



Visualisierungen von Kult

Marion Meyer · Deborah Klimburg-Salter (Hg.)

böhlau

VISUALISIERUNGEN VON KULT

Herausgegeben von Marion Meyer und Deborah Klimburg-Salter



2014

BÖHLAU VERLAG WIEN. KÖLN. WEIMAR

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 105-V21

Umschlagabbildung:

Bild 1: Selbstportrait von Anna Stainer-Knittel im Adlerhorst; Privatbesitz

Foto: Nina Stainer

Bild 2: Das Erechtheion auf der Akropolis von Athen

Foto: Marion Meyer

Bild 3: Detail des Passionsaltars, Pfarrkirche St. Anna im Ort, Pöggstall

Foto: Institut für Realienkunde – Universität Salzburg

© 2014 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrekturat: Volker Manz und Herbert Hutz

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Carolin Noack, Wien

Druck und Bindung: Dimograf Druckerei, Bielitz-Biala

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79516-2

INHALT

Marion Meyer: Visualisierungen von Kult aus
historisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive
Zur Einführung 7

OBJEKTE: INSZENIERUNG VON KULT

Marianne Klemun: Hammerkult und Geologie 16

Klara Löffler: Kult im TV-Format
Die Serie »Kunst & Krempel« 40

Herbert Nikitsch: »Ein Ausruf hatte die Hand geführt ...«
Zur autografischen Visualisierung kleiner Transzendenzen 60

Monika Bernold: Die Totalität sehen?
Die Sonnenfinsternis als modernes Wahrnehmungsritual
und translokales Medienereignis im 20. Jahrhundert 84

SUBJEKTE: ERFAHRUNGEN VON KULT

Gerhard Langer: Visualisierung von Religion in
Soma Morgensterns »Die Blutsäule« 96

Markus Lehner: Vom Kult des Alltäglichen zum täglichen
Kult: Seherfahrungen des Kinos 107

Frank Stern: Film als Geste zwischen Publikum und Leinwand:
Der Blick des Odysseus 125

PERSONENKULT

Kathrin Raminger: Verehrung wider Willen: António de Oliveira Salazar
Die visuelle Repräsentation eines unsichtbaren Diktators 138

Klaudija Sabo: Der Kult um das Vergangene
Zur Re-Konstruktion nationaler Heldenfiguren im serbischen Film
»Die Schlacht auf dem Kosovo« (1989) 174

Nina Stainer: Selbstbild und Fremdbild –
Anna Stainer-Knittel und die Geier-Wally 191

KULTRÄUME

Marion Meyer: Alte Kulte unter einem neuen Dach:
Die Visualisierung von Kultgemeinschaft im
Erechtheion von Athen 212

Galina Fingarova: Die byzantinische Brücke als Kultobjekt? 240

Isabella Nicka: Interfaces
Berührungszonen von Transzendenz und
Immanenz im spätmittelalterlichen Sakralraum 260

Jens Wietschorke: Die symbolische Ordnung sakraler Räume
Eine Skizze zur visuellen und politischen Kulturgeschichte 294

MANIFESTATIONEN VON KULTPRAXIS

Sven Th. Schipporeit: Griechische Votivterrakotten:
Serielle Bilder und individuelles Anliegen 320

Günther Schörner: Bilder vom Opfern:
Zur Erzählweise von Ritualdarstellungen im
römischen Kleinasien 356

Hubert Emmerig: Unsichtbarer Kult:
Münzen und Medaillen in Grundsteinen
und Turmknöpfen 390

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 428

Tafelteil 433

VISUALISIERUNGEN VON KULT AUS HISTORISCH-KULTURWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE ZUR EINFÜHRUNG

MARION MEYER

Die im Jahre 2004 konstituierte Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien vereint dreizehn Fächer bzw. Institute, die sich mit Themen und Fragen kollektiver Lebensbewältigung und Sinngebung in historischer Perspektive befassen (sofern sie nicht primär philologisch-literaturwissenschaftlich arbeiten; Disziplinen mit dieser Ausrichtung sind in der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät zusammengefasst). Der Relevanz visueller Medien als Gegenstand kulturwissenschaftlicher und historischer Forschung wie auch als Mittel ihrer Darstellung entsprechend, wird der Forschungsschwerpunkt »Visuelle Kulturgeschichte – Kulturen und Medien des Visuellen« von allen Fächern der Fakultät mitgestaltet, wobei manche Institute mehr, manche weniger stark vertreten sind.

Zu den Funktionen des Forschungsschwerpunkts gehört es, den Fachdiskursen gewissermaßen einen Resonanzboden zu bieten, indem er die in den einzelnen Disziplinen und Instituten verfolgten Fragen an die anderen Interessenten kommuniziert (z. B. durch Integration von Tagungen, Workshops, Vorträgen etc. in den Forschungsschwerpunkt). Zu seinen Funktionen gehört es auch, Themen von gemeinsamem Interesse aus breiter fachlicher Perspektive anzugehen und zur weiteren Diskussion vorzulegen.

Dieses beabsichtigt der vorliegende Band. Siebzehn Forscherinnen und Forscher aus sieben Fächern bzw. Instituten der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät haben Beiträge erstellt, die Strategien der visuellen Darstellung und Konkretisierungen von Visualisierung in dem weiten Bereich des Kultes verfolgen. Der Begriff Kult ist dabei weit gefasst und beschreibt Formen der kollektiven Verehrung und Auratisierung in religiösen, quasi-religiösen oder trivial-profanen Zusammenhängen. Von Interesse sind dabei die Praktiken der Kulturausübung und ihre Manifestationen.

Die Einteilung in fünf Kapitel soll keine Grenzen ziehen, sondern die Aspekte aufzeigen, die in den jeweiligen Beiträgen im Vordergrund stehen bzw. diese mit Beiträgen anderer Thematik und anderer Wissenschaftstradition verbinden. Die einzelnen Schriften sind exemplarisch für Fragen, methodische Behandlung, Diskussionen und eventuelle Lösungsvorschläge für Themen, zu denen wohl jede und jeder weitere Beispiele aus ihrem bzw. seinem Umfeld des Alltags wie der Wissenschaft beibringen kann.

OBJEKTE: INSZENIERUNGEN VON KULT

Die Wissenschaftshistorikerin MARIANNE KLEMUN schildert, wie der Hammer als Werkzeug der Geologen über seinen praktischen Zweck hinaus zu einem weltweit gebräuchlichen Signet für eine Wissenschaft wurde, in dem sich das Selbstverständnis der Disziplin als empirisch fundierte Forschung ausdrückte. Nicht genug damit: Von Größen des Faches gebrauchte Hämmer wurden, mit den Namen der einstmaligen Benutzer versehen, im Institut für Geologie gesammelt – die Handhabung durch die anerkannten Kapazitäten verlieh den Werkzeugen die Aura, Zeugnisse wissenschaftlicher Leistungen zu sein. Am Sockel der Büste des Gründers des Instituts, Eduard Suess (1831–1914), wurden einige von ihnen wie Devotionalien angebracht. Die Tatsache, dass dieses Ensemble bis zum Umzug des Instituts im Jahre 1962 Bestand hatte, belegt seinen Kultstatus wie auch die Intention der auf den Gründer nachfolgenden Generation, am Glanz der Aufbauzeit teilzuhaben.

Die Europäische Ethnologin KLARA LÖFFLER nimmt die Etablierung und Inszenierung von Werten in der seit 25 Jahren vom Bayerischen Rundfunk produzierten Serie »Kunst & Krepel« unter die Lupe – wobei der der Beurteilung unterzogene Gegenstand, insbesondere aber die Sendung selbst Kultstatus beanspruchen kann. Mit einer sorgfältig auf Varianz und Differenz angelegten Strategie wird in der Serie gezeigt, wie Privatleute Objekte aus ihrem Besitz von ExpertInnen auf ihren kunsthistorischen bzw. kommerziellen Wert hin schätzen lassen. Löffler stellt anschaulich dar, wie dabei alle Dimensionen von Kult aktiviert werden; es werden Erwartungen geweckt, Differenzen ausgespielt, Autorität wird zelebriert, Auratisierung erzeugt. Von besonderem Interesse ist dabei die mediale Formierung der beiden Ebenen von profanem Kult – der der Familienschätze und der der Kultserie.

Der Europäische Ethnologe HERBERT NIKITSCH erinnert daran, dass handschriftliche Mitteilungen eine Aussagekraft haben, die über den Inhalt des Textes hinausgehen: Als visuelle Manifestationen eines persönlichen körperlichen Aktes können sie Befindlichkeiten, Stimmungen, Emotionen dokumentieren. Nikitsch untersucht und interpretiert handschriftliche Eintragungen in Erinnerungsbüchern, die in Museen, Kirchen und Ausflugsstätten ausliegen und zu spontanen Äußerungen einladen. Seine Beispiele stammen aus den 1930er- und 1980er-Jahren sowie den Jahren 2010/11. Er fragt, inwieweit diese als Zwischenfälle im Alltag, als kleine Transzendenzen zu wertenden Äußerungen eine Form individuellen Kultes darstellen und als Beispiele von Visualisierung eines solchen dienen können.

Die Zeithistorikerin MONIKA BERNOLD befasst sich mit den konkurrierenden und widersprüchlichen Formen, in denen das Naturspektakel der totalen Sonnenfinsternis seit dem 19. Jahrhundert zu einem modernen Wahrnehmungsritual und zu einem translokalen Medienereignis wurde. Im Bild der schwarzen Sonne wurden die sinnliche

Wahrnehmung selbst wie auch die Wahrnehmung der Sinne historisch und medial verhandelt. Da Bilder ebenso wie Blicke in historische Wissensformationen, Machtkonstellationen und spezifische Kontexte eingebunden sind, kann die Analyse der medialen Vermittlung und Darstellung von Sonnenfinsternissen im Laufe der Zeit beispielhaft Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der kulturellen Verarbeitung und medialen Sinngebung dieses Naturschauspiels aufdecken (Bearbeitung der Prekarität des Lebens, Modus eurozentrischer Blickstrukturen etc.).

SUBJEKTE: ERFAHRUNGEN VON KULT

Der Judaist GERHARD LANGER behandelt einen Ausschnitt aus Soma Morgensterns Schrift »Die Blutsäule« (erschienen 1955) mit einer Szene in einem von der SS besetzten Dorf in der Ukraine im Jahre 1944. Die Wand der entweihten Synagoge zeigt ein Gemälde mit zwei gekreuzigten Juden, als thora-treu zu erkennen und mit roten Sowjetsternen als Herz, umgeben von Tanzenden. Die Bilder widersetzen sich jedem Versuch, sie zu entfernen, und verschwinden erst nach der Befreiung durch die Rote Armee, als ein Schuss auf den Sowjetstern eine Geheimgtür öffnet, hinter der sich ein Jude, Überlebender mehrerer Konzentrationslager, versteckt hielt. Eingehend analysiert Langer die Funktion der Bilder als verfremdete Bezüge zu christlichem und jüdischem Kult.

Der Medienwissenschaftler und Historiker MARKUS LEHNER beschäftigt sich mit den Bildinhalten der ersten Kinofilme und den Reaktionen auf sie. Bilder alltäglicher Szenen – die Einfahrt eines Zuges (gezeigt 1895 in Paris), das Verlassen der Arbeitsstätte, das Einnehmen des Frühstücks – bekommen durch das neue Medium einen neuen Status. Der Kult des Alltäglichen führt zum Kult der Zerstreung. Im Film kann der Mensch über Raum und Zeit herrschen, der Film erschafft eine Welt, die mit anderen Entwürfen der Welt konkurriert. Visualisierung an sich wird zum Kult.

Der Zeithistoriker FRANK STERN fokussiert auf die gegebene Differenz zwischen dem Film auf der Leinwand und dem Film in der individuellen Wahrnehmung. Das, was zwischen dem Blick des Films und dem Blick der ZuschauerInnen auf den Film geschieht bzw. geschaffen wird, bezeichnet er als Geste (nach G. Agamben, d. h. als eine Potenz, »die aus *res* eine *res gesta* macht«). Exemplarisch verfolgt er, wie der Regisseur Theo Angelopoulos in seinem 1995 preisgekrönten Film »Der Blick des Odysseus« ein Meisterwerk fiktionalisierter visueller Kulturgeschichte schafft und dem Blick Raum und Möglichkeiten gibt. Die filmische Geste gibt nicht vor, sondern macht Sehangebote.

PERSONENKULT

Die Zeithistorikerin KATHRIN RAMINGER untersucht das Spezifische des Personenkultes um den Diktator António de Oliveira Salazar, der von 1932 bis 1968 Ministerpräsident von Portugal war und öffentliche Auftritte eher scheute. Sie wertet dafür schriftliche und bildliche Quellen aus, die den Zeitraum von den ersten, für das Image des Diktators prägenden Jahren nach der Machtergreifung bis zu seinem Tode im Jahre 1970 umfassen und die jüngsten Auseinandersetzungen mit seiner Person im Theater und im Film einschließen. Bemerkenswert ist die Konstanz der Stilisierung Salazars, ob als Staatsmann, Professor oder Landesvater, in den offiziellen Medien. Über die Jahre hinweg wird Salazar unverändert als bescheidener und selbstloser, unermüdlich für das Wohlergehen seines Landes arbeitender Staatsdiener präsentiert. Inwiefern das Kokettieren mit der Macht Teil der politischen Inszenierung des Diktators war, ist nicht eindeutig zu beurteilen.

Die Zeithistorikerin KLAUDIJA SABO zeigt, wie konsequent im Jahre 1989 die 600 Jahre zuvor auf dem Amselfeld gegen die Osmanen geschlagene Schlacht instrumentalisiert wurde, um eine nationale serbische Identität zu beschwören. Slobodan Milošević hielt bei der Jubiläumsfeier vor Ort eine Rede, in der er sozialistische Rhetorik mit serbischem Nationalismus und dem Appell zur Einheit verband. Eine Aufnahme, die ihn vor einem Hintergrund zeigt, der suggestiv die Jahre 1389 und 1989 parallelisiert, wird bevorzugt zur Visualisierung dieser Veranstaltung herangezogen. Der vom Belgrader Fernsehen ausgestrahlte Film »Die Schlacht auf dem Kosovo« – das größte Spielfilmprojekt des Senders im Jahre 1989 – unterstellt dem »Helden« ein anachronistisches Streben nach »serbischer Einheit«, bedient den Topos des Opfermythos und stilisiert die Kämpfer gegen die Osmanen zu Rettern der Christenheit.

Die Kunsthistorikerin NINA STAINER geht dem Leben, dem Werk und der medialen Präsentation der Tiroler Porträt- und Landschaftsmalerin Anna Stainer-Knittel (1841–1915) nach. In ihrer Jugend hatte sich die Malerin einmal angeboten, einen Adlerhorst auszuheben – eine ungewöhnliche Tat für eine Frau und Stoff für eine 1863 erschienene Kurzgeschichte sowie für den 1875 veröffentlichten Roman »Die Geier-Wally«. Wie Stainer ausführt, avancierte die Geier-Wally rasch zur Kultfigur und verzerrte so den Blick auf die Künstlerin. Das Selbstporträt, das Stainer-Knittel im Jahre 1864 als Reaktion auf die Illustration der Kurzgeschichte malte und das sie bei ihrer »Heldentat« im Adlerhorst zeigt, ist die einzige Interpretation der Begebenheit, die von der Protagonistin selbst überliefert ist. Sie äußerte sich weder schriftlich noch in ihrem Schaffen zur Stilisierung der Romanfigur, deren Geschichte im Widerspruch zur selbstbestimmten und unabhängigen Lebensweise der Künstlerin steht.

KULTRÄUME

Als Klassische Archäologin untersuche ich (MARION MEYER) die einzigartige Gestaltung des Athena-Tempels auf der Akropolis von Athen, der im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. errichtet wurde und heute unter der Bezeichnung »Erechtheion« bekannt ist. Ich begründe sie damit, dass das Erechtheion im Unterschied zu Vorgängerbauten den Tempel für die Stadtgöttin mit ortsgebundenen Kultmalen und Kultstätten für Figuren lokaler Ursprungsmythen unter einem Dach vereint und diese Kombination als solche durch unterschiedliche Laufniveaus, markante Divergenzen im Aufbau der Schmalseiten und Anbauten an den Langseiten nach außen hin sichtbar macht. Der Bau verleiht damit Konzeptionen, die nach Reformen der Zeit um 500 v. Chr. und nach der Erfahrung der Perserkriege aktuell geworden waren, monumentalen und dauerhaften Ausdruck.

Die Kunsthistorikerin GALINA FINGAROVA weist nach, dass byzantinische Brücken sehr viel häufiger als bisher angenommen Orte waren, die zur Visualisierung von Kult dienten bzw. selbst Kultobjekte waren. Letzteres geht auf antike Konzeptionen zurück: Da Brücken Flüsse überspannen (und damit überwindbar machen) und Flussgottheiten – als Verkörperungen dieser Gewässer – kultische Verehrung genossen, mussten die Brücken in das System der Kulterweisung integriert werden. In byzantinischer Zeit erfolgte dies durch die Anbringung von Kreuzen oder einschlägigen Inschriften. Fingarova zeigt ferner, dass die in byzantinischer Zeit erbauten Brücken in Griechenland und im Gebiet der heutigen Westtürkei faktisch durchaus nicht lediglich antike römische Traditionen fortführten, sondern Neuerungen aufweisen (wie flache Segmentbögen zur Entlastung des Oberbaus, Einbau von Hohlkammern), die bautechnischen Erfindungen Westeuropas um Jahrhunderte vorausgingen.

Die Kunsthistorikerin ISABELLA NICKA rekonstruiert anhand von Realien aus dem Bereich der visuellen Medien (Bildern an Altären) Schnittstellen zwischen Kommunikationssystemen in einem sakralen Ensemble des späten Mittelalters. Im Zentrum steht der Hochaltar der ehemaligen Schlosskirche der Marktgemeinde Pöggstall im südwestlichen Waldviertel in Niederösterreich. Nicka zeigt, wie die auf der Außenseite dargestellten Heiligen auf die Bilder der Innenseite (mit Passionsszenen) verweisen und es in diesen Bildern der Innenseite konsequent Schnittstellen zwischen der Welt der BetrachterInnen und der Bildwelt gibt. Durch diese Strategie bieten die biblischen Szenen gewissermaßen Brücken in die Lebenswelt der BetrachterInnen und intensivieren dadurch deren Teilhabe am Geschehen im Bild. Eben dadurch werden die Darstellungen der Passion Christi aktualisiert; die Gläubigen wirken bei der Reinszenierung der Leidensgeschichte mit.

Der Europäische Ethnologe JENS WIETSCHORKE fragt nach dem Zusammenhang von sakralem Raum, religiösen Praktiken und visueller Kultur am Beispiel der Mariahil-

fer Kirche und der Votivkirche (beide in Wien). Es geht ihm um Grenzziehungen zwischen »sakralem« und »profanem« Raum bzw. um die Markierungen, die die Architektur und die bildliche Ausstattung für diese Abgrenzung vornimmt – erfordert doch der sakrale Raum einen besonders großen Aufwand an symbolischer Organisation. Die Abgrenzung wiederum markiert eine politische und soziale Hierarchisierung. Wietschorke diskutiert diverse theoretische Ansätze für die Analyse des sakralen Raums und plädiert für einen praxeologischen Zugang, der die Untersuchung hierarchisierter Raumstrukturen und die detaillierte Analyse der Raumausstattung bereichert und den physischen mit dem sozialen Raum verbindet.

