

Architekturgeschichte im Modell?

Wie die Dioramenausstellung am Deutschen Architekturmuseum vom menschlichen Siedeln erzählt

Als Heinrich Klotz (1935–1999) im Jahr 1979 mit dem Aufbau des von ihm in Frankfurt gegründeten *Deutschen Architekturmuseums* (DAM) betraut wurde, wollte er eine Diskussionsplattform für Architekturinteressierte schaffen.¹ Neben der Ausrichtung von Sonderausstellungen sah der Kunst- und Architekturhistoriker die neue Institution am Museumsufer in der Verantwortung, ein breites Publikum mit der Siedlungsgeschichte der Menschheit vertraut zu machen. Kern dieses museumspädagogischen Anliegens war die Einrichtung einer Dauerausstellung aus Dioramen, Modellnachbauten in Größen bis zu 2×3 m, als miniaturisierte Wirklichkeitsausschnitte von Siedlungsstätten und Gebäuden. Beim Diorama, manchmal auch als Panorama bezeichnet, handelt es sich um eine Präsentationsform eines Guckkastens. Im Gegensatz zu Architekturmodellen, die auf Gebäude und deren Umfeld konzentriert sind, zeigen Dioramen mehr. Sie beleben die (gebaute) Umwelt durch figurliche Szenen, Pflanzen und alltägliche Gegenstände. Viele weisen bemalte Hintergründe und Rahmen auf.² Umgekehrt sind die Dioramen nicht bis ins letzte Detail maßstabsgetreu, akkurat oder objektiv, sondern lebensnah und erzählerisch.

Während das 1984 eröffnete DAM bereits mit aufwendigen Wechselausstellungen für Furore sorgte, darunter der pompöse Auftakt von Klotz' *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980*, liefen parallel dazu ab 1982 die langwierigen und kostspieligen Vorbereitungen für den didaktischen Überblick in Dioramenform, den Klotz mit *Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. Geschichte der gebauten Umwelt* betitelte (Klotz, Brockhoff 1989). Allein der Modellbau habe die Stadt circa 3 Millionen DM gekostet. Hinzu kam eine Fotoserie für den Katalog.³ Nach Klotz' Weggang 1989 nach Karlsruhe an das *ZKM-Zentrum für Medienkunst* kam der mehrfach verschobene Katalog zur Dioramenausstellung 1991 mit dem Münchner Prestel Verlag zustande (Klotz 1991).

Die Schau wurde von Klotz konzipiert, im Kern vom Modellbau-Atelier Ivor und Sigrid Swain bis 1989 mit Dioramen bestückt und diese nach

¹ Vgl. Heinrich Klotz, „erste Vorlage (vor Konzept)“, 28.6.1977 (DAM, Gründungsakten, Inv. Nr. 005-508-200).

² Dioramen gehen auf ein älteres Unterhaltungsmedium zurück, das erstmals 1822 von Louis J. M. Daguerre (1787–1851) in Paris vorgeführt wurde und sich an Panoramen, öffentlich ausgestellten Rundgemälden, orientierte. In theaterähnlichen Räumen wurden großformatige und beidseitig bemalte Transparentbilder durch Beleuchtung effektiv animiert, zum Beispiel Szenen in Bewegung oder Landschaften bei Tag und Nacht (vgl. Lucas 2017: 12 – 13). Klotz erwähnte die „Modell-Panoramen“ für das DAM schon 1979 und 1981 mit Verweis auf Habitatdioramen, die er im New Yorker Museum der Naturgeschichte gesehen hatte (vgl. Elser 2014: 155, 283, Fußnote 379).

³ Vgl. Heinrich Klotz, Brief an die Stadträtin Linda Reisch (Amt für Wissenschaft und Kunst), 6.6.1990 (Archiv Zentrum für Medienkunst (ZKM), Karlsruhe).

4 Auf Ausstellungsfotos sind Stellwände zu erkennen, die zur Hängung von Flachware genutzt wurden. Jede Direktion sah sich in der Auseinandersetzung mit der Ausstellung mit mehreren Herausforderungen konfrontiert. Dies wäre Gegenstand neuer Forschungen.

einem Entwurf von Oswald Mathias Ungers (1926–2007) unter Betreuung des DAM-Kurators Volker Fischer im 2. Stock hinter Vitrinewänden eingebaut. Eröffnet wurde die Ausstellung erst 1990 unter Klotz' Nachfolger, dem italienischen Architekten und Bauhistoriker Vittorio Magnago Lampugnani (*1951). Zeitweilig verdeckten unter Magnago Lampugnani Holzstellwände die Vitrinen, um zusätzliche Ausstellungsfläche zu gewinnen.⁴ Im Lauf der Jahre wurde das Konzept unter den kommenden Direktionen nur geringfügig angepasst. Die Ausstellung brachte zur Gründungszeit 24 Dioramen und Modelle in eine zeitlich-chronologische Abfolge (zwischenzeitlich waren es 25, zuletzt 23). Da seither auch keine wissenschaftliche Revision stattfand, liegt es nahe, insbesondere die Auswahl der Stätten und die inhaltliche Kohärenz zu überprüfen. Mehr denn je stellt sich heute nach über 40 Jahren seit der Gründung des DAM die Frage, wie Architekturgeschichte im Museum vermittelt werden kann. Seinerzeit antwortete Klotz darauf mit Dioramen zur Siedlungsgeschichte. Doch wie sind die damit verbundenen Narrative inzwischen zu bewerten? Im Folgenden werden das Medium Diorama und der spezifische Fall am DAM unter dem Aspekt in den Blick genommen, welche Architekturgeschichte die Beteiligten in der Gründungszeit schrieben.

Nach einem Überblick über die gesamte Ausstellung soll exemplarisch anhand des irakischen Ḥafāḡī und des mittelitalienischen Pienza dieser Fragestellung nachgegangen und die zugrundeliegende Wissensbasis erstmals kritisch beleuchtet werden. Ḥafāḡī steht für die wissenschaftliche Interpretation: eine fundierte Rekonstruktion eines ungewöhnlichen Beispiels aus der Vor- und Frühgeschichte. Ergänzend dazu wird die Renaissancestadt Pienza als bekannteres Beispiel der deutschen italophilen Kunstgeschichte und als erzählerische Projektionsfläche dekonstruiert. Die Analyse hat erstens zum Ziel, die Dioramenausstellung anhand unveröffentlichter Archivquellen als Geschichtskonstrukt auszuloten. In ihrer Reihung erzeugen die Dioramen eine lineare Ordnung, wodurch sich Architekturgeschichte räumlich abschreiten und rezeptionsgeleitet als persönliche Erzählung in Etappen nachvollziehen lässt. Zweitens soll mit Hilfe eines punktuellen *close reading* von Klotz' Texten seine im Ansatz multidisziplinäre Siedlungsgeschichte, die Geschichte der „gebauten Umwelt“⁵, als Ordnungssystem hinterfragt werden, das schon bei Klotz und den Swains subjektiv ist. So kann die Dioramenausstellung als Produkt aus innerfachlichem Konsens, Klotz' persönlicher Vorstellung von Architektur und der musealen Adaption für ein breites Publikum herausgestellt werden.

5 Klotz 1991: 7.

Zwischen Kanon und Spezialfall: die Dioramen als Panorama menschlichen Siedelns?

Die Dioramenausstellung nimmt bis zum heutigen Tag noch immer die zweite von fünf Etagen des Museums ein, wobei sich die zumeist flachen Siedlungsnachbauten hinter den Vitrinewänden auf mobilen Rollwägen befinden. Museumsbesuchende können aus diesem Grund nicht um die Dioramen herumgehen und blicken frontal, aus einer Vogelperspektive auf die Modelle

in relativ kleinen Maßstäben, von in der Regel 1:100 oder 1:200, herab. Die Ausstellungsarchitektur wurde, wie der Umbau der Gründerzeitvilla zum Museum, von O. M. Ungers entworfen, von seinem Büro beaufsichtigt und von der Gerhardt & Dielmann KG, Frankfurt umgesetzt (Abb. 1). Fast alle der fest installierten Schaubilder gehen auf Ivor und Sigrid Swain zurück, die zwischen 1983 und 1989 mit 18 Dioramen den Großteil der 23 Nachbauten (plus ein wechselndes Objekt) schufen. Dargestellt sind dabei erstaunlich viele Stätten der Vor- und Frühgeschichte und der Antike, weiterhin Siedlungen aus Mittelalter und Frühneuzeit, zur Zeit der Industrialisierung sowie der Moderne und Gegenwart als Übergang zum zeitgenössischen Ausstellungsgeschehen auf den anderen Museumsetagen.

Will man Klotz' Entscheidung für das Diorama als Vermittlungsmedium und die Auswahl der jeweiligen Stätten begreifen, wofür er Modellcharakter – im Sinn einer Architekturgeschichte als Modell – zu beanspruchen schien, sind ein Überblick über die nachgebauten Stätten und eine fallbezogene Einordnung hilfreich. Insofern nützt der Begriff des Kanons. Das Lehnwort „Kanon“ vom babylonisch-assyrischen „Rohr“ (*qanū*) über das Altgriechische (*κανών kanón*) ins Lateinische und von da ins Deutsche überführt, meint für die Architektur regelhafte Modelle, also verbindlich angesehene Vorbilder.⁶ Damit verbinden sich klassische, immer wieder aufgerufene Beispiele an Bauwerken, über die ein innerfachlicher Konsens gebildet wird und die zu einer chronologischen Baugeschichte, meist nach epochalen und geographischen Schwerpunkten, zusammengefügt werden.

