

Rezension

Karte & Gebiet: Architektur(en) sammeln und vergleichen

Cornelia Jöchner, Christin Nezik,
Gáspár Salamon und Anke Wunderwald
**Museale Architekturdörfer 1880–1930.
Das Eigene in transnationalen Verflechtungen.**
(Visuelle Geschichtskultur, Bd. 21). Dresden,
Sandstein Verlag 2023. 256 S.,
147 zum. farb. Abb. ISBN 978-3-95498-721-4.
€ 39,90. [Open Access Download](#)

Hannah Goetze, M.A.
Doktorandin LMU München
Centre allemand d'histoire de l'art Paris |
Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris
hgoetze@dfk-paris.org

Karte & Gebiet: Architektur(en) sammeln und vergleichen

Hannah Goetze



Der Sammelband, von Wolfgang Kemp charakterisiert als „der große Attraktor des geistes- und sozialwissenschaftlichen Schaffens“ (Gruppentexte. Ein kritischer Blick auf Sammelband und Forschergruppe, in: *Merkur* 762, Nov. 2009, 1013–1022, hier 1013), ist, daran lässt der Autor wenig Zweifel, kein Format, das ihm über die Maßen behagt, und das abgesehen von jeglichen inhaltlichen Aspekten: „Es gibt ohne jeden Zweifel langweilige und überflüssige Zeitschriften oder Jahrbücher, aber ich bin noch in keinem Periodikum der Unterbietung aller editorischen Standards begegnet, wie man sie wieder und wieder in Sammelbänden trifft“ (ebd., 1018). Doch ist es nicht nur die Publikationsform des Sammelbands und dessen mangelhafte oder gar gänzlich fehlende Redaktion, vielmehr die Organisation von – wie der Titel des

Aufsatzes vermuten lässt – Arbeit in Gruppen, an der Kemp Anstoß nimmt. Judith Kaspar und Cornelia Wild sehen, Kemp aufgreifend, eine grundlegende Problematik im Anlass solcher Publikationen: „In den zeitgenössischen Tagungen und daraus hervorgehenden Sammelbänden werden individuelle Interessen nicht auf eigene, sondern auf die Forschungsfragen anderer zugeschnitten. [...] Die eigenen Forschungsgegenstände werden in vielen Fällen für ihren Anschluss an die gemeinsame Fragestellung zurechtgebogen. [...] Die Folge davon ist der zunehmende Eindruck, dass Sammelbände immer mehr einer schieren Addition höchst heterogener und vereinzelt dastehender Beiträge gleichen; dass der Bearbeitung eines großen Themenzusammenhanges, die der Titel immer noch zu versprechen scheint, kein gemeinsames Studium und keine gemeinsamen Referenzen mehr zugrunde liegen“ (Kaspar/Wild, Sammelband, in: *Bologna-Bestiarium*, hg. v. Johanna-Charlotte Horst et al., Zürich/Berlin 2013, 281–284, hier 281f.).

Auch über das Museumsdorf sind Sammelbände erschienen; für Nordwestdeutschland nimmt etwa der von Lutz Volmer herausgegebene Band *Musealisierte Häuser. Bausubstanz, Ideologien, Gründungspersönlichkeiten* (Münster i. Westf. 2018) eine Vielzahl von Einzelbeispielen in den Blick, untersucht die Gründe für die Auswahl einzelner Gebäude(teile) und Fragen der (Re-)Konstruktion und geht auf Beteiligte und deren Vernetzung ein. Wie die ursprünglichen Akteure bewegen sich auch die Texte zu Museumsdörfern im Spannungsfeld verschiedener Fachdisziplinen: vom Denkmalschutz (vgl. das einführende Kapitel bei Volmer von Fred Kaspar, Freilichtmuseum und Denkmalpflege – Partner oder Rivalen?, 13–29) über die Hausforschung (mit Fokus auf das späte 19. Jahrhundert etwa Susanne Müller, Das Haus als