MANIFESTATIONEN VON KULTPRAXIS

In der Antike verstand man unter Frömmigkeit (*eusebeia* auf Griechisch, *pietas* im Lateinischen) nicht die individuelle Überzeugung, die sich in Abstrakta (Glaube, Moral, Lebensführung) äußerte, sondern konkrete Handlungen, die nach Möglichkeit öffentlich ausgeführt und dauerhaft manifestiert wurden. Die zentralen Bestandteile der Kultausübung waren das (laut gesprochene) Gebet, das Opfer und die Darbringung von Weihgeschenken.

Geweiht werden konnte buchstäblich alles, es gab jedoch bestimmte Materialgruppen, die zu den Standardweihgeschenken gehörten und überregional verbreitet waren. Kleinformatige Tonfiguren wurden vom 7. bis zum 1. Jahrhundert v. Chr. massenhaft in Heiligtümern dargebracht, und zwar unterschiedlichen KultempfängerInnen. Der Klassische Archäologe SVEN TH. SCHIPPOREIT geht der Frage nach, was mit diesen Votivterrakotten visualisiert werden sollte: Stellten sie die KultempfängerInnen dar und drückten sie Erwartungen an diese aus (oftmals wurde von den Votivterrakotten auf das Aussehen der verlorenen Kultbilder geschlossen) oder machten sie Aussagen über die Stifterinnen und Stifter selbst? Schipporeit kommt zu dem Ergebnis, dass es sich zu meist um anonyme, schematisierte Bilder frommer Menschen handelt, die gleichwohl sehr geeignet waren, zusammen mit Gebet und Opfer persönliche Anliegen Erfolg versprechend vor die Gottheit zu bringen.

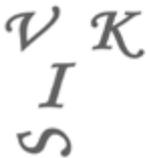
Der Klassische Archäologe GÜNTHER SCHÖRNER untersucht bildliche Darstellungen von Opferhandlungen im kaiserzeitlichen Kleinasien unter einem Aspekt, unter dem die im Imperium Romanum weit verbreiteten Opferszenen bisher noch nicht behandelt wurden, nämlich dem ihrer Narrativität. Dabei diskutiert er theoretische Ansätze der postklassischen narratologischen Forschung, die in bisherigen archäologischen, meist an anderen Materialgattungen anderer Zeiten exemplifizierten Studien zur Bilderzählung nicht berücksichtigt wurden, und prüft sie auf ihre Anwendbarkeit bzw. Praktikabilität für das von ihm in den Blick genommene Material. Auch wenn sich die Opferszenen als nicht narrativ erweisen, können die von der neueren Narrato-

logieforschung vorgelegten Definitionen mit ihren präzisen terminologischen Unterscheidungen nützlich sein (beispielsweise für die Analyse regionalspezifischer Eigenarten der Opferdarstellungen).

Der Numismatiker HUBERT EMMERIG befasst sich mit Opfern in einem anderen Bereich. Rituelle Deponierungen von Münzen in Fundamenten oder Mauern bei der Errichtung von Kirchen- und Klostergebäuden sind seit dem 10. Jahrhundert belegt. Seit der frühen Neuzeit werden auch Medaillen hinterlegt – die für den speziellen Anlass angefertigt und mit dem Porträt des Bauherrn, evtl. auch einer Darstellung des Bauwerks versehen sind. Emmerig verfolgt die Frage, inwiefern Intentionen des Bauopfers (Schutz und Erhalt des Bauwerks) erhalten blieben bzw. solche der Kommemorierung und Selbstdarstellung der Stifter in den Vordergrund traten und der Grundstein zum »Denkstein [...] zum Zeugnis für eine entfernte Nachwelt« (J. W. von Goethe) wurde. Sein Beitrag enthält die Inventare von acht Grundsteinfinden und sechs Turmknopf-depots aus Österreich sowie eine Liste mit Medaillen, die in Österreich anlässlich von Grundsteinlegungen angefertigt wurden.

Unser Dank gilt dem Dekanat der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät für die Gewährung eines finanziellen Zuschusses für die Endredaktion und Lena Ratschl für die sorgfältige und rasche Arbeit.

Wien, Februar 2012



Visuelle Kulturgeschichte -
Kulturen und Medien des Visuellen

Forschungsschwerpunkt der
Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
Universität Wien

<http://hkf-visuellekulturgeschichte.univie.ac.at>

**OBJEKTE:
INSZENIERUNG VON KULT**

HAMMERKULT UND GEOLOGIE

MARIANNE KLEMUN

Von Museumsschränken, Fossilien, Gesteinen, Ammoniten und Kartenmaterial umgeben, hebt sich in der Ecke eines Sammlungssaals markant eine Säule von ihrem Umfeld ab. Auf ihr thront eine Büste Eduard Suess' (1831–1914), des ersten Lehrstuhl-inhabers der Paläontologie an der Universität Wien (1862–1901). Er gilt als Schöpfer der modernen Tektonik und wurde als beeindruckende Forscherpersönlichkeit von seinen Schülern sehr verehrt. Bis heute hat er seinen festen Platz im Gedächtnis der internationalen geologischen Wissenschaft.¹ An dem Säulensockel sind viele Geologenhämmer angebracht. Der Raum selbst, den ich gerade beschreibe, existiert heute nicht mehr. Er gehörte zum Institut für Geologie und wurde nach seiner Übersiedlung 1962 aus dem Hauptgebäude der Universität in das »Neue Institutsgebäude« von einem anderen Fach genutzt. Dokumentiert ist er durch ein Foto (Abb. 1).² Es gewährt einen Blick in die Räume des Geologischen Instituts der Universität Wien, wie es in der Zeit zwischen dem Ersten Weltkrieg und 1962 ausgesehen hatte, und ist anlässlich von dessen Umzug in das Neue Institutsgebäude entstanden.

Dieses Arrangement, die Büste in Kombination mit den Geologenhämmern, steht im Mittelpunkt meiner Studie. Wie ein Denkmal, auf die Gründerfigur Eduard Suess sich beziehend, wirkt das visuelle Ensemble als Mittel der Kohäsion einer erinnerten Instituts Geschichte, fast fünfzig Jahre nach dem Tod ihres Stifters: Von Eduard Suess und seinem Extraordinariat für Paläontologie (1857) ausgehend, wurde das Geologische Institut unter seiner Leitung am 11. Oktober 1884 an der Universität am Ring in Wien feierlich eröffnet und von ihm bis 1901 geleitet. Das Foto wurde im Kontext einer Festschrift anlässlich der hundertjährigen Geschichte³ des universitären Geologischen Instituts 1963 publiziert. Es dokumentiert das ehemalige Ambiente der Institutsräume.

Darüber hinaus lenken das Arrangement sowie auch das Foto den Blick jedoch auch auf etwas ganz Spezifisches: Geologenhämmer. Es handelt sich um Artefakte, die gemeinsam als Kollektion ebenfalls auf Eduard Suess zurückgehen. Die Sammlung wurde auch von seinen Lehrstuhlnachfolgern (besonders von Professor Alexander Tollmann)

1 Beispielsweise: Sarton (1914–1919) 381–392; Oldroyd (1996); Laudan (1983) 280; Şengör (2009); Wegmann (1981) 143–149; Greene (1982).

2 Das Foto wurde publiziert in: Tollmann (1963) 40.

3 Suess erhielt 1862 den Ruf als außerordentlicher Professor für Geologie und 1867 als ordentlicher Professor für Geologie. Vgl. dazu: Schübl (2010) bes. 184–189.

um weitere Hämmer ergänzt, die Aufstellung fand ihr logisches Ende nach 1962. Die Sammlung ist heute noch erhalten und in Schränken im Archiv des Departments für Geodynamik und Sedimentologie (Althanstraße) verwahrt (Abb. 2).

Allerdings hatten die am Sockel der Büste angebrachten Hämmer einst andere Besitzer: international bekannte Geologen, die mit Eduard Suess in Verbindung gestanden waren. Es ist anzunehmen, dass diese Hämmer von ihren vormaligen Nutzern entweder nach gemeinsamen Exkursionen oder vor bzw. nach deren Tod von ihnen bzw. ihren Witwen Eduard Suess ausgehändigt und ihm gewidmet wurden. Die Spuren des Gebrauchs sind an ihnen deutlich sichtbar. Die Namen der ehemaligen Eigentümer sind in den Schäften eingraviert, einige Hämmer haben auch kurze Widmungstexte. Ihnen ist zu entnehmen, dass sich ein Zeitrahmen der Schenkungen für die Jahre zwischen 1854 und 1914 ergibt. Mit prominenten Namen eröffnet sich ein Who's who der Vertreter einer internationalen Geologie: Arnold Escher von der Linth (1807–1872, Professor in Zürich),⁴ Marcel Bertrand (1847–1907, Professor in Paris), Albert Heim (1849–1937, Professor in Zürich), Oskar Lenz (1848–1925, Professor in Czernowitz und Prag, Afrikaforscher), Jovan Cvijić (1865–1927, Professor in Belgrad) und noch viele andere. Mit diesen Geologen war Suess in Wien in engstem wissenschaftlichem Austausch gestanden,⁵ und diese Hämmer waren vermutlich nach seinem Tod auf dem Säulensockel angebracht worden. Damit wurden sie dem früheren Gebrauch, auf den sie verwiesen, entzogen, gleichsam musealisiert. Sie wurden zu Relikten einer wissenschaftlichen Praxis und fungierten als Inschriften. Die Geologenhämmer, unverzichtbare Ausrüstungsgegenstände der Geländearbeit, wurden hier zu Devotionalien transformiert.

Die auf unterschiedliche Geologen verweisenden Hämmer ergeben ein konnektives Moment der Geologengemeinschaft. Jede Scientific Community zeichnet sich durch ihre »Ambivalenz von Distanz und Nähe«⁶ aus. Die Verstreutheit ihrer Mitglieder über den Globus und die Loyalität in einem Konfliktfall sind nach Daston ihre Charakteristika. An dem Säulensockel sind die Hämmer als Repräsentanten der von einzelnen Persönlichkeiten konstituierten Gemeinschaft vereint. Die Inszenierung eines kollektiven Bewusstseins wird noch dadurch gesteigert, dass sie in einem Arbeitsraum des Instituts durch die Anbringung am Fuß der Büste die Bedeutung der Scientific Community für den Protagonisten unterstreicht. Dieses Arrangement ist als wesentlicher Bestandteil der Inszenierung von Tradition zu verstehen – ein Arrangement, das den Institutsmitgliedern, Studenten sowie Besuchern tagtäglich in den Jahrzehnten vor 1962 am Insti-

4 Dieser Hammer ist mit dem Jahr 1872 datiert, er wurde offensichtlich nach dem Tod Eschers an Suess ausgehändigt.

5 Klemun (2009) 295–318.

6 Daston (2001) 150.

tut gegenwärtig war und nicht zufällig auch in der die Institutsgeschichte thematisierenden Festschrift des Instituts abgebildet wurde.⁷

Wiewohl ein Universitätsinstitut kaum als ausgewiesener Kultort zu betrachten ist, verstehe ich das visuelle Arrangement – die Sammlung von Hämmern, gekrönt mit der Büste jenes Forschers, der in der Festschrift »als Gründer der Wiener Schule der Geologie«⁸ bestimmt wurde – nicht zuletzt durch seine Unterbringung inmitten des Unterrichtsraumes, der auch als Ort der kollektiven Erfahrung fungierte, als einmalige Artikulation eines »Lieux de mémoire«⁹, einer »in ewiger Gegenwart erlebte[n] Bindung«¹⁰, eines Erinnerungsortes¹¹, der ganz verschiedene Aspekte der professionellen Identitätsstiftung – von den Geologenhämmern ausgehend – bedeutete. Diese Aspekte und auch jener der »Dingbedeutsamkeit«¹² von Hämmern bzw. Geologenhämmern sollen hier im Einzelnen erläutert werden. Ferner beziehe ich mich auf zwei Ebenen eines methodischen Zugangs zu Bildern: »representational meaning« und »iconographical symbolism«.¹³ Beide Zuschreibungen gemeinsam bilden nicht im Sinne der strukturalistischen Semiotik einen fixen Code, sondern sozialsemiotischen Ansätzen folgend ein »field of possible meaning«.¹⁴ Dieses wirkt als Ressource, aus der flexibel Deutungen je nach Zugang zu ihr entstehen. Erst diese dichte Signifikanz an Interpretationen erlaubt die Aussage, dass dem Ensemble der Kultcharakter inhärent ist.

Kult impliziert die Verehrung einer Person über die Generation der zu ihrer Zeit Lebenden hinaus. Dabei spielt das Phänomen der Erneuerung eine zentrale Rolle. Gemeint ist damit der Übergang von einer Phase in eine neue, andere. Jede Verehrung ist an Wissensbestände, Zeichen und inhaltliche Bedeutungen geknüpft, die innerhalb eines Symbolraumes »aufeinandergeschichtet«¹⁵ sind und je nach Wissen wieder aktiviert oder rezipiert werden können. Zu den Kulthandlungen gehören stets sowohl das Gedächtnis als auch die Vergegenwärtigung. Der Kult impliziert eine eigene Weltdeutung und expliziert sie zugleich.¹⁶ Welche Deutungen evozierten

7 Tollmann (1963) 40.

8 Ebd. 16.

9 Zum Begriff: Nora (1999).

10 Le Rider (2000) 15–22.

11 Zum Phänomen allg. Assmann (1999); Nora (1999).

12 Dieser Begriff wurde von Karl Sigmund Kramer für die Beschreibung der geistigen und emotionalen Beziehungen der Menschen zu ihren Dingen bereits 1962 eingeführt. Vgl. Kramer (1962) 91–101.

13 Van Leeuwen (2001) 100.

14 Jewitt – Oyama (2001) 135.

15 Zum Schichtbegriff bes. Koselleck, der die in einer Gesellschaft zirkulierenden Bilder als geologische Schichtungen begreift. Koselleck (2003) 19–26.

16 Allgemein dazu: Schaeffler (1974) 9–62.

nun die im Institut für Geologie am Sockel der Büste befestigten Geologenhämmer innerhalb des Geologenkosmos?

In der Wurzel des Stammbaums des Geologenhammers befindet sich der Hammer. Dieses Werkzeug ist wesentliches Element des *Faber mundi* der Neuzeit und des *Homo Faber* der Postmoderne. Der Hammer ist ubiquitär, jeder Mensch hat irgendwann einmal einen in seiner Hand gehalten. Als eines der ersten Werkzeuge des Menschen begleitet der Hammer dessen Zivilisationsgeschichte. Er gehört zur Familie der Schlagwerkzeuge und besteht aus einem Kopf, der erst aus Stein und seit der Hallstattzeit aus Metall geformt wird, und auch einem Stiel, der ursprünglich aus Horn, später aus Holz und heute meist aus Kunststoff erzeugt wird. Die Effizienz des Hammers beruht auf seiner Masse. Der Druck des Armes auf den Stiel in Richtung Schwunglinie erhöht die Wucht des Schläges. Die Geschwindigkeit ist davon bestimmt, dass die Bewegung in der Schwungbahn nicht abgebremst werden darf. Ein guter Hammerschlag sollte schwingvoll und gezielt durchgeführt sein. Das abgeflachte Ende des Hammerkopfes (der sogenannten Finne) verursacht durch die Tatsache, dass der Schwerpunkt der Metallmasse hinter dem Stiel liegt, die sichere Handhabung der Richtungsstabilität.¹⁷

In der germanischen Mythologie fungierte der Hammer als Attribut des Gewittergottes Thor (Donar). Da Thor aber zugleich als Schützer der Rechtsgeschäfte verehrt wurde, diente der Hammer auch als Symbol dieses Geltungsbereiches. Er war ein heiliges Gerät, durch dessen Wurf z. B. das Recht auf Grund und Boden bestimmt werden konnte.¹⁸ In Sachsen wurde durch einen herumgetragenen Hammer Gericht angesagt, und noch heute erfolgt bei einem öffentlichen Angebot von Gegenständen zum Kauf, einer Versteigerung, der Zuschlag für den Meistbietenden durch Aufschlagen mit einem Hammer. Auch die Redensart »unter den Hammer kommen« erinnert an diese Tradition. Eine ähnliche symbolische Bedeutung hat der Hammer in Rom, wo die Päpste durch Hammerschläge auf die vermauerte Pforte von St. Peter die Jubeljahre eröffnen. Bei Grundsteinlegungen von Gebäuden bedient man sich auch eines Hammers, mit dessen Hilfe der Architekt oder Politiker mit drei von Sprüchen begleiteten Schlägen diesen Begründungsakt rituell vollzieht. In Johann Wolfgang von Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften« wird dem Pochen des Hammers die Funktion zugeschrieben, »die Verbindung des Steins mit dem Grund ausdrücklich zu segnen.«¹⁹

Der Hammer generiert unterschiedliche symbolische Bedeutungen, die meist auf eine transitorische Handlung verweisen.²⁰ In diesem Zusammenhang stellt der Ham-

17 Glass (1992) 72.

18 Pichol (2007) 63.

19 Goethe (1975) 55.

20 Klemun (2011) 86–101.

mer ein unvergleichbares Kultgerät dar. So wird noch immer nach dem Tode eines Pappes mit drei Hammerschlägen auf die Pforte der Weg frei gemacht für die Wahl seines Nachfolgers. Bei vielen Rechtsgeschäften kam der Hammer symbolisch zum Einsatz, bei Auktionen heute noch, wenn das Ende eines Geschäftes und damit der Übergang an den neuen Besitzer mit dem Hammerschlag artikuliert werden. Auch der Urteilspruch bei Gericht wird heute noch so bekräftigt. In allen Beispielen ist die Brücke von einer Situation in die andere mit dem Aufschlag des Hammers markiert.

Wie kein anderes Gerät ist der Hammer das archaische Werkzeug der vorindustriellen Welt. Und vermutlich ist es gerade dieser Aspekt, der auch dem Geologenhämmer – an die Symbolik des Hammers angebunden – über die Zeiten bis heute seine Magie verleiht. Blickt man in das wichtigste Nachschlagewerk zum vorindustriell-»ökonomischen« Wissen des 18. Jahrhunderts, die von Krünitz herausgegebene Enzyklopädie,²¹ so werden dort mehr als 70 unterschiedliche Ausformungen dieses Arbeitsgeräts mit seinen Bezeichnungen angeführt. Es steht außer Zweifel, dass der Hammer als solcher wohl das meistverbreitete Werkzeug in der Geschichte des Handwerks vor der Industrialisierung darstellt. Nicht nur im Bergbau, in nahezu allen Gewerbebereichen wie Buchdruck, Färberei, Maurerarbeit, Papierherstellung, Salzsiederei, Schlosserei, Schiffbau, Sattlerei, Riemerei, Dachdeckerei und in der Metallverarbeitung²² kam er zum spezialisierten Einsatz. Für die Vielfalt von Typen existierten und existieren auch heute noch die vielen unterschiedlichen Fachbezeichnungen.

Der Schmiedekunst wurde eine übermenschliche Macht zugeschrieben, die durch den Hammer repräsentiert war. Mit dem Hammer bekämpfte der nordische Gott Thor Riesen und Geister, Donner und Blitz sind ihm eingeschrieben. Wie kein anderes Werkzeug eignet er sich deshalb zur Symbolisierung von Arbeit²³ und Gewalt. In diesem Zusammenhang ist auf Claude Lévi-Strauss²⁴ zu verweisen, der deutlich machte, dass jede symbolische Bedeutung eines Dinges allgemein untrennbar mit dem Wissen um den Materialcharakter des Werkzeugs verbunden ist.