Die fünf in den Dioramen zu sehenden vor- und frühzeitlichen Stätten und ein anachronistischer Seitenblick auf ein außereuropäisches Beispiel der Jetztzeit bilden den Auftakt entlang der schmalen Westwand. Zu Anfang steht die vorgeschichtliche Behausung des *Homo Erectus* am Strand von Terra Amata im südfranzösischen Nizza von circa 400.000 v.u.Z. (Modellbau 1988, Maßstab 1:20). Als Vergleichsfolie folgt auf die spekulative Rekonstruktion der Altsteinzeithütte die Inszenierung eines Wetterdachs der indigenen Volksgruppe der Yanomami am oberen Orinoko zwischen Venezuela und Brasilien (1988, 1:150).⁷ Mit dem türkischen Çatal Höyük wählte Klotz einen der bekanntesten Grabungsorte des Neolithikums, eine terrassenartige Siedlung von Hügelhäusern, mutmaßlich um 6500 v.u.Z., nachempfunden in zwei Modellen (1983–84, 1:200/1:20). Anders als die anderen Stätten zeigt das jungsteinzeitliche Dorf Khirokitia auf Zypern nicht Rundhäuser zu ihrer Bauzeit (laut Klotz um 5500 v.u.Z.), sondern deren damalige Ausgrabung (1988, 1:150). Die Vitrinenwand an der westlichen Schmalseite beschließend, ragt im letzten Modell der Reihe der bronzzeitliche Stufentempel in Ḫafāḡī im heutigen Irak über die rekonstruierte Stadt (um 2700 v.u.Z.) als Beispiel sumerischer Hochkultur (1987, 1:100). Drei Dioramen in der Nordwestecke des Raums bilden die Totentempel der ägyptischen Pharaon*innen in Deir el-Bahari um 1400 v.u.Z. (1982, 1:200) nach, das zerstörte Mykene als griechisch-antike Stadt um 1500–1110 v.u.Z. (1986, 1:200) und für die römische Antike das Forum in Pompeji 79 n.u.Z. (1988–89, 1:100).⁸ Die ersten Stät-



Abb. 1 Deutsches Architekturmuseum (DAM), Dauerausstellung im 2. OG mit Dioramen-Schaukästen, 2011.

6 Vgl. Pfeiffer 1993: 1.

7 Der Grad der Wahrscheinlichkeit bei der Rekonstruktion von Bodenfundern, wie im Fall von Nizza, wird anhand von Ḫafāḡī erörtert.

8 Siehe Budde, Cachola Schmal 2012: 8–41.

ten vereint, dass sie überwiegend außerhalb gängiger Kanones der Architekturgeschichte liegen. Entweder datieren die Stätten vor dem Einsetzen der meisten westeuropäischen Architekturerechnungen, die den Auftakt des Bauens mit der griechischen und römischen Klassik festsetzen, oder sie befinden sich an entlegenen Orten, außerhalb typischer geografischer Grenzziehungen. Im Vergleich zu etwa der Akropolis in Athen oder dem Forum Romanum wirken Mykene und Pompeji wenig kanonisch als historisch sekundäre beziehungsweise topografisch periphere Stätten.

Aufgrund der räumlichen Situation grenzen direkt an die Reihe drei der vier mittelalterlichen Baubeispiele an: die Rekonstruktion eines frühmittelalterlichen Gehöfts beim nordwestdeutschen Warendorf um 800 n.u.Z. (1987, 1:100), der Nachbau des romanischen Doms zu Speyer (1030–1106) im angeblichen Zustand um 1124 ohne Siedlung (1985, 1:100) und ein mittelalterliches Zisterzienserkloster (1185–1556, Zustand: 1543) im südwestdeutschen Bebenhausen (1986, 1:100). Das letzte spätmittelalterliche Beispiel beschließt den Epochenschwerpunkt an der nordöstlichen Raumecke: die befestigte Stadtanlage des hessischen Büdingens um 1390 (1982–84, 1:200).⁹ Auch hier trifft auf drei der vier gezeigten Modelle zu, dass sie kaum bekannt sind.

Im gleichen Verhältnis mit vier Modellen verteilen sich über Eck frühneuzeitliche Beispiele: in Italien die Renaissancestadt Pienza um 1460 (1984, 1:100) und die Villa Badoer von 1556 in Fratta Polesine (1989, 1:200), die Barockstadt Arolsen (1710–29, Zustand: 1719) erneut in Hessen (1984–85, 1:100) sowie zuletzt die britische Wohnanlage *Royal Crescent* (1754–75) im südwestenglischen Kurort Bath (1986, 1:100).¹⁰ Für diese Fälle bevorzugte Klotz offenbar einige ungewöhnliche neben fachintern anerkannten Beispielen.

Für die Industrialisierung stehen drei weitere englische Orte stellvertretend: die Eisenbrücke bei Coalbrookdale (1723–77, Modell 1986), der Londoner *Crystal Palace* (1851) und das als Slums bezeichnete Diorama ärmlicher Wohnhäuser nach einer Druckgrafik um 1870 (1:20–1:64).¹¹ Wenngleich die ersten beiden Orte in der Fachwelt vielzitierte Vorbilder sind, erstaunt doch der Schwerpunkt auf Großbritannien und das Ignorieren von Frankreich als Großmacht mit Paris als Kulturzentrum.

Die letzten drei Modelle illustrieren die Architekturmoderne und damalige Gegenwart: die Frankfurter Siedlung Bruchfeldstraße („Zickzackhausen“) für moderne Sozialbauten (1926–27), ein Stadtausschnitt von Manhattan im US-amerikanischen New York (1984/85) und ein wechselnder Gegenwartsentwurf respektive ursprünglich eine technizistische Architekturfantasie des „Montreal Tower“ von *Archigr am* 1963.¹² Die Wahl der Bruchfeldstraße mag für das lokale Publikum vielleicht nicht die treffendste sein, aber doch klar an dieses adressiert. Mit Manhattan lässt Klotz die Reihe fulminant mit einer Metropole enden, welche die meisten Besuchenden kennen dürften. Später wurde mit immer neuen Hochhausmodellen – klassische Präsentationsmodelle ohne figürliche Szenen wie der *Commerzbank Tower* (1994) – der hessische Lokalbezug (Büdingen, Arolsen, Bruchfeldstraße) noch verstärkt.

⁹ Budde, Cachola Schmal 2012: 8–41.

¹⁰ Siehe a.a.O.: 58–73.

¹¹ Siehe a.a.O.: 74–85.

¹² Siehe a.a.O.: 86–103. Modell: *Archigram*, Dennis Crompton (Modell), „Montreal Tower“ (Entwurf: 1963–67), Gesamtanlage, 1963, DAM, Inv.-Nr.: 009-008-014.

Ebenso wie die Hochhäuser wurden die Modelle zum 19. und 20. Jahrhundert, bis auf die *Slums*, nicht an die Swains, sondern an andere Modellbauende vergeben. Der Architekt Stephan Tschagov und sein Büro steuerten zur Großbritannien-Reihe den technisch anmutenden Nachbau des zerstörten Londoner *Kristallpalasts* von Joseph Paxton bei (Modellbau: Brynecki, Gronau, Hassler, Möller, 1988–89, 1:200). Der Modellbauer Jürgen Frankenstein-Frambach (Universität Kassel) erstellte mit Nedjelko Sakić 1986 das ebenfalls konventionelle 1:200-Architekturmodell (ohne Figuren) der Bruchfeldstraße, eine von über 20 Siedlungen des *Neuen Frankfurt* unter Ernst May. Wie die Swains legte Frambach dem Nachbau Recherchen, Konstruktionszeichnungen und sogar Befragungen der Siedlungsbewohner*innen zugrunde.¹³ Der Stadtausschnitt von Manhattan des Modellbauers und Architekten Hans-Rainer Gruß mit Rainer J. Thum stellt das letzte der beauftragten Modelle dar, wofür Gruß gleichfalls Studien vor Ort unternahm und Planzeichnungen anfertigte.¹⁴ Mittels akribischer Recherchen und Reisen an die dargestellten Orte hatten die Modellbauer Stück für Stück eine lebendige, imaginierte Welt modelliert, welche Klotz in seinen Schriften in einer etwas eigenwilligen, aber breiter angelegten und mehrdimensionalen Baugeschichte zusammenführte.

Angesichts dieser Auswahl stellen sich einige Fragen, welche Architekturgeschichte abgebildet oder konstruiert wird und wie diese zustande kam. Vor dem Hintergrund einer lückenhaften Quellenlage mit wenigen expliziten Einzelaussagen von Klotz und anderen lassen sich Intentionen nicht im Detail nachweisen. Es sind lediglich gut begründete Vermutungen möglich. Neben naheliegenden Gründen, wie etwa die Lokalbezüge für ein Frankfurter Publikum, bleibt fraglich, warum gerade die gewählten und nicht etwa prominentere Orte nachgebaut wurden. Anhand des bronzezeitlichen Ḫafāḡī im Südirak kann beispielhaft ein Spektrum an Motivationen eröffnet werden.

DAM *inside out* – zur musealen Quellenarbeit unter Klotz am Beispiel Ḫafāḡī

Das heutige Ḫafāḡī (auf Englisch und in der Ausstellung Khafajah, in der Antike als Tutub bezeichnet) lag im Diyala-Tal, einer einst fruchtbaren Region Mesopotamiens zwischen Euphrat und Tigris. Die Region ist vielen Museumsbesuchenden als *Fruchtbarer Halbmond* bekannt. Das oasenartige, trockengelegte Marschland lieferte den Sumerern als eine der ersten Hochkulturen die nötigen Rohstoffe der Zivilisation. Die betreffende Besiedlungszeit Mesopotamiens erfolgte grob zwischen 2900 und 2350 v.u.Z. Das im Diorama dargestellte Ḫafāḡī befindet sich östlich von Bagdad und Tell el-Obed in der Nähe der vorantiken Metropole Ur.¹⁵ Das Stadtgebiet Ḫafāḡīs mit einer Grundfläche von bis zu 40 Hektar verteilte sich ursprünglich auf vier Hügel, wovon der größte (Hügel A) Ort der frühesten Besiedlung war (Abb. 2).¹⁶ Nur dieser Bereich, also ein Stadtausschnitt auf einem der Siedlungshügel (*Tell*), war Gegenstand des Dioramas mit dem zentralen Tempel (Abb. 3). Der annähernd ovale Tempelbezirk war in ein dichtes Netz flacher Bebauung aus

13 Mitteilung von Jürgen Frankenstein-Frambach an die Verf. vom 19.6.2024.

14 Telefonat der Verf. mit Hans-Rainer Gruß am 12.8.2024.

15 Vgl. Lloyd, Müller 1987: 18 und Michel 2021: 1.

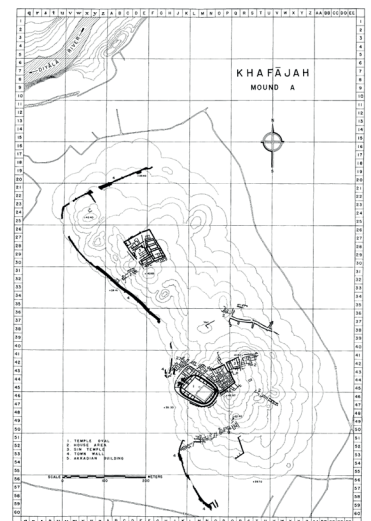


Abb. 2 Ḫafāḡī (Khafajah), Lageplan von Hügel A, mit Höhenlinien und archäologischen Funden, Maßstab: 1:3.000.

