

Absockeln als Chance für das historische Lernen im Museum

Das Potenzial der Kulturtechnikforschung für die Ausbildung narrativer Kompetenzen

Britta Hochkirchen

Das Bauhaus feierte 2019 sein 100-jähriges Jubiläum. Der deutschen Kunstschule, mit der noch heute eine spezifische Stilrichtung der Gestaltung verbunden wird, wurden deshalb in diesem Jahr zahlreiche Ausstellungen gewidmet, unter anderem auch ein Museumsneubau: in Weimar nämlich, wo Walter Gropius das Bauhaus 1919 gegründet hatte. Weimar rühmt sich als »Geburtsstadt« der berühmten deutschen Kunstschule und bewirbt das neue Bauhaus-Museum deshalb quasi symbolhaft mit der berühmten Wiege von Peter Keler (Abb. 1): »Das Bauhaus kommt aus Weimar«. Das berühmte Bauhaus-Möbel wird hier werbeträchtig eingesetzt für die Idee eines Anfangs – des Anfangs einer Kunsthochschule und wohl auch einer neuen Idee von Gesellschaft und Erziehung in der Stadt der Klassik.

Im Bauhaus-Museum ist die Wiege von Peter Keler auch das erste Exponat, das die Ausstellungssektion »Experiment« eröffnet. Die Wiege aus dem Jahr 1922 wird hier kuratorisch nicht nur symbolisch für die »Wiegenjahre« des Bauhauses eingesetzt, sondern steht auch aufgrund seiner spezifischen Konstruktion exemplarisch für die Frühphase der Kunstschule ein, in der die enge Verbindung zum Handwerk in den Vorkursen im Zentrum stand:¹ Die Wiege ist mit den Maßen 92 x 92 x 98 cm ziemlich groß, sie ist aus Holz gefertigt und farbig gefasst (Abb. 2).

1 Vgl. für die Lehre am Bauhaus Rainer Wick: *Bauhaus Pädagogik*. Köln 1982. *Experiment Bauhaus*. Das Bauhaus-Archiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau (Ausst.-Kat. Dessau, Bauhaus). Hg. von Magdalena Droste/Jeannine Fiedler. Berlin 1988. Silvia Verena Schmidt: *Experiment und Methode. Unterricht am Bauhaus*. In: *Das Bauhaus. Gestaltung für ein modernes Leben* (Ausst.-Kat. Ahlen, Kunst-Museum). Hg. von Burkhard Leismann. Köln 1993, S. 65-90. Vgl. jüngst auch die Beiträge im Ausstellungskatalog *original bauhaus*. Hg. von Nina Wiedemeyer. München 2019, sowie das Begleitbuch *original bauhaus. Übungsbuch*. Hg. von Nina Wiedemeyer und Friederike Holländer. München 2019.

Abb. 1: Werbebanner neben dem Bauhaus-Museum Weimar, Mai 2019



Durch ihre Positionierung im Ausstellungsraum ist sie von allen Seiten sichtbar: Sieht man zuerst – den Ausstellungsraum betretend – nur das gelbe Dreieck und den blauen Kreis (Abb. 3) so wird beim Umrunden das rote Quadrat sichtbar (Abb. 4).

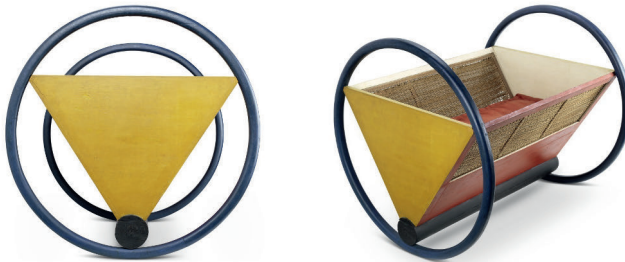
Keler hatte sich an der Farbenlehre Wassily Kandinskys orientiert und die Grundfarben mit den geometrischen Grundformen Quadrat, Kreis sowie Dreieck kombiniert und jeweils paarweise zugeordnet.² Beim näheren Herantreten fällt auch die gewebte Einlage – eine Zusammenarbeit mit der Webereiwerkstatt – auf. Keler hat die Reduktion auf die Grundformen und -farben, gleichzeitig aber

2 Kellers Reduktion bei der Konstruktion der Wiege auf die Grundformen und -farben wird immer wieder auf die Stationen seiner Ausbildung am Bauhaus bezogen: Nach einem Vorkurs bei Johannes Itten hatte er die Klasse für Wandmalerei bei Kandinsky besucht. Darüber hinaus sei Keler aber auch vom Konstruktivismus der Künstlergruppe De Stijl beeinflusst gewesen. Vgl. dazu Horst Dauer: Vielseitigkeit, die das Bauhaus erstrebte. Zum Werk von Peter

Abb. 2: Peter Keler, Wiege, 1922, Holz, farbig gefasst, 92 x 92 x 98 cm, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum



Abb. 3 und 4: Peter Keler, Wiege, 1922, Holz, farbig gefasst, 92 x 92 x 98 cm, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum



Keler. In: *Bildende Kunst* 1979, S. 540-542, hier S. 542. Siehe dazu außerdem den Eintrag im Katalog *Das Bauhaus kommt aus Weimar* (Ausst.-Kat. Weimar, Bauhaus-Museum, Goethe Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller Museum, Oberlichtsaal im Hauptgebäude der Bauhaus-Universität und Haus Am Horn). Hg. von Ute Ackermann und Ulrike Bestgen. Berlin 2009, S. 129.

unterschiedlichste Materialien (aus verschiedenen Werkstätten) in die Konstruktion des Möbels aufgenommen und im Äußeren der Wiege sichtbar werden lassen.³ Auffällig ist, dass die einzelnen Formen und Farben additiv nebeneinanderstehen, sie gehen nicht ineinander über. Das heißt der Konstruktionscharakter, aber auch die ›einfache‹ handwerkliche Form bleiben für die Betrachter*in erkennbar.