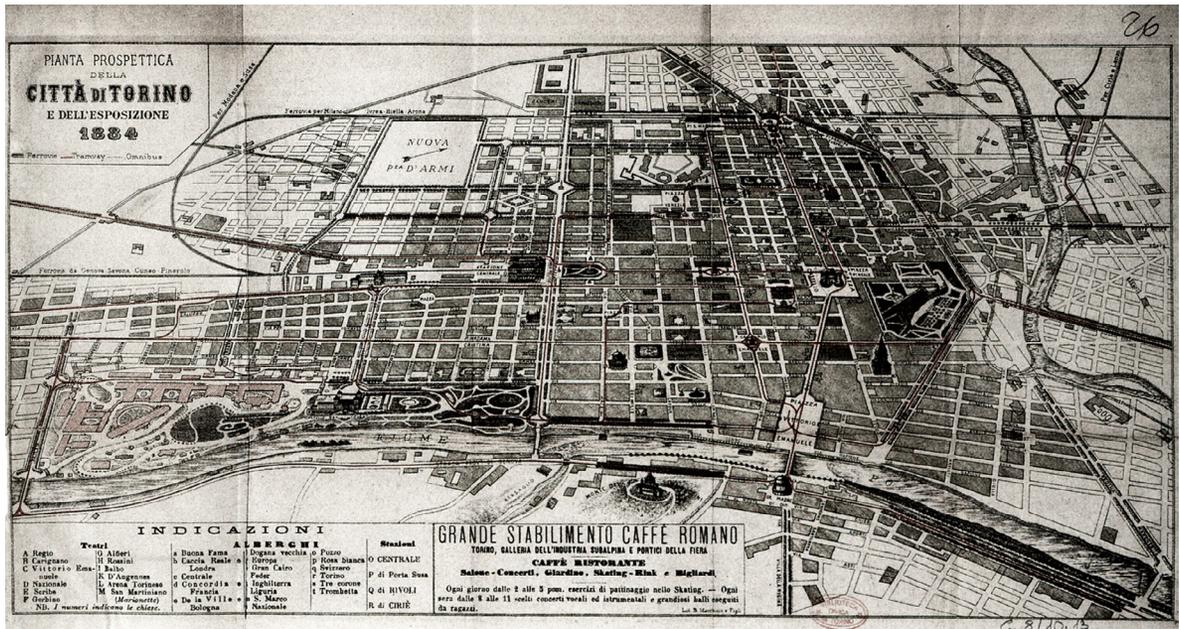


Abb. 1 | Pianta prospettica della Città di Torino e dell'Esposizione 1884, 1884. Biblioteca civica centrale, Cartografico 8/10.13. Museale Architekturdörfer, S. 19

Medium. Zur Medialität des Bauernhauses im Freilichtmuseum, in: *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Heiko Christians und Georg Mein, Paderborn 2016, 139–159), die Ethnologie und Museumsforschung (Sten Rentzhog, *Open Air Museums. The History and Future of a Visionary Idea*, Stockholm 2007) bis hin zur Kultur- und Mediengeschichte (vgl. etwa die Auseinandersetzung mit skandinavischen Volkskundemuseen in Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton 2003).