16 Die Siedlung verlagerte sich während der spätakkadischen Periode von Hügel A auf die Hügel B und D. Hügel C ist der jüngste Siedlungsort mit Funden aus der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends v.u.Z. (vgl. Quenet 2021: 33; Reichel 2014: 244).

Abb. 3 Atelier Ivor und Sigrid Swain, „Terrasstempel in Khafajah“ um 2700 v.u.Z. aus Westen, Diorama im Maßstab 1:100, 1987, Holz, Gips, Sand, Pflanzenteile (15×200×180 cm), Frontalansicht, DAM, Inv. Nr. 416-011-001.

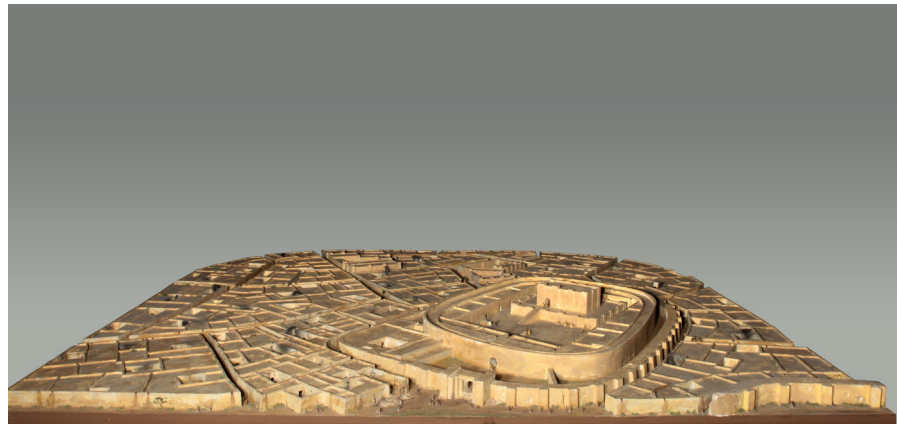
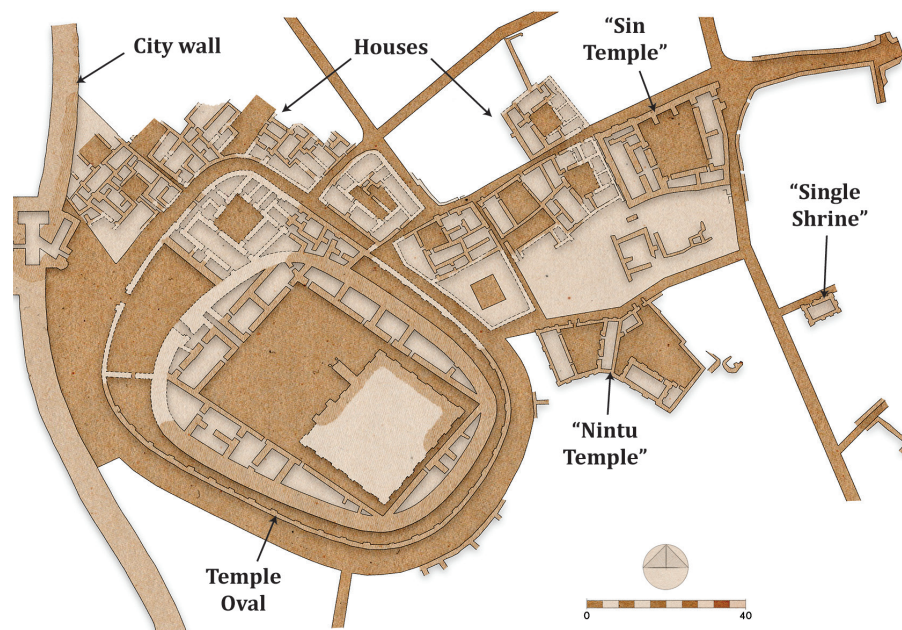


Abb. 4 Ḥafāḡī, Luftaufnahme aus Osten nach der Grabungssaison 1932/33.

¹⁷ Reichel 2014: 244 und Quenet 2021: 33. Siehe auch Delougaz 1940.

Abb. 5 Rekonstruktion des Ovaltempels in Ḥafāḡī, erste Besiedlungsphase mit umliegender Bebauung.



Wohnhäusern und kleineren Heiligtümern eingebettet, wie es die Luftaufnahmen des Grabungsgeländes und archäologische Rekonstruktionen erahnen lassen (Abb. 4–5). Mit dem schräg zur Ansichtsseite, der vorderen Modellkante, gedrehten Haupttempel offeriert die Modellrekonstruktion einen perspektivisch reizvollen Überblick des Stadtkerns. Wie in den meisten Dioramen der Swains wird das Schaubild von zeitgemäß kostümiertem Bildpersonal, kleinen menschlichen Figuren, bevölkert. Stellenweise sind sie zu lebendigen Szenen arrangiert, wie zum Beispiel die Gruppe Menschen auf dem Platz vor dem massigen Hauptportal zum Tempelbezirk (Abb. 6).

Die Hanglage der Siedlung bedingte deren Ausdehnung, Funde und die wiedergegebene Rekonstruktionsansicht von Westen. Mit der Freilegung des sogenannten Ovaltempels (im engeren Sinn kein Oval) 1933/34 wurde sich die Fachöffentlichkeit der Bedeutung von Ḥafāḡī gewahr.¹⁷ Der stadtbildprägende Tempel über einer ungleichmäßigen Grundrissform mit einer Länge von bis zu 100 Metern und einer Breite von bis zu 74 Metern wurde um 2600 v.u.Z. errichtet. Er hatte mit Sicherheit zwei Mauern mit Hof und wahrschein-

lich im Südosten eine rechteckige Terrasse als höchsten Punkt für den Altar.¹⁸ Der mehrstufige Tempelkomplex dürfte nach jüngsten Forschungen aber anders ausgesehen haben als der Nachbau der Swains (Abb. 7). Vielleicht formten drei Stufen eine Zikkurat.¹⁹ Vor allem die bildliche Darstellung von Hamilton D. Darby von 1934 für den Archäologen Pinhas Delougaz (1901–1975), die den Haupttempel in der ersten Bauphase (Tempel I) in einer perspektivischen Vogelschau wiedergibt, dürfte als Vorlage für die Swains gedient haben (Abb. 8). Darby erstellte das eindrucksvolle Bild, noch bevor die Grabungen in dem Stadtbereich bis 1938 abgeschlossen waren. Auch aufgrund der engen Bebauung sei der von Darby inszenierte Blick zum Tempel unmöglich gewesen, wie es Philippe Quenet anhand rekonstruierbarer Sichtachsen erörtert.²⁰

Bei der im Diorama visualisierten Stadt handelt es sich, wie bei allen archäologischen Rekonstruktionen, um eine hypothetische bis fiktive Projektion, etwa von Erdfunden in das verlorene aufgehende Mauerwerk (Abb. 9). Position und Größe der Fenster sind hier beispielsweise ebenso schwer abzuschätzen wie die Höhe der Tempelstufen.²¹ Der Verzicht auf Fenster im Diorama könnte abgesehen vom Maßstab auch auf eine Darstellungskonvention hindeuten, die unsichere Details cursorisch wiedergibt oder auslässt. Demgegenüber lässt die Darstellungsweise Quenets eines schemenhaften, halbdurchsichtigen Schreins die Möglichkeit von zwei oder drei Stufen offen, was der Verfasser als wahrscheinlicher einschätzte als etwa eine einzige hohe Terrasse. Theoretisch hebt Quenet mit weiteren variierenden Alternativen (Abb. 10) im Sinn multipler Kombinationsmöglichkeiten darauf ab, dass es keine statische Rekonstruktion des Ovaltempels I wie auch ähnlicher Beispiele geben könne.²² Innerhalb der Vielfalt frühdynastischer Tempelformen wären mehrere Varianten denkbar, wie sie Quenets Team versuchsweise nebeneinanderstellte.

Den Grad wissenschaftlicher Wahrscheinlichkeit oder alternativer Hypothesen blendeten die Swains in ihren Nachbauten wie auch Klotz in seinen Beschreibungen aus. Ihnen ging es um eine anschauliche Darstellung, die wie das suggestive Bild von Darby zuallererst visuell überzeugen sollte. Auf der anderen Seite war die Fachkenntnis der Swains trotz ihres hohen Rechercheaufwands und der verfügbaren externen Expertise begrenzt, sodass Darbys Bild den Modellbauenden eine hilfreiche, wenn auch aus heutiger Sicht zweifelhafte Vorlage an die Hand gab. Inhaltlich bildeten für Klotz wie für die Swains überwiegend veraltete Erkenntnisse der 1930er Jahre die Grundlage ihrer gebauten respektive geschriebenen Erzählung.²³ Zur Einordnung in den archäologischen Kanon zog Klotz zudem einen populärwissenschaftlichen Band als Hauptquelle heran (Lloyd, Müller 1987), den er stellenweise im originalen Wortlaut (nicht immer in korrekter Zitierweise) wiedergab.²⁴ Andere einschlägige Texte ließ Klotz für den Katalog (1991) zur Ausstellung und die zuerst erschienene dünne Broschüre (1989) wiederum aus. Letztere wurde von der Kunsthistorikerin Evelyn Brockhoff (*1955, gebürtig Hils) redaktionell betreut, wiederum aus.²⁵ Während der Recherchen kontaktierten die Swains Experten, im Fall von Ḥafāḡī den vorderasiatischen Archäologen Jan-Waalke Meyer (1945–2023). Meyer beschäftigte sich nicht konkret mit



Abb. 6 Diorama des Terrasentempels, Detail: äußeres Portal mit figürlicher Szene.