In der Ausstellung im Bauhaus-Museum in Weimar steht die Wiege leicht aufgesockelt auf einem Stahlpodest mit gläserner Haube, die dem konservatorischen Schutz geschuldet ist. Mit der gläsernen Haube bildet die Keler-Wiege zwar den – auch durch die Größendimensionen markierten – Beginn in der räumlichen Abfolge der Exponate, jedoch wird das Ensemble gleichzeitig Teil einer Reihung von Vitrinengehäusen, die im Ausstellungsraum aufeinander folgen und andere gestalterische »Experimente« der frühen Weimarer Jahre schützen. Am Beginn der Ausstellung und der Reihung platziert, wird sie kuratorisch als Markierung eines Anfangs genutzt: einerseits als Symbol für die Eröffnung der Reformschule, die 1919 als »Staatliches Bauhaus« von Walter Gropius in Weimar gegründet wurde,⁴ andererseits als Eröffnung des Ausstellungsnarrativs, das sich von der Wiege des Experiments über zwei Etagen bis hin zu den drei großen ›Meistern‹ – den Direktoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe – im Sinne einer klassischen, linearen und mithin teleologischen Modernisierungserzählung, ja einer Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichte, verstehen lässt. Die Wiege steht dabei symbolisch für den Anfangs- und Ausgangspunkt – schlichtweg als Ursprung – einer bestimmten Form, Gestaltung zu denken: nämlich des »Bauhausstils«. Der Wandtext im Erdgeschoss des Museums betont ebenfalls dieses die Ausstellung durchziehende lineare Ursprungsnarrativ: »Willkommen im Bauhaus-Museum Weimar. Weimar ist die Wiege des Bauhauses. Viele Ideen der weltweit wichtigsten Gestaltungsschule des 20. Jahrhunderts entstanden hier im Zeitraum von 1919 bis 1925. Später wurden sie an den nachfolgenden Wirkungsstätten in Dessau und Berlin weiterentwickelt.«⁵ Für ein solches kuratorisches Narrativ des Ursprungs scheint die auf Grundformen reduzierte Wiege als Symbol der Geburt

3 Anhand der am Boden des Podests angebrachten Beschriftung der Keler-Wiege ist diese Materialfülle und Heterogenität – bei gleichzeitiger Reduktion auf die Grundformen – nachzuvollziehen: »Eiche, Nussbaum, Plattenmaterial, farbig gefasst; Metall; Bastfasern, Flachs (?), Jute; Matratze: Baumwolle, Hanf; Heu.«

4 Vgl. dazu die Beiträge in dem Ausst.-Kat. Das Bauhaus kommt aus Weimar (Anm. 2); für die Keler-Wiege siehe S. 132. Siehe dazu auch: Andreas Bossmann/Wolfgang Thöner: Das Bauhaus 1919 bis 1933. Ursprünge und Vorgeschichte des Bauhauses. In: Das Bauhaus. Gestaltung für ein modernes Leben (Ausst.-Kat. Ahlen, Kunst-Museum). Hg. von Burkhard Leismann. Köln 1993, S. 15-26.

5 Das Zitat ist dem Wandtext im Erdgeschoss des Bauhaus-Museum Weimar entnommen, wie er im Mai 2019 zu sehen war.

als Ausgangspunkt besonders geeignet. Die kuratorische Präsentationsweise – die starke Isolation unter einer Glashaube⁶ – verdeutlicht die Vorstellung eines Ursprungs des als autonom verstandenen Objektes, das den Anfang des Bauhaus symbolisiert und als Beginn einer Reihe von »Experimenten« und damit einer Entwicklung zu verstehen ist.

Fragt man nach der historischen Einsicht, die sich aus der kuratorischen Präsentationsweise der Keler-Wiege im Bauhaus-Museum ergibt, ist man unmittelbar bei einer einfachen, linearen Entwicklungsgeschichte der Moderne und der Vorstellung, dass ein Möbel wie diese Wiege ein autonomes Kunstwerk sei. Unter historischem Lernen kann – nach Jörg van Norden – die Aneignung narrativer Kompetenz verstanden werden, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu verknüpfen bzw. diese Verknüpfung in gängigen Narrativen zu hinterfragen und für Herausforderungen der Gegenwart nutzbar zu machen.⁷ Doch muss es vor dem Hintergrund eines solchen Kompetenzverständnisses von historischem Lernen nicht auch ein Anliegen sein, Ursprungsnarrative und einseitig verstandene Handlungsmacht sowie Begründungszusammenhänge zu unterlaufen bzw. alternative narrative Strategien und Praktiken aufzuzeigen und einzuüben? Sollte man im Rahmen des historischen Lernens nicht generell dafür sensibilisieren, einfache »Erklärungsmuster« und »Ursachensetzungen« stärker zu differenzieren bzw. zu hinterfragen?⁸ Das hieße auch, dass historisches Lernen am außerschulischen Lernort wie dem Museum darauf zielen könnte, andere zeitliche Relationen als lineare Entwicklungen zu befördern und kritische Distanz gegenüber den verschiedenen Formen relationaler Narrative zu ermöglichen.

Theoretische Ansätze wie die Akteur-Netzwerk-Theorie oder die Kulturtechnikforschung, die in besonderem Maße die Materialität von Kultur in den Blick nehmen, bieten einen interessanten Ausgangspunkt, über historisches Lernen im Museum anhand von Objekten und die Relationalität unterschiedlicher Zeitdimensionen nachzudenken. Denn die genannten Theorien vereint, dass sie sich dezidiert gegen Ursprungs- und lineare Entwicklungsnarrative wenden, indem sie die Vorstellung, es gebe autonom handelnde menschliche Subjekte, aber auch einen rein intentionalen Handlungsbegriff hinterfragen.

6 Das konservatorische Anliegen ist nachvollziehbar.

7 Jörg van Norden: *Geschichte ist Zeit. Historisches Denken zwischen Kairos und Chronos – theoretisch, pragmatisch, empirisch*. Berlin u.a. 2014. Van Norden betont in seiner Studie, dass »Zeit- und narrative Kompetenz [...] untrennbar miteinander verbunden sind« (S. 3). Zeitkompetenzen und mithin narrative Kompetenzen sollten deshalb im Geschichtsunterricht im Sinne eines historischen Lernens besonders gefördert werden. Hierfür legt van Norden in seiner Studie Lehr- und Lernprozesse dar, die diese Kompetenzen vermitteln.

8 Thomas Hensel/Jens Schröter: *Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012), H. 1, Schwerpunkt: Akteur-Netzwerk-Theorie, S. 5-18, hier S. 6.