Kollektive Monografie statt Sammelband

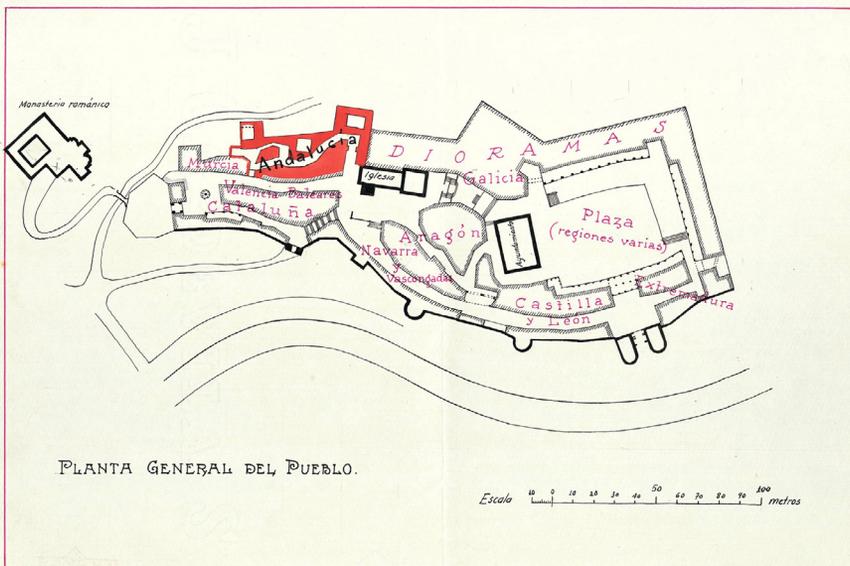
Weder die von Wolfgang Kemp heraufbeschworene redaktionelle Ungenauigkeit noch ein Mangel an gemeinsamen Referenzen lassen sich dem vorliegenden Band zum Vorwurf machen. Dieser ist aus dem DFG-Projekt „Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch“ hervorgegangen, das neben Cornelia Jöchner mit Christin Nezik, Gáspár Salamon und Anke Wunder-

wald drei weitere Forscher:innen vereinte. Das Buch versammelt, gerahmt von einer Einführung und einem Fazit von Jöchner, vier gleichberechtigte Beiträge, die im Format des Fallbeispiels auftreten. An vier verschiedenen europäischen Orten werden insgesamt fünf Architekturensembles mit ihren jeweiligen Entstehungskontexten, Hauptakteuren sowie den (auch politischen) Landschaften untersucht, in die sie eingebunden sind.

Als Einzelstudien, die sich intensiv mit den jeweiligen Objekten und deren Ausstellungsgeschichten auseinandersetzen, bilden sie minutiös (mit großformatiger, größtenteils farbiger Bebilderung) die Heterogenität der Einflüsse und der Verantwortlichen ab. Den Leser:innen wird im Detail der Borgo Medievale, bestehend aus Castello und Villaggio im Stil des piemontesischen Quattrocento als Teil der Sezione Storia dell'Arte am Rande der Esposizione Generale di Torino 1884 (Abb. 1) präsentiert (Cornelia Jöchner, „Der Borgo Medievale in Turin: ‚Dorf‘ einer werdenden modernen Stadt“). Es wird die im Rahmen der Millennium-Landesausstellung (Ezredéves Országos Kiállítás) gezeigte „Histo-

rische Hauptgruppe“ (Történelmi Főcsoport; ein „montageartige[r] Komplex von Kopien nach historischen Referenzbauten“, 76) und das „Ethnografische Dorf“ (Néprajzi Falu; bestehend aus „nachgebauten Bauernhäusern“, ebd.) in Budapest vorgestellt (Gáspár Salamon, „Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest [1896]“). Schließlich werden das Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki von 1909 (Christin Nezik, „Regionale Typologien ausstellen: Das Zusammenwirken von vernakulärer Architektur und Landschaft im Freilichtmuseum Seurasaari“) und das Poble Espanyol in Barcelona (Anke Wunderwald, „Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929 in Barcelona als Imagination nationaler Einheit“) untersucht. Die Architekturdörfer sind bis auf das Ethnografische Dorf in Budapest (das Schimmel zum Opfer fiel; die „Historische Hauptgruppe“ ist ein Nachbau, vgl. 98) heute noch erhalten, zu begehen und zu besichtigen. Statt die vorliegenden Beiträge unter dem Terminus „Sammelband“ zu subsumieren, führt das Vorwort der Reihenherausgeber:innen Arnold Bartetzky und Maren Röger den der „kollektive[n] Monografie“ (7) an, damit begründet, dass es sich bei den einzelnen Beispielen um jeweils in sich geschlossene „sorg-