Auch wenn im Zuge der Industrialisierung die Hämmer von Maschinen ersetzt wurden, so verlor der Hammer seine visuelle Ausdruckskraft keineswegs, im Gegenteil, er erlebte verbunden mit der Faust als Sinnbild der Beherrschung von Natur durch Technik auf Plakaten und Bildern eine neue Konjunktur. Es waren besonders die totalitären politischen Systeme, die sich der Metapher des Diktators als Schmied bedienten.²⁵ Die Karriere des Hammers als Emblem des Kommunismus braucht hier nicht eigens erwähnt zu

21 Krünitz (1788) online: <http://www.kruenitz1uni-trier.de>.

22 Göttmann (1990) 139–144.

23 Türk (2000).

24 Lévi-Strauss (1976).

25 Korff (1989) 195–225.

werden. Der Hammer wurde in der Moderne allegorisch eingesetzt als Wunderwerk der Technik: »Nicht die Eisenbahn, nicht die Glühlampe, nicht der Telegraphenmast oder ein anderes Produkt der Industriearbeit wird Symbol, sondern der seit Jahrhunderten Bild gewordene Hammer.«²⁶ Seine Bildkraft bezieht er aus seiner alltäglichen Verbreitung und aus seiner Verkörperung der männlich codierten Kraft und Gewalt.

Im Unterschied zum Hammer hat der Geologenhammer erst eine sehr kurze Geschichte.²⁷ Geologenhämmer sind sehr einfache Werkzeuge, nichtsdestoweniger lässt sich mit ihnen ein komplexer Konnotationsraum betreten, dessen Bedeutungsschichten in dieser Studie nach und nach identifiziert werden sollen. Der Vorläufer des Geologenhammers war der Maurerhammer oder der Bergmannshammer, meist als Schlägel bezeichnet. Im »Bergwerks-Buch« Georg Agricolas, 1580 erschienen,²⁸ war der Hammer der Bergleute bereits als ein die Berufsgruppe bzw. das Montanwesen verbindendes Symbol abgebildet worden. Im selben Jahrhundert tauchte der Schlägel mit dem Eisen gekreuzt auf Wappen auf.

Kein anderes wissenschaftliches Werkzeug hat eine vergleichbar eindeutige berufsspezifische Zuordnung vorzuweisen, die sich zunächst mit dem Berghammer (immer der Schlägel in Verbindung mit dem Eisen und gekreuzt) im Montanwesen und daraus entwickelnd mit dem Geologenhammer artikulierte. Für das Bergwesen erlebte das mit dem Schlägel gekreuzte Eisen als Zeichen der Bergleute und deren Profession eine große Verbreitung. Der Geologenhammer jedoch nahm eine eigene, vom Hammer der Bergleute unterschiedene neue Form an.

Zunächst ist an die Bedeutung des Geologenhammers als des zentralen Instruments der Geologenprofession zu denken. Der Hammer wird bei der Geländearbeit benutzt, um das anstehende Gestein zu zerschlagen und um passende Handstücke mit frischen Bruchflächen zu gewinnen. Er wird auch bei der Fossiliensuche eingesetzt. Der berühmte Erdölexperte Hans Höfer von Heimhalt (1843–1924), Professor der Bergakademie in Příbram und Leoben, der übrigens auch ein Schüler Eduard Suess' war, erklärt den Gebrauch des Hammers in seiner 1915 erschienenen und mehrfach aufgelegten »Anleitung zum geologischen Beobachten, Kartieren und Profilieren«: »Der Hammer dient nicht nur zum Abschlagen oder Zertrümmern des Gesteins, sondern auch zum Formatieren desselben: dieses besteht darin, die Gesteinsproben in rechteckige Form zu bringen und mindestens eine frische Bruchlinie zu erreichen.«²⁹

Geländearbeit ist historisch gesehen keine Selbstverständlichkeit, sie musste erst epistemisch unter Forschern als Erkenntnisform eingeführt und akzeptiert werden. Das

26 Glass (1992) 77.

27 Eine erstmalige Studie hierzu: Klemun (2011).

28 Agricola (1580).

29 Höfer (1915) 17.

erfolgte im Ausgang des 18. Jahrhunderts, als die Geologie sich mit der Feldforschung zugleich zu etablieren und sich aus der Mineralogie als ihrem gemeinsamen Dach zu emanzipieren begann. Es ist kein Zufall, dass jene Protagonisten, welche die Feldarbeit innerhalb der Mineralogie in Zusammenhang mit dem Interesse der Erschließung der Gebirge erstmals selbst ausführten, auch Anleitungen zum Reisen verfassten. Darin wurde der Hammer als wichtigstes Begleitinstrument der reisenden Mineralogen empfohlen. Bénédict Horace de Saussure (1740–1799), der Genfer Naturforscher und Mont-Blanc-Experte, und Belsazar Hacquet (1739–1815), der Ostalpenkenner, verfassten beide solche Reiseführer,³⁰ und beide ließen sich zudem nicht mehr in der Studierstube, sondern auch nicht zufällig mit ihren Arbeitsgeräten »outdoor« porträtieren (Abb. 3). Insofern bildeten ihre Porträts ein Medium der Propaganda neuer Ausrüstungen und Wertschätzungen dieser neuen Praxis. Denn zuvor wurden Gelehrte eher in ihren Arbeitsräumen und allenfalls mit ihren Büchern in ihren Bibliotheken abgebildet.³¹ Aufbauend auf Saussures und Hacquets Schriften verfassten eine Reihe von Erdwissenschaftlern des 19. Jahrhunderts wie Brunner, Engelhardt, Bruce, Pusch, Ramond, Hayden, Brard, Bourdet de la Nièvre, Dolomieu, Beudant, Boué, Lyell und Leonhard eigene Anweisungen zur Reisetätigkeit und Feldforschung. Zeichnungen der Hammerformen, die für die Geologen als Vorlage gedacht waren, wurden publiziert. Sie stellten Modelle dar, denen der Hammer beim Schmied als Spezialanfertigung nachgeformt werden sollte. Die besondere Fertigung und Stählung eigens für den Geologen war eine bleibende Forderung in all dieser Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damit mutierte der einfache Hammer zum Experteninstrument, dem Geologenhammer. Leonhard propagierte in seinem Werk³² »Agenda geognostica. Hülfsbuch für reisende Gebirgsforscher und Leitfaden zu Vorträgen über angewandte Geognosie«³³ gleich mehrere Arten des Hammers: eine schwerere Form, die er »Schlage« bezeichnete, und Hämmer mit mittlerer Schwere. Letztere sollten zum Formatieren des Gesteins verwendet werden. In den handbuchartigen Einführungen zur Geologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet allerdings der Hinweis auf den Geologenhammer; seine Präsenz im Rucksack des Geologen wurde selbstverständlich, und viele Geologen ließen sich damit porträtieren. Auch viele Sammler wie der für das Waldviertel so verdienstvoll tätige Johann Krahuletz (1848–1928), auf dessen Aktivitäten das Eggenbur-

30 Saussure (1796) 1–70.

31 Klemun (2000) 51.

32 Leonhard (1838).

33 Im deutschen Sprachgebrauch setzte sich der Begriff Geologie nicht so schnell durch wie im Französischen oder Englischen; lange wurde mit der Unterscheidung zwischen Geognosie und Geologie und dem Bezug auf den Begriff Geognosie dem Vorwurf der Spekulation, welcher der Geologie gemacht wurde, entgegengewirkt. Vgl. dazu: Rudwick (2008) bes. 35–39.

ger Museum zurückgeht, wurde mit seinem Werkzeug stolz abgebildet (Abb. 4). Dem von Ferdinand von Richthofen zusammengestellten »Führer für Forschungsreisende« ist zu entnehmen, dass um 1900 »jede Schule [...] die ihr eigentümliche [Form] für die beste«³⁴ hielt, zumal Berliner, Wiener, schweizerische, italienische, englische, indische und kalifornische Formen des Hammers, so Richthofen, bereits unterschieden wurden. Als Identitätsbezug erlebt der Geologenhammer emblematisch im Logo von geologischen Sozietäten bzw. Vereinen seine weitere hervorragende Karriere bis heute. Kaum eine geologische Gesellschaft bzw. erdwissenschaftliche Institution hat auf ihn als Zeichen verzichtet.

Schon kurz nach seiner Einführung wurde der Geologenhammer nicht nur ein Statusmerkmal, sondern Emblem einer Berufsgruppe (Abb. 5). Der österreichische Alpengeologe Eberhard Clar (1904–1995) benannte ihn 1953 als »unser kennzeichnendes Berufsgerät«.³⁵ Das Ikon Geologenhammer für eine Berufsgruppe spielte bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine besondere Rolle, als die geologischen Surveys in vielen Ländern ihre Geologen in den Status der Beamten erhoben. Und es ist auch davon auszugehen, dass die Vereinigungen für ihre Vertreter eine eigene Hammerform vorsahen. So hatte beispielsweise der Survey in Indien für alle Beteiligten denselben Hammer anfertigen lassen. Ein Exemplar aus dem Besitz William Kings, Direktor des Surveys in Kalkutta (Abb. 6), ist auch heute noch in der Hammer-Sammlung Eduard Suess' erhalten. Es ist anzunehmen, dass dieser Hammer von Carl Diener, von Karl Ludwig Griesbach (1847–1907) oder Ferdinand Stoliczka, alle Schüler Suess', die im Dienst des englischen Surveys in Indien wirkten, in die Sammlung gekommen waren. Es existierten sehr enge Beziehungen zwischen Kalkutta und Wien. Über Griesbach vermittelt, wünschte sich King, dass die aus der Trias stammenden Fossilien (Cephalopoden) in Wien bei Suess bestimmt werden sollten. Suess ließ von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aus 1892 eine Himalaja-Expedition organisieren, um die Fossilien auch im Kontext ihrer Lokalitäten bestimmen zu können.³⁶ Griesbach war sodann Nachfolger Kings als Direktor des Surveys. Jedenfalls zeugt der Hammer aus dem Besitz Kings von diesen engen wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Kalkutta und Wien.

In Karikaturen wurde der Geologenhammer in jenen Ländern wie etwa Großbritannien zum Thema, wo verglichen mit anderen Staaten die Gentry sich dieser Beschäftigung schon früh geöffnet hatte und jegliche geologische Aktivitäten bereits im frühen 19. Jahrhundert mit einem hohen Sozialstatus verknüpft waren. In den habsburgischen Ländern gab es nach der Konsolidierung der 1849 gegründeten k. k. Geologischen Reichsanstalt erst in den 1870er-Jahren Selbstkarikaturen der in diesem Amt be-

34 Richthofen (1901) 15.

35 Clar (1953) 241–242.

36 Diener (1895) 533–607.

schäftigten Geologen, die sich eher aus der bürgerlichen Schicht rekrutierten, aber als Experten an Selbstbewusstsein gewannen (Abb. 7).

Neben der Feldgeologie als konstitutivem Element der Etablierung der Geologie, die dem Hammer seine spezielle epistemische Bedeutung gibt, ist besonders die Tatsache zu beachten, dass der Hammer eine ganz enge Beziehung von Mensch und Ding gewährleistet. In vielen ironischen Selbstbezügen³⁷ und Eigenwitzen der Geologen taucht der Hinweis auf, es sei der größte Fehler, einen Hammer im Gelände zu vergessen, denn man würde ja auch nicht sein Bein oder die Hand liegen lassen. Die direkte Verknüpfung des Hammers mit der Hand, dem Körper des Geologen gibt dem Werkzeug seine besondere Stellung. In der Tat ist die Kraft des Hammers von der Länge des Stiels und dem Einsatz des Betreibers abhängig. Und die Länge des Stiels wird dem Körper des Trägers individuell angepasst. Professor Eduard Clar, der einen eigenen Hammer entwarf, der eine Kombination zwischen Hammer und Eispickel darstellte, bezeichnete sein Werkzeug sogar als »dritten Fuß« im alpinen Gelände. Dieser Hammer wurde in der Werkstätte des Eisenwerkes Hüttenberg in Kärnten gefertigt und später auch von Professor Tollmann in Wien erworben, wonach er der Suess'schen Sammlung einverleibt wurde. Oft war der Stiel besonders aufwendig gefertigt, um dem Werkzeug auch einen individuellen Bezug zu dessen Besitzer zu geben, gleich einer individuellen persönlichen Bekleidung. Der sich in der Hammer-Sammlung von Suess befindliche Hammer des serbischen Geologen, Rektors der Universität und Präsidenten der Belgrader Akademie Zovan Cvijić (1865–1927), eines Schülers von Eduard Suess, weist eine solche Einmaligkeit aus.

Wie ein Körperteil begleitet dieses Werkzeug die lebenslange Arbeit des Geologen. Die Hand ist, um mit Kant zu sprechen, das »Fenster zum Geist«. ³⁸ Friedhelm Thiedig, emeritierter Professor der Geologie, mit dem ich zusammengearbeitet habe, gab mir bereitwillig auf meinen nebenbei geäußerten Hinweis, dass ich über das Thema »Geologenhammer« arbeite, unaufgefordert seine persönliche Geschichte zum Besten:

»Lustig, dass Sie sich das wichtigste Werkzeug (nach den scharfen Augen, die erstmal eine geeignete Schlagstelle für den Hammer sehen müssen) ausgesucht haben: den Geologenhammer. [Ich] besitze einen besonderen Geologen-Hammer. Als ich 1959 [...] mit meiner Geländeaufnahme im Gebiet von Mösel [...] begann, kam ich auf die Idee, mir von dem Schmied[,] der alle 3–4 Wochen den Auspuff meines Motorrades wegen des Schwefelablatzes ausglühen musste, einen besseren Hammer schmieden zu lassen. Die meisten damals käuflichen Geologenhämmer hatten eine Spitze auf ei-

37 Siehe dazu mehr etwa: <http://www.stupidedia.org/stupi/Geologenhammer> und <http://de.encyclopedia.org/wiki/Geologenhammer>.

38 Sennett (2008) 201; weiterführend: Tallis (2003) bes. 3.

ner Seite, und die war schnell abgestumpft. Vor allem war mir der Stiel zu kurz, weshalb ich mich immer bei jedem Schlag bücken musste. Der Schmied riet mir dann[,] einen Hammer mit dem gewünschten Gewicht zu kaufen (800–1.000 g), den er dann passend machen würde. Er hat damals als Erstes das Stielloch vergrößert, sodass wir einen dickeren und längeren Stiel einziehen konnten (mindestens von 0,5 m Länge), und machte mir dann eine Schneide, weil ich damit die Glimmerschiefer und Phyllite besser spalten konnte. Ich habe diesen Hammer überallhin bis an die Nordspitze von Grönland und bis in die Antarktis mitgenommen. Vor 5 oder 6 Jahren besuchte ich meinen Schmied Helmut Unterweger in Kitschdorf [...]. Auf jeden Fall hat er freudig den über 40 Jahre alten Hammer angeschaut und auch gefunden, dass er aufgeschmiedet werden müsse. Dabei hat er mir »geheime« Keltenzeichen (Schutzzeichen?) und die Initialen meines Namens eingeschmiedet. Ich kann Ihnen gern ein Foto davon machen. Ich bin jedenfalls ganz stolz auf meinen Hammer, der mich so lange begleitet hat und mit dem ich auch eine Mineralstufe mit Kyanit aus einem Felsen der Hohenwart-Reiner'schen Originalfundstelle geschlagen habe [...].«³⁹

Die Kategorie der »Dingbedeutsamkeit«⁴⁰, wie sie Kramer für jenes Phänomen bezeichnet, das sowohl das kognitive wie auch das emotionale Verhältnis der Menschen zu ihren Dingen beschreibt, ist in dieser Darstellung lebendig nachvollziehbar. Der Geologenhammer begleitet die Arbeit des Geologen, und in der Regel sind mit ihm spezifische Erinnerungen verknüpft, die sich auf die Erwerbung des Hammers, seinen konkreten Einsatz, ja eine Existenz gleichsam wie auf einen treuen Begleiter beziehen.

Die Tatsache, dass den Sockel der Büste Hämmer zierten, die einst im Gebrauch standen und die auch eine solche enge Beziehung eines Individuums zu seinem Werkzeug repräsentierten, gab dem im Schausaal aufgestellten Denkmal eine ganz besondere Ausdruckskraft. Neben dem Individuum ist aber auch der Aspekt des Kollektiven präsent. Denn die Hämmer stammten aus dem Besitz verschiedener Geologen, die sich fast alle untereinander kannten. Wie schon erwähnt, wird in der Festschrift 1962⁴¹ die Existenz einer »Wiener Schule« der Geologie postuliert, die ebenfalls auf Eduard Suess' Wirken zurückgeführt wird. Als Identitätsstiftung mittels Ursprungsgeschichte wird eine Tradition aufgerufen, an die sich die Gegenwart entweder anlehnen oder von der sie sich abheben kann. Dem Bruch der Kommunikation zwischen den Generationen wird der Bezug auf eine einzige Figur der Entfremdung entgegengestellt. Verlassen, das ist die Gefahr, die jeden Vergessensprozess begleitet. Dem entgegengestellt ist das Arrangement der Büste mit den Hämmern, eingefangen in

39 E-Mail, März 2009.

40 Kramer (1962) 91–101.

41 Tollmann (1963) bes. 20–28.

einem Foto, einem Bild, das »im Zeichen des Abgelaufenen«⁴² wirkt und in der Festschrift dem kollektiven Gedächtnis dient.

Von einer Schule sprechen Wissenschaftshistoriker gerne, wenn sie mindestens zwei Generationen von Wissenschaftsausübenden aneinander gebunden sehen. Was aber ist eine Schule, für die Raffael einst die Urform bildlich prägte, als er das Fresko »Schule von Athen« schuf? Jeder, der im weitesten Sinne philosophisch arbeitet, ist ihr zugehörig. Aber diese Bedeutung ist viel zu umfassend, und wiewohl dieser Begriff vielfach benutzt wird, ist er schwammig geblieben. Allgemein etabliert ist er in Zusammenhang mit der Frankfurter Schule oder der Wiener Schule der Musik. Das Konzept der Schulbildung war in den 1970er-Jahren in der Wissenschaftsgeschichtsschreibung besonders beliebt. Laitko versteht Schulbildung als »[s]oziales Gruppenphänomen, ein Phänomen des Zusammenhangs zwischen verschiedenen forschend tätigen Persönlichkeiten.«⁴³ Wenn sich eine Schule formiert, dann ist sie »als sozialer Organismus mit bestimmten theoretischen, methodischen und sozialen Gemeinsamkeiten«⁴⁴ zu fassen. Handelt es sich im Falle der am Sockel der Büste angebrachten Hämmer um eine Verkörperung dieses Phänomens? Wesentlich für die Schulbildung ist einerseits ein klar erkennbarer Leiter, der als Begründer und Haupt eines Forschungsprogramms fungiert. Das Arrangement der Büste mit den Hämmern artikuliert die klare Fokussierung auf Suess als Bezugspunkt. Als zweites Merkmal der Schulbildung ist ein klares Forschungskonzept zu identifizieren, das im Falle von Eduard Suess bereits von ihm selbst im Jahre 1901 beansprucht wurde: »Die Besonderheit der Wiener Schule besteht darin, daß sie über die Grenzen der allgemeinen Prinzipien der Geologie hinaus auch die topische Geologie, d. i., die Beschreibung und Vergleichung des Baues der einzelnen Landstriche und der ganzen Erdoberfläche pflegt. Diese Besonderheit sollte erhalten bleiben.«⁴⁵ Daneben existierte die enge Verbindung von Paläontologie und Geologie.