Im Folgenden möchte ich auf der Basis der Kulturtechnikforschung, wie sie vor allem von Erhard Schüttpelz und Bernhard Siegert geprägt wurde,⁹ erläutern, welche Potenziale, aber auch Herausforderungen das Theoriefeld des ›New Materialism‹¹⁰ für die Geschichtswissenschaften und insbesondere die Geschichtsdidaktik – auch am außerschulischen Lernort Museum – mit sich bringt.

Der Frage nach der spezifischen Leistung des ›New Materialism‹ für das historische Lernen werde ich in zwei Schritten nachgehen: Erstens möchte ich aufzeigen, inwiefern es die von der Kulturtechnikforschung ins Zentrum gestellte Frage nach den (rekursiven) Operationsketten ermöglicht, lineare Zeitvorstellungen und Narrative aufzubrechen und – wie ich darlegen möchte – ein relationales Zeitverständnis zu ermöglichen. Letzteres bietet für das historische Lernen in Hinblick auf die Verquickung unterschiedlicher Zeiten innerhalb der materiellen Kultur eine Chance, narrative Kompetenz zu fördern. Deshalb werde ich in einem zweiten Schritt ausgehend von der Keler-Wiege darlegen, inwiefern vor dem Hintergrund der Kulturtechnikforschung materielle Kultur anders als nur symbolisch beschreibbar wird bzw. gängige Ursprungsnarrative dekonstruiert werden können. Dabei wird es wichtig sein zu betonen, welche kuratorischen und didaktischen Praktiken nötig sind, um diese Frageperspektive der Kulturtechnikforschung im Ausstellungs- oder Vermittlungsraum überhaupt erst zu ermöglichen.

I. (Temporale) Prämissen der Kulturtechnikforschung

Die Theorien des ›New Materialism‹, allen voran Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, aber auch die Kulturtechnikforschung, verstehen unter dem Sozialen nicht allein das Zusammenleben und -wirken von Menschen, sondern verbinden menschliche und nichtmenschliche Objekte zu Netzwerken.¹¹ Handlungen bzw. Veränderungen, ja historischer Wandel, werden nur wechselseitig innerhalb von Netzwerken und als Assoziationen zwischen Akteuren und Aktanten hervorgebracht. Handlungen sind vor diesem Hintergrund nicht als mit einem fixen Zeitpunkt des Anfangs und des Endes intendiert zu verstehen, sondern treten als performative Akte – durchaus auch kontingent – hervor. Statt auf

9 Vgl. für einen weiteren Blick auf Kulturtechnikforschung Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. 2. Aufl. München 2009.

10 Vgl. zur Begriffsprägung und zur ›neuen‹ Ausrichtung dieses Theoriefeldes: Andreas Folkers: Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis. In: Tobias Goll/Daniel Keil/Thomas Telios (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Edition Assemblage. Münster 2013, S. 16–33.

11 Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2010. Vgl. hierfür auch den Aufsatz von Christina Antenhof in diesem Band.

distinkte und zeitlich fixierte Subjekte und Repräsentationen¹² setzt Latour mit seiner Akteur-Netzwerk-Theorie den Fokus auf die relationalen Beziehungen und Wechselverhältnisse zwischen unterschiedlichen Akteuren und Aktanten, die in prozessualen Praktiken eingebunden sind.¹³ Diese Praktiken sind gekennzeichnet durch ihre Dauer, nicht durch einen spezifischen Zeitpunkt. Die theoretischen Prämissen, die zu großen Teilen auch in die Kulturtechnikforschung aufgenommen werden, stehen in einem starken Kontrast zu den meisten musealen Präsentationen, wie wir sie auch im Bauhaus-Museum in Weimar finden: Denn im Ausstellungsraum werden das Subjekt Keler, die Wiege als Repräsentation für die experimentelle Bauhaus-Schule und das Jahr 1922 als distinkte und fixe Größen eingeführt, die am Objekt »abgelesen« werden sollen.¹⁴

So wie die Akteur-Netzwerk-Theorie (nach Latour) begreift sich auch die Kulturtechnikforschung als eine »antireduktionistische Heuristik«, d.h. konventionelle Erklärungsmuster und Plots – z.B., dass ein Subjekt etwas autonom aus sich heraus geschaffen hat – sollen vermieden bzw. sogar unterlaufen werden.¹⁵ Damit richtet sich die Kulturtechnikforschung auch gegen Weltdeutungen und Geschichtsnarrative, die Handlungsmacht (*agency*) einseitig kausal und temporal begründen. Der Kulturtechnikforschung kommt es darauf an, Handlungsmacht im Hinblick auf ihre spezifischen Konstellationen und sogenannten »Operationsketten« zu untersuchen. Das heißt, Handlungsmacht eröffnet sich aus einer relationalen Konstellation, die eben gerade nicht der linearen Logik folgt, der Künstler/Autor/Gestalter baue eine Wiege und diese symbolisiere den Beginn. Erhard Schüttpelz hat dargelegt, dass eine solche Linearität zugunsten eines zirkulären und vor allem rekursiven Verständnisses von Handlungsmacht aufgelöst werden soll.¹⁶ Damit hinterfragt der Ansatz der Kulturtechnikforschung kausale Abfolgen und temporale Linearität.

Dass dies auch Auswirkungen auf die Narration, auf die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und ihre kausale Beziehung hat, wird von der Kulturtechnikforschung weniger explizit betont. Ich sehe allerdings gerade hier

12 Vgl. dazu Karen Barads Kritik: »Der Repräsentationalismus hält den Begriff der Trennung für grundlegend. Er trennt die Welt in die ontologisch disjunkten Bereiche von Wörtern und Dingen [...]«. Karen Barad: Agentieller Realismus. Berlin 2012, S. 15.

13 Vgl. dazu auch den Beitrag von Christina Antenhofer in diesem Band.

14 In ähnlicher Weise beschreibt Krzysztof Pomian Museumsobjekte, also Exponate, als Semio-phoren, »Gegenstände ohne Nützlichkeit im eben präzisierten Sinn, sondern Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer *Bedeutung* versehen sind«. Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 1986, S. 50. Eine solche Konzeption steht konträr zu den Prämissen der Kulturtechnikforschung, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

15 Vgl. Hensel/Schröter (Anm. 8), S. 6, mit Bezug auf Erhard Schüttpelz.

16 Erhard Schüttpelz: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: Archiv für Mediengeschichte 6 (2006), S. 87-110.