fältige und detailreiche monografische Arbeiten“ (7) handle, die untereinander zahlreiche Querbezüge aufwiesen. Insbesondere eine gemeinsame theoretische Basis wird erkennbar. Verschiedene konzeptuelle Begriffe durchziehen jeden der vier Beiträge; auffällig sind besonders die „Performanz“ unter Rückgriff auf Erika Fischer-Lichte und die „Montage“. Beide werden gelegentlich etwas überstrapaziert, wenn etwa bei Jöchner die Rede davon ist, dass „diese Architektur durch die starke Ansprache des Betrachters eine hohe Performanz“ besitze, „die nicht nur auf historisches Wissen abzielte, sondern sogar Eingriffsmöglichkeiten für die eigene Gegenwart versprach“ (25), Salamon von der „Performierung des eigenen Architekturguts“ (76f.) spricht, Nezik erklärt, dass das Freilichtmuseum Seurasaari als „performativer Raum“ fungiere (171), und Wunderwald schreibt, dass „[i]n einem performative turn“ (211) in den Planungen für die Ausstellung das Vorbild für den Hauptplatz im Poble Espanyol angepasst wurde und damit „der Öffentlichkeit [...] eine eigene Interpretation“ präsentiert wurde, „obwohl in den Ausstellungsführern häufig betont wurde, dass es sich beim Hauptplatz im Architekturdorf um eine der charakteristischsten Darstellungen der spanischen Urbanistik handle“ (213).



| Abb. 2 | Lluís Plandiura Pou, Planta general del pueblo, 1928. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 11233_5D54_LP24-12 ↗

Tertium Comparationis I: Sammeln | Vergleichen

Den Ethnografen János Jankó, Verantwortlicher für das Konzept des Ethnografischen Dorfes in Budapest, stellt Salamon in dessen intensiver Sammeltätigkeit vor: Er entwickelte „eigene Sammelmethoden“, die sich in einer „breitflächige[n] Sammelkampagne“ manifestierten, mit dem Ziel, „eine repräsentative Menge von Artefakten zu erheben, die einem künftigen monumentalen typologischen Experiment zugrunde liegen sollten“ (97). Er hatte „vor Augen, mit dem musealen Architekturdorf einen möglichst breiten Vergleichshorizont für die ethnografische Hausforschung in Ungarn aufzutun“ (114). Das Vergleichen war eine zentrale Operation im Vorfeld dieser Ausstellungen und für deren Konzeption. In ihrer Nebeneinander- und Zusammenstellung provozieren sie das Komparative; sie bedingen ein vergleichendes Sehen und fordern es heraus. Der Band spiegelt diese Vorgehensweise: Man habe sich „für ein komparatives Vorgehen entschieden, das fünf, größtenteils heute noch bestehende Ensembles miteinander vergleicht, um auf diese Weise deren Tiefenstrukturen zu erfassen“ (9).

Das Verbindende der Untersuchungsobjekte ist einerseits, dass, im Gegensatz zu anderen Architekturausstellungen oder auch Architekturpräsentationen auf vorangegangenen Welt- und Landesausstellungen, vornehmlich Exponate ausgewählt wurden, die bis dato unbekannt waren, also nicht ohnehin bereits in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben waren. Im Großteil dieser Fälle war eine Kanonerweiterung das Ziel, um damit ein spezifisches Bild einer Nation nach außen (und nach innen) zu festigen. Die gewählten Beispiele ähneln sich auch darin, dass die Ausstellungen den Nationalisierungsprozess der jeweiligen Länder forcieren sollten. So war etwa die Wahl des Piemont für Turin nicht zuletzt über dessen „politische Schlüsselrolle [...] im Einigungsprozess“ (36) Italiens motiviert. Nezik arbeitet die zentrale Rolle der finnischen Landschaft für Seurasaari heraus, die auch als „Mittel nationaler Identitätsstiftung“ (166) diene. Im Poble Espanyol zeigt sich die politische Aktualität un-

ter anderem in den Straßennamen, die, wie Wunderwald hervorhebt, ausschließlich auf Kastilisch und nicht etwa in den Regionalsprachen benannt sind und damit zu einer Konstruktion von Einheit(lichkeit) beitragen (vgl. 219).

