung auf Papier, 21,4 x 15,4 cm (Platte). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett Inv.nr. 583-11 (Foto: Dietmar Katz; CC BY-NC-SA 4.0)



digte Kopie nimmt dem Blatt die Möglichkeit der „imaginären Vervollständigung der Komposition“, so Lea Hagedorn. Mit einer Ästhetik des vermeintlich Unfertigen operiert hingegen die „Porträtskizze Maja Behrens“ von Karl von Appen (Kat. 32). Auch wenn allein das Gesicht der Schauspielerin fein ausgearbeitet und Anderes erst skizziert ist, definiert die Signatur des Künstlers

das Werk als 1947 fertiggestellt (Kat. 32). Das Prozesshafte, zeigt Christina Dembney, ist zur etablierten Formensprache geworden.

Auf die Geschichte der Institution Museum selbst ist der Abschnitt „Ergänzen und Restaurieren“ bezogen. Wo im 19. Jahrhundert ganze Partien ‚vervollständigt‘ wurden, gehört es längst zum konservatorischen Ethos, alle Veränderungen sichtbar vorzunehmen. Valentin Veldhues schildert den Fall eines antiken Gefäßes, das im 19. Jahrhundert aus zwei unterschiedlichen Bruchstücken zusammengesetzt und erst bei der Restaurierung als ein solcher „Pasticcio“ erkannt wurde (Kat. 41/42). Überraschend modern wirkt die Leinwand mit einem angestückten Gemäldefragment Simon Vouets. Es galt als Porträt, bis 1978 die

Restaurierung die Versatzstücke offenlegte. Vermutlich wurden Kopf und Schulterpartie aus einer Judith-Darstellung herausgelöst. Die heute offen gezeigte „collagenartige Ergänzung“ der Leinwand gibt „einen Einblick in die sich ändernden Vorstellungen von Ästhetik und Authentizität“ (Kat. 35, Franziska May; **Abb. 4**).

Als Resümee fokussiert schließlich „Faszination Fragment“ auf die Geschichte des künstlerischen Interesses für diese Form am Beispiel des Torso. Stefanie Meisgeier referiert, wie das Sujet von Lehmbruck, Picasso und schließlich von Regina Fleck in deren Skulptur „Gebeugter männlicher Torso“ (1975/76) interpretiert wurde. Im 21. Jahrhundert wandelt sich mit postkolonialen Ansätzen der Blick erneut. Lisa Hörstmann unter-



Abb. 4 Simon Vouet, Porträt der Virginia da Vezzo (Fragment), um 1624–26. Öl/Lw., 56 x 48 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.nr. 896A (Kat., S. 99)

FRAGMENTE DER KUNSTGESCHICHTE

Wie das jeweilige Werk selbst kann auch die Kunstgeschichte, die es erforscht, unvollendet bleiben. Das bekannteste Beispiel ist Aby Warburgs *Bilderatlas MNEMOSYNE*. Nach seinem Tod 1929 dokumentierten die Mitarbeiter Fritz Saxl und Gertrud Bing fotografisch die Atlastaafeln. Seit deren Publikation im Jahr 2000 hat die offene Struktur der Bild-Konstellationen die

sucht die Videoinstallation von Mariana Castillo Deball *There Is a Space Later in Time When You Are Just a Memory* (2010). Aufnahmen von der Ausgrabung einer Statue der aztekischen Erdgöttin Coatlicue, die 1521 nach der spanischen Invasion vergraben wurde, thematisieren die ausgelöschte Tradition; die Künstlerin veranschaulicht, wie selbst Erinnerung immer unvollständig, ein Fragment bleibt.

Insgesamt erlaubt „In:complete“ einen multiperspektivischen Blick auf das schwer zu fassende Thema. Manchmal allerdings ist der Begriff allzu weit gedehnt. Ob ein Plakat der Guerilla Girls über die Vormachtstellung männlicher Künstler und das Fehlen der Frauen in den Galerien 1985 wirklich mit dem „Fragmentarischen“ zu verbinden ist (Kat. 4), lässt sich fragen. Gerade mit solchen Einwänden schafft es die Ausstellung jedoch, zum Nachdenken über ihren Gegenstand anzuregen.