Potenzial für historisches Lernen: Es besteht unter anderem darin, temporale Beziehungen anders als rein linear zu begründen.

Indem die Kulturtechnikforschung die Beziehung zwischen Menschen, Artefakten und Symbolen untersucht,¹⁷ nimmt sie an, dass sich diese Wechselverhältnisse in Form von Rekursionen und Wiederholungen auswirken.¹⁸ Sie geht davon aus, dass es das Artefakt oder den Akteur *per se* – also folglich als »ontologische Entitäten« – nicht gibt, sondern diese immer nur in der Beziehung zueinander und in eine Handlung verstrickt hervorgebracht werden.¹⁹ Das heißt eben auch, dass eine Handlung nicht auf ein einzelnes, distinkt verstandenes Subjekt rückgeführt werden kann:

»Das Menschsein und die damit üblicherweise verbundene Zuschreibung von Handlungsmacht sind in dieser Beziehung nicht immer schon gegeben, sondern werden durch Kulturtechniken allererst konstituiert. Kulturtechniken vergönnen in diesem Sinne auch das Menschsein oder das Nichtmenschsein der Akteure; sie legen aber umgekehrt auch offen, in welchem Maße der menschliche Akteur immer schon auf das technische Objekt hin dezentriert ist, das heißt, sie verweisen auf eine Welt des Symbolischen, die die Welt der Maschine ist.«²⁰

Dieser »Verstrickung« und relationalen Handlungsmacht nachzugehen, ist das erklärte Ziel der Kulturtechnikforschung.²¹ Es wird folglich nicht nach dem Objekt gefragt, sondern nach den Operationsketten, die das Objekt als solches erst (und immer wieder) hervorbringen. Der Fokus, den die Kulturtechnikforschung auf die »Operationsketten« legt, wird von Erhard Schüttpelz noch dahingehend zugespitzt, dass eine solche Operationskette nicht linear einseitig zu verstehen ist: Nicht der Mensch macht in verschiedenen Schritten und mit verschiedenen Werkzeugen ein Objekt wie z. B. eine Kinderwiege.²² Vielmehr seien in Operationsketten immer materielle Artefakte, Personen und Zeichen aufeinander verwiesen und bilden sich gegenseitig heraus. Nur in der wechselseitigen Bezogenheit, also im Wandel aller drei Konstituenten, lasse sich eine Veränderung hervorbringen; oder

17 Vgl. Harun Maye: Was ist eine Kulturtechnik? In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), Schwerpunkt: Kulturtechnik, S. 121-135, hier S. 127.

18 Vgl. Schüttpelz (Anm. 16), S. 91.

19 Vgl. Maye (Anm. 17), S. 127. Maye verweist auf dieses »Verstricktsein«. Vgl. dazu auch den »Agentiellen Realismus« von Karen Barad, der das relationale Moment in ähnlicher Weise hervorhebt: »Die Welt wird nicht von Dingen bevölkert, die sich mehr oder weniger voneinander unterscheiden. Beziehungen hängen nicht von ihren Relata ab, sondern umgekehrt. Die Materie ist weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse.« Barad (Anm. 12), S. 14.

20 Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), Schwerpunkt: Kulturtechnik, S. 151-170, hier S. 152.

21 Vgl. Schüttpelz (Anm. 16), S. 94.

22 Vgl. ebd., S. 97.

umgekehrt: Wenn sich eine Konstituente verändert, verändern sich die anderen auch. Schüttpelz hebt deshalb hervor, dass »keine einzige Technik [...] nur auf einer der drei Größen (materielle Artefakte, Personen, Zeichen) [operiert]; jede Technik und Kulturtechnik operiert ständig unter Zuhilfenahme, aber auch durch Veränderung aller drei Größen«. ²³ Was Schüttpelz hier als Grundverständnis der Kulturtechnikforschung beschreibt, ist ein relationales Verständnis von Kultur. Der Fokus der Forschung muss demnach auf der Frage der Relationalität, das heißt auf der Frage nach den Operationsketten und den ihnen zugrunde liegenden Praktiken liegen. Mit Blick auf die Praktiken und Relationen dieser Handlungsketten ist eine weitere wichtige Prämisse der Kulturtechnikforschung angesprochen, nämlich diejenige der Rekursion und Zirkularität. Nur in der Wiederholung und im Rückbezug auf vorangegangene Praktiken in der Verbindung zwischen materiellem Artefakt, Personen und Zeichen wird eine Kulturtechnik überhaupt erst ersichtlich – und demzufolge Artefakte, Personen und Zeichen als solche auch erst erkennbar. Schüttpelz fasst diese Grundannahme der Kulturtechnikforschung kurz als die »Zyklisierung der technischen Herleitung von Zeichen, Personen und Artefakten« zusammen. ²⁴

Es ist also keine lineare, teleologisch fundierte Abfolge, die die Operationskette charakterisiert, sondern sie ist durchsetzt von Zyklichkeit und Rekursion. Daraus entspringt – so möchte ich hier hervorheben – auch ein spezifisches Zeitgefüge, das die Kulturtechnikforschung unausgesprochen als spezifisches Verständnis von Zeit voraussetzt und das innerhalb des historischen Lernens im Sinne der Ausbildung narrativer Kompetenz nutzbar gemacht werden kann. Die Kulturtechnikforschung verneint mit ihrem Fokus auf Zyklichkeit und Rekursion nämlich nicht nur die lineare Entwicklung, die eine einfache Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zur Folge hätte, sondern sie verunmöglicht auch die Annahme einer einzigen, separierten und fixierten Form der Zeitlichkeit. So wie die Kulturtechnikforschung die Untersuchung der Wechselwirkung in der Operationskette zwischen materiellem Artefakt, Mensch und Zeichen zur Methode erklärt, so steckt darin gleichzeitig auch, wie ich behaupten möchte, ein relationales Verständnis von Zeit. Denn nicht nur die Zeit, die Gegenwart des materiellen Artefakts, sondern eben auch die Zeiten der anderen Größen, der Personen und der Zeichen, spielen in der stetigen Rekursion und Zyklichkeit des Netzwerks, das es zu untersuchen gilt, eine wichtige Rolle.