Mit der angestrebten Aufnahme der Dörfer in den Architekturkanon wurde zugleich einem Vergessen entgegengearbeitet. Aufgrund mangelnden Denkmalschutzes waren viele dieser Gebäude vom Verfall bedroht. Da bislang Kenntnisse über die jeweiligen (Dorf-)Architekturen fehlten, gingen den Ausstellungen häufig Erkundungen voraus, in Form von ‚Reisen ins Eigene‘. Diese wurden mit einigem wissenschaftlichen Aufwand betrieben und in vielfältigem zeichnerischen und fotografischen Material sowie Berichten dokumentiert. Eine Ausnahme bildet das Poble Espanyol, das weniger wissenschaftlich motiviert war. Die Beispiele verbindet zudem ihr Interesse am Dorf als spezifischer Manifestation eines „Eigenen“, das zugleich fremd war. Kunsthistorische trafen auf ethnologische wie denkmalschützerisch motivierte Ansprüche. Keine bloße „Fassadenhaftigkeit“ war angestrebt – es ging vielmehr „um das Haus mit seinen inhärenten Abläufen, Handlungen und Funktionen“ (42), entsprechend konnten die Gebäude nicht nur von außen besichtigt werden, sondern waren selbst begehbar.

Tertium Comparationis II: Mobilität | Montage

In kürzester Zeit lässt es sich im Poble Espanyol durch ganz Spanien laufen; nur wenige Schritte trennen hier Andalusien von Navarra. | **Abb. 2** | Karten und Ausstellungsführer sind Teil der zahlreichen medialen Beigaben, die die Architekturdörfer erschließen. Die Karten der Architekturensembles zeigen deren Anordnung und legen damit zugleich die Ordnungsstrukturen offen, die häufig geografischer oder topologischer Art waren, ohne zugleich den Besucher:innen eine bestimmte Wegführung vorzugeben.

Bewegung war eine der Grundkonstanten in diesen Architekturdörfern und Teil des Ausstellungskonzepts insbesondere dadurch, dass die Besucher:innen auch