¹⁸ Delougaz 1940: 41–42 und Quenet 2021: 33, 39.

¹⁹ Die ebenerdige Terrasse wurde den Funden nach abgesenkt und in der Grundfläche vergrößert, was auf eine Aufstockung hindeutet (a.a.O.: 39; Delougaz 1940: 41–42).

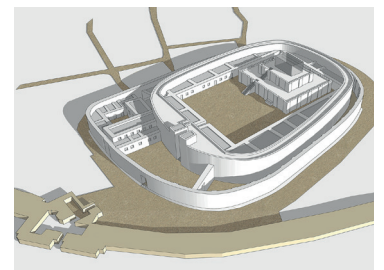


Abb. 7 Rekonstruktionsversuch des Ovaltempels I, mit Altar als hypothetischer dritter Stufe.

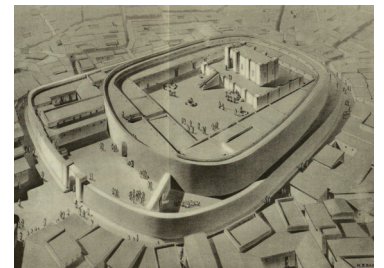
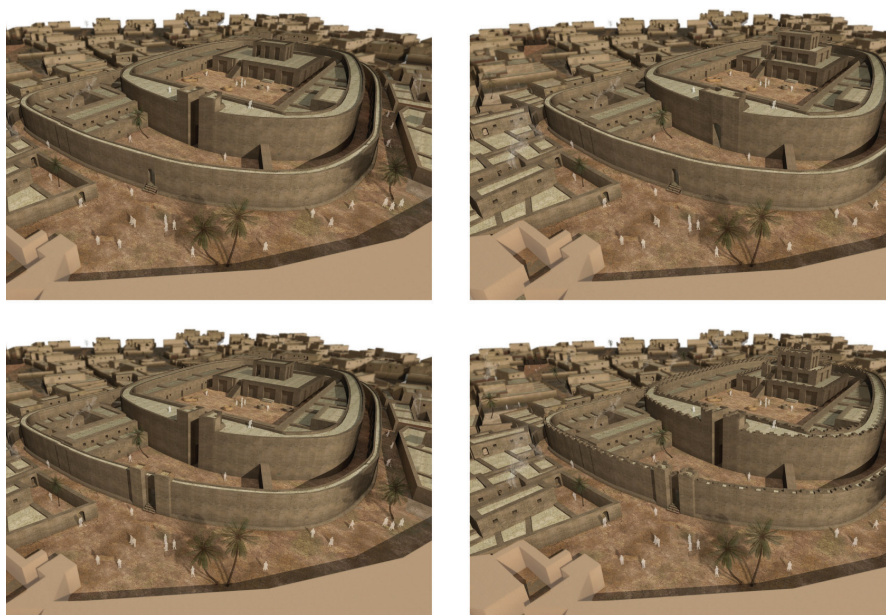


Abb. 8 Hamilton D. Darby, Rekonstruktion des Ovaltempels I in der Vogelperspektive, 1934.



Abb. 9 Das Ostende des Ovaltempels während der Ausgrabung, mit der Außenmauer (a), der inneren Mauer (c) und der Plattform (f).

Abb. 10 Vier Rekonstruktionsalternativen unter mehreren möglichen von Ovaltempel I, mit zwei und drei Tempelstufen sowie mit unterschiedlichen Varianten der Portale und Mauerabschlüsse.



20 Vgl. Quenet 2021: 33, 37, 42. In seiner kritischen Besprechung der Forschungsergebnisse aus den 1930er Jahren legte Philippe Quenet schlüssig dar, weshalb die ersten Rekonstruktionsversuche und das darauf aufbauende Diorama im DAM, das er abbildet und kurz bespricht, auch in wichtigen Bauelementen anzuzweifeln wären. Für weitere wohl fiktive Details siehe A.a.O.: 35–38.

21 Vgl. a.a.O.: 35–36.

22 A.a.O.: 42.

23 Die Grabungen in der Region begannen unter Conrad Preusser (1881–1964), gefolgt vom Diyala-Grabungsprojekt (1930–37) unter Leitung des Niederländers Henri Frankfort (1897–1954) vom *Oriental Institute* an der *University of Chicago* und mit Tutub als ein Hauptziel. Der ukrainisch-stämmige Pinhas (Pierre Pinchas) Delougaz führte die US-amerikanischen Grabungen 1937–39 fort (vgl. Michel 2021: 1). Die Grabungsberichte sind in Klotz' Bibliografie angegeben und mit Kopien in seinem Nachlass belegt. Frankforts Bericht nutzte Klotz in der 4. Auflage von 1970. Dieser entspricht im Kern dem Forschungsstand von 1954.

24 Zum Beispiel spricht Klotz genauso wie Lloyd und Müller die „lange und faszinierende Geschichte der mesopotamischen Tempelarchitektur“ an (Lloyd, Müller 1987: 14; Klotz, Brockhoff 1989: 9).

25 Die mehrbändigen Standardwerke von Ernst Heinrich zum alten Mesopotamien referenzierte Klotz nicht (z.B. Heinrich 1982). Heinrich trug minutiös Gebäudegrundrisse zusammen, ging für Klotz' Zwecke aber wohl zu sehr ins Detail.

Ḫafāḡī, dürfte aber als früherer Lehrstuhlinhaber für das Fach an der Goethe-Universität in Frankfurt für Klotz in greifbarer Nähe gewesen sein und genug Expertise für eine allgemeine Einschätzung mitgebracht haben.²⁶

Warum sich Klotz für den Tempel in Ḫafāḡī als spätes, in der archäologischen Forschung sekundäres und weniger gut erhaltenes Beispiel vom Ende des mittleren Frühdynastikums (2800–2600 v.u.Z.) entschied, ist nicht bekannt. Die Stadt Ur war das ältere und prominentere Zentrum Mesopotamiens, die wohl erste Städtkultur während der mittleren Bronzezeit. In Ur steht die besterhaltene, aber auch jüngere Zikkurat als Exemplar der immer wieder abgetragenen, neu errichteten und überformten mehrstufigen Plattformen (daher auch als Stufenturm oder Terrassentempel bezeichnet).²⁷ Ḫafāḡī repräsentierte für Klotz die „neuartige[.] Monumentalität“²⁸, die er zu einem Leitthema machte. Im Vergleich zu den größeren, hochkomplexen Anlagen in den von ihm erwähnten Städten Ur, Uruk und Eridu mag sich die leicht fassbare Außenform des Tempels in Ḫafāḡī aus ovaloiden Umfassungsmauern und viereckigen Hochterrassen dagegen mehr für den Nachbau angeboten haben.

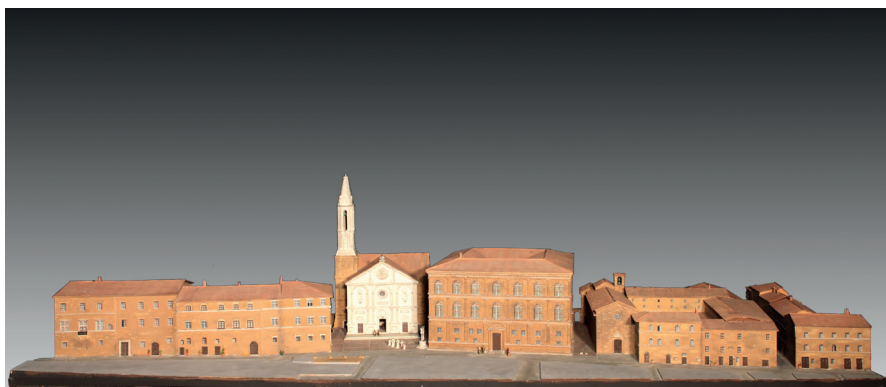
Klotz ging es hintergründig wohl auch darum, die Entwicklung von den „gleichförmigen Rechteckhäusern“ der Hügelsiedlung in Çatal Höyük zu „einer vielgestaltigen Stadt“²⁹ zu illustrieren. Darüber hinaus stellte sich die museale Herausforderung, auch Laien frühgeschichtliche außereuropäische Bauformen näher zu bringen. Neben Form, Bauweise und historischer Einordnung war Klotz die Vermittlung sozialer Dynamiken, allen voran Hegemonien, ein Anliegen. Dem Haupttempel kamen neben der höchsten religiösen Funktion (Priestersitz und Altar) etwa eine hohe gesellschaftliche Bedeutung und vielfältige Zwecke zu. Die Anlage war der Ort der Steuerung des Gemeinwesens durch die Priester (Tempelwirtschaft), wodurch zum Beispiel Ernteabgaben oder die Verteilung von Werkzeugen organisiert wurden. Der Tempel war zugleich Lager- und Produktionsstätte, Machtzentrum und Identifikationsort

der „Bürgergemeinde“ unter der „Glaubensdoktrin göttlicher Herrschaft“.³⁰ Sprachlich eng am Originaltext des von Klotz ausgiebig gebrauchten Überblickswerks des britischen Archäologen Seton Lloyd (1902–1996) und des deutschen Ägyptologen Hans Wolfgang Müller (1907–1991),³¹ rief Klotz anhand der sumerischen Hochkultur Arbeitsteilung, berufliche Spezialisierung, Zunftwesen sowie Sklaven- und Lagerhaltung als Triebkräfte „einer planenden Gesellschaft“ mit „Stadtbürger[n]“³² auf, was eine dauerhafte Besiedlung und Monumentalbauten erst ermöglichte.