Diese der Kulturtechnikforschung zugrunde liegenden Annahmen zur relationalen Zeitlichkeit zeigen – wenn auch unausgesprochen – interessante Parallelen zu den Überlegungen des Geschichtstheoretikers Achim Landwehr, die dieser 2016 unter dem Titel »Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit« veröffentlicht

23 Ebd.

24 Ebd., S. 91.

hat. Es geht Landwehr vor allem darum, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht als separierte Einheiten zu verstehen, sondern diese in ihrer immer schon immanenten (und durchaus auch rekursiven) Bezüglichkeit zu verstehen. Er schlägt deshalb vor, den Relationen und Relationierungen unterschiedlicher Zeiten mehr Aufmerksamkeit zu schenken:

»Ich möchte hingegen die Bedeutung von *Relationen* hervorheben, mit denen man nicht nur dualisierenden Argumentationsweisen entkommen kann, sondern mit denen sich vor allem die konstitutive Bedeutung solcher Bezugnahmen (nicht nur, aber gerade auch) im Bereich des Historischen verdeutlichen lässt. Als Kernstück meiner Argumentation hebe ich daher die *Chronoferenz* als diejenige Relationierung hervor, mit der anwesende und abwesende Zeiten gekoppelt, Vergangenheiten und Zukünfte mit Gegenwarten verknüpft werden können.«²⁵

Der Blick auf die Chronoferenz gleicht – so möchte ich betonen – dem Anspruch der Kulturtechnikforschung, die Operationsketten und Praktiken in den Blick zu nehmen.²⁶ Landwehrs Fokus auf die Chronoferenz eröffnet einen Blick auf die Herstellung einer Zeit aus den Praktiken der (rekursiven) Bezugnahme auf andere Zeiten.

Verstehen wir historisches Lernen am außerschulischen Lernort mit dem Anspruch, narrative Kompetenz zu fördern, so hat die Kulturtechnikforschung das Potenzial, Zeiten auf andere Weise miteinander zu koppeln als nur in einer linearen, teleologisch ausgerichteten Weise. Ursprungsnarrative sind mit dem rekursiven, zyklischen Modell, das der Kulturtechnikforschung unterliegt, nicht denkbar. Doch wie ließe sich dieses Potenzial der Kulturtechnikforschung, andere Koppungen der Zeiten vorzunehmen, am außerschulischen Lernort Museum nutzbar

25 Achim Landwehr: Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a.M. 2016, S. 28. Vgl. zur Kritik an tradierten Ordnungen und Hierarchisierungen der Zeiten: Achim Landwehr: Von der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹. In: Historische Zeitschrift 295 (2012), H. 1, S. 1-34.

26 Interessanterweise verweist Landwehr selbst auf die Kulturtechnik des Schreibens, die er als Begründung für die Vorherrschaft linearer Zeitvorstellung heranzieht: »Sich auf die Suche nach den Voraussetzungen linearer Zeitvorstellungen und linearer historischer Narrative zu begeben, führt und auf die Spur sehr grundsätzlicher Kulturtechniken. Die Art, wie wir Bilder und Schriftzeichen in Reihe anordnen, um daraus eine nachvollziehbare Erzählung werden zu lassen, überhaupt die bereits angesprochenen Form der Beschreibung als Verwirklichung, das Bannen der Welt in den Sequenzen alphanumerischer Zeichen, das Auffädeln von Buchstaben zu Worten, zu Zeilen, zu ganzen Seiten, die Bündelung der Seiten zu Büchern – all das sind leise Hinweise, wie wir schon seit jeher in einem linearen Denken eingeübt wurden, das man sich (soweit gewünscht) erst mühsam wieder abtrainieren muss. Da sich solche medialen Verwirklichungen der Welt nicht mehr von der Wirklichkeit abtrennen lassen [...], wenn diese Linearität der Beschreibung im Beschriebenen eine eindeutige Linearität zu entdecken vermag.« Landwehr: Abwesenheit der Vergangenheit (Anm. 25), S. 282f.

machen? Welche Voraussetzung in Präsentation und Vermittlung des materiellen Artefakts müssten gegeben sein?

II. Kulturtechnikforschung und historisches Lernen im Museum

Um die Potenziale der Kulturtechnikforschung für die Vermittlung im Museum zu nutzen, ist es zuallererst notwendig, technische oder symbolische Artefakte wie die Keler-Wiege nicht etwa als abgeschlossene, fixe Artefakte (im Sinne einer angenommenen Autonomie) zu präsentieren. Stattdessen ist es von zentraler Bedeutung, dass »die Praktiken rekonstruiert werden, in die sie [die Artefakte, Anm. der Verf.] eingebunden sind, die sie konfigurieren oder die sie konstitutiv hervorbringen.«²⁷ Betrachtet man die Präsentation der Wiege im Bauhaus-Museum auf diese Art und Weise, fällt sofort störend auf, dass das Objekt isoliert gezeigt wird. Seine Fixierung und Autonomie werden durch die gläserne Haube, die aus konservatorischen Gründen allerdings unvermeidlich ist, noch unterstrichen. Aber auch das Podest, auf dem die Wiege steht, enthebt sie der »Beziehung« und »Verstrickung« – dem Netzwerk aus Mensch, Symbol und Technik – also der Relation, aus der sie – im Sinne der Kulturtechnikforschung – überhaupt erst hervorgegangen ist.²⁸

Historisches Lernen *kann* an dieser Stelle im Ausstellungsraum nur als fixierte Gegenstandsbeschreibung gelingen (Identifikation des Objekts als Wiege; Grundformen, Grundfarben), die aber aus der Perspektive der Kulturtechnikforschung aufgebrochen werden müsste. Dies kann nur gelingen, wenn zusätzlich eine *materialgetreue* Rekonstruktion der Wiege in der ursprünglichen Größe und vor allem auch Schwere zur Verfügung stünde: Auf »historische Authentizität oder Originalität« kommt es dabei nicht an, auch nicht auf die ursprüngliche Berührung eines Künstlers, wohl aber auf die gleichen Maße, die Verarbeitung und Holzart!²⁹

27 Tobias Nanz/Bernhard Siegert (Hg.): *ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*. Weimar 2006, S. 8.

28 Vgl. dazu die Ausstellung »Original Bauhaus« an der Berlinischen Galerie, die ebenfalls im Jubiläumsjahr 2019 eröffnet wurde, aber eine andere Präsentations- und Vermittlungsweise umsetzt. Die Kuratorin Nina Wiedemeyer blickt kritisch auf tradierte Präsentationsweisen von Bauhaus-Objekten, insbesondere solchen, die in Vorkursen entstanden und die »häufig »wie Kunst: ausgestellt« würden (S. 190). In der Berliner Ausstellung werde deshalb »die Praxis zum Exponat« (S. 190), durchaus auch mit dem Ansinnen, eine »bisweilen festgezurrte Ikonisierung gegen den Strich zu bürsten« (S. 195). Friederike Holländer/Nina Wiedemeyer: *Vorkurs original*. In: Dies. (Hg.): *original bauhaus. Übungsbuch*. München 2019, S. 182-195.