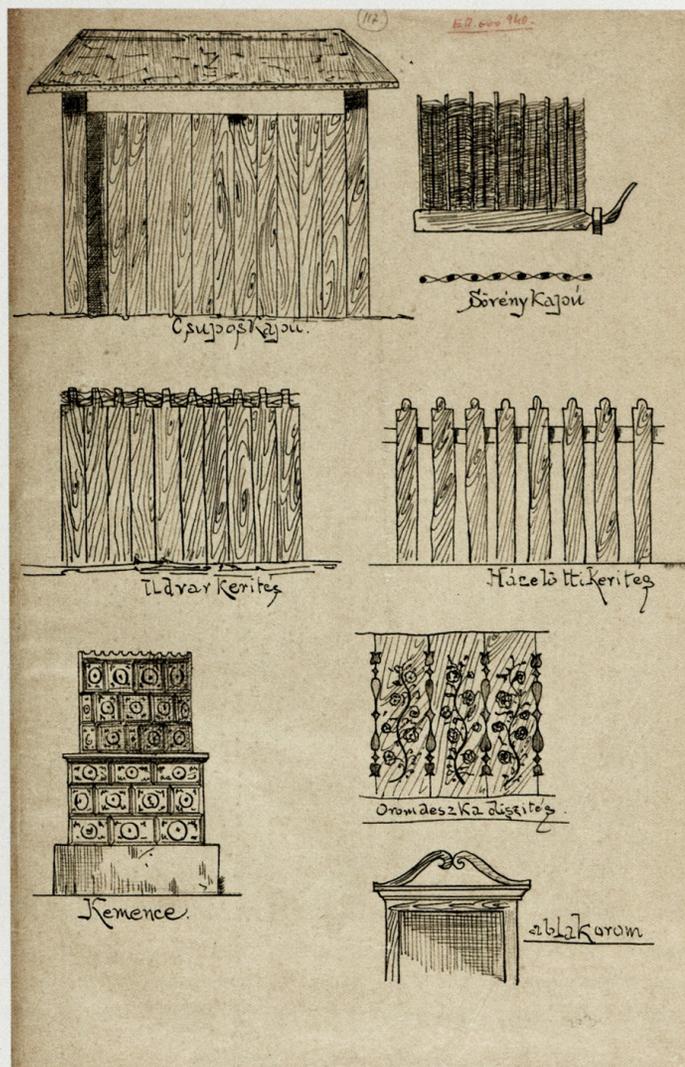
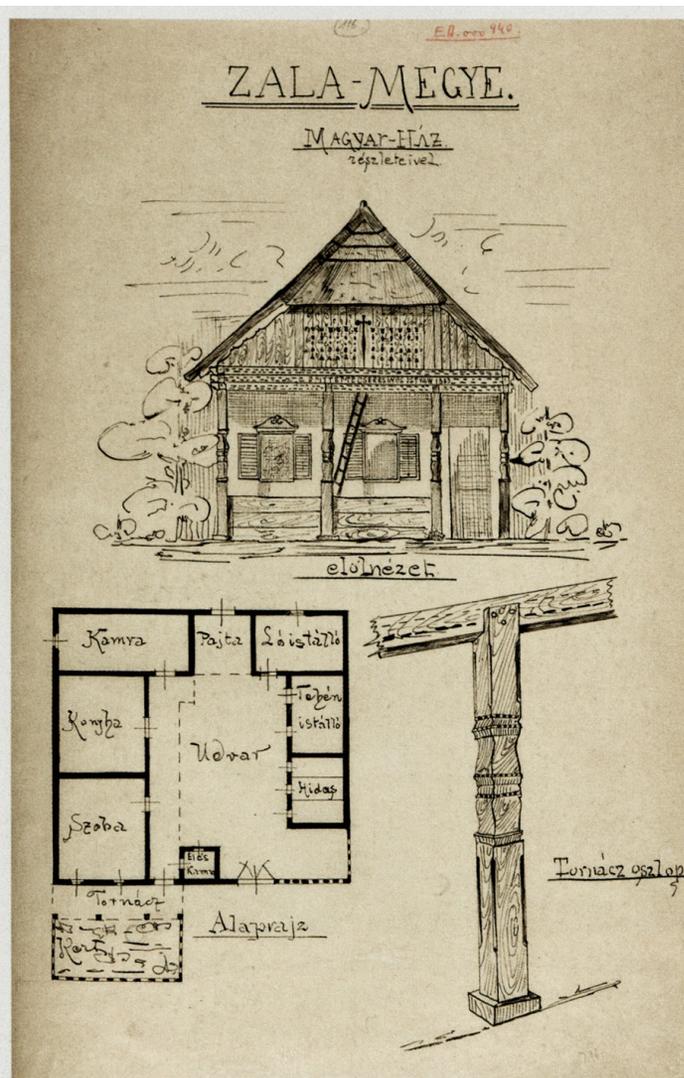
| Abb. 3 | Axel Olai Heikel, Seurasaaren ulkomuseoon siirrettävän Niemelän torpan tallin purkutyöt alkamassa (Abbau der Kate Niemelä zur Verlegung in das Freilichtmuseum Seurasaari), 1909. Fotografie, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:179

Zugang zu den Innenräumen hatten. Auf der anderen Seite stellt sich das Problem, dass Architektur selbst wenig mobil ist. Alle Organisator:innen waren daher mit der „komplexe[n] Logistik der Mobilisierung des immobilen baulichen Erbes“ (100) konfrontiert, wie Salamon schreibt. Dies wurde auf verschiedene Weise angegangen. Bei den Bauten in Seurasaari handelt es sich nicht um Nachbauten, sondern die Originalgebäude wurden in Gänze transloziert (unter