Für den reflektierten Umgang mit dem Schulbegriff ist auch Thomas S. Kuhns »Struktur der wissenschaftlichen Revolutionen«⁴⁶ und der von ihm geprägte Paradigmenbegriff fruchtbar. Wenn sich Zweifel an der Brauchbarkeit des herrschenden Paradigmas für die Lösung von Problemen einstellen, dann ist nach Kuhn die Suche bzw. Ausformung eines neuen, den geänderten Anforderungen entsprechenden Paradigmas angesagt. Die Durchsetzung eines neuen Paradigmas erfolgt nach Kuhn nicht nur infolge rational besserer Argumente, sondern in einem sozialen Setting. Auf Kuhns Überlegungen aufbauend, entwickelte der Wissenssoziologe Peter Weingart das Modell der

42 Assmann (1999) II.

43 Lanfermann, zitiert nach Laitko (1991) 28.

44 Ebd.

45 Suess, Dekanatsakt 1901/Zl. 1951, zitiert nach Tollmann (1963) 21.

46 Kuhn (1973).

Durchsetzungsstrategie, das für die Erklärung der Schulenbildung von Nutzen sein kann. Ausgehend von der Fokussierung eines Phänomens, das mithilfe des gewohnten Paradigmas nicht mehr zufriedenstellend erfasst werden kann, formen sich Gruppenstrukturen aus, die eine Weiterentwicklung neuer Paradigmen fundieren. Dieses neue Paradigma ist nach Weingart »gleichsam eine Gruppenverfassung in Form einer Forschungsstrategie oder auch nur einer Problemstellung«. ⁴⁷ Neben gemeinsamer Forschung und Veröffentlichung versucht nach Weingart eine solche Gruppe, systematisch »Studenten und womöglich andere Kollegen für das Projekt zu rekrutieren, um einerseits die Forschung ausweiten zu können und andererseits die Vermittlung der Innovation über die eigene Generation hinaus sicherzustellen.« ⁴⁸ Je wichtiger bei der sich vergrößernden Gruppe das Bedürfnis nach Anerkennung wird, desto eher gerät sie mit der bereits etablierten Community in Konflikt und entwickelt Strategien, institutionelle Kontrollmechanismen zu umgehen und eigene Gruppenkommunikationen zu ermöglichen. Eine Verfestigung oder Konsolidierung erfolgt durch die generelle Aufnahme in das Lehrangebot der Universitäten. Diese Strategie hatte Eduard Suess erfolgreich eingesetzt, und die Hämmer, wie noch im Detail zu zeigen sein wird, die zum Teil von prominenten Kollegen, aber besonders auch von seinen Schülern stammten, könnten als symbolischer Verweis auf ein gemeinsam von allen getragenes methodisches Bewusstsein über die Lösung einer Forschungsfrage verstanden werden.

Denkmäler sind nach Koselleck aber auch Indizien für das Auseinandertreten von Herkunft und Zukunft, für eine Kluft, die sich zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont aufmacht. ⁴⁹ Das Auseinanderdriften von epistemischen Ansätzen wurde als Legitimationsdruck empfunden und diesem mit dem Ursprungsdenken entgegengewirkt, indem die Wurzel der Genese aller erdwissenschaftlichen Felder in Wien in Eduard Suess' Wirken verankert wurde. Das entsprach einem sehr umfassend verstandenen Begriff der Schulenbildung. Jedoch zeigten sich um 1962 nicht mehr alle Repräsentanten des Instituts und nicht einmal der Institutsvorstand selbst mit der Darstellung einer ausschließlich auf Suess zurückgehenden »Wiener Schule« einverstanden. Dies belegt die Tatsache, dass im Anhang zur publizierten Institutsgeschichte in der Festschrift der Institutsvorstand die Bedeutung der auf Eduard Suess zurückgeführten Wiener Schule der Geologie doch relativiert: »Dadurch erscheint hier wohl die Leistung anderer Arbeitsrichtungen und ihrer Vertreter im Lehrkörper nicht in ihrer vollen Bedeutung für die heutige Arbeit des Instituts und den Stand der geologischen Forschung in Österreich gewürdigt. Es ist mein persönlicher Wunsch, dass dies nicht als eine Wertung von Seiten

⁴⁷ Weingart (1976) 27.

⁴⁸ Ebd. 30.

⁴⁹ Koselleck (1987) 173–190.

der Leitung des Institutes verstanden werden möge.«⁵⁰ Die Festschrift von 1962 und ihre Fokussierung auf den Beginn der Entwicklung hatte die Funktion, einen Mythos für die Gemeinschaft zu schaffen, leistete aber keine Bewertung der epistemischen Gegenwart.

Kultverständnis setzt immer die Gemeinschaft voraus, und diese wird durch die explizite Referenz auf eine Schule oder Gruppe, hier besonders durch die Hämmer, symbolisch kommuniziert. Denn die Büste hat keine Inschrift an ihrem Sockel, die Geologenhämmer fungieren stattdessen als mehrdeutige Zeichen. Anhand dreier Hämmer, die von Arnold Escher von der Linth, Marcel Bertrand und Albert Heim stammen, möchte ich die Bedeutungsgeladenheit der Anbringung der Hämmer am Sockel der Büste Eduard Suess' in Verbindung mit einer zentralen gemeinsamen Forschungsfrage erläutern, denn der von Albert Heim stammende Hammer ist datiert (1886–1892), mit einer Widmung an Suess versehen und weist ein Etikett auf, das folgend lautet: »Die Glarner Schlinge«. Meine Deutung basiert auf den zuvor dargelegten Überlegungen zur Schulbildung.

Es ist zu beachten, dass Suess in seiner Autobiografie eine Erkenntnis, die dem Spätwerk zuzuordnen ist, mit dem Hinweis auf seine erste, 1854 erfolgte Reise in die Schweiz und mit der gemeinsamen Exkursion mit Arnold Escher von der Linth im selben Jahr beginnen lässt. Er selbst sieht hier – allerdings retrospektiv – offenbar den entscheidenden Anstoß für die Ausbildung eines für die Geologie des 19. Jahrhunderts epochemachenden Ansatzes, dessen Ursprung bei Eschers beharrlicher und unumstrittener Auffassungsgabe und in den gemeinsam unternommenen Exkursionen lag. Lassen wir diese Stelle aus Suess' Autobiografie in vollem Wortlaut auf uns wirken:

»Im Jahre 1854, als ich zum ersten Male die Schweiz besuchte, bestand eine ernste Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden maßgebenden Geologen der Schweiz, Bernhard Studer und Arnold Escher von der Linth. Sie bezog sich auf den Bau der hohen Berge der Kantone Glarus, St. Gallen und Appenzell, und Escher hat mir damals vom Säntis aus selbst seine Auffassungen dargestellt.

Man sieht in den Tiefen des Linth- und des Sernftales und aufsteigend bis zu den Gletschern der Clariden ein leichter zerstörbares, jüngerer Gebilde, bestehend aus Schiefer und Sandstein, den Flysch. Dieser wird in den genannten Tälern weithin überlagert von älteren Schichten. Studer anerkannte die Tatsache, wagte jedoch keine Erklärung. Der kühnere Escher meinte in den auflagernden Bergen zwei Hälften oder, wie er sagte, Flügel unterscheiden zu können. Der südliche Flügel würde vom Vorderrheintal vom Tödi sich hinziehenden hohen Berge [...] den Raum einnehmen. Nördlich von diesen Abhängen erreicht man als ihre Unterlage den Flysch der bereits genannten Täler und nördlich vom Flysch den gegen Süden blickenden Rand

⁵⁰ Tollmann (1963) 40.

des Nordflügels [...] Eschers Hypothese war, daß der mächtige Südflügel von Süden her und der kaum weniger mächtige Nordflügel vom Norden her über den Flysch bewegt worden sei.

Dieses ist das tektonische Problem gewesen, das unter dem Namen der Glarner Schlinge oder der Glarner Doppelfalte durch viele Jahre die Geologen beschäftigt hat. Albert Heim, der Nachfolger Eschers, wies mit der äußersten Gewissenhaftigkeit die Richtigkeit der von Escher beschriebenen Thatsachen nach. Als ich im Jahre 1875 in meinem Büchlein über die Entstehung der Alpen⁵¹ die Ansicht aussprach, die Gesamtheit der Alpen sei um viele Meilen nordwärts bewegt, da sträubte man sich lebhaft gegen eine so ungeheuerliche Annahme, und die Bewegung des Glarner Nordflügels gegen Süd galt als ein Gegenbeweis.

Noch im Jahre 1883, als der erste Band meines Buches über das Antlitz der Erde erschien, war dieser Fall ungeklärt; ich war, wie erwähnt wurde, damals in Zürich. Ich erwähnte meine Zweifel, aber es fehlte mir die Zeit zu genauerem Einblicke. Erst 1884 versuchte Marcel Bertrand, nachdem er die Überschiebungen der belgischen Kohlenflötze kennen gelernt hatte, eine neue Erklärung. Es müsse, das war seine Voraussetzung, eine noch weit größere Auffassung als jene Eschers gewählt werden.⁵²

In der Tat stellte Suess in dem Werk »Die Entstehung der Alpen«⁵³ die Behauptung der Passivität der Eruptivgesteine für die Alpen zum ersten Mal auf. Er betonte auch die Einseitigkeit im Bau der Alpen und lehnte die Vorstellung der Symmetrie ab. Als Ursache für die Gebirgsbildung postulierte er weit reichende einseitige Bewegungen in den oberen Teilen der Erdrinde, die an Gebirgsmassen sich stauen oder auch abgelenkt werden. Heim beurteilt das Werk folgendermaßen: »Ein wahrhaft prophetischer Blick tritt uns in dem kleinen Büchlein entgegen, das ein Markstein in der Geschichte der Gebirgsgeologie überhaupt geworden ist.«⁵⁴ Erst im Jahre 1894 stellte sich zwischen den verschiedenen Geologen Heim, Bertrand und Suess während einer Tagung in Zürich Kongruenz bei der Erklärung ein, so die Autobiografie Suess': »Ein überaus reges Leben gab sich unter den jungen Schweizern und Franzosen kund. Ich verließ die Schweiz mit der Überzeugung, dass die allgemeine nordwärts gerichtete Bewegung für die Westalpen anerkannt, dass sie jedoch in ihrem Ausmaße noch weit über die Annahmen hinausging, zu welchen ich mich durch die bisherigen Beobachtungen für berechtigt gehalten hatte.«⁵⁵

51 Suess (1875).

52 Suess (1916) 423.

53 Suess (1875).

54 Heim (1919) Bd. I, 17.

55 Suess (1916) 425.

Die Genese des erst nach und nach in der Community akzeptierten Erklärungssystems der übereinandergeschobenen Decken hatte Suess in seinen Erinnerungen bewusst bei Escher beginnen lassen. Es waren wenige Jahre, nachdem der 9. Internationale Geologenkongress in Wien 1903 stattgefunden und Suess' Deckenlehre ihre Anerkennung gefunden hatte, als sich Suess 80-jährig der Bilanzierung seines Lebenswerkes verschrieb. Ob für ihn die Genugtuung federführend wirkte, nach Jahren des Beharrens und nach einer Phase der Ablehnung endlich recht bekommen zu haben, oder ob die Anwesenheit in der Schweiz die Erinnerung an Escher aktiviert hatte, ist hier nicht zu entscheiden. Autobiografien sind Narrationen, die bestimmten Strategien und Mustern folgen. Sie sind nicht an den objektivierbaren Kriterien von wissenschaftlichen Aussagen und den Beglaubigungsmechanismen in wissenschaftlichen Werken zu messen, sondern an der Distanz zu Brüchen in eigenen Lebenserfahrungen. Sie enthalten kein Abbild des Erlebten, sondern dokumentieren den Eigensinn als Mittel kompensatorischer Divergenzerfahrung. Der aktuelle Erfahrungsstand während der Niederschrift filtert das Vergangene. Hier entsteht jene Verbindung zum Leser, die in der Autobiografieforschung als Pakt⁵⁶ bezeichnet wurde.

Es ist zu bedenken, dass Suess Albert Heim persönlich kannte und von dessen Bewunderung für Escher wusste, zumal er in seinen Erinnerungen schrieb: »Albert Heim, der Nachfolger Eschers, wies mit der äußersten Gewissenhaftigkeit die Richtigkeit der von Escher beschriebenen Thatsachen nach.«⁵⁷ Vielleicht wirkte Heims Dankbarkeit für Escher auch auf Suess erinnerungsstabilisierend: Bezüglich der Verdienste Eschers um die Tektonik ist bei Heim in seiner »Geologie der Schweiz« (1919) nachzulesen:

»An Stelle des Chaos von Vertikalverwerfungen erkannte Escher zuerst, und zwar schon 1835, also vor Schimper⁵⁸, vor den Amerikanern Rogers⁵⁹ und Dana⁶⁰, den durchgreifenden Faltenbau im Kettengebirge. Er notierte verkehrte reduzierte Schichtfolgen, deformierte Petrefakten. Er fand die große Lagerungsumkehr im Gebiete der Glarner und St. Gallener Alpen. Schon 1846 schrieb er, der Verrucano bedecke vom Vorderrhein bis Walenstadt den Flysch wie eine große Überschiebung. Später deutete er diese Überschiebung eher als eine »Doppelschlinge«. Escher hat also die erste große Decke erkannt. Er erkannte die mechanische Deformation der Gesteine, Ausdrücke wie »verquetscht«, »verwalkt«, »verknetet«, »verrutscht«, »verwurstet« usw. finden sich in seinen Notizen. Aber weit eher als dass er eine Erklärung aufstell-

56 Lejeune (1994).

57 Suess (1916) 423.

58 Gemeint ist: Karl Schimper, der Erfinder des Begriffes Eiszeit.

59 Gemeint sind: Gebrüder William and Henry Rogers (1805–1881 und 1809–1866).

60 Gemeint ist: James Dwight Dana (1813–1895), Professor in Yale.

te – denn er wollte nicht Theoretiker sein –, präzisierte er die Frage nach der Natur der Zentralmassive, von deren Eruptivität im Sinne eines Studers er sich niemals überzeugen konnte.«⁶¹

Arnold Escher von der Linth zählt eher zu den vergessenen Geologen, doch sein Ruf war während seiner Lebenszeit weit größer als heute. Er publizierte kaum, gab aber sein reichhaltiges Wissen gerne an seine Zeitgenossen und Besucher mündlich weiter. Seit dem Jahre 1834 hatte er die Schweizer Gebirge systematisch zu erforschen gesucht und seine geologischen Touren jeden Sommer bis kurz vor seinem Tod zelebriert. Bedeutende Geologen aus aller Welt kontaktierten ihn, so auch Eduard Suess, der Escher 1854 besuchte und anlässlich der Naturforscherversammlung in Wien 1856 von Escher dort besucht wurde. Escher galt im Vergleich zu seinem Kollegen Bernhard Studer (1794–1887) als der bessere Beobachter, aber schlechtere Theoretiker. Als solchen hatte ihn Suess 1854 auf gemeinsamen Touren kennengelernt, ansonsten hätte er nicht auch jene Tagebücher Eschers, die dieser Suess zur Verfügung gestellt hatte, über die Maßen lange für sich behalten, wie es die Briefe Suess' an Escher belegen.⁶²

Die Rehabilitierung von Eschers Bedeutung für die Geologie geht jedoch eindeutig auf Albert Heim zurück. Als Nachfolger Eschers und Verfasser der monumentalen »Geologie der Schweiz« (1919) hatte er dessen zwölf unveröffentlichte Reisenotizbücher gründlich studiert und die große Lokalkennntnis und Beobachtungsgabe Eschers dabei schätzen gelernt.⁶³ Heim erklärt Eschers Bedeutung zusammenfassend: »Jeder baute darauf weiter, ohne dass in der publizierten Literatur die Spur des Ursprungs zu finden ist. Er war ein selbstloser Forscher, dem es nur um die Erkenntnis der Wahrheit zu tun war, frei von jedem persönlichen Ehrgeiz und doch voll persönlicher Größe und persönlichem Adel, in seinem ganzen feurigen Wesen durch und durch aus einem Guss.«⁶⁴ Auch Eduard Suess war einer von diesen Geologen, die von Eschers Kompetenz ihren Nutzen zogen, weswegen er sich vermutlich wohl auch noch Jahre später seiner erinnerte.

Viele anregende innovative Punkte wurden nicht immer Escher zugeschrieben. Heim, der von Eschers im Tagebuch dokumentierten Beobachtungen wie kein anderer profitierte, zeigte sich in seinem Werk an unzähligen Stellen dankbar, indem er akribisch Eschers Verdienste jeweils an betreffenden Stellen im Gelände anführte. Eine Um-

61 Heim (1919) Bd. 1, 9–10.

62 Es sind 14 Briefe im Zeitraum von 1854 bis 1860 von Eduard Suess an Escher von der Linth in der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich erhalten. ETH Zürich, Spezialsammlungen, Archive und Nachlässe, Nachlass Eschers. Vgl. auch Klemun (2009) 295–317.