29 Ähnliche, auf sinnlicher Erfahrung beruhende, Strategien in der musealen Vermittlung sind durch »Hands-On-Stationen« bekannt, die im Kontext der aufkommenden »Science Center« in den 1960er Jahren entwickelt wurden, heute aber auch in kulturgeschichtlichen Ausstellungen eingesetzt werden: »Verschiedene Verständnisebenen sollen so miteinander verbunden werden, vor allem aber Prozesse deutlich gemacht und so ein Lernen im zeitlichen Vollzug und

Welche Potenziale eröffnet eine materialgetreue Rekonstruktion der Keler-Wiege? Als erstes würde sie das Anfassen und Ausprobieren und damit das körperliche Verhalten zu und mit der Wiege ermöglichen. Die Personen aus der Lerngruppe können aufgefordert werden, die Wiege zu benutzen, sie anzufassen, anzuschieben, sie zu verrücken, vielleicht möchte sich sogar jemand hineinlegen. Die Eindrücke und körperlichen Erfahrungen – wichtig ist die Körpererfahrung in Relation zur Wiege – sollten sodann gesammelt werden: Die Wiege ist leicht, obwohl sie ziemlich groß und aus Holz gefertigt ist. Auch wenn ein Kind darin liegt, ist sie einfach in Bewegung zu setzen. Im Stehen, aber auch aus der Sitzposition heraus kann man in die Wiege hineinsehen.

Ferner sollte weiterführend nach den Körperpraktiken gefragt werden, die sich in der Relation mit der Wiege ergeben: Was muss ich tun, um sie in Schwung zu versetzen? Ist der Schwung immer gleich? Beim Ausprobieren werden die Personen der Lerngruppe bemerken, dass es einen Unterschied macht, an welcher Stelle der Kreisform man anfasst, und freilich auch wie weit und kräftig man dann nach unten zieht. Auffällig ist, dass die Konstruktion, weil sie sich auf die Grundformen beschränkt, nicht vorgibt, wo sie angefasst werden soll. Sie hat keinen festen Griff oder Knauf, der den Zugriff desjenigen, der an die Wiege herantritt, eindeutig positionieren würde. Die Kreisform von Kopf- und Fußteil lässt es offen. Je nachdem, an welcher Stelle man die Wiege anfasst und bis wohin sie dann nach unten gezogen wird, ändert sich der Ausschlag und auch dessen zeitliche Dauer im Sinne des Auspendelns. Um diese Erfahrung noch stärker bewusst werden zu lassen, ließe sich mit einem Vergleichsbeispiel arbeiten, einer Wiege aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 5). Auch sie kann »benutzt« werden. Dann wird sofort körperlich erfahrbar, dass hier eine andere Körperhaltung in Relation zur Wiege eingenommen werden muss: Das Objekt »zwingt« den Nutzer quasi zu einer gebeugteren Haltung, da es insgesamt niedriger ist. Dennoch ist diese Wiege – obwohl aus stabilerem Holz gefertigt – genauso leicht zu bewegen. Jedoch gibt das Objekt mit den Knäufen an allen vier Ecken deutlich vor, wo und damit auch wie es angefasst werden soll. Die Körperhaltung, das Verhältnis zwischen Wiege und Person – übertragen auch das zwischen liegendem Kind und Erwachsenen – ist in höherem Maße vorgegeben als bei der Keler-Wiege. Was jedoch beide Objekte gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass, einmal in Bewegung versetzt, die Wiege auch ohne weitere Betätigung des Menschen eine Weile vor sich hinschaukelt. Was machen wir nun mit diesen Beobachtungen und vor allem »körperlichen Erfahrungen«, die – durch Fragen angeleitet – nun sprachlich im Raum stehen?

Die Kulturtechnikforschung hält solche Körperpraktiken für zentral, da sie sich dezidiert für die rekursiven Operationsketten interessiert, die Menschen, Dinge

die Herstellung einer Erkenntnis ermöglicht werden.« Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg 2013, S. 186.

Abb. 5: Kinderwiege, Querschwinger, 19. Jahrhundert, Eiche, Nadelholz, Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf, Wadersloh



und Symbole überhaupt erst hervorbringen.³⁰ Um diesen Gedanken für die Lerngruppe fassbar werden zu lassen, könnte es – mit Blick auf die Rekonstruktion der Keler-Wiege – sinnvoll sein zu fragen, wie in der Relation zwischen Artefakt (Wiege) und Mensch Arbeit verteilt wird: Anstelle das Kind herumzutragen und in den Armen in den Schlaf zu wiegen, gibt der erwachsene Mensch die Traglast des Kinderkörpers an das Objekt ab. Er muss, ist das Kind abgelegt, nur noch wenig Muskelkraft einsetzen, um die Wiege in die Schaukelbewegung zu versetzen, braucht dafür vielleicht auch nur noch einen Arm zu benutzen und kann derweil vielleicht etwas anderes machen.