Zusammenfassend lieferte Klotz zur Auswahl von Ḫafāḡi in seinen Schriften und Notizen wenige explizite Aussagen. Ungeachtet der Tatsache, dass andere Städte für die Sumerer wichtiger waren, lassen sich an Ḫafāḡi im Modell anschaulich Zivilisationsmarker erklären, neben etwa der Lagerhaltung die spezifische Herrschaftsform der Theokratie. Die Quellenlage mit dem, vielleicht damals gut verfügbaren, Grabungsergebnissen dürfte kaum der Hauptgrund gewesen sein. Es kann aber vermutet werden, dass Klotz mit den reich bebilderten Überblickswerk von Lloyd und Müller vor Augen seine Vorauswahl traf. Mehr noch ließe sich mutmaßen, dass die visuell einprägsame Gestalt des Ovaltempels sich für Klotz' Darstellungsziel, eine vergangene Epoche mit ihren baulichen Charakteristika allgemeinverständlich zu visualisieren, eignete. Insofern mag das prägnante Frontispiz von Darby 1934 unter den sonst hauptsächlich sachlich dokumentarischen Strichzeichnungen im Abschlussbericht von De-lougaz vielleicht das Interesse des Kunsthistorikers Klotz auf sich gezogen haben. Indirekt transportierten Klotz und die Swains dadurch Vorstellungen älterer Architekturgeschichten in das lebensweltliche Medium des Dioramas. Mit Hilfe des Beispiels Pienza lässt sich mehr Licht in die für das Museumspublikum zugeschnittene populäre Architekturgeschichte von Klotz bringen.

Warum die „Piusstadt“ und nicht Florentiner Stadtpaläste?

Pienza wurde als eines der ersten Dioramen der Swains 1984 fertig (Abb. 11). Die mittelitalienische Kleinstadt ist um 1460 dargestellt, zum Zeitpunkt einer umfassenden Transformation zur „geplante[n] Stadt der Renaissance“³³. Das frühere Corsignano liegt in der Toskana, südlich des damaligen Stadtstaates Siena, auf einer Anhöhe über dem Val d'Orcia. Als Abbild der Vorstellungen von Papst Pius II. (1405–64), dem Initiator der Umgestaltung, besitzt



26 Meyer studierte 1968–79 in Hamburg und Freiburg und hatte 1996–2013 den Lehrstuhl für Vorderasiatische Archäologie an der Goethe-Universität inne. Der Archäologe war an diversen Grabungen im Libanon, in Nordsyrien und in der Türkei beteiligt (Richter 2023).

27 Vgl. Michel 2021: 1–2. Siehe auch: Ching, Jarzombek, Prakash 2011: 17–28. Der Tempel in Ḫafāḡi entstand Ende der ersten frühdynastischen Periode im frühen 3. Jahrtausend. Die frühdynastische Periode folgt auf die Uruk-Zeit, die um 3500 einsetzt und um 2100 ausläuft. (Michel 2021: 2).

28 Klotz 1991: 53.

29 A.a.O.: 47.

30 Übers. ebd.: 48. Zit. im Original „community“ und „doctrine of the divine overlordships“ (Frankfort 1954: 22). Vgl. Klotz 1991: 47–49 und Lloyd, Müller 1987: 18.

31 Vgl. Grimm 1997: 401–403 und Hawkins 1988. Der britische Archäologe Seton Lloyd war ein Schüler Henri Frankforts und Spezialist für das Diyala-Gebiet (vgl. ebd.).

32 Klotz 1991: 48. Im Original „a planned society“ und „citizens“ (Frankfort 1954: 22).

33 Klotz 1991: 15.

Abb. 11 Atelier Ivor und Sigrid Swain, „Pienza“ um 1460 aus Norden, Diorama im Maßstab 1:100, 1984, Holz, Karton, Moos, Pigment (43×200×180 cm), Frontalansicht, DAM, Inv. Nr. 416-018-001.

34 Abs. vgl. a.a.O.: 159. Siehe auch: Pieper 1990: 99 und Tragbar 2003: 148–149.

35 Siehe Pieper 1997. Klaus Tragbar verweist auf die früheren Forschungsergebnisse Piepers von 1986, 1989 und 1990, die parallel zur Habilitation von Andreas Tönnemann erschienen sind (Tragbar 2003: 150). Klotz nutzte neben dem Katalogbeitrag von Pieper 1990 nur einen Aufsatz von Enzo Carli von 1965 und einen noch älteren Text von 1937 von Ludwig-Heinrich Heydenreich, der 1987 erneut publiziert wurde.

36 Klotz 1976: 312, Fußnote 1.

37 Klotz 1991: 159, 161.

38 A.a.O.: 159.



Abb. 12 Diorama von Pienza, Detail: höfische Gesellschaft vor dem Familienpalast (Palazzo Piccolomini) des Papstes.



Abb. 13 Diorama von Pienza, Detail: Prozessionszug vor dem Dom (S. Maria Assunta), an der Spitze die Figur des Papstes oder eines Bischofs.

39 A.a.O.: 160.

das gut erhaltene Stadtgefüge einen hohen Zeugniswert über frühneuzeitliche Auftraggeberschaft. Pienza wurde während des kurzen Pontifikats des gebürtigen Enea Silvio Piccolomini (1458–64) als Höhepunkt seiner kulturellen Ambitionen umgebaut. In der modellhaft wiedergegebenen zentralen Baugruppe aus Dom, mehreren Palästen und Piazza kulminieren die Ideale des Pontifex Maximus für das Gemeinwesen seiner Geburtsstadt. Nach dem Tod Pius‘ und des beauftragten Baumeisters Bernardo Rossellino (1409–64) fiel Pienza wieder der Bedeutungslosigkeit anheim bis Italienreisende, speziell *Grand Tourists*, Pienza wiederentdeckten.³⁴

Den Swains mag Anfang der 1980er Jahre deutlich mehr Forschung zu Pienza als zu Hafāḡī vorgelegen haben, darunter eine erste Monografie von 1966 (Enzo Carli) und Grundrissdarstellungen von 1977 (Giancarlo Cataldi). Bis zur großen Bauforschung Jan Piepers 1997 war eine detailreiche Bauaufnahme indes ein Desiderat geblieben. Die Literaturangaben in Klotz‘ Publikationen liefern nur spärliche Anhaltspunkte zur Kenntnisnahme des damaligen Forschungsstands.³⁵ Auf der Expertenliste zu den Dioramen klafft eine Lücke bei der Frühneuzeit. Es ist naheliegend, dass sich Klotz selbst die nötige Fachkenntnis zuschrieb. Mit *Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance* (1976) verwies er wiederholt auf eine seiner eigenen Schriften, ohne jedoch bei den „erwähnten Beispiele[n] [...] aus einer Fülle von verschiedenartigsten Belegen“³⁶ Pienza zu behandeln. Ähnlich wie sein zu Büdingen aufgelisteter Aufsatz zu den *Florentiner Stadtpalästen* (1983) zielt die Angabe wohl hauptsächlich auf eine thematische Rahmung und vielleicht auf den Ausweis der eigenen Expertise ab.

Warum sich Klotz für Pienza entschied und nicht etwa für Florenz, dürfte viele Gründe gehabt haben, vor allem, dass Pienza als „eine[.] der reinsten Verwirklichungen neuzeitlicher Stadtplanung“ eine „Schlüsselstellung in der Architekturgeschichte“ einnehme und sich kunsthistorisch als gebaute „optische[.] Täuschung“³⁷ von etwa Traktaten und Bildwerken, darunter Theaterprospekte, herleiten ließ. Erneut könnte es Klotz auch um das im kleinen Maßstab darstellbare Stadtzentrum gegangen sein. Abgesehen davon, dass Corsignano „in seinen wesentlichen Teilen aus Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts“ vor dem Umbau zur „Piusstadt“ bestanden habe³⁸, bleibt die darüberhinausgehende und die ursprüngliche Gestalt des Ortes aber im Dunkeln. Das Diorama ist auf die Neukomposition um den Dom, Papst- und Bischofspalast ausgerichtet, wobei die gegenüberliegende Bauzeile mit dem Rathaus (*Palazzo Comunale*) nur im Grundriss angedeutet ist. Auf die Weise wird die trapezförmige Platzanlage für die Davorstehenden als Perspektivkonstruktion freigelegt, die sich eigentlich zu einer gemalten Hügellandschaft öffnen müsste. Zugleich bot der Straßenzug den Swains die perfekte „Renaissancekulisse für das alltägliche und festliche Geschehen“³⁹ (Abb. 12–13). Die ‚aufgeklappte‘ Straßenansicht mit höfisch gekleideten Bürger*innen und einem Prozessionszug Geistlicher regt geradezu zum Imaginieren eigener Geschichten an.

Ungeachtet dessen wich Klotz im Katalog auch für fachfremde Leser*innen nicht von anspruchsvollen Fächerkonventionen ab, beschrieb eingehend die

Bauwerke oder zog Vergleiche zu bekannten Stadtpalästen in Florenz. Ebenso wenig verzichtete Klotz auf komplexe Thesen zur Rolle des päpstlichen Auftraggebers, wie etwa zur hybriden Neuschöpfung des Kirchenbaus. Sogar Kanonbildung versuchte Klotz seinem Publikum vorzuführen, wobei er den Bogen weit spannte von mittelalterlichen Neustädten über frühneuzeitliche Planstädte bis hin zur Industrialisierung.⁴⁰ Anhand von Pienza und dem Diorama als erzählerisches Dispositiv ließ sich Renaissancearchitektur dennoch leicht erklären (so etwa die „klaren harmonischen Verhältnisse[.] und Formen“ durch Regelmäßigkeit und Symmetrie, wie es in der jüngsten Broschüre⁴¹ heißt). Mit Sicherheit überwog das Interesse an idealen Planungsprinzipien und am ästhetischen Formengehalt für Klotz im Vergleich zu anderen Aspekten. Die Begleitbücher bauen auf den Dioramen auf, um – an der akademischen Architekturgeschichte angelegt – viel Wissen zu vermitteln. Ob dieser hohe didaktische Anspruch, der sich offenbar an ein vorgebildetes, interessiertes Publikum richtete, für alle Museumsbesuchenden (heute) greift, lässt sich zumindest bezweifeln.