63 Heim (1919) Bd. 1, 8.

64 Ebd., 9.

kehr der Skepsis gegenüber Suess' Auffassung zeigte sich »nach den vielfachen tiefblickenden, oft prophetischen Andeutungen und Hinweisen von Eduard Suess und nach der Tagung des internationalen Geologenkongresses in Wien«⁶⁵ (1903), wie es Heim schildert. »Suess hatte die Großzügigkeit der alpinen Bewegung zuerst erkannt«⁶⁶, so Heim, die Anerkennung ließ jedoch bis zum Kongress auf sich warten. Diese Erkenntnis wurde in der Community nicht Suess zugeschrieben – wie Tollmann darlegen konnte⁶⁷ –, sondern Marcel Bertrand. Diesen Umstand hatte Suess in seiner Autobiografie ebenfalls angedeutet. Heim stellte es folgend dar:

»Im Jahre 1884 hat der Pariser Marcel Bertrand einen Vergleich zwischen den Lagerungserscheinungen im nördlichen Kohlenbecken Frankreichs und den liegenden Falten im Kt Glarus gezogen. Er kannte zwar die letzteren nur aus Publikationen. Dabei tauchten in seinem Geiste kühne Gedanken auf: Die ‚Glerner Doppelfalte‘ ist vielleicht nur eine einzige, von S nach Norden überschobene, liegende Faltendecke und das gleiche Phänomen der ungeheuren liegenden Faltendecken erstreckt sich vielleicht aufgefaltet, noch weiter. Viele alpine Gebirgszonen [...] sind nicht direkt von unten aufgefaltet, sondern wurzeln weiter im S und sind von dorthier überschoben. Diese Gedanken schienen uns zu weit zu gehen. Wir schüttelten ungläubig den Kopf, und während einer Reihe von Jahren blieben diese Deutungen von Bertrand vergessen. Heute bewundern wir den Seherblick des französischen Forschers, der wegen Krankheit den Triumph seiner Ideen nicht mehr genoß. Auf dem ganz anderen Wege der objektiven ausgedehnten Beobachtung hatte Arn. Escher schon lange die meisten der erst 1870–1900 bestimmt formulierten und bekannt gewordenen Erkenntnisse vorbereitet oder gar seinem Geiste auskristallisiert, ohne dass ihnen gebührende Beachtung geschenkt worden war. Erst jetzt sind wir imstande, seine Andeutungen vollauf zu würdigen.«⁶⁸

Auch Bertrand hatte die Mauer der Skepsis nicht sofort durchdringen können, wie seine Vorgänger. Suess war jedenfalls einer, der Heims Hochschätzung für Escher teilte. Escher war zwar nicht der eigentliche Initiator der Deckenlehre, aber er bildete ein wichtiges Glied in der Kette von einzelnen Schritten, die im Zusammenhang mit dem später entwickelten Mechanismus der Gebirgsbildung standen. Dass der Liberale, an Fortschritt und Humanität glaubende Eduard Suess die Genese seiner Auffassung auf Escher bezog und aus der Sicht einer allmählichen Evolution beschrieb, ist eine Hal-

65 Heim (1922) Bd. 2, 2. H., 697.

66 Ebd., 868.

67 Tollmann (1981) 27–40; Tollmann (1983) 27–78.

68 Heim (1922) Bd. 2, 2. H., 12–13.

tung, die uns nicht nur in seinem geologischen Werk, sondern auch in anderen Stellen seiner »Erinnerungen« als typisches Vermächtnis des 19. Jahrhunderts entgegentritt. Wenn am Sockel der Büste des Eduard Suess jene Geologenhämmer, die in einer spezifischen geologischen Frage die Exploration begleiteten, jene Instrumente der Feldforschung, der Praxis und des Selbstverständnisses aus den Händen eines Arnold Escher von der Linth, eines Marcel Bertrand und Albert Heim nun versammelt waren, so schloss sich hier ein Kreis, der die Schulbildung sowie die Scientific Community visuell repräsentierte. Der Einblick in die Forschungsgeschichte und Kontroversen der Protagonisten macht die Tatsache, die Geologenhämmer hier vereint zu sehen, zu einem fast kultischen Portal der Erinnerung, in dem die gegenseitige Verehrung trotz Wettbewerb und Kontroversen im Hinblick auf ein spezifisches Forschungsproblem und seine Lösung zum Ausdruck kam. Der Bezug auf die Feldgeologie, auf das archaische Fundament und die transitorische Kraft des Werkzeugs, auf Macht, Arbeit und Beherrschung der Natur vermischte sich im Optimismus für den Fortschritt, für den dingbedeutsame fossile Werkzeuge lebendige Assoziationen lieferten, deren Deutung im Kreise der Schüler bekannt und wohl abrufbar blieb.



Abb. 1 »Schauraum« des
Instituts für Geologie
im Universitätsgebäude
der Universität Wien am
Ring



Abb. 3 Belsazar Hacquet, Stich
von J. S. Halle nach
Zeichnung von Klimesch
(1793)



Abb. 2 Hammersammlung
des Eduard Suess,
derzeit am Department
für Geodynamik und
Sedimentologie der
Universität Wien



Abb. 4 Johann Krahuletz (1848–1928)

Abb. 5 Carl Maria Paul, Franz von Hauer und Guido Stache, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Geologen der k. k. Geologischen Reichsanstalt, in Geländeausrüstung



Abb. 6 Hammer des William King aus der Hammersammlung des Eduard Suess, derzeit am Department für Geodynamik und Sedimentologie der Universität Wien





Abb. 7 Beispiel aus der „Satirischen Hausschrift“ der Geologischen Reichsanstalt (heute Geologische Bundesanstalt)

BIBLIOGRAFIE

- AGRICOLA (1580): G. Agricola, *Bergwerck Buch: Darinn nicht allain alle Empter, Instrument, Gezeug und alles so zu diesem Handel gehörig und mit Figuren vorgebildet und klärlich beschrieben* (Frankfurt am Main).
- ASSMANN (1999): A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999).
- DASTON (2001): L. Daston, *Objektivität und die kosmische Gemeinschaft*, in: G. Schröder – H. Breuninger (Hrsg.), *Kulturtheorien der Gegenwart. Aufsätze und Positionen* (Frankfurt am Main 2001) 149–177.
- DIENER (1895): C. Diener, *Ergebnisse der geologischen Expedition in den Central-Himalaya von Johar, Hundes und Painkhanda*, in: *Denkschriften der Österr. Akademie der Wissenschaften LXII* (Wien 1895) 533–607.
- GLASS (1992): Chr. Glass, *Hammer*, in: *13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung. Katalog zur Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg 1993* (Stuttgart 1992) 71–79.
- GOETHE (1975): J. W. v. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, DTV Gesamtausgabe 19 (= Gedenkausgabe im Artemisverlag) (München 1975).
- GÖTTMANN (1990): F. Göttmann, *Kupferschmied und Kupferhammerschmied*, in: R. Reith, *Lexikon des alten Handwerks* (München 1990) 137–144.
- GREENE (1982): M. T. Greene, *Geology in the Nineteenth Century. Changing Views of a Changing World* (Ithaca and London).
- HEIM (1919): A. Heim, *Geologie der Schweiz*, Bd. 1 und Bd. 2 (1. und 2. Hälfte): *Molasseland und Juragebirge* (Leipzig 1919–1922).
- HÖFER (1915): H. Höfer von Heimhalt, *Anleitung zum geologischen Beobachten, Kartieren und Profilieren* (Braunschweig 1915).
- JEWITT – OYAMA (2001): C. Jewitt – R. Oyama, *Visual Meaning: a Social Semiotic Approach*, in: Th. van Leeuwen – C. Jewitt (Hrsg.), *Handbook of Visual Analysis* (London 2001) 134–156.
- KLEMUN (2000): M. Klemun, ... mit Madame Sonne konferieren. *Die Großglockner-Expeditionen 1799 und 1800* (= *Das Kärntner Landesarchiv* 25, Klagenfurt 2000).
- KLEMUN (2009): M. Klemun, »Da bekommen wir auf einmal wieder zwei Etagen mehr! Wohin soll das noch führen!« *Geologische Wissenskommunikation zwischen Wien und Zürich: Arnold Escher von der Linth's Einfluss auf Eduard Suess' alpines Deckenkonzept, diskutiert anhand seiner Ego-Dokumente (1854–1856) und seiner Autobiografie*, in: J. Seidl (Hrsg.), *Eduard Suess* (Wien 2009) 295–318.
- KLEMUN (2011): M. Klemun, *The Geologist's Hammer – 'fossil' tool, equipment, instrument and/or badge?*, in: A. Carneiro – M. Klemun (Hrsg.), *Seeing and Measuring, Constructing and Judging: Instruments in the History of the Earth Sciences. Centaurus, An International Journal of the History of Science and its Cultural Aspects*, Vol. 53, Issue 2, 2011, 86–101.

- KORFF (1988): G. Korff, Notizen zur Symbolbedeutung der Sichel im 20. Jahrhundert, in: S. Göttisch – K. D. Sievers (Hrsg.), *Forschungsfeld Museum* (Kiel 1988) 195–225.
- KOSELLECK (2003): R. Koselleck, *Zeitschichten*, in: R. Koselleck (Hrsg.), *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer (Frankfurt am Main 2003) 19–26.
- KRAMER (1962): K. S. Kramer, Zum Verhältnis von Mensch und Ding, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58, 1962, 91–101.
- KRÜNITZ (1788): D. J. G. Krünitz, *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus-, und Landwirthschaft*, in alphabetischer Ordnung (Brünn 1788).
- KUHN (1973): Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (Frankfurt am Main 1973).
- LAUDAN (1983): R. Laudan, *Geological Thought from Hutton to Suess*, in: *Science* 219, 1983, No 4582, 280.
- LANFERMANN (1991): H.-H. Lanfermann, „Scientific Community“ und Schulbildung, in: R. Stolz (Hrsg.), *Wissenschaft und Schulbildung. Alma Mater Jenensis, Studien zur Hochschul- und Wissenschaftsgeschichte* (Jena 1991) 26–35.
- LEJEUNE (1994): Ph. Lejeune, *Der autobiographische Pakt* (Frankfurt am Main 1994).
- LE RIDER (2000): J. Le Rider, An Stelle einer Einleitung: Anmerkungen zu Pierre Noras »Lieux de mémoire«, in: M. Csáky – P. Stachel (Hrsg.), *Speicher des Gedächtnisses. Teil 1: Bibliotheken, Museen, Archive. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust* (Wien 2000) 15–22.
- LÉVI-STRAUSS (1976): Cl. Lévi-Strauss, *Mythologica, Der Ursprung der Tischsitten* (Frankfurt am Main 1976).
- NORA (1999): P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin 1999).
- OLDROYD (1996): D. Oldroyd, *Thinking about the Earth: A History of Ideas in Geology* (Cambridge 1996).
- PICHOL (2007): K. Pichol, *Hammer*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 5 (Stuttgart – Weimar 2007) 63–68.
- RICHTHOFEN (1901): F. Richthofen, *Führer für Forschungsreisende. Anleitung zu Beobachtungen über Gegenstände der physischen Geographie und Geologie* (Hannover 1886, hier 1901).
- RUDWICK (2008): M. J. S. Rudwick, *Worlds Before Adam. The Reconstruction of Geohistory in the Age of Reform* (Chicago – London 2008).
- SARTON (1914–1919): G. Sarton, *La Synthèse géologique de 1775 à 1918*, in: *Isis* 2, 1914–1919, 357–394.
- SAUSSURE (1796): H.-B. Saussure, *Agenda, ou Tableau général des Observations et des Recherches dont les résultats doivent servir de base à la Théorie de la Terre*, in: *Journal de Mines* 4 (Paris 1796) 1–70.
- SCHAEFFLER (1974): R. Schaeffler, *Der Kultus als Weltauslegung*, in: B. Fischer – E. J. Lengeling (Hrsg.), *Kult in der säkularisierten Welt* (Regensburg 1974) 9–62.
- SCHÜBL (2010): E. Schübl, *Mineralogie, Petrographie, Geologie und Paläontologie. Zur Institutionalisation der Erdwissenschaften an österreichischen Universitäten, vornehmlich an jener in Wien, 1848–1938 (= Scripta geo-historica 3)* (Graz 2010).

- SENNETT (2008): R. Sennett, *Handwerk* (Berlin 2008).
- ŞENGÖR (2009): A. M. C. Şengör, *Globale Geologie und ihr Einfluss auf das Denken von Eduard Suess. Der Katastrophismus-Uniformismus-Streit (= Scripta geo-historica 2)* (Graz 2009).
- SUESS (1875): E. Suess, *Die Entstehung der Alpen* (Wien 1875).
- SUESS (1916): E. Suess, *Erinnerungen* (Leipzig 1916).
- TALLIS (2003): R. Tallis, *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being* (Edinburgh 2003).
- TOLLMANN (1963): A. Tollmann, *Hundert Jahre Geologisches Institut der Universität Wien (1862–1962)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft der Geologie- und Bergbaustudenten in Wien* 13, 1963, 1–40.
- TOLLMANN (1981): A. Tollmann, *Die Bedeutung von Eduard Sueß für die Deckenlehre*, in: *Mitteilungen der österreichischen Geologischen Gesellschaft* 74, 1981, 27–40.
- TOLLMANN (1983): A. Tollmann, *Eduard Sueß – Geologe und Politiker*, in: G. Hamann (Hrsg.), *Eduard Suess zum Gedenken (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin* 41, 1983) 27–78.
- TÜRK (2000): Kl. Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie* (Opladen 2000).
- VAN LEEUWEN (2001): Th. Van Leeuwen, *Semiotics and iconography*, in: Th. Van Leeuwen – C. Jewitt (Hrsg.), *Handbook of Visual Analysis* (London 2001) 92–118.
- WEGMANN (1981): E. Wegmann, *Eduard Suess*, in: Ch. C. Gillispie (Hrsg.), *Dictionary of Scientific Biography* 13 (New York 1981) 143–149.
- WEINGART (1976): P. Weingart, *Wissenschaftlicher Wandel als Institutionalisierungsstrategie*, in: P. Weingart (Hrsg.), *Wissenschaftssoziologie* 2 (Frankfurt am Main 1976) 11–35.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 Foto: Abbildung aus Tollmann (1963)
- Abb. 2 Foto: Marianne Klemun, mit Erlaubnis von Prof. Lein
- Abb. 3 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek
- Abb. 4 Foto: Geologische Bundesanstalt
- Abb. 5 Foto: Geologische Bundesanstalt
- Abb. 6 Foto: Marianne Klemun, mit Erlaubnis von Prof. Lein
- Abb. 7 Foto: Geologische Bundesanstalt

KULT IM TV-FORMAT

DIE SERIE »KUNST & KREMPEL«

KLARA LÖFFLER

I. KULT UND KULT

Wie Bedeutung beigemessen wird, wie ein Phänomen als historisch, gesellschaftlich und kulturell bedeutsam beschrieben und bebildert wird, dies ist symptomatisch für ein Gemeinwesen und dessen Systeme: Wenn Banken, aber auch Flughäfen als »Kathedralen«¹ apostrophiert, das Museum als »moderne Ersatzkirche«² beschrieben, das Fernsehen als »Diesseitsreligion«³ bewertet werden, dann werden die Religion und das Sakrale als Maßstab für die Charakterisierung von Lebensweisen und Lebensstilen eingesetzt, die man, ja: die meisten von uns als säkularisiert verstehen. Der Befund, der in derartigen Bildern, ob im Modell der Metapher, des Gleichnisses oder der Analogie, ausgedrückt werden soll, ist von großer Plausibilität: Banken und Flughäfen, Museen und Massenmedien haben die Religion als Ort und Instanz der Weltordnung und Weltdeutung abgelöst.

Gerade auch Medienwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ziehen solche Bilder heran, um den Stellenwert und die Selbstverständlichkeiten insbesondere des Mediums Fernsehen zu diskutieren.⁴ Dieses Bild – Fernsehen als Religion – scheint mir aus der Perspektive der volkskundlich orientierten Europäischen Ethnologie so aufschlussreich wie tragfähig, doch möchte ich es als sozusagen »abgekühltes Bild«⁵, als Analogie nutzen, die nach der logischen Struktur der Phänomene fragt. Die Analogie sucht nach Parallelen, um sie zu hinterfragen, sie bleibt also ein provisorisches Werkzeug, dessen Reichweite immer wieder zu überprüfen ist.

Nicht von der Ablösung, sondern von einem Ineinander von Formen und Stilen in Religion und Medium gehe ich aus und damit von der Präsenz des Sakralen, genauer: spezifischer Ausprägungen des Sakralen auch in zeitgenössischen Alltagen. Die intensive Auseinandersetzung mit Religion als Teilsystem gerade auch in laizistisch und

1 Vgl. Botton (2010).

2 Brückner (2005) 44.

3 Mikos (2008) 109.

4 Vgl. Reichertz (2010a) 24 f.; Knoblauch (2009) 219–222.

5 Soentgen (2007) 100.

säkularisierten Gesellschaften, wie sie zumal im letzten Jahrzehnt in den Kultur- und Sozialwissenschaften zu beobachten ist, hat gezeigt, in welcher enger Wechselbeziehung Religion und populäre Kultur gedacht werden müssen. So arbeitet der Soziologe Hubert Knoblauch unter dem Titel »Populäre Religion« das enge Bezugssystem zwischen den Transformationen von Kultur und deren Medien und den Transformationen christlicher Religionen heraus.⁶ Im Blick auf die alltägliche Praxis von Religion betont auch der Europäische Ethnologe Martin Scharfe, wie einerseits Figuren, Gebärden und Performanzen der »Volksreligion«, jene Kultformen, die sich in der Praxis der christlichen Religionen herausgebildet haben, auch für andere Kulturleistungen bis hin zu ästhetischen Wertvorstellungen prägend sind und wie andererseits Kulturformen, die sich jenseits von Religion und Religiosität entwickeln konnten, den Umgang mit Religion bedingen.⁷ Religion wird damit als Teil der Kultur und nicht jenseits der Kultur einer Gesellschaft angesiedelt.⁸

In einer ethnografisch ausgerichteten Medienforschung steht die Frage nach der kommunikativen Produktion und Zirkulation von Bedeutung in historischen und kulturellen Konfigurationen im Zentrum. »Das Fernsehen als ein spezifisches System der Gewinnung orientierender Erfahrung und der Erzeugung gesellschaftlichen Wissens und gesellschaftlicher Orientierungen leistet einen integralen Beitrag zur Verfassung heutiger Lebenswelten.«⁹ Gerade weil dem Massenmedium Fernsehen in seinen Repräsentationen eine so herausragende Rolle in der Formierung und Durchsetzung von Weltbildern und -deutungen zugeschrieben wird, kann der Blick auf die Jahrhunderte hindurch so einflussreichen Größen wie Kirche und Religion helfen, die Fragen nach dem spezifischen Gewicht des Mediums zu schärfen.

Medien wie Religionen sind als Teilsysteme eingespannt in gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge; zu gesellschaftlicher Bedeutung und Macht gelangen sie vor allem dadurch, dass sie von Gruppen und Individuen nicht nur rezipiert werden, sondern dass diese sie sich aneignen und in die Diskurse und Praktiken der Alltage aufnehmen.¹⁰ In dieser praxeologischen Perspektive treffen sich empirische Kulturwissenschaften wie Europäische Ethnologie und Cultural Studies.¹¹ Die Stile und Formen, die im Umgang sowohl mit Medien als auch mit Religionen entwickelt worden sind und werden, sind extrem vielfältig und gleichzeitig relational. In den Populärkulturen der Gegenwart sind Kultformen, wie sie in Medien, besonders im Fernsehen, aufscheinen, mit

6 Knoblauch (2009) 193–283.

7 Scharfe (2004) I–8, 87–III, 246–252.

8 Vgl. auch Soeffner (1994).

9 Keppler (2006) 92.

10 Mikos (2008) 22; Hepp (2011) 72.

11 Vgl. Winter (2006).

zeitgenössischen Mustern von Religiosität eng verwoben; Papstreisen und Weltjugendtage sind lediglich besonders prominente Beispiele eines beziehungsreichen Gefüges.¹²

Wenn in der Medienanthropologie in Anlehnung an Arjun Appadurai systematisch »mythscares« und »mediascares«, als sich wechselseitig durchdringende Sphären, untersucht werden, so ist dies nur konsequent. Beide Konzepte zielen, wie die Kultur- und Sozialanthropologin Elke Mader am Beispiel von Bollywood-Produktionen vorführt, auf die soziale, historische und räumliche Dimension von Partizipation.¹³ Diesen Vorschlag aufgreifend und angeregt durch Martin Scharfes Bestandsaufnahme der »Spuren christlicher Religion im gegenwärtigen Alltag«¹⁴, interessiere ich mich für beide Spielarten von »Kult«, für jene Rituale und Performanzen, wie sie in der Volksreligion, aber auch in anderen Teilsystemen präsent sind, aber auch für jene, wie sie sich im Umgang mit Massenmedien als Modell »einer kultischen Verehrung und Zelebration von Filmen, Fernsehserien oder Medienstars auf exzessive und sichtbare Weise«¹⁵ zeigen. Wann lässt sich von Kult in der einen oder der anderen Art und Weise sprechen? Wie verhalten sich Kult und Kult zueinander? Doch sollte die erste Frage lauten: Wer spricht hier von Kult?