Diese Einsicht in die Verteilung und Relation von ›Arbeit‹ ist in Hinblick auf Gegenstände der Inneneinrichtung für das Haus Am Horn, für das die Wiege entworfen wurde, sehr wichtig: In dem Musterhaus, das zur ersten Bauhaus-Ausstellung

30 Vgl. Maye (Anm. 17), S. 131f.

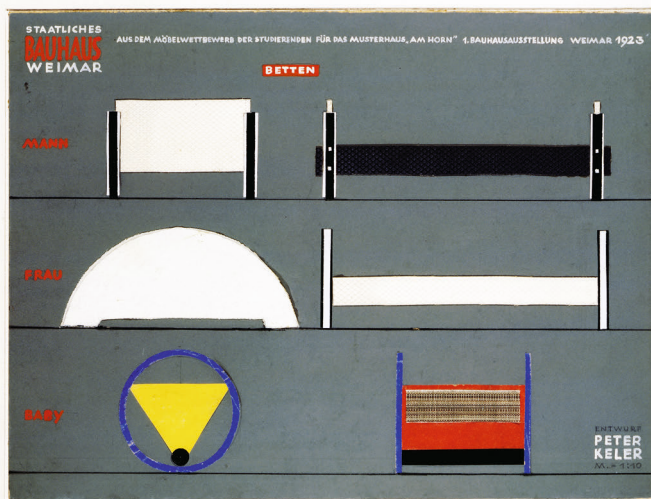
1923 gezeigt wurde, sollte die Innenausstattung und -einrichtung stärker funktional ausgerichtet sein, so sollten z.B. die Wege im Haus speziell für die Hausfrau verkürzt werden.³¹ Mit Blick auf die Wiege und die körperpraktischen Erfahrungen mit ihr lässt sich also feststellen, dass eine Bewegung des Menschen auf ein Objekt übertragen wird, das sie mithilfe einer bestimmten Materialität (Traglast) und Bauweise (runde Form, Schwerpunkt) übernimmt. Innerhalb der Akteur-Netzwerk-Theorie hat Bruno Latour diesen Sachverhalt wie folgt charakterisiert: »Ich bestimme diese Transformation eines großen Aufwands in einen kleinen durch die Wörter Verschiebung, Transposition, Delegation, Übertragung oder Übersetzung; ich sage also, dass wir dem Scharnier [Bruno Latour spricht nämlich über Türscharniere; Anm. der Verf.] die Arbeit übertragen haben.«³² Mit der von Latour angebotenen Terminologie, etwa der »Übertragung«, ist zugleich auch die Handlungsmacht (*agency*) angesprochen, die *zwischen* Mensch und Ding ausgehandelt wird. Das heißt nicht, dass der Wiege *per se* eine Handlungsmacht innewohnt, sondern aus der Relation von Mensch und Wiege eine spezifische Handlungsmacht entspringt. Es handelt sich also nicht, wie Kritiker der Akteur-Netzwerk-Theorie fälschlicherweise vorwerfen könnten, um Animismus, sondern um eine vernetzte, wechselseitig bedingte Handlungsmacht. Dies wird unmittelbar erfahrbar an dem Umstand, dass man bei der Keler-Wiege immer ein wenig Angst hat, dass das Möbel sich überschlägt, das heißt eine Eigenmacht gewinnt, die wir dann als ›Unfall‹ bezeichnen würden. Die ›harte‹ Dichotomie zwischen ›aktiv‹ (=Mensch) und ›passiv‹ (=Materialität des Holzes; Wiege als Konstruktion) kann jedenfalls nicht mehr beibehalten werden.

31 Vgl. exemplarisch zum Haus Am Horn: Das Haus »Am Horn«. Denkmalpflegerische Sanierung und Zukunft des Weltkulturerbes der UNESCO in Weimar. Hg. von der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. Frankfurt a.M. 1999; Stefan Matz: (Un)geliebtes Muster. Neue Einsichten zum Haus am Horn. Weimar 2001; Wolfgang Pehnt: Blutwarmes Leben – einfachste Körperform. Zur Rezeption von Goethes Gartenhaus in Zeiten des Bauhauses. In: Helmut Seemann/Thorsten Valk (Hg.): Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2009. Göttingen 2009, S. 68-84; Michael Siebenbrodt: Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhaussiedlung. In: Das Bauhaus kommt aus Weimar (Ausst.-Kat. Weimar, Bauhaus-Museum, Goethe Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller Museum, Oberlichtsaal im Hauptgebäude der Bauhaus-Universität und Haus am Horn). Hg. von Ute Ackermann und Ulrike Bestgen. Berlin/München 2009, S. 237-241; Karin Wilhelm: Typisierung und Normierung für ein modernes Atriumhaus. Das Haus Am Horn in Weimar. In: Modell Bauhaus (Ausst.-Kat. Berlin). Hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin – Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit The Museum of Modern Art, New York. Ostfildern 2009, S. 149-152.

32 Bruno Latour: »Der Türschließer streikt. Schließen Sie um Gottes Willen die Tür!«. In: ARCH+ 191 (2009), H. 192, S. 29-33 [gekürzte Fassung in: Bruno Latour: Der Berliner Schlüssel. Berlin 1996, S. 62-83.], S. 30.

Doch dabei sollte das Lernen nicht stehen bleiben. Die Wiege wirkt auf den Körper und dessen Positionierung und Haltung zurück. Sie verändert die Körper-techniken und -praktiken, indem sie dem Menschen nicht nur die Last abnimmt, das Kind zu tragen, sondern auch, nicht vorgibt, wo genau die Wiege anzufassen ist, um sie in Bewegung zu setzen. Dies ist der Unterschied zu standardisierten Wiegen der traditionellen Bauart. Die Kinderwiege von Peter Keler lässt offen, an welcher Stelle die Benutzer*in anfassen soll. An dieser Tatsache wird deutlich, inwieweit die Relation von materiellem Artefakt und Mensch auch durch Zeichen ergänzt wird, die sich im Netzwerk rekursiv wandeln. Denn durch die von der Konstruktion der Keler-Wiege offen gehaltene Positionierung der Bezugspersonen zum Kind ist auch ihre Beziehung ein Stück weit neu symbolisch codiert: nämlich wahlweise weit darüber stehend oder auf Augenhöhe. Das heißt die Keler-Wiege ist nicht einfach ein historisches Möbel, das den Anfang des Bauhauses symbolisiert, sondern sie ist »Operator« eines »soziale[n] Prozesses«. ³³ Als Operator und Symbol wirkt die Wiege auf das Verhältnis der Mitglieder einer Kleinfamilie zueinander ein. Von einer solchen Verhältnisbestimmung innerhalb der Familie zeugt auch die Grafik, die Peter Keler von seinem gesamten »Bettprogramm für Mann, Frau und Kind« angefertigt hatte (Abb. 6):