Umständen jedoch im Sinne des „Typischen“ leicht adaptiert und erweitert), an den Ursprungsorten demontiert und im Ausstellungsgelände wieder aufgebaut. **| Abb. 3 | | Abb. 4 |** Für Budapest beschreibt Salamon statt einer tatsächlichen eine „mediale Translozierung“ (101), die sich primär Zeichnungen und Fotografien zunutze machte. **| Abb. 5 |** Vielfach Verwendung findet in diesen Kontexten der Begriff der „Montage“. Er verweist nicht nur auf die Prozesse

| Abb. 4 | Axel Olai Heikel, Seurasaaren ulkomuseoon siirrettävän Niemelän torpan tallin purkutyöt alkamassa (Verladung der Kate Niemelä auf einen Lastkahn für die Überbringung nach Seurasaari), 1909. Fotografie, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:187





| Abb. 5 | János Jankó, Aufnahme des ungarischen Hauses aus dem Komitat Uala, 1894. Néprajzi Múzeum, EA 940. Biblioteca civica centrale, Cartografico 8/10.13. Museale Architekturdörfer, S. 102

des Auf- und Abbaus, sondern referenziert zudem auf die Ausstellungswerdung von Architektur und bezieht damit stets die Aufbereitung von Architektur für die Ausstellungssituation in seine Überlegungen mit ein (vgl. Nezik, 156f.). Salamon erwähnt den „montageartigen Komplex von Kopien nach historischen Referenzbauten“ (76); Wunderwald spricht im Hinblick auf Barcelona von einem „idealisierte[n] Dorf, das dem Publikum als gebaute und begehbare Montage eine Vorstellung vom angestrebten spanischem [sic] Gemeinsein vermitteln und die Wahrnehmung eines typischen spanischen Dorfes in eine bestimmte Richtung lenken sollte“ (217).

Tertium Comparationis III: Typologisches | Topologisches

Dabei folgt das „Typische“, das bei Wunderwald angesprochen wird, dem Topologisch-Geografischen: „Die einzelnen Häuser im Spanischen Dorf verweisen zwar erkennbar auf reale Vorbilder, in Ausführung und Anordnung sind sie aber gänzlich neuen Montagetechniken unterworfen, bei denen allenfalls geografische Gesichtspunkte eine Rolle spielen“ (217). Es kam, wie auch Nezik am Beispiel der Ausstellungsgruppe Kate Niemelä zeigt, zur „Montage des regionalen Typus aus Gebäuden, die für das Bauen der Region als spezifisch erachtet wurden“ (160). Auch im Borgo ist der

„topologische Zugriff“ (29) vorherrschend; dort ist ebenfalls der Versuch der Wiedergabe von „Grundfiguren von Typen“ (57) zu erkennen.

Die Typisierung dient als Basis für Repräsentativität, hat aber zugleich als Konsequenz, dass keines dieser Dörfer (oder auch nur Gebäude) eine Eins-zu-Eins-Übernahme eines tatsächlich (sei es ehemals oder nach wie vor) existenten darstellt. Viel mehr als reale Gebäude sind es „Idealtypen“ (vgl. 158). In den Ausstellungen bot sich so für eine konkrete Inszenierung von Architektur Freiraum. Auch wenn keine dieser Gebäudezusammenstellungen so in der Realität zu finden waren oder sind, bilden sie doch durchaus sinnvolle und referentielle Konstellationen: „Nichts sei in einem Borgo-Werk enthalten, das man nicht mit vollem Recht begründen könne“ (39).