2. KULT IN SERIE

In Anbetracht der harten Konkurrenzen auf dem TV-Markt kann es nicht verwundern, wenn vor allem von den Sendern selbst bestimmte Produkte als Kult beworben werden. Einerseits reagieren die Produzenten mit gezieltem Marketing bestimmter Formate und Genres auf die Praktiken der Fans und vereinnahmen diese, andererseits positionieren sie sich mit einem derartigen Branding aktiv in den zeitgenössischen »Ökonomien der Aufmerksamkeit«¹⁶; Georg Francks Befund ist mehr denn je aktuell.

Zu den deutschsprachigen TV-Serien, die vom Sender als »Kult« ausgelobt werden, gehört die Serie »Kunst & Krempel«. Seit 1985 wird diese Serie vom Bayerischen Fernsehen produziert und wöchentlich ausgestrahlt, mit regelmäßigen Wiederholungen auf BR Alpha und 3 SAT. Basis der einzelnen Sendungen sind dreimal jährlich stattfindende, dreitägige Veranstaltungen, die jeweils in einer anderen deutschen oder österreichischen Stadt durchgeführt werden. Vorab vom Senderteam ausgewählte Personen, die sich schriftlich bewerben müssen, können Objekte in ihrem Besitz Experten vorlegen, und diese beurteilen deren historischen, aber auch deren materiellen Wert. Die Termini-

12 Dazu Knoblauch (2009) 248–254; Gebhardt – Hepp – Hitzler (2007).

13 Mader (2007) 229–238.

14 Scharfe (2004).

15 Winter (2003) 295.

16 Franck (1998).

ne ebenso wie die Teilnahmebedingungen der Veranstaltung werden über die Website der Serie¹⁷ veröffentlicht. Aus den Aufzeichnungen dieser Veranstaltungen entstehen halbstündige Einzelfolgen, die jeden Samstag um 19.45 Uhr gesendet werden.

Schon in der kurzen Textzeile auf Google, über die man auf die offizielle Website des Senders gelangt, wird darauf hingewiesen: »Was vor mehr als 25 Jahren im Bayerischen Fernsehen als ein Fernsehlohmarkt begann, hat sich längst zur Kultsendung entwickelt.«¹⁸ Die lange Dauer ist es, die zum Beweis für die Popularität, aber auch für die Qualität und Einzigartigkeit der Serie angeführt wird. Auf der ansonsten dicht verlinkten Website wird weder darauf hingewiesen, dass die Serie ein seit 1979 von der britischen BBC entwickeltes Format kopiert, die »Antiques Roadshow«¹⁹, noch dass »Kunst & Krempel« Nachahmer auf den Programmschienen anderer Dritter Programme des deutschen Fernsehens gefunden hat.²⁰

Tatsächlich weisen sowohl der Aufbau der Website mit einem sehr breit gefächerten Menü und reichhaltigem Videomaterial zu bereits ausgestrahlten Sendungen und die parallel zur Sendung aufgelegten Bücher²¹ als auch von Zuseherinnen und Zusehern wie von Sendern produzierte Videoclips auf das hin, was den Kultstatus einer TV-Sendung ebenso wie eines Kinofilms ausmacht: eine über verschiedene Medien und Akteure verdichtete Repräsentation, die nicht nur im öffentlichen Raum und in dessen Diskursen, sondern auch in individuellen wie kollektiven Alltagspraktiken präsent und wirksam ist. So sehr auch Definitionsversuche im Detail variieren, so wird doch generell Kult-Fernsehen über das Merkmal der Intertextualität bzw. Intermedialität charakterisiert, an dem das Publikum wesentlich Anteil hat.²²

Wenn wir uns als empirische Kulturwissenschaft für Massenmedien und deren Popularität interessieren, dann zielen unsere Fragen vor allem auf das Zusammenspiel der über das Medium Fernsehen angebotenen Bilder und Texte mit dem Publikum, das – entgegen dem, was der Sprachgebrauch im Deutschen suggeriert – äußerst heterogen und vielgestaltig ist. Formate wie »Kunst & Krempel« sind da von besonderem Interesse, weil sowohl innerhalb der Sendung als auch jenseits der Sendungen verschiedene Publika auftreten, die Inhalte aufnehmen und transformieren. In einer Verknüpfung bild- und medienanalytischer Ansätze²³ werde ich mich im Folgenden mit dem

17 www.br.de (2011).

18 Ebd.

19 www.pbs.org (2012).

20 Unter Titeln wie »Lieb und teuer« (NDR), »Schatz oder Schätzchen« (WDR), »Kitsch oder Kunst?« (hr), »echt antik?« (SWR); vgl. Wikipedia-Artikel »Kunst und Krempel«, <http://de.wikipedia.org> (2011).

21 Löwe-Hampp (2005).

22 Vgl. die Definitionen von Hills (2003); Fiske (2011) 108–128.

23 Vgl. Gerndt (2010); Kruse (2004).

Aufbau, den Inhalten und der Dramaturgie einer ausgewählten Folge²⁴ befassen. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf visuellen Strategien, die in nicht wenigen Beispielen von Fernsehanalysen²⁵ bemerkenswert unterbelichtet bleiben. Dabei kann und soll das spezifische Bezugssystem zwischen Wort und Bild nicht außer Acht gelassen werden. Abschließend stelle ich die Frage nach unterschiedlichen Formen und Dimensionen der Rezeption und der Aneignung der Serie, aber auch nach der Tragfähigkeit einer Analogie.

3. RAHMUNG IN KONTRASTEN

Wenn auf den deutschsprachigen Wikipedia-Seiten zu »Kunst & Krempel« die Serie dem Genre »Antiquitätenberatung« zugeordnet wird, so spiegelt sich darin der »mediale Nimbus«²⁶, den die Dritten Programme der gebührenfinanzierten Sender ARD und ZDF in Deutschland genießen. Der öffentlich-rechtliche Auftrag im Sinne »demokratisch-aufklärerischer Zielsetzungen«²⁷ wird im Zusammenhang der Programmlinien der Dritten in ganz besonderem Maße betont. Dennoch gilt auch für die Dritten: »[...] television is institutional art with a strong economic motive.«²⁸ Der transnationale Einfluss eines globalen Marktes auf Formate und Genres ist auch bei diesem Sender und seinen Produktionen nicht zu übersehen.

Auch eine Serie wie »Kunst & Krempel« ist modernem Infotainment und dem Ziel verpflichtet, möglichst viele verschiedene Gruppen anzusprechen: »Die Mischung aus Spannung, Information, Unterhaltung schafft es, Alt und Jung vor dem Bildschirm zu vereinen.«²⁹ Wie andere Serien mit Servicecharakter, ob zum Kochen, zum Gärtnern, zum Reisen etc., sind die jeweiligen Sendungen von der »Zerstückelung längerer Informationseinheiten in kleine Angebotshäppchen«³⁰ geprägt; nach einem breit angelegten Intro folgen sehr kurz getaktet (vier bis fünf Minuten lang) sechs bis sieben in sich abgeschlossene Sequenzen mit den Auftritten von Gästen und Expertenteams, während am Ende ein wiederum relativ ausführlicher Abspann steht.

Dennoch unterscheidet sich »Kunst & Krempel« in wesentlichen Punkten von anderen Genres der Gattung Ratgeberserie.³¹ Denn Elemente wie »Personalisierung,

24 Originalsendung vom 19. 11. 2011, ausgestrahlt von 19.45–20.15 Uhr im Bayerischen Fernsehen.

25 Vgl. auch Keppler (2006) 96–105.

26 Keppler (2006) 104.

27 Kreimeier (2003) 179.

28 Fiske (2011) 118.

29 <http://www.3sat.de> (2012).

30 Bleicher (2001), zit. nach Kreimeier (2003) 181.

31 Zu den Schwierigkeiten der Zuordnung zu Gattungen / Formaten und Genres: Mittell (2003); Mikos (2008) 262–272.

Emotionalisierung«³², die konstitutiv sind für Infotainment, werden hier in sehr spezifischer Form inszeniert. In »Kunst & Krempel« verzichtet man auf den Einsatz von Moderatorinnen und Moderatoren, die in anderen Service-Serien eine wichtige dramaturgische Funktion übernehmen und der Sendung ein Gesicht geben.³³ Die einzelnen Sequenzen werden in harten Schnitten, ohne verbindende Elemente aneinandergereiht. Lediglich bei einem Wechsel der Themenbereiche – in der ausgewählten Sendung stehen Bilder und Spielzeug im Mittelpunkt – werden über ein gerahmtes Textfeld Namen, Titel, Fachbereich und Institution der jeweiligen Expertinnen bzw. des jeweiligen Experten eingeblendet.

Solche Zurückhaltung in der Dramaturgie ist typisch für die Serie. Alle Ebenen der Ausgestaltung sind darauf ausgerichtet, die Beratungssituation als seriös und authentisch in Szene zu setzen. Dies ist das spezifische »Gebrauchswertversprechen«³⁴, das mit der Serie gegeben wird. Die Reduktion auf Wort und Bild (weniger die bewegte Bildfolge als das sequenzielle Abfotografieren von Objekten und Personen) bestimmt die Sendung, nicht unähnlich den Inszenierungen von Nachrichtensendungen. Dabei ist daran zu erinnern, dass die Einzelfolgen im BR zwischen 19.45 und 20.15 Uhr ausgestrahlt werden, in einer semiotischen »Umgebung«³⁵ also, die bei den meisten Sendern der ARD traditionell den Tagesnachrichten vorbehalten ist. »Kunst & Krempel« tritt gleichsam an deren Stelle. Dieser Stil der Regie steht im Gegensatz zu dekonstruktivistisch angelegten Stilen der Inszenierung, die die Arbeit der Regie sichtbar werden lassen und die auch in Serien mit Servicecharakter zu beobachten sind. In »Kunst & Krempel« bleibt die Kamera unsichtbar. Die auditive Ebene, die ja eine wichtige narrative Funktion erfüllt,³⁶ ist extrem reduziert; nur das Intro und der Abspann sind mit Musik unterlegt.

Im Vergleich zur strengen Architektur des Hauptteils jeder Folge ist das Intro, das auch in den Vorankündigungen des Senders als Trailer eingesetzt wird, geradezu opulent ausgestaltet. Hier soll explizit die emotionale Seite angesprochen werden, soll die Magie der alten Zeiten und die Faszination für die alten Dinge spürbar werden. Dazu greift man tief in die Schatzkiste der Mythologien. Wie »mythsapes« und »mediasapes« zusammenspielen, ließe sich in einer Detailanalyse dieses Vorspanns wunderbar anschaulich machen.

Das Ergebnis ist eine bunte, nicht unbedingt subtile Collage von Motiven: In der ersten Einstellung ist ein Auge (»das Auge Gottes«?) abgebildet; von diesem Blickpunkt aus zoomt die Kamera zurück auf das Gesicht eines älteren Mannes. Dieses Ge-

32 Nieland (2003) 263.

33 Vgl. Bourdieu (1998a) 43–47; Parr (2001).

34 Zu Genre und Gebrauchswertversprechen: Mikos (2008) 265.

35 Winter (2006) 428.

36 Mikos (2008) 236.

sicht wird zunehmend überblendet von Zahnrädern in Bewegung, von Teilen eines Uhrwerks; angesichts dieses Räderwerks der Zeit assoziiert man unwillkürlich Charlie Chaplins »Moderne Zeiten«. Die Szenerie ist in Braun und Gold gehalten, in jenen Farbwerten, die für historische Patina stehen. Die Bilder sind von Sphärenklängen unterlegt; besonders intensiv zitieren Sounds und Bildregie die Ikonografie von Fantasyfilmen. Die Dinge werden als geheimnisvoll inszeniert, die Sendung wird als Schatzsuche angekündigt. Eine Lupe, seit Conan Doyle und Sherlock Holmes unentbehrliches Requisit intelligenten Ermittlern, schiebt sich ins Bild; in ihr spiegeln sich die Objekte der jeweiligen Folge. Eine weibliche Stimme stellt Fragen zur Geschichte der Objekte, stellt die Objekte gleichzeitig infrage. In der Sendung, so Ton und Tenor dieser Texte, werden die Dinge kritisch unter die Lupe genommen: »Große Namen heute bei Kunst & Krempel aus dem Kloster St. Mang in Füssen. Ob sich dahinter auch große Werte verbergen?« Den Abschluss des Intros bildet das Signet, das Markenzeichen der Sendung, das sich aus den Anfangsbuchstaben des Titels zusammensetzt und Motive des Intros aufnimmt.

Nach dem Signet folgt ein Schwenk der Kamera über den Raum der Veranstaltung. Wie der Vorspann erfüllen die ausgewählten Räumlichkeiten die dramaturgische Funktion einer Rahmung. Die Veranstaltungen finden in historischen Räumen von überlokaler Bedeutung statt, in Räumen, die mehrfach durch Denkmalpflege wie durch Tourismus als bedeutsam kanonisiert sind. Die meist hohen, immer aber prunkvoll ausgestatteten Räume, im ausgewählten Beispiel des Klosters St. Mang, dienen der Überhöhung des Geschehens im Vordergrund. Auch das Saalpublikum ist Hintergrundkulisse. Es wird als homogene Einheit abgebildet, die kaum eine Regung zeigt. Es ist eine »beschränkte Präsenz«³⁷, die dieser Gruppe eingeräumt wird – eine Präsenz, die im Kontrast dazu steht, dass heute das Publikum in unterschiedlichsten Medienformaten selbstverständlicher »Medienakteur«³⁸ ist und dass das Zuschauen als »streng ritualisiertes und stereotypisiertes Ausdrucksrepertoire«³⁹ längst Teil der Inszenierung ist. In »Kunst & Krempel« gibt es keinen Szenenapplaus. Nur am Rande streift die Kamera Publikum und Räumlichkeiten. Dennoch verleihen der historische Raum, aber auch die dicht besetzten Publikumsränge der Veranstaltung und deren Aufzeichnung Legitimation und Glaubwürdigkeit.

Im Zentrum der Raumausstattung wie auch im Fokus der Kamera steht eine massive Konstruktion von raumgreifenden Abmessungen (im Durchmesser ca. 2,50 m). Nicht Tisch, aber auch nicht Theke, trägt diese Konstruktion eine kreisrunde Platte, die mit grauem Filzstoff bezogen ist. Die Konstruktion zerteilt die Szenerie in drei Bild-

37 Böhme (2006) 146.

38 Dieterich (2009) 277.

39 Ebd. 278.

ebenen, wie bei einem Triptychon und damit einer, wie der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich betont, »autoritären Bildform«⁴⁰: links die Gäste, in der Mitte die Objekte als Gegenstände der Verhandlung und rechts die Experten. Damit sind auch entscheidende Vorzeichen für die Kommunikation zwischen Gästen und Experten gesetzt: Erstere stehen, Letztere sitzen am Tisch, in Bürostühlen und in erhöhter Position. Das Asketische dieser Ausstattung, die ganz auf die Zentralität und Präsenz des runden Tisches abgestellt ist, lässt an die Kirchenbautheorie der christlichen Traditionen denken, in der ein besonderes Augenmerk auf der Positionierung von Altar, Kanzel und Taufstein liegt.⁴¹ Die Symbolik des runden Tisches, er stellt in der politischen Ikonografie unserer Gesellschaften ein wesentliches Requisite »demokratischer Ausgewogenheit«⁴² dar, wird durch die Dimensionen der Konstruktion und die dadurch bedingte Distanz der am Tisch Interagierenden durchkreuzt.

4. FIGURATIONEN DES RUNDEN TISCHES

In diese Szenerie hinein, in den sparsam ausgestalteten Vordergrund, lässt man die Gäste treten. Die Choreografie dieser Bewegung, aus dem Bildhintergrund in die Bildmitte, ist durchaus klassisch für Show-Formate mit Publikumsbeteiligung. Was aber das Agieren der Gäste in »Kunst & Krempel« anlangt, so entspricht dies am wenigsten einem selbstbewussten, durch Applaus und musikalische Untermauerung unterstützten Auftritt. Jede der Sequenzen, in die sich die jeweilige Folge aufteilt, beginnt damit, dass die Kamera das Eintreten, das Herantreten der Gäste an den runden Tisch begleitet. Die Gäste verhalten sich dabei ganz nach den Spielregeln des Mediums und der Regie: Wie sie Objekte vor sich hertragen, dies entspricht durchaus fernsehgerechtem Präsentieren und zugleich einer Gebärde des Zeigens, wie sie in den christlichen Liturgien Priester vollziehen. Schon in diesen ersten Gesten wird sichtbar, worum es im Folgenden gehen soll: um die Dinge und deren Wert.

Die Personen, die immerhin aufgrund einer schriftlichen Bewerbung ausgewählt wurden, bleiben anonym, ihre Namen werden nicht genannt. Sie spielen zwar in Drehbuch und Plot eine tragende Rolle, doch als Gäste sind sie nur am Rande Teil des Ensembles der Inszenierung. Schon an den Körperhaltungen wird das deutlich: Ob Männer oder Frauen, Einzelpersonen, Freundinnen oder Ehepaare, jüngere Leute oder ältere Semester (die Altersverteilung ist breit gefächert und bewegt sich zwischen 40 und 70 Jahren), alle treten mit ihren Objekten an den Tisch, reichen diese den Experten über den Tisch und stehen dann, zumeist mit den Händen auf dem Tisch, wäh-

⁴⁰ Ullrich (2011b) 116.

⁴¹ Böhme (2006) 141.

⁴² Bourdieu (1998a) 47.

rend des Gesprächs relativ unbeweglich. Zwar variieren Ausdruck und Stil, doch überwiegt bei der großen Mehrheit der Gäste eine Haltung von Achtung und Distanz, wie sie nicht nur in einer bestimmten religiösen Erziehung, sondern auch über die schulische Bildung als angemessenes Verhalten in Museen und Ausstellungen erlernt und kultiviert wird. Sie zeigt sich in Gesten und Gebärden ebenso wie in Form und Inhalt des Gesagten. Die vorherrschende Sprechweise ist der gehobene Ton; das muss nicht bedeuten, dass regionale Tonlagen nicht erkennbar sind, doch alle konzentrieren sich, halten sich an den von ihnen erwarteten Text, die Selbstsicheren ebenso wie die Schüchternen.

Im Herantreten grüßen sich Gäste und Experten. Nachdem die Objekte auf dem Tisch positioniert oder in die Hände des Experten übergeben sind, fordern die Expertinnen und Experten die Gäste auf, über das Mitgebrachte zu erzählen. In jeder Sequenz ist dies der Zeitpunkt, zu dem die Gäste am ausführlichsten zu Wort kommen, aber auch sehr selbstverständlich das Wort übernehmen. Bei zwei Personen erzählt zu meist eine Person, die andere ergänzt. Die Geschichten handeln vom Ankaufen, Tauschen, Erben, Entdecken der jeweiligen Objekte und sind sehr unterschiedlich aufgebaut. Viele erzählen über die Umstände, unter denen sie zu den Objekten gekommen sind, als Wege mit Überraschungen und als kuriose Begebenheiten. Doch ist die Geschichte, nach dem Dafürhalten der Expertinnen und Experten, zu lang, zu kompliziert, zu abseitig, so werden die Erzählerinnen oder Erzähler rigide unterbrochen. Wer, wie in der von mir bearbeiteten Folge eine Frau, eine Geschichte erzählen will, die nur am Rande und nicht sofort erkennbar mit dem Erwerb des Mitgebrachten zu tun hat, muss sich sogar gefallen lassen, zurechtgewiesen zu werden.