Abb. 6: Peter Keler, Bettentwürfe für Mann und Frau und Kinderwiege, 1923, Collage, Gouache auf Papier, 37 x 48, 6 cm, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum



33 Siegert (Anm. 20), S. 153.

Das Bett des Mannes ist rechtwinkelig, das der Frau mit runden Halbkreisen versehen, während sich das des Kindes aus diesen beiden Formen zusammensetzt, zu denen sich noch als »eigene« Form das Dreieck hinzufügt.³⁴ Die Verhandlung der Beziehung, die Relationierung, der Kleinfamilie findet aber eben nicht dadurch statt, dass sie der Wiege innewohnt bzw. Keler diese Symbolik in die Wiege als Gehalt hineingelegt hätte. Sondern sie wird produziert innerhalb der Relation von Person und Artefakt (in Materialität und Konstruktion) – produziert aus elementaren Grundformen (wie die Wiege selbst).³⁵ Aus diesem Grund vermittelt sich diese Symbolik auch gerade nicht durch die Positionierung der Wiege auf einem Podest unter einer Glashaube, so nötig dies auch konservatorisch sein mag. Die Symbolik wird gerade durch eine körperliche, materielle Verhältnisbestimmung hervorgebracht, durch die Relation in der Kleinfamilie.

Doch wie lässt sich am Beispiel der Keler-Wiege und einer auf Annahmen der Kulturtechnikforschung beruhenden Bildung narrative Kompetenz fördern? Mittels einer material- und größengetreuen Rekonstruktion lässt sich mit einer Lerngruppe in Rückgriff auf die Kulturtechnikforschung fragen, ob hier eine lineare Narration funktionieren kann: Ein Mensch/Keler schafft etwas intentional und wir betrachten das Kunstwerk heute im Museum, da es symbolisch für etwas stehen soll, nämlich den Anfang des Bauhauses. Durch die körperlichen Erfahrungen mit dem Duplikat der Wiege sollte deutlich geworden sein, dass Handlungen in einer wechselseitigen Wirkmacht zwischen materieller Wiege und Mensch hervorgebracht werden. Zudem entspringt auch das zeichenhafte, symbolische Angebot der Wiege der Wechselwirkung zwischen Mensch und materiellem Artefakt, es bildet diese Symbolik nicht nur ab, sondern bringt sie in der Körperhaltung und Positionierung auch überhaupt erst hervor.

Demzufolge ist es sinnvoll, neben linearen auch andere Formen des Erzählens zu erproben, nämlich solche, die dieser Relationalität von materiellem Artefakt, Mensch und Zeichen – eine Relationalität also, die nicht in ein einfaches Vorher und Nachher zu übersetzen ist – gerecht wird. Gerade die Rekursionen und zyklischen Verläufe in den Operationsketten sind es, die eine andere Kopplung der Zeiten Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft herausfordern. Die Verkettung von

34 Vgl. Ausst.-Kat. Das Bauhaus kommt aus Weimar (Anm. 2), S. 129 und für die Abbildung S. 132.

35 In ähnlicher Weise verweist Bernhard Siegert auf die unterschiedlichen – auch symbolischen – Prozesse, die durch die Tür im Wechselverhältnis mit dem Mensch generiert werden: »Türen sind Medien der Architektur als einer elementaren Kulturtechnik, weil sie die Leitdifferenz der Architektur, die Differenz von innen und außen, prozessieren – und diese Unterscheidung zugleich thematisieren und dadurch ein System etablieren, das aus den Operationen des Öffnens und Schließens gemacht ist. Türen betreffen also die Architektur als Ganzes und als kulturelles System, das heißt als etwas, das über das einzelne Bauwerk hinausgeht.« Siegert (Anm. 20), S. 153.

Handlungsmacht geschieht nämlich gerade nicht nacheinander, sondern gleichzeitig, in Wiederholung und in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander. Mit dem Fokus auf die relationale Handlungsmacht und den historischen Wandel wird ein relationales Zeitverständnis für die Erzählung wichtig: Hierzu liefert die ›Chronofferenz‹ von Landwehr das terminologisch-theoretische Gerüst. Das Museum als außerschulischer Lernort bietet zudem die Möglichkeit, die Gegenwart und Handlungsmacht der gegenwärtigen Personen aus der Lerngruppe zu hinterfragen: Im Akt des Agierens mit der rekonstruierten Wiege wird erfahrbar, dass weder die Handlungskraft noch die Zeit ihrer Gegenwart (und auch nicht die der Vergangenheit) als homogen zu verstehen ist. So wie die Vorgaben der Wiege dem Menschen eine körperliche Handhabung ›abverlangen‹, so wird in der Erfahrung und Auseinandersetzung mit der Wiege auch deutlich, dass diese nicht als vorgängige Vergangenheit zu der jetzigen Gegenwart zu verstehen ist, sondern dass durch die Praktiken und Operationen die verschiedenen Zeiten miteinander in Relation gesetzt werden.

Mit einem theoretischen Ansatz wie der Kulturtechnikforschung werden die narrativen Verbindungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft für das historische Lernen hinterfragbar: Neue temporale Relationen eröffnen sich für das Erzählen, narrative Kompetenzen können gerade im Erzählen im Museum in der Konstellation von materiellem Artefakt, Mensch und Zeichen entwickelt werden. Für den Unterricht und das Museum aber heißt das: Absockeln und Entauratisieren! Es geht nämlich nicht um das *authentische Objekt*, sondern es bedarf des *Objekts als Rekonstruktion* in seiner Materialität, um diesen Fragen der Kulturtechnikforschung und den zyklischen Übersetzungsketten und Übertragungen von Handlungsmacht mit einer Lerngruppe nachzugehen.

Die Chance bestünde darin, mit Hilfe eines theoretischen Ansatzes wie der Kulturtechnikforschung einfache Narrative vom Ursprung und Anfang – wie wir sie in der historischen Forschung kritisch beurteilen und zu dekonstruieren suchen – schon bei ihren Grundelementen zu hinterfragen und stattdessen eine Form der Narration zu befördern, die die ›Chronofrenzen‹ darstellt – und sowieso hervorbringt.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Archiv der Verfasserin. Abb. 2,3,4 und 6: Klassik Stiftung Weimar, mit freundlicher Genehmigung von Jan Keler. Abb. 5: Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf, Wadersloh.