Parallel versuchte man, Authentizität mit großem Aufwand herzustellen. Wo nicht, wie in Seurasaari, reale Gebäude abgebaut wurden, um dann im Park und mit leichten Modifizierungen zur Betrachtung und Begehung wieder aufgebaut zu werden, achtete man auf Materialtreue und versah die neuen Gebäude mit Alterungsspuren (vgl. für die „Historische Hauptgruppe“ Salamon, 105, sowie für Seurasaari Nezik, 175, beide mit Verweis auf Alois Riegls „Alterswert“), um so inszenierte Vergangenheit zum Echtheitszertifikat werden zu lassen. Der „Ausschluss der Außenwelt“ (26) war eine weitere Strategie der Authentizitätserzeugung: Alle diese Konstellationen waren in sich abgeschlossen. Um „den Eindruck von einem ‚echten‘ Dorf nicht zu schmälern“ (218), sind im Poble Espanyol Hinweisschilder und alles, was den Charakter des Musealen offenlegen könnte, auf ein Minimum beschränkt. Und doch bleibt auch, wenn der Eindruck eines „echten“ Dorfes entstehen sollte, dem nicht zuletzt mit verschiedenen Belebungsstrategien Nachdruck verliehen wurde, das Fiktionale offensichtlich. Für Turin weist Jöchner darauf hin, dass Bruchstellen mitunter gänzlich offen gehandhabt wurden, die „eigene Konstruiertheit“ (62) als „Realitätsmarker“ so gewollt mitausgestellt wurde.

Wie sinnvoll das Vergleichen als Annäherungsstrategie an den Themenkomplex des Museumsdorfes ist, wird bereits im Vorwort angeführt und insbesondere

damit begründet, dass die Architekturdörfer das „Ergebnis sich intensivierender innereuropäischer Austausch- und Verflechtungsprozesse“ (7) gewesen seien. Salamon belegt dies, indem er seinen Beitrag mit einem Zitat von Ignác Alpár beginnt, der als ungarischer Architekt an den Planungen für die Millenniumsausstellung beteiligt war. Nach einem Besuch in Turin 1893 stellte er fest, er habe im Borgo „den Leitgedanken“ gefunden, „auf den ich mich beziehen konnte“ (75; eine Verbindung zwischen Budapest und Turin hat Jöchner bereits 2008 herausgestellt: *Ränder der Stadt, Ränder der Nation. Das ‚historische‘ Architekturensemble der Budapester Millenniumsausstellung 1896*, in: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*, hg. v. ders., Berlin 2008, 79–98, hier 79).

Viele der weiteren Querverbindungen begnügen sich allerdings mit Hinweisen in den Fußnoten im Stile von „Siehe auch“. Der titelgebende Aspekt der transnationalen Verflechtungen rückt damit in den Hintergrund. Statt einer „kollektiven Monografie“ bleibt der Eindruck von vier Einzelmonografien, die präzise die einzelnen Ausstellungen und ihre Kontexte wiedergeben. Allerdings stehen diese zu unverbunden nebeneinander, wenn das Buch mehr sein möchte als eine sammelbandartige Zusammenstellung musealer Architekturdörfer zwischen 1880 und 1930, die primär durch ihre Einführung zusammengehalten wird – die wiederum konzise die zeitgenössischen diskursiven Voraussetzungen aufschlüsselt.

Als Gegenentwurf zum Sammelband nennen Cornelia Wild und Judith Kaspar die Anthologie: Anthologien „ordnen, sortieren, montieren ein bereits vorhandenes Wissen neu. In den Anthologien wird das Bestehende in überraschende Konstellationen gebracht, das heißt durch ein Verfahren der Montage werden neue Verbindungen geschaffen, wird in der Überschreitung Wissen übersetzt und übertragen“ (Kaspar/Wild, Sammelband, 283). Auch wenn der Begriff der Montage in diesem Band immer wieder aufgerufen wird, so lässt er doch bisweilen solche Momente erkenntnisträchtiger Konstellationen vermissen. Das schmälert die Qualität der Einzelbeiträge keineswegs, fokussiert aber das Eigene mehr als die transnationalen Verflechtungen von Strukturen.