Die Funktion dieser Geschichten der Gäste wird in der weiteren Entwicklung dieser sehr spezifischen »kommunikativen Figuration«⁴³ zwischen Gästen und Experten deutlich: Als persönliche und gleichzeitig, dank der Interventionen der Expertinnen und Experten, wohltemperierte Geschichten bilden sie die Kontrastfolie für die Texte der Experten. Sind die Objekte übergeben, die Geschichten erzählt, werden die Gäste zum Publikum. Nur wenige greifen noch in die Kommunikation ein. Bis zur Verabschiedung beschränken sich die meisten auf verbale und nonverbale Gesten und Signale der Zustimmung und des Verstehens.

Die Präsenz der Expertenteams – sie sind immer zu zweit – ist von gänzlich anderer Qualität. Sie werden namentlich genannt, sie werden auch im Abspann nochmals aufgelistet, sie werden auf der offiziellen Website der Serie ausführlich mit ihren Arbeitsfeldern gewürdigt. Ihre Autorität und Glaubwürdigkeit als »Experten«, die im Unterschied zu »Spezialisten« den Überblick über einen bestimmten Bereich eines Sonderwissens garantieren,⁴⁴ wird laufend intra- und intertextuell hervorgehoben und bestätigt.

43 Hepp (2011) 89.

44 Pfadenhauer (2010) 99.

Auch wenn es im Laufe der Geschichte der Serie zu Änderungen in der Besetzung der Teams kam, manche ausschieden, andere hinzukamen, so stellen die Expertinnen und Experten das Stammpersonal dar, das erst den Charakter der Serie ausmacht. Sie sind es auch, die bereits im Saal sind, während die Gäste nach vorne kommen, sie sind es, die sitzen bleiben. Immer sind es zwei Personen zu einem Fachgebiet, die sich in ihrem Text zu den Objekten ergänzen. Manche Paarungen führen zu Konkurrenzen, die meisten aber wechseln sich ab in Redezügen, die ritualisiert und standardisiert sind: Der persönlichen Geschichte der Gäste über ihr Objekt wird die kunstgeschichtliche, die historische und die technologische Expertise und ganz zum Schluss und als Höhepunkt die Einschätzung des Marktwertes – bedenkt man Intonation und Nachdruck – entgegengesetzt. Die Zeitgeschichte der Objekte bleibt demgegenüber weitgehend ausgeblendet. Das kann zu eher peinlichen Entdeckungen führen: 2009 war es eine Zuseherin, die in der Sendung ein besonders wertvolles Bild als Raubkunst erkannte und die Polizei informierte.⁴⁵

In ihre Texte der Expertise lassen die Einzelnen zwar Biografisches einfließen, und sie bemühen sich um einen »familiären Habitus«⁴⁶, doch wird damit der Rang der Experten nicht relativiert, sondern eher unterstrichen. Die Expertinnen und Experten formulieren Lob, etwa wenn ein Gast über das Bergen eines Objekts berichtet. Sie sprechen aber auch Mahnungen aus, dass mit den Objekten sorgsamer umzugehen sei. Auch wenn von einzelnen Gästen versucht wird, die Geschichte auszuschnüffeln oder das eigene Wissen ins Gespräch zu bringen, so gelingt es doch den wenigsten, die Inszenierung der Expertinnen und Experten zu stören. Ob Museologinnen oder Galeriebesitzer (seltener sind Universitätsprofessoren beteiligt), alle definieren und dominieren als Experten die Situation. Von der »Krise der wissenschaftlichen Expertise«⁴⁷, wie sie vor allem vonseiten der Universitäten und in der Wissensforschung diskutiert wird, ist hier nichts zu spüren.

Nicht nur durch ihre Rede über die Objekte, sondern auch durch den sorgsamen und versierten Umgang mit den Dingen demonstrieren die Expertinnen und Experten ihr überlegenes Wissen. Objekte wie Schmuck oder Spielzeug nehmen sie in die Hand, Bilder drehen sie um, verweisen auf Rückseiten und damit auf Hintergründe. Und die Kamera verfolgt alle diese Bewegungen und macht sie zum Teil der Expertise. Der Wert der jeweiligen Objekte lässt sich auch an diesen Gesten ablesen.

45 Raubkunst (2009).

46 Sichtermann (1994) 16.

47 Vgl. Stehr – Grundmann (2010) 96–100.

5. REGIE DER FALLHÖHE

Je nach Persönlichkeit sind es lautere oder leisere Töne, die angeschlagen werden, doch nur wenige lassen Zweifel oder auch nur Nachfragen der Besitzer zu, nur wenige zögern oder zaudern in ihrem Urteil. Es sind keine ernsthaften Debatten, die zwischen den Experten oder mit den Gästen geführt werden, es sind vor allem anderen Statements, die als spontane Äußerungen in Szene gesetzt werden. Der Eindruck von Spontaneität, Pierre Bourdieu spricht von »spontaneistischer Demagogie«⁴⁸, wie sie im Medium Fernsehen vorherrsche, wird insbesondere dadurch gestützt, dass in jeder Folge Objekte von höchstens »sentimentalem Wert«, so die Expertinnen und Experten, vertreten sind. Das Vorführen der Fallhöhe, wie sie schon im Titel der Serie »Kunst & Krempel« angezeigt ist, fehlt in keiner Folge. Ein Brettspiel etwa, das von einer etwa 30-jährigen Frau als Teil eines Nachlasses in der Sendung zur Beurteilung vorgelegt wird, dessen Spielplatte verschrammt ist und zu dem nur noch wenige Spielfiguren vorhanden sind, wird schon eingangs von der Expertin als hoffnungsloser Fall bewertet: »Der Zustand ist natürlich beklagenswert.« Als es an die Schätzung des Geldwertes geht, zögert ihr männlicher Partner ostentativ: »Wenn wir über den Wert sprechen sollten, dann muss ich sagen ...« Nachdem er das Spiel auf 30 bis 40 Euro geschätzt hat, gibt er der Besitzerin noch eine Warnung mit auf den Weg: »Aber hüten Sie es trotzdem gut, aber bitte nicht das Spiel mit Klebestreifen kleben – sonst würden wir mit Ihnen schimpfen müssen.«

Zu diesen Inszenierungen der Beratung und deren asymmetrischer Figuration gehört es auch, hohe Erwartungen der Gäste zu dekonstruieren: Ein Ehepaar, beide um die 65 Jahre alt, bringt »einen Defregger« in einem prachtvoll vergoldeten Rahmen mit, den der Ehemann, wie er erzählt, gekauft hat, das Bild habe »uns sehr gefallen«. Abgebildet ist »ein Tiroler Mädln«, wie es einer der beiden Experten tituliert. Auf die kurze Erzählung des Besitzers folgt ein Vortrag über den Sündenfall des Künstlers, von einem der beiden Experten, einem Österreicher, in gemütlichem Ton erzählt: Defregger habe »in Serie« für den Markt produziert. »Ich hab das einmal genannt«, so der Experte, »den Markt bedienen.« Man brauche sich, so beruhigt er, »trotzdem net genießen«. Die beiden Besitzer stehen am Tisch, sie lächelt vorsichtig unverbindlich, er reagiert mit eher skeptischem Blick, wirkt so, als ob er zu einer Entgegnung ansetzen wollte, sich dann aber doch anders entscheidet. Der Preis wird auf 1.500 bis 1.800 Euro taxiert. »Ich hoffe«, so werden die Gäste verabschiedet, »Sie haben viel Freude damit. Grüßen Sie mir Tirol.« Der Abgang der beiden ist wie bei allen diesen Sequenzen unspektakulär, die Gäste bedanken sich höflich, man verabschiedet sich voneinander, die Gäste nehmen ihr Bild wieder in Empfang und wenden sich zum Gehen. Bei jedem dieser

⁴⁸ Bourdieu (1998b) 67.

Abgänge entsteht ein merkwürdiges Vakuum; auch bei glücklicheren Momenten gibt es keinen Applaus aus dem Publikum.

In jede Folge ist ein Höhepunkt eingebaut, ein Objekt, das als besonders wertvoll herausgehoben wird. Aufschlussreich ist auch hier die Form der Präsentation: Das Objekt wird mit gebührender Hochachtung behandelt. Im Beispiel der Folge vom 19. 11. 2011 tragen nicht die Besitzer, ein Ehepaar im Alter zwischen 60 und 70 Jahren, das Bild, sondern es wird von Helfern auf einer Malerstaffelei nach vorne an den Tisch gebracht. Das Bild wird schon in den ersten Sätzen als Tuschezeichnung, »signiert von Franz von Stuck«, identifiziert und das Urteil gefällt: »sehr qualitativvoll«. Hochgestimmt – im Vergleich zum Ton anderen Gästen und Objekten gegenüber – wird dem »Blatt« »fulminante Kraft« zugeschrieben. Die folgenden Erläuterungen der beiden Experten sind von der Diktion einer bestimmten kunsthistorischen Schule und formal orientierter Terminologie bestimmt. Während in der vorhergehenden Sequenz am »Defregger« Motivwahl und konkrete Details kritisiert wurden, wird in der Stellungnahme zu diesem Objekt vom Bild weitgehend abstrahiert. Bemerkenswert ist auch, dass dies die einzige Sequenz in meinem Beispiel ist, in der sich der Besitzer erfolgreich in das Gespräch einklinken kann und mit den Experten fachsimpeln darf. Dieses Objekt wird nicht nur auf einen im Vergleich zu den anderen Objekten in dieser Folge relativ hohen Preis zwischen 2.500 und 3.000 Euro geschätzt, darüber hinaus wird es auch in den Kategorien kunsthistorischer und historischer Wissenschaftlichkeit als herausragend ausgezeichnet.

6. LOGIK DER TRANSFORMATION

Während des Geschehens in den einzelnen Sequenzen wandert die Kamera zwischen Gästen, Objekten und Experten. In den Kameraeinstellungen, die wenig variieren, zeichnen sich Konkurrenzen zwischen den Objekten und den Experten ab, die Gäste treten demgegenüber – wie schon das Saalpublikum – immer mehr in den Hintergrund. Die Expertenteams sind nicht nur zentral ins Bild gerückt, sie führen außerdem das Wort und bestimmen so zur Gänze das Profil der Serie. Sie sind es, die bestimmte Objekte als »Schätze« und somit als kulturelles Erbe ausweisen. Über ihre Texte und in einer Sprache, in der eine geradezu »kunstreligiöse Gesinnung«⁴⁹ anklingt, erheben sie diese Objekte in den Rang von Antiquitäten und nehmen sie in den Kanon des Erhaltenswerten und Wertvollen, des kulturellen Gedächtnisses auf – oder schließen sie von diesem aus. Der Kanon, wie er in und mit dieser Serie formuliert wird, erfährt zwar zunehmend Erweiterungen – auch Design des 20. Jahrhunderts wird mittlerweile einbezogen –, doch wird dieser Kanon in seinem Bestand nicht infrage gestellt. Die jeweili-

49 Ullrich (2011a) 19.

ge Inszenierung von Objekt und zugehöriger Expertise kann exemplarisch dafür stehen, wie sich in mediatisierten Gesellschaften »kulturelle Andacht«⁵⁰ formiert und festigt. Den in der Serie gezeigten und besprochenen Objekten wird verbindlich der Status des schützenswerten Kulturguts zugeschrieben.

Alle »drei Ebenen der Erinnerungskultur«⁵¹, wie sie Aleida Assmann in ihrer Frage nach der Bedeutung von Geschichte in unseren Alltags entwickelt, werden in dieser Serie sichtbar: Von den Expertinnen und Experten werden die mitgebrachten Objekte als Teil des Marktgeschehens geschätzt und vor dem Hintergrund historischer und immer auch ethischer Imperative diskutiert, von den Besitzerinnen und Besitzern werden die Objekte als Teil der biografischen Identitätskonstruktion erzählt.

Bedeutung wird in »Kunst & Krempel« also auch noch auf einer anderen Ebene als der des kulturellen Gedächtnisses produziert. Die Zurückhaltung, ja Indifferenz, mit der die Gäste hier agieren und reagieren, lässt schnell aus dem Blick geraten, was jede Präsentation eines Objekts aus dem eigenen Besitz immer auch bedeuten kann. Die telegene Präsenz und die performativen Praktiken des Mediums verleihen den Agierenden wie den Objekten eine neue Dimension in ihrer Rolle in der Familienüberlieferung. Auch wenn die Expertinnen und Experten den Wert des jeweiligen Objektes und die Erwartungen der Besitzer relativiert haben sollten, so bleibt doch die Präsentation in der Serie eine Inszenierung, die das Objekt aufwertet und es in der Reihe »persönlicher Memorabilia«⁵² als »Familienschatz« auszeichnet. Das Fernsehen »auratisiert« ebenso wie es »entauratisiert«, so betont Jochen Hörisch.⁵³ Mit der Präsentation im Fernsehen gewinnen die Objekte an Dimension und Status, kommen neue Geschichten hinzu. Die »Überhöhung und Fiktionalisierung«⁵⁴ der Dinge, deren Aufladung mit Geschichten, wie sie Wolfgang Ullrich allgemein für zeitgenössische Konsumkulturen diagnostiziert, ist auch Prinzip der Serie »Kunst & Krempel«.

Nimmt man Martin Scharfes Analyse der ritualisierten und mechanisierten Praktiken insbesondere katholischer Frömmigkeit zum Ausgangspunkt, so zeigen sich im Vergleich einige Parallelen zu den Inszenierungen der Serie »Kunst & Krempel«. In der symbolischen Ordnung eines durchaus sakral gestimmten Raumes wird der runde Tisch, einem Altar gleich, zum Zentrum der Szenerie. Das Saalpublikum wird wie eine Kirchengemeinde zur homogenen Gruppe, aus der für kurze Zeit Personen als Individuen heraustreten und in angemessener Haltung des Abstands verharren, womög-

50 Rutschky (2011) 1117.

51 Assmann (2007) 25–32.

52 Ebd. 155.

53 Hörisch (2001) 351.

54 Ullrich (2008) 45–52.

lich eine Haltung, die auf die »Stärke des *religiösen* Leibgedächtnisses«⁵⁵ verweist. In der asymmetrisch angelegten kommunikativen Figuration der Beratung und in Texten und Gesten souveränen Wissens werden von Expertinnen und Experten Objekte, aber auch die Geschichten der Besitzerinnen und Besitzer über ihre Objekte in unverrückbare Wert- und Weltordnungen eingegliedert.

Zumal letztere Feststellung ist jedoch zu relativieren: Weder das Medium Fernsehen noch die christlichen Kirchen können heute noch unangefochten Geltung beanspruchen. Sowohl eine Serie wie »Kunst & Krempel« als auch die Liturgie in Kirchen formieren einen »Rezeptionsraum jenseits von Alltag und Hektik«⁵⁶ – doch welche Spuren, welche »sinnhaften Praxen«⁵⁷ diese Räume und Szenen der Bedeutungsproduktion hinterlassen und bewirken, dies ist damit noch offen.

7. KULT HOCH ZWEI

»Kunst & Krempel« ist tatsächlich beides: das Paradebeispiel der Darstellung von kunsthistorisch und historisch Wertvollem im Stil spätbürgerlicher Kunstaneignung, inklusive aller Elemente wohlbekannter Distinktionsstrategien fortgeschrittener Kennerschaft im Spiel der Expertinnen und Experten, und ein Stück moderner Serienunterhaltung im Fernsehen, in dem schöne, aber auch merkwürdige Dinge im Mittelpunkt stehen, deren Besitzerinnen und Besitzer von glücklichen Zufällen ereilt,⁵⁸ aber auch mit weniger freundlichen Urteilen konfrontiert werden können. Dass das Ganze in Serie geschaltet ist, seit Jahrzehnten einen bestimmten Sendeplatz hat und sich in der Dramaturgie nur in Nuancen verändert hat, steigert diese Konventionalität und erhöht den Reiz der Serie.⁵⁹ Damit bietet »Kunst & Krempel« Unterhaltung im besten, nämlich im breitesten Sinne des Wortes; »sinnlich prägnante Sinnangebote«⁶⁰ und die Mehrdeutigkeit zwischen Ernst und Unernt⁶¹ sind garantiert.

Dieses Angebot hat sein Publikum, das allerdings am wenigsten als eine über »Kultus und Ritus gebundene Gemeinschaft«⁶², wie etwa das Präsenzpublikum eines Popkonzerts, zu charakterisieren ist. Vielmehr ist von der »Verselbständigung des Publikums«⁶³

55 Scharfe (2004) 110.

56 Ullrich (2006) 63.

57 Maase (2003) 223.

58 Vgl. Reichertz (2010b) 108–115.

59 Vgl. als Überblick zur Erforschung der Serialität im Fernsehen: Denson (2011); Hickethier (2003).

60 Maase (2003) 224.

61 Hügel (1993).

62 Kreuzner (2003) 352.

63 Maase (2003) 226.

auszugehen. »Auch das ist freilich nicht ganz neu.«⁶⁴ Der Kulturwissenschaftler Kaspar Maase, der dies hier einwendet, zeigt in allen seinen historisch fundierten Studien zur Entwicklung populärer Massenmedien, dass die Geschichte dieser Medien grundsätzlich und nicht erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit sehr unterschiedlichen Publikumsaktivitäten verbunden war und ist. Die durch die britischen Cultural Studies angestoßene breite Diskussion um Rezeption, Aneignung und schließlich Konvergenz als Form der kreativen Partizipation an der Medienproduktion⁶⁵ bezieht diese Vorgeschichten und Kulturtechniken der Medienaneignung allzu selten mit ein.

So zeichnen sich auch im Umgang mit der Serie »Kunst & Krempel« sehr unterschiedliche, vor allem unterschiedlich intensive Praktiken ab. Da gibt es die Zuseherinnen und Zuseher, die Vergnügen an dem Plot finden, die neugierig sind, welche Dinge gezeigt und welche Geschichten erzählt werden, wie die Expertinnen und Experten urteilen, auch aburteilen. Doch – und das macht das Format zur Kult-Serie – sind da auch jene Gruppen, die das Format in Alltagspraktiken jenseits des Zuschauens aufnehmen: diejenigen, die das Format sozusagen anwenden, und diejenigen, die mit dem Format spielen.

Solche performativen Dimensionen der Aneignung⁶⁶ deuten sich schon darin an, dass die Veranstaltungen des Senders starken Zulauf haben und sich im Umfeld der Veranstaltungen kleine Gruppen treffen, dass man sich kennt; in einem »Making of ...«, das als Videoclip auf die Website zur Serie gestellt ist, wird dieser soziale Effekt des Seriengeschehens aufgegriffen und damit wiederum in die Werbung für das Format übernommen. Die Serie ist in ihrer intertextuellen Präsenz Forum für Sammler, aber auch Sammlerinnen.⁶⁷ Mehr noch als die Sendungen selbst, in denen der Begriff Sammler von beiden Seiten, den Gästen wie den Experten, eher vermieden wird, wird dies über das erweiterte mediale Angebot der Website und der Bücher deutlich. »Pflegen, Sammeln, Kaufen« ist ein Hauptkapitel auf der Website, ein Video mit dem Titel »Richtig feilschen auf dem Flohmarkt« gibt entsprechende Hinweise. Auch die mittlerweile vergriffenen Bände zur Serie konzentrieren sich auf Anleitungen zum richtigen Umgang mit Antiquitäten. Veranstaltungen und Sendungen, Website und Bücher werden von Personen und Gruppen genutzt, denen es um das Sammeln geht, die versuchen, ihr Wissen über spezielle Fachgebiete zu ergänzen und zu erweitern. Es steht zu vermuten, dass über diesen Weg die Vorstellungen und Urteile zur Qualität des Alten und Wertvollen, wie sie im Medium vertreten werden,

64 Ebd.

65 Jenkins (2006).

66 Vgl. Peterson (2006).

67 Vgl. Stagl (1998); Hügel (2003).

durchaus zu »praktizierten Wertungen«⁶⁸ im Handeln der zunehmend professionellen Sammlerinnen und Sammler werden.