Pienza war dahingehend noch aus anderen Gründen interessant. Die Papstgründung in rekordverdächtiger Bauzeit mag anknüpfungsfähig für Museumsgäste sein,⁴² welche sich Baugeschichte anhand von Individuen vorzustellen versuchen. Über die Figuren des Humanisten Pius II. und Rossellino als Architekt, der „eine Wandlung vom Handwerker zum Künstler vollzogen“⁴³ habe, gelang es, ein historisches Baubeispiel lebendig werden zu lassen. Während der mesopotamische Stufentempel in Ḫafāḡī die priesterliche Machtelite abstrakt ins Bild setzt, gelingt mit der Straßenflucht Pienzas die Veranschaulichung individueller Auftraggeberschaft eines katholischen Kirchenfürsten und der Abhängigkeit des Hofstaats. Herrschaftliche Machtausübung und Ordnungswille⁴⁴ bilden sichtlich den roten Faden von Klotz' Baugeschichte, was mit Pienza eindrücklich ins Bild gerückt wird.

40 Vgl. Klotz 1991: 168–169.

41 Budde, Cachola Schmal 2012: 19.

42 Klotz merkt bewundernd die kurze Bauzeit an: Klotz 1991: 159.

43 Budde, Cachola Schmal 2012: 59.

44 Vgl. Klotz 1991: 168.

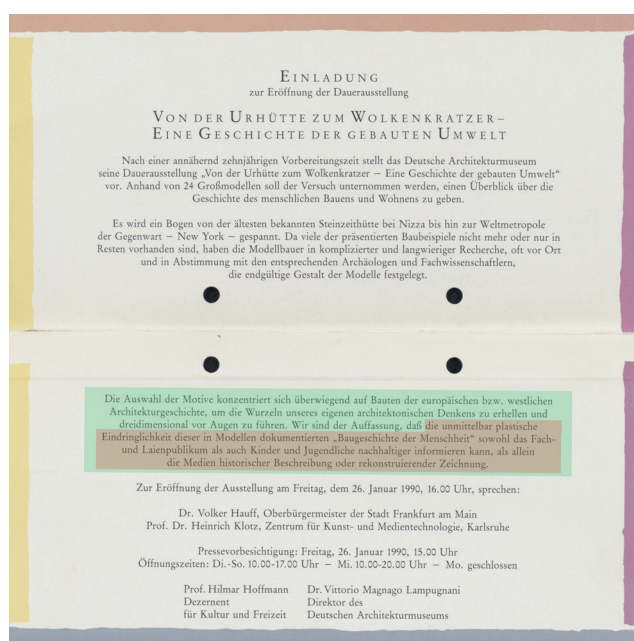


Abb. 14 „Einladung zur Eröffnung der Dauerausstellung“, Einladungskarte als Klappkarte des DAM vom 26.1.1990.

Klotz' „gebaute Umwelt“ zwischen Lehre, Fachdiskurs und Populärkultur. Ein Zwischenfazit

Übergreifend bleibt zu erörtern, was Klotz mit dem Diorama als Dispositiv und seiner Auswahl randständiger Siedlungsstätten bezwecken wollte. Seiner Ansicht nach vermochten die Dioramen das zu leisten, worauf die Ausstellung abzielte:

„[...] daß die unmittelbar plastische Eindringlichkeit dieser in Modellen dokumentierten ‚Baugeschichte der Menschheit‘ sowohl das Fach- und Laienpublikum als auch Kinder und Jugendliche nachhaltiger informieren kann, als allein die Medien historischer Beschreibung oder rekonstruierender Zeichnung.“ (Abb. 14, braun hervorgehoben)

Wie genau diese Zielgruppen angesprochen werden sollten, ist nicht benannt. Der Begleittext wie auch die verkürzten Wandtexte stützten sich auf wenige Informationen (ein deskriptiver Titel mit Ort und Zeit, Einführungen zu den Epochen und Stätten). Vielleicht hielt Klotz die ursprünglich als Unterhaltungsmedien entstandenen Dioramen in zeitlicher Folge gereiht und wissenschaftlich kommentiert für aussagekräftig genug, um geschichtliche Zusammenhänge zu vermitteln. Das Architekturmuseum als außerschulischer Lernort ist zudem in einer Zeit zu verstehen, als es noch keine Museumspädagogik am Haus gab (diese wurde unter Ingeborg Flagge (*1941) in den frühen 2000er Jahren eingerichtet) – Jahre vor dem heutigen *Edutainment* multimedialer Wissensvermittlung oder dem schulpädagogischen Lebensweltbezug, dem Versuch, sich im Geschichtsunterricht Fachthemen über den Erfahrungshorizont der Lernenden anzunähern. Insofern lässt sich nicht abschließend beurteilen, welche didaktischen Konzepte damals leitend waren. Zumindest lässt sich Klotz' Herangehensweise aber als eine akademische, nicht dediziert schulische bewerten.

Spätestens als Lehrstuhlinhaber an der Universität Marburg ab 1972 bewegte sich Klotz in akademischen Kreisen, die sich „mit kritischen Bemerkungen zur Entwicklung des Fachs“ Kunstgeschichte⁴⁵ befassten. In einer Lehrtradition stehend, gab Klotz in seinen Vorlesungen verschiedene Epochenüberblicke. Auf diesem Fundament gründete er aller Wahrscheinlichkeit nach seine informierte Auswahl an Stätten der Siedlungsgeschichte für die Ausstellung. Bei der Vorbereitung half ihm sein Wissensschatz nach der Aneignung und Aufbereitung zahlreicher Fallbeispiele, wie wahrscheinlich Pienza in der Vorlesung *Italienische Architektur der Renaissance im 15. Jahrhundert* (Wintersemester 1973/74). Die intensive Beschäftigung mit Orten wie Büdingen und Arolsen auf Exkursionen liefert vielleicht mit eine Erklärung dafür, warum er genau diese sekundären lokalen und nicht etwa populärere Stätten wählte.⁴⁶

In einem Radiobeitrag zur Eröffnung 1990, womöglich basierend auf Presseinformationen des Museums, findet sich eine weitere Begründung, die eine andere Frage aufwirft:

45 Klotz 1999: 40.

46 Abs. vgl. Klotz 1999: 36–37. Aus dem Vorlesungsverzeichnis gehen zwei Exkursionen unter anderem nach Arolsen hervor (SoSe 1972 und 1981; vgl. Universitätsarchiv o. J.). Dass Klotz bei mehreren dieser jährlichen Exkursionen auch nach Büdingen fuhr, wurde der Verf. von Alumni überliefert. Klotz sprach selbst von „Fahrten zu den Kunstdenkmälern Hessens bis in die entlegensten Dörfer.“ (Klotz 1999: 36).

„Der Untertitel der Ausstellung ‚Eine Geschichte der gebauten Umwelt‘ verweist auf die Intention der Unternehmung, auf den Versuch, die vom Menschen geschaffenen Umwelten darzustellen. Dieser kultur- und sozialgeschichtliche Hintergrund [...] ist zugleich Indiz der didaktischen Absicht des rund zehn Jahre währenden Projektes. [...] Ein durchgängiges Prinzip [...] besteht darin, dass man bei den jeweiligen Beispielen und Modellen nicht auf diejenigen zurückgegriffen hat, die einem sofort einfallen. [...] Damit soll das rasche Abhaken bei der Wahrnehmung unterlaufen und zur genauen und intensiven Betrachtung verführt werden.“⁴⁷

Mit dem Terminus der „gebauten Umwelt“ verbindet sich eine erweiterte Vorstellung von Architektur, die auf ältere interdisziplinäre Diskurse (der 1960er Jahre?) verweist.⁴⁸ In den Dioramen und Klotz' Texten scheint Architektur als Rahmen sozialer Interaktion und als kulturelle Praktik neben anderen auf. Klotz war sichtlich die Vermittlung von Architektur als „gebaute Umwelt“ wichtig.⁴⁹ Bislang unerwähnt blieb, dass der Thematisierung im Ausstellungsformat eine Vorlesung zu *Architektur und Umwelt* vorausging (Wintersemester 1977/78). Mit dem Überblick wollte er „neue Maßstäbe vermitteln zur Bewertung des Verhältnisses zwischen Architektur – Umwelt – Gesellschaft“.⁵⁰ Er besprach beispielsweise die indigenen Naturvölker und die „neu ausgegrabenen Städte Anatoliens (8.000 v. Chr.)“ (ebd.) in Çatal Höyük, zyp-

⁴⁷ Günter Scheel (Schreibweise des Namens unbekannt), „Von der Urhütte zum Wolkenkratzer, Ausstellung im Frankfurter Architekturmuseum“. In: Südwestrundfunk (SWR), Kultur aktuell, 01.02.1990, Archivnr. swrhfdb1: K048566030, Minute 7:49–11:43, hier Min. 08:10–08:28 und 10:23–10:54.

⁴⁸ Erben 2023: 12.

⁴⁹ Klotz 1977: 2–3 oder z. B. „Bildvorlagen. gebaute Umwelt“, 10.1989 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv (GNM, DKA), NL Klotz, Heinrich, „Dokumentation ‚Urhütte-Wolkenkratzer-Buch‘“, Kisten-Nr. 136).

⁵⁰ Zit. Universitätsarchiv der Philipps-Universität Marburg, KVV 1977/1978. Siehe auch: GNM, DKA, NL Klotz, Heinrich, „Kunsthistorische Skripte“, Kisten-Nr. 124.



Abb. 15 Handschriftlich beschriftete Kopie „Übersicht über die Verteilung der Dioramen M 1:100“, im Original Zeichnung Büro Oswald Mathias Ungers, 23.09.1986 (farbliche Hervorhebung der Verfasserin).

51 Modell: Atelier Swain, „Stadterweiterung Bath, Royal Crescent“, Haus-Modell im Maßstab: 1:12, 1986, DAM, Inv.-Nr.: 416-002-002. Das zweite kleinmaßstäbliche Diorama wurde vermutlich aufgrund des puppenstuartartigen Charakters nie aufgestellt, ist im Wandaufriß aber noch (in blau) vorhanden.

52 Modell: Dies., „Kloster St. Gallen“, unfertige Rohmodelle, 1985–87, DAM, Inv.-Nr.: 416-024-001.

53 Modell: TU Darmstadt (Seminarleitung: Walter Voigtländer und Martin Keil), „Apollon Tempel“, Gesamtgebäude, Maßstab: 1:100, 1985, DAM, Inv.-Nr.: 416-008-001. Siehe dazu Klotz, Brockhoff 1989. Die Nische am Ende, im Plan als „zusätzlich[es]“ Objekt bezeichnet (violett), genügte nur für kleinere Modelle und wurde mit dem Turm-Entwurf von *Archigram* und später Frankfurter Hochhäusern bestückt (siehe Fußnote 11).