Forschung angeregt. 2020 nahm das Berliner Haus der Kulturen der Welt eine Rekonstruktion der Tafeln mithilfe der noch vorhandenen Originalmaterialien vor. Parallel zeigte in der Gemäldegalerie die kleine Schau „Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne“ diejenigen Objekte aus den Staatlichen Museen, die Warburg als Reproduktionen einbezog: Malerei und Skulptur ebenso wie Druckgrafik, Kunstgewerbe und Alltagsobjekte. So wurde es möglich, die Originale und zugleich auf den reproduzierten Atlastaafeln ihre Zusammenhänge in Warburgs Denken zu studieren. Exponate wurden zusammengeführt, die sonst auf Gemäldegalerie, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett, Antikensammlung, Museum Europäischer Kulturen u. a. verteilt sind.

Hier wurde bereits erprobt, was die Schau „In:complete“ weiterverfolgt hat: mit wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen ideenreiche Verknüpfungen zwischen Objekten, Museum und Forschung herzustellen. Die Ausstellung brachte

Werke aus nahezu allen Abteilungen und Häusern der Staatlichen Museen in einem einzigen Raum zusammen, die sonst auf dutzende Orte und Depots der Hauptstadt verteilt sind. Sie hat damit auf vorbildhafte Weise die Fragmentierung der Museumslandschaft mit deren Spezialisierungen überwunden. Womöglich konnte dies nur durch eine Gruppe von Volontär:innen gelingen. Ihr Miteinander hat den Staatlichen Museen etwas aufgezeigt, was in dieser Vielfalt nicht oft zu sehen ist. Es ist verdienstvoll, dass die Museen selbst, allen vorweg die Kunstbibliothek, ihnen dies ermöglicht haben. So gelang ein Gattungs- und Epochengrenzen überschreitender Dialog. Statt nach intensiver Auseinandersetzung alle Fragen selbst klären zu können, vermittelte „In:complete“ die Möglich-

keiten, die sich in Museum und Wissenschaft eröffnen, wenn nicht nur das Etablierte und Kanonische betrachtet wird, sondern auch die gebrochenen Objekte mit ihren Fehlstellen. Viele weitere Werke – gerade der zeitgenössischen Kunst – kommen in den Sinn, die das Unvollständige, Beschädigte als Charakteristikum unserer Gegenwart auffassen. Auch dort, wo sie unvollendet blieb, war die Ausstellung anregend.

DR. STEFFEN HAUG
 Internationaler Forschungsverbund
 „Bilderfahrzeuge“
 The Warburg Institute, London
haug@bilderfahrzeuge.org

Leuchtreklame für die Eidgenossenschaft

Jochen Hesse, Jonas Beyer,
 Susanne Pollack, Mylène Ruoss (Hg.)
**Ins Licht gezeichnet. Scheibenrisse
 von Amman bis Füssli.** Mit einer
 Einleitung von Achim Riether.
 Katalog der Ausstellung der Zentral-
 bibliothek Zürich vom 18. März bis
 2. Juli 2022. Petersberg, Verlag
 Michael Imhof 2022. 240 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-7319-1097-8. € 35,00

Man staunt: Jost Amman (1539–1591), ja, aber was hat Johann Heinrich Füssli (1741–1825), der als Henry Fuseli in London berühmt wurde, mit Scheibenrisen, mit Entwurfszeichnungen für Glasmalerei zu tun? Die Besonderheit der schweizerischen Kabinett- oder Wappenscheibe entwickelte sich von einer „Solidaritätsleistung“ zu einer weit verbreiteten „Prestigegabe“, auch im Elsass

und in Süddeutschland. Valentin Groebner prägte im Jahr 2000 den Begriff der „politischen Leuchtreklame“ der Auftraggeber und für die Beschenkten und Institutionen, bei denen die Scheiben ihre Wirkung entfalteten. Achim Riether, Kurator an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, der die Einleitung des vorliegenden Katalogs geschrieben hat, präsentierte vom 13.10.2022 bis zum 8.1.2023 „seine“ Zeichnungen in der Pinakothek der Moderne in München in der Schau „Schweizer Scheibenrisse von der Renaissance bis zum Frühbarock. Der Münchner Bestand“. Sein Sammlungskatalog ist fertiggestellt und wird bald bei Michael Imhof erscheinen.

SONDERFALL SCHWEIZ

Der Kreuzgang des ehemaligen Zisterzienserklosters Wettingen im Kanton Aargau zählt zu den wenigen Orten, wo die Scheiben noch *in situ* vorhanden sind. Umso größere Bedeutung kommt deshalb den Scheibenrisen in den Sammlungen in der Schweiz, in Deutschland und Großbritannien zu. 1876 fanden diese einen prominenten Platz in