54 Vgl. Briefwechsel zwischen Klotz und den Swains, vom 05.03. bis 14.11.90, ZKM-Archiv und dies., 12.4.1989, GNM, DKA, NL Klotz, Heinrich, Kisten-Nr. 136.

55 Vgl. Atelier Swain, Gebührenrechnung an das DAM, 5.6.1989, Briefe an Klotz und Volker Fischer vom 5.6. bis 31.7.89., mit Briefkopien von Volker Strocca und den Wallats vom 27.1. bis 26.6.89 (ebd.). Die Swains versuchten für das „Diorama-Modell – ‚Das Forum, Pompeji‘ / Für zusätzlichen, unvorhersehbaren, extra Arbeitsaufwand der sich durch wissenschaftliche Änderungen ergeben hat“, Nachforderungen geltend zu machen.

56 Z. B. „Mit den Jahren der Erfahrung in dieser besonderen Arbeit, wurden Techniken und ein ‚Finish‘ gefunden, daß ‚Leben‘ und ‚Aktualität‘ ausstrahlt – sehr geschätzt von interessierten Museumsbesuchern!“, „Modelle hatten ja schon immer eine Fascination [sic] für Menschen aller Altersstufen!“ oder „Fast jedes Thema im Museum läßt sich mit einem drei-dimensionalen Modell erklären, [...]“ (Brief der Swains an Klotz mit *Liste der bedeutendsten Modelle des Ateliers*, 30.6.1992, ZKM-Archiv).

57 Brief der Swains an Klotz, 26.6.1990: 1–2 (ZKM-Archiv).

rische Rundhäuser und sumerische Metropolen. Genau dazu sollte er Modelle von den Swains bauen lassen. Die Verbindung von Klotz' Wirken als Museumsman zu seiner universitären Laufbahn ist evident, seine Positionierung innerhalb der Architekturgeschichte damit aber nicht vollends klargestellt.

Klotz' „Geschichte der gebauten Umwelt“ war keineswegs festgefügt. Bau-beispiele waren bis zu einem gewissen Grad austauschbar. Die Stätten fun-gierten als Exempel für Epochen und Phänomene, die es zu vermitteln galt. So gehen aus schematischen Wandaufrißten der Vitrinen von Ungers von 1986 Anpassungen der Themen hervor (Abb. 15). Vor H̄afāgī entschied sich Klotz etwa für das bekanntere Ur (grün markiert). Was weder die Zeichnung noch die Ausstellungstexte aufklären, ist, warum drei der Modelle früh aus der Ausstellung entfernt oder nie präsentiert worden sind.⁵¹ Ein Rekonstruk-tionsversuch der Swains nach dem Sankt Gallener Klosterplan (1985–87, rot) schaffte es nicht über den Modell-Rohbau hinaus und wurde durch Beben-hausen ersetzt, das wohl leichter nachzubilden war als die bekannteste, aber nur im Plan dokumentierte frühmittelalterliche Klostersiedlung.⁵² Der Apol-lontempel im türkischen Didyma (ein studentisches Modell der TU Darm-stadt für die Ausstellung zum antiken Hafentort Milet von 1985) fand keinen Platz in der festen Vitrinenwand⁵³ und wurde freistehend im von Lufträumen eingefassten Ausstellungsraum in der Raummitte (Haus-im-Haus) platziert, aus dem es dann wieder leicht entnommen werden konnte. In dem Kontext lassen sich die aufgestellten Hypothesen wie folgt zusammenfassen: Klotz entschied sich wohl nach praktischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Erwägungen sowie persönlichen Interessen für Einzelthemen innerhalb ka-nonischer Epochenschwerpunkte.

Neben der Fachkenntnis von Klotz konnte sich das Atelier und Ehepaar Swain beim Bau der Dioramen auf eigene Recherchen und Expertengesprä-che berufen, wobei sie ihre Ergebnisse mit Klotz teilten.⁵⁴ Höchstwahrschein-lich war das essenziell in Bereichen, in denen sich Klotz nicht gut auskannte. Nur einige wenige im Klotz-Nachlass befindliche Anschreiben geben Einblick in die Kontaktaufnahme mit Forschenden oder, dass die Swains zusätzliche Experten honorare und Reisekosten aus ihrem Auftragsentgelt zahlten.⁵⁵ Ihre Fähigkeiten und das Diorama als Werkzeug der musealen Vermittlung pries-en sie wiederholt an.⁵⁶ Nicht zuletzt aus Geldnot, aber genauso aus Über-zeugung versuchten sie Klotz dafür zu gewinnen, „[...] so lange wie möglich, mit der Geschichte der Architektur weiterzumachen“ und fragten ihn nach der Eröffnung:

„[...] ob diese permanente Ausstellung, die sich ja eigentlich erst im An-fangsstadium befindet, nicht die Überlegung wert ist, den attraktiven Beginn mit der Zeit zu vollenden zu einer sehr individuellen, einmaligen Präsentation der Baugeschichte. Sie [Klotz] selbst wissen ja was da alles noch einzufügen wäre. [...] Wir hoffen auch auf Aufträge wegen der Er-öffnung, aber für die Baugeschichte arbeiten, wäre unser Traum. Es ist und war immer exklusiv.“⁵⁷

Eine angedachte, vom DAM losgelöste Ausstellung unter „kontinuierliche[r] Erweiterung“⁵⁸ durch immer neue Nachbauten kam genauso wenig zustande wie eine Fernsehreihe zum Thema.⁵⁹ Abgesehen von einer Ausstellung am ZKM zu Çatal Höyük, für die sich Klotz „in der Zwischenzeit sehr stark [...] in d[essen] Kulturgeschichte“⁶⁰ vertieft hatte und wofür er Computerrekonstruktionen anfertigen ließ, scheiterten die erneuten Versuche, seine Baugeschichte mit noch breitenwirksameren Medien als den Dioramen zu bespielen. Die spätere Anreicherung der Ausstellung mit Führungen für Schulgruppen, Medienstationen (PCs) zur Vertiefung sowie eine minimale Umgestaltung wurden unter Ingeborg Flagge unternommen,⁶¹ erweisen sich seit einigen Jahren aber nicht mehr als praktikabel und zeitgemäß.

Herausfordernd bleiben die hier fokussierten Ebenen von Geschichtlichkeit der Dioramen als Medien, deren Wissensbasis und die „nicht unumstrittene Auswahl“⁶². Klotz' Konzept wirkt weiterhin randständig, nicht immer konsistent, gar in die Jahre gekommen. Ferner mag an der beschriebenen Ungenauigkeit und an fehlenden narrativen Querverbindungen zwischen den Dioramen Kritik aufkommen. Unter den veränderten Ansprüchen und Vorkenntnissen der noch immer adressierten Zielgruppen (Individualbesuchende mit Kindern sowie Schulklassen) braucht es heute vertiefende Vermittlungsansätze, die objektbezogener, zugleich inhaltlich vielseitiger und mit sprachlichen, schriftlichen und bildlichen Mitteln arbeiten. Für eine immersivere Erfahrung, wie sie Klotz und die Swains anstrebten, wären auditive Medien (Führungen, Audioguide) oder auch die Verringerung räumlich-visueller Barrieren förderlich. Während mit einem Rechercheprojekt inzwischen die wissenschaftlichen Grundlagen überprüft worden sind, ist die Neukonzeption Gegenstand derzeitiger Museumsarbeit.

Heinrich Klotz stellte auf der Basis seiner kulturellen Bildung und den eigenen Vorstellungen eine persönliche, nur in Teilen kanonische Auswahl an Siedlungsstätten menschlichen Lebens zusammen. Wie gezeigt werden konnte, unterlagen Auswahl und erzählerische Einbettung der Stätten einem akademischen Verständnis von Architektur und Baugeschichte. In enger Zusammenarbeit mit den Modellbauenden Swains sollte durch die Umsetzung im populären, von sich aus erzählerischen Medium des Dioramas aus der Ausstellung eine Architekturgeschichte im Modell für Alle werden. Damit erweist sich die Ausstellung am DAM in ihrer Medialität und Historizität selbst als ein einmaliges Dokument eines Versuchs musealer Kanonbildung. Dass die Geschichte des Dioramas als Vermittlungsmedium wiederum keineswegs abgeschlossen ist, deuten neuerliche Bestrebungen an, Architektur im Modell zur Dauerausstellung zu machen.⁶³ Für weitere Untersuchungen und die Neukonzeption am DAM bleibt die Frage, wie sich Ausstellungs- und Wissenschaftsgeschichte, wie sie hier umrissen wurden, an derartigen Objekten darstellen lassen. Finden in einer für ein breites Publikum angelegten Ausstellung zur Siedlungsgeschichte wissenschaftliche Fragen einen Platz? Kann etwa der Wahrscheinlichkeitsgrad einer Rekonstruktion über die Objektgeschichte mittransportiert werden? Wie können Museen ihre Exponate in solchen Fällen korrigieren, aktualisieren oder fortschreiben?

58 Es erstaunt die Vorstellung, „man könne ja eventuell auf dem Römerplatz, in einem großen Pavillon, diese permanente Ausstellung etablieren. – praktisch [sic] als Ausläufer vom DAM in dem Zentrum der Innenstadt, oder sonst irgendwo.“ (ebd.). Später ist von einem mit Klotz besprochenen Museumsneubau nur für die Dioramen die Rede.

59 GNM, DKA, NL Klotz, Heinrich, „Karton: Texte“, Kisten-Nr. 150–156. Vgl. Brief von Klotz an die Swains, 5.3.1990 (ZKM-Archiv).

60 Brief von Klotz an die Swains, 13.7.1992 (ZKM-Archiv). Siehe auch Klotz 1997.

61 Budde, Cachola Schmal 2012: 5.

62 Ebd.

63 Für den Hinweis, dass das *Canadian Museum of Architecture* künftig mehr Modelle als Hauptdarstellungsmittel zu historischen Stätten nachbaut, seien Peter Brueckner (CMA) und Peter Cachola Schmal (DAM) gedankt. Siehe Brueckner 2024.

Autorin

Die Kunst- und Architekturhistorikerin Anne Scheinhardt ist am Deutschen Architekturmuseum (DAM) tätig. Während ihrer Promotion zur Transformation historischer Industriearale in Rom arbeitete sie unter anderem an der dortigen Bibliotheca Hertziana. Ihre Forschungen wurden durch verschiedene Stipendien unterstützt. Neben der Sammlungsarbeit ist sie an Ausstellungsprojekten beteiligt sowie in Lehre und Forschung zur Architekturgeschichte aktiv. <https://dam-online.de/das-dam/team/>
https://www.biblhertz.it/2449152/scheinhardt_-anne

Literatur

Brueckner, Peter (2024): „It’s all greek to me...“. In: *Perspective*. Canadian Museum of Architecture, Jg. 3, Heft 3, o. S.

Budde, Christina; Cachola Schmal, Peter (Hg.) (2012): Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. Eine Geschichte der Architektur in 23 Modellen. Frankfurt am Main.

Ching, Francis D. K.; Jarzombek, Mark; Prakash, Vikramaditya (Hg.) (2011): A Global History of Architecture. 2. Aufl. Hoboken, New Jersey.

Delougaz, Pinhas (1940): The Temple Oval at Khafaje. Chicago.

Elser, Oliver (Hg.) (2014): Die Klotz-Tapes. Das Making-of der Postmoderne. Arch+, Band 216. Aachen.

Erben, Dietrich (2023): Humanität und gebaute Umwelt. Essays und Studien zur Architekturgeschichte. Bielefeld.

Frankfort, Henri (1954): The Art and Architecture of the Ancient Orient. The Pelican History of Art, Bd. 27. Harmondsworth.

Grimm, Alfred (1997): Müller, Hans Wolfgang. In: *Neue Deutsche Biographie*. (NDB, Band 18). Berlin, S. 401–403. <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016336/images/index.html?seite=417> (Abfragedatum 17.08.2024).

Hawkins, John D. (1988): Seton Howard Frederick Lloyd, 1902–1996. In: *Proceedings of the British Academy*, Jg. 97, S. 359–377. <https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/1415/97p359.pdf> (Abfragedatum 17.8.2024).

Heinrich, Ernst (1982): Die Tempel und Heiligtümer im alten Mesopotamien. Typologie, Morphologie und Geschichte. *Denkmäler antiker Architektur*, Band 14. 2 Bde. Berlin.

Klotz, Heinrich (1976): „Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance“. In: *Gesta*, Jg. 15, Heft 1/2, S. 303–312.

Ders. (1983): „Der Florentiner Stadtpalast – Zum Verständnis einer Repräsentationsform“. In: *Möbius, Friedrich; Schubert, Ernst (Hg.): Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Weimar.

Ders. (1991): Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. *Geschichte der gebauten Umwelt*. München.

Ders. (1997): Die Entdeckung von Çatal Höyük. *Der archäologische Jahrhundertfund*. München.

Ders. (1999): Weitergegeben. *Erinnerungen*. Köln.

Ders.; Brockhoff, Evelyn (1989): Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. 24 Modelle zur Geschichte der Architektur. Frankfurt am Main.

Lloyd, Seton; Müller, Hans W. (1987): Ägypten und Vorderasien. *Weltgeschichte der Architektur*, Band 1. Stuttgart.

Lucas, Andrea (2017): „Illusion und Wirklichkeit: Zur Geschichte der Dioramen im Deutschen Museum“. In: Füßl, Wilhelm; Lucas, Andrea; Röschner, Matthias (Hg.): Illusion und Wirklichkeit: Zur Geschichte der Dioramen im Deutschen Museum. München, S. 12–20.

Michel, Cécile (2021): „Current Research on the Bronze Age Diyala: An Introduction“. In: Gonçalves, Carlos; Michel, Cécile (Hg.): Interdisciplinary Research on the Bronze Age Diyala. Proceedings of the Conference held at the Paris Institute for Advanced Study, 25–26 June 2018. Subartu, Band 47. Turhout, S. 1–6.

Pfeifer, Wolfgang (1993): „Kanon“. In: Ders. et. al.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache). <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Kanon> (Abfragedatum 10.08.2024).

Pieper, Jan (1997): Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht. Stuttgart.

Quenet, Philippe (2021): „Reconstructing the Temple Oval of Khafājah“. In: Gonçalves, Carlos; Michel, Cécile (Hg.): Interdisciplinary Research on the Bronze Age Diyala. Proceedings of the Conference held at the Paris Institute for Advanced Study, 25–26 June 2018. Subartu, Band 47. Turhout, S. 33–46.

Reichel, Clemens (2014): „Tutub B. Archäologisch“. In: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie. RIA, Band 14. Berlin u.a., S. 244–247.

Richter, Heike (Bearb.) (2023): „Vita Meyer“. In: Abt. I Vorderasiatische und Klassische Archäologie, Institut für Archäologische Wissenschaften, Goethe-Universität. <https://www.uni-frankfurt.de/81402865/Meyer> (Abfragedatum 2.9.23).

Tragbar, Klaus (2002): „Rezension zu: Jan Pieper: Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht; Stuttgart: Axel Menges 1997“. In: Journal für Kunstgeschichte, Jg. 6, Heft 2, S. 148–155.

Universitätsarchiv der Philipps-Universität Marburg (o. J.): Vorlesungsverzeichnisse (Bestand 312/6). <https://www.uni-marburg.de/de/uniarchiv/recherche/digitale-ressourcen> (Abfragedatum 11.05.2024).

Abbildungen

Abb. 1 Deutsches Architekturmuseum (DAM), Dauerausstellung im 2. OG mit Dioramen-Schaukästen, 2011 (© DAM, Foto: Norbert Miguletz).

Abb. 2 Ḥafāǧī (Khafājah), Lageplan von Hügel A, mit Höhenlinien und archäologischen Funden, Maßstab: 1:3.000 (aus: Delougaz 1940, Taf. 2, Courtesy of the Institute for the Study of Ancient Cultures of the University of Chicago).

Abb. 3 Atelier Ivor und Sigrid Swain, „Terrasentempel in Khafajah“ um 2700 v.u.Z. aus Westen, Diorama im Maßstab 1:100, 1987, Holz, Gips, Sand, Pflanzenteile (15 x 200 x 180 cm), Frontalansicht, DAM, Inv. Nr. 416-011-001 (© DAM, Foto: Mario Lorenz).

Abb. 4 Ḥafāǧī, Luftaufnahme aus Osten nach der Grabungssaison 1932/33 (aus: Delougaz 1940, S. 8, Abb. 4, Courtesy of the Institute for the Study of Ancient Cultures of the University of Chicago).

Abb. 5 Rekonstruktion des Ovaltempels in Ḥafāǧī, erste Besiedlungsphase mit umliegender Bebauung (aus: Quenet 2021, S. 34, Abb. 3.1, mit freundlicher Genehmigung von Philippe Quenet).

Abb. 6 Diorama des Terrasentempels, Detail: äußeres Portal mit figürlicher Szene (© DAM, Foto: Mario Lorenz).

Abb. 7 Rekonstruktionsversuch des Ovaltempels I, mit Altar als hypothetischer dritter Stufe (aus: Quenet 2021, S. 41, Abb. 3.6, mit freundlicher Genehmigung von Philippe Quenet).

Abb. 8 Hamilton D. Darby, Rekonstruktion des Ovaltempels I in der Vogelperspektive, 1934 (aus: Delougaz 1940, Frontispiz, Courtesy of the Institute for the Study of Ancient Cultures of the University of Chicago).

Abb. 9 Das Ostende des Ovaltempels während der Ausgrabung, mit der Außenmauer (a), der inneren Mauer (c) und der Plattform (f) (aus: Delougaz 1940, S. 95, Abb. 87, Courtesy of the Institute for the Study of Ancient Cultures of the University of Chicago).

Abb. 10 Vier Rekonstruktionsalternativen unter mehreren möglichen von Ovaltempel I, mit zwei und drei Tempelstufen sowie mit unterschiedlichen Varianten der Portale und Mauerabschlüsse, (Universität von Strassburg/CAD Guillaume Schmitz, aus: Quenet 2021, S. 41, Abb. 3.7, mit freundlicher Genehmigung von Philippe Quenet).

Abb. 11 Atelier Ivor und Sigrid Swain, „Pienza“ um 1460 aus Norden, Diorama im Maßstab 1:100, 1984, Holz, Karton, Moos, Pigment (43 x 200 x 180 cm), Frontalansicht, DAM, Inv. Nr. 416-018-001 (© DAM, Foto: Mario Lorenz).

Abb. 12 Diorama von Pienza, Detail: höfische Gesellschaft vor dem Familienpalast (Palazzo Piccolomini) des Papstes (© DAM, Foto: Mario Lorenz).

Abb. 13 Diorama von Pienza, Detail: Prozessionszug vor dem Dom (S. Maria Assunta), an der Spitze die Figur des Papstes oder eines Bischofs (© DAM, Foto: Mario Lorenz).

Abb. 14 „Einladung zur Eröffnung der Dauerausstellung“, Einladungskarte als Klappkarte des DAM vom 26.1.1990 (© Design Kornis; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, NL Klotz, Heinrich, 0001; farbige Hervorhebung durch die Verfasserin).

Abb. 15 Handschriftlich beschriftete Kopie „Übersicht über die Verteilung der Dioramen M 1:100“, im Original Zeichnung Büro Oswald Mathias Ungers, 23.09.1986 (farbliche Hervorhebung der Verfasserin) (GNM, DKA, NL Klotz, Heinrich, 0002 / © UAA – Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln; farbige Hervorhebung durch die Verfasserin).

Zitiervorschlag

Anne Scheinhardt

Architekturgeschichte im Modell? Wie die Dioramenausstellung am Deutschen Architekturmuseum vom menschlichen Siedeln erzählt

In: Wolkenkuckucksheim | Cloud-Cuckoo-Land | Воздушный замок,
Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur (ISSN 1430-3863),
28. Jg., Nr. 44/45, Präsenz der Architekturgeschichte, 2024/2025, S. 155–172.