Auf einer zweiten Ebene der Aneignung zeichnet sich die Entgegensetzung ab. Im vor allem auch szenischen Spiel mit dem Format wird genau dieses Merkmal der Serie ironisiert. Auf Youtube lassen sich etwa Videostorys finden,⁶⁹ die das Prinzip der Be- und Aburteilung und die Texte und Gesten der Expertinnen und Experten in »Kunst & Krempel« lustvoll ironisieren: Das können kurze Videoclips sein, die dem Augenschein nach mit dem Handy gedreht und mithilfe von Playmobilfiguren realisiert worden sind,⁷⁰ aber auch ausführlichere, ehrgeizige Projekte, die das Sammeln thematisieren und deren Position gegenüber der Serie und deren Machart nicht eindeutig ist, sind vertreten.⁷¹ Gleichzeitig stellen Privatsender wie Pro Sieben Ausschnitte aus einer Comedy-Serie auf das Interface MyVideo, die in der Ästhetik von Videoclips bekannte Serien parodieren. Dazu gehört auch die Serie »Kunst & Krempel«; die für die Serie so typischen Szenen zwischen Gästen und Experten lässt man hier in Handgreiflichkeiten ausarten.⁷² Etwas subtiler aufgebaut ist ein Video, das auf der offiziellen Website der Serie prominent positioniert ist. Die Hauptfigur, also der Experte, wird von dem Entertainer Harald Schmidt dargestellt, der sich als »Fan« der Serie vorstellt. Auch hier ist es der Habitus der Expertinnen und Experten und sind es die Texte des sicheren Urteils, die ironisiert werden.⁷³

Inwieweit mit solchen Videostorys von Konvergenz, nicht nur vom Ineinander alter und neuer Medien, sondern auch der Medienproduktion, durch die Konsumenten gesprochen werden kann, will ich hier nicht entscheiden. Skepsis jedenfalls gegenüber diesem Denkmodell des Medienanthropologen Henry Jenkins scheint mir angebracht.⁷⁴ Zumal in der engen Wechselbeziehung zwischen Aktionen und Reaktionen der Fans und der beteiligten Medien schwer auszumachen ist, wer zuerst und zuvorst bestimmte Spielformen entwickelt und veröffentlicht hat. Statt von Partizipation würde ich zurückhaltender von Praxis der Fans sprechen, als »Fans von etwas, nicht um etwas zu erreichen«⁷⁵, von Fans, die sich für sehr unterschiedliche Formate in unterschiedlichen Medien meist auch nur zeitweise begeistern können.

Vielleicht also sind beide Zuschreibungen – Kult im Sinne religiöser Kultformen und Kult im Sinne »expressiver und sichtbarer«⁷⁶ Verehrung von Filmen, Serien und

68 Maase (2003) 221.

69 Lange (2008); Woletz (2009).

70 Kunst oder Krempel (2008).

71 Leidenschaft des Sammelns (2009).

72 Switch reloaded (2009).

73 www.br. (2011).

74 Vgl. dazu die kritische Diskussion bei Hepp (2011) 29 f.; Müller (2009) 224 f.

75 Göttlich (2003) 171.

76 Winter (2003) 295.

Stars – im Blick auf die Serie »Kunst & Krempel« zu hoch gegriffen. Vielleicht aber müssen wir diese Begrifflichkeiten und die in ihnen transportierten Wertigkeiten neu überdenken. Einiges spricht dafür, dass wir uns Frömmigkeitsstile, aber auch Medienaneignung als sehr viel beiläufigere Praktiken denken müssen, als wir uns dies bislang vorstellen konnten. Und damit bin ich wieder bei der Analogie angelangt.

BIBLIOGRAFIE

- ASSMANN (2007): A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis* (München 2007).
- BÖHME (2006): G. Böhme, *Architektur und Atmosphäre* (Stuttgart 2006).
- BOTTON (2010): A. de Botton, *Airport. Eine Woche in Heathrow* (Frankfurt am Main 2010).
- BOURDIEU (1998A): P. Bourdieu, *Das Fernsehstudio und seine Kulissen*, in: ders., *Über das Fernsehen* (Frankfurt am Main 1998) 15–53.
- BOURDIEU (1998B): P. Bourdieu, *Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen*, in: ders., *Über das Fernsehen* (Frankfurt am Main 1998) 55–101.
- BRÜCKNER (2005): W. Brückner, *Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen*, in: H. Gerndt – M. Haibl (Hrsg.), *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft* (Münster – New York – München 2005) 35–48.
- DENSON (2011): S. Denson, »To be continued ...«: Seriality and Serialization in Interdisciplinary Perspective, *JLTonline* 17. 06. 2011, <http://nbn-resolving.de/o222-001729>.
- DIETERICH (2009): C.-M. Dieterich, *Viewing Public. Das Publikum im Zeitalter seiner medialen Inszenierbarkeit*, in: M. Simon – T. Hengartner – T. Heimerdinger u. a. (Hrsg.), *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags*. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007 (= *Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie*, Bd. 3) (Münster – New York – München 2009) 273–282.
- FISKE (2011): J. Fiske, *Television Culture* ²(London – New York 2011).
- FRANCK (1998): G. Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit* (München – Wien 1998).
- GÖTTLICH (2003): U. Göttlich, *Fan*, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 167–172.
- GEBHARDT – HEPP – HITZLER (2007): W. Gebhardt – A. Hepp – R. Hitzler u. a., *Megaparty Glaubensfest. Weltjugendtag: Erlebnis – Medien – Organisation* (Wiesbaden 2007).
- GERNDT (2010): H. Gerndt, *Überlegungen zu einer Theorie visueller Kultur*, in: H. Alzheimer – F. G. Rauch – K. Reder (Hrsg.), *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag* (Regensburg 2010) 427–438.
- HEPP (2011): A. Hepp, *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten* (Wiesbaden 2011).
- HICKETHIER (2003): K. Hickethier, *Serie*, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 397–403.
- HILLS (2003): M. Hills, *Defining Cult TV. Texts, inter-texts and fan audiences*, in: R. A. Allen – A. Hill (Hrsg.), *The Television Studies Reader* (London – New York 2003) 509–523.

- HÖRISCH (2001): J. Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien* (Frankfurt am Main 2001).
- HÜGEL (1993): H.-O. Hügel, *Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie*, in: *montage/Av 2*, 1993, 119–141.
- HÜGEL (2003): H.-O. Hügel, *Sammler*, in: ders. (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 385–389.
- JENKINS (2006): H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York – London 2006).
- KEPPLER (2006): A. Keppler, *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt* (Frankfurt am Main 2006).
- KNOBLAUCH (2009): H. Knoblauch, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft* (Frankfurt am Main – New York 2009).
- KREIMEIER (2003): M. Kreimeier, *Fernsehen*, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 177–184.
- KREUTZNER (2003): G. Kreuzner, *Publikum*, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 351–359.
- KRUSE (2004): C. Kruse, *Bild- und Medienanthropologie. Eine Perspektive für die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft*, in: A. Assmann – U. Gaier – G. Trommsdorff (Hrsg.), *Positionen der Kulturanthropologie* (Frankfurt am Main 2004) 225–248.
- LANGE (2008): P. G. Lange, *(Mis)Conceptions About YouTube*, in: G. Lovink – S. Niederer (Hrsg.), *VideoVortexReader. Responses to Youtube* (Rotterdam 2008) 87–100.
- LÖWE-HAMPP (2005): G. Löwe-Hampp (Hrsg.), *Kunst und Krempel*. 3 Bände (München 2005).
- MAASE (2003): K. Maase, *Selbstfeier und Kompensation. Zum Studium der Unterhaltung*, in: ders. – B. J. Warneken (Hrsg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft* (Köln – Weimar – Wien 2003) 219–245.
- MADER (2008): E. Mader, *Anthropologie der Mythen* (Wien 2008).
- MIKOS (2008): L. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse 2* (Konstanz 2008).
- MITTELL (2003): J. Mittell, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, in: R. A. Allen – A. Hill (Hrsg.), *The Television Studies Reader* (London – New York 2003) 173–181.
- MÜLLER (2009): E. Müller, *Unterhaltung im Zeitalter der Konvergenz*, in: U. Göttlich – S. Porombka (Hrsg.), *Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur Populären Kultur* (Köln 2009) 220–238.
- NIELAND (2003): J.-U. Nieland, *Infotainment*, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart – Weimar 2003) 262–267.
- PARR (2001): R. Parr, *Blicke auf Spielleiter – strukturfunktionalistisch, interdiskurstheoretisch, normalistisch*, in: ders. – M. Thiele (Hrsg.), *Gottschalk, Kerner & Co. Funktionen der Telefigur ›Spielleiter‹ zwischen Exzeptionalität und Normalität* (Frankfurt am Main 2001) 13–38.
- PETERSON (2005): M. Peterson, *Performing Media: Toward an Ethnography of Intertextuality*, in: M. Coman – E. Rothenbuhler (Hrsg.), *Media Anthropology* (Thousand Oaks – London – New Delhi 2005) 129–138

- PFADENHAUER (2010): M. Pfadenhauer, Der Experte, in: S. Moebius – M. Schroer (Hrsg.), Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart (Frankfurt am Main 2010) 98–107.
- RAUBKUNST (2009): Raubkunst bei »Kunst & Krempel« aufgetaucht, in: Augsburgener Allgemeine vom 9. 09. 2009.
- REICHERTZ (2010A): J. Reichertz, Das Fernsehen als Akteur, in: ders., Die Macht der Worte und der Medien ³(Wiesbaden 2010) 15–32.
- REICHERTZ (2010B): J. Reichertz, »Ich könnte schreien vor Glück« oder: Formen des Glücks in Massenmedien, in: ders., Die Macht der Worte und der Medien ³(Wiesbaden 2010) 99–116.
- RUTSCHKY (2011): M. Rutschky, Das Erzählen der Zeitungen. Eine Woche im September, in: Merkur 65, 2011, III6–II25.
- SCHARFE (2004): M. Scharfe, Über die Religion. Glaube und Zweifel in der Volkskultur (Weimar – Wien 2004).
- SICHTERMANN (1994): B. Sichtermann, Das Ende der Unio Mystica oder: Warum Fernsehen keinen rechten Spaß mehr macht, in: dies., Fernsehen (Berlin 1994) 9–21.
- SOEFFNER (1994): H.-G. Soeffner, Das »Ebenbild« in der Bilderwelt – Religiosität und die Religionen, in: W.M. Sprondel (Hrsg.), Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann (Frankfurt am Main) 291–317.
- SOENTGEN (2007): J. Soentgen, Selbstdenken! 20 Praktiken der Philosophie (Weinheim – Basel 2007).
- STAGL (1998): J. Stagl, Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns, in: A. Assmann – M. Gonille – G. Rippl (Hrsg.), Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Tübingen 1998) 37–54.
- STEHR – GRUNDMANN (2010): N. Stehr – R. Grundmann, Expertenwissen. Die Kultur und die Macht von Experten, Beratern und Rastgebern (Weilerswist 2010).
- ULLRICH (2006): W. Ullrich, Edle Einfalt und stille Größe. Rituale der Kunstreligion, in: ders., Was war die Kunst? Biographien eines Begriffs ²(Frankfurt am Main 2006) 55–75.
- ULLRICH (2008): W. Ullrich, Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? (Frankfurt am Main 2008).
- ULLRICH (2011A): W. Ullrich, Religion gegen Kunstreligion. Zum Kölner Domfensterstreit, in: ders., An die Kunst glauben (Berlin 2011) 15–29.
- ULLRICH (2011B): W. Ullrich, Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert, in: ders., An die Kunst glauben (Berlin 2011) 114–128.
- WINTER (2003): R. Winter, Kult, in: H.-O. Hügel (Hrsg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen (Stuttgart – Weimar 2003) 295–299.
- WINTER (2006): R. Winter, Cultural Studies, in: R. Ayaß – J. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung (Reinbek bei Hamburg 2006) 423–434.
- WOLETZ (2009): Digitale Videostories: Mediale Selbstbefähigung oder 15 Minuten Ruhm?, in: M. Simon – T. Hengartner – T. Heimerdinger u. a. (Hrsg.), Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23.

bis 26. September 2007 (= Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie, Bd. 3) (Münster – New York – München 2009) 249–254.

INTERNET

WWW.BR.DE (2011): www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/kunst-und-krempel/index.html (am 18. 12. 2011).

WWW.PBS.ORG (2012): www.pbs.org/wgbh/roadshow (am 03. 01. 2012).

WWW.WIKIPEDIA.ORG (2012): <http://de.wikipedia.org> http://de.wikipedia.org/wiki/Kunst_und_Krempel (am 06. 01. 2012)

WWW.3SAT.DE (2012): <http://www.3sat.de/page/?source=/Ard/132728/index.html> (am 04. 01. 2012).

KUNST ODER KREMPEL (2008): <http://www.youtube.com/watch?v=qiXVFUT8WQs> Klaus Standke 2008 (am 01. 02. 2012).

LEIDENSCHAFT DES SAMMELNS (2009): Ein Film von Philipp Roth, 25. 12. 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=4Y2qGjKgaFw> (am 01. 02. 2012).

SWITCH RELOADED (2009): www.myvideo.de/watch/6678421/switch_reloaded_voom_07_07_2009_kunst_krempel (am 01. 02. 2012).

»EIN AUSRUF HATTE DIE HAND GEFÜHRT ...«
ZUR AUTOGRAFISCHEN VISUALISIERUNG KLEINER
TRANSZENDENZEN

HERBERT NIKITSCH

»Jena vor uns im lieblichen Tale schrieb meine Mutter von einer Tour/Auf einer Karte vom Ufer der Saale, sie war in Kösen im Sommer zur Kur; /nun längst vergessen, erloschen die Ahne, selbst ihre Handschrift, Graphologie, /Jahre des Werdens, Jahre der Wahne, nur diese Worte vergesse ich nie. //Es war kein berühmtes Bild, keine Klasse, für lieblich sah man wenig blühn; /schlechtes Papier, keine holzfreie Masse, auch waren die Berge nicht rebengrün, /doch kam man vom Lande, von kleinen Hütten, so waren die Täler wohl lieblich und schön, /man brauchte nicht Farbdruck, man brauchte nicht Büttchen, man glaubte, auch andere würden es sehn. //Es war wohl ein Wort von hoher Warte, ein Ausruf hatte die Hand geführt – /sie bat den Kellner um eine Karte, so hatte die Landschaft sie berührt [...].«¹

In diesem Beitrag soll es um »Visualisierungen« gehen – und wenn ich dennoch mit einem Wort-Bild als Motto beginne, so deshalb, weil das Folgende ja auch nur eine Art Vor-Wort, eine Vorbemerkung zur Beschäftigung mit autografischen Zeugnissen sein kann. Zudem illustriert das zitierte Gedicht Gottfried Benns deutlich genug, was Ausgangspunkt meines Interesses an Autografischem ist: Ob auf Postkarten, ob in Besucherbüchern von Ausflugsstätten, Museen oder Kirchen (aus denen mein hier auszugsweise vorgestelltes Quellenmaterial stammt) – zum einen ist da stets die Authentizität suggerierende Anmutung (der Produkte) des Schreibens, des handschriftlichen Schreibens, des »magischen Spiegels der Schrift«, von dem Stefan Zweig gesprochen hat.² Und zum anderen beeindruckten solche autografischen »Lebensspuren«³ umso mehr, wenn sie als Reaktion auf eine wenn nicht notwendig außergewöhnliche, so doch als außergewöhnlich erlebte Situation gesehen werden, als handschriftliche Deklamierung und Deklaration einer besonderen Befindlichkeit: Schreiben ist dann mehr als nüchternes Festhalten von Information, Geschriebenes mehr als deren grafische Fixierung:

1 Benn (1956) 136.

2 Zweig (2005) 138.

3 Ebd. 137.

Schrift spiegelt hier Erfahrung, die »eindringliche Geste des Schreibens«⁴ ist spontaner Ausdruck eindrücklicher Stimmungslagen.

I. HANDSCHRIFT

Das Faszinosum des handschriftlichen Schreibens ist freilich theoretisch nicht gestützt – und auch sein Gegenstand wissenschaftlich kaum kartiert: Durchquert man die Literatur, in der von ›Schrift‹ gehandelt wird, findet man sich, wenn nicht gleich auf dem Steilgrat Derrida'scher Überlegungen zur Zeichentheorie, so doch auf dem Hochplateau »grammatologischer«⁵ Beschreibungen verschiedener Schrifttypen bzw. vergleichend-historischer Theorien über Schriftsysteme und deren Entwicklung⁶ – und auf das eigentliche Fundament des Autografischen kommt man erst, wo, neben der Reminiscenz an »Blüte und Zerfall« der Kulturtechnik des »Schön Schreibens«⁷, dann doch wieder der Aufstieg zu textgenetischen Interpretationen im Sinne einer Critique Génétique bevorsteht, die »anhand von überlieferten Schreibspuren den schriftlichen Entstehungsprozeß literarischer Werke zu rekonstruieren sucht.«⁸ Aber mir geht es nicht um Schriftsysteme, nicht um handschriftliche Schreibspuren von Sprachkunstwerken, auch nicht um kalligrafische Schrift als ästhetisches Objekt – hier soll »Schrift« beim Wort genommen sein als individuelles Schreiben in konkreter Materialität, als Tätigkeit, als Praxis, »deren Sinn nicht außerhalb ihrer selbst liegt«⁹, als Ausdruck eines jenseits ästhetisch-literarischen Anspruchs zu begreifenden »vernacular writing« – und somit letztlich als Gegenstand einer »Anthropology of Writing«, in der allgemein »literacy [is used] as an entry or as a lens to study broader cultural phenomena.«¹⁰

Schrift, Schreiben also als intentional sich selbst genügendes Kulturphänomen, das dennoch Einblick in darüber Hinausgehendes gewährt – das soll hier Thema sein. Und das, ohne jener Authentizität suggerierenden Anmutung von Autografischem naiv zu folgen und dabei etwa zu vergessen, dass diese sich nicht zuletzt der technischen Entwicklung der Schreibmedien seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdankt, die »die schreibende Hand durch immer neue Vermittlungen zunehmend von der auf dem

4 Flusser (1994) 32.

5 Grammatologie bzw. Schriftwissenschaft hier verstanden in der allgemeinen Bedeutung des Begriffs, wie er von dem polnisch-amerikanischen Orientalisten Ignace Jay Gelb eingeführt worden ist; Gelb (1958) (Orig.: *A Study of Writing. The Foundations of Grammatology*. Chicago 1952).

6 Etwa Coulmas (1981); Stein (2006); Lyons (2010).

7 Hugger (2010).

8 Grésillon (1999) 115.

9 Fetz (1999) 87.

10 Barton – Papan (2010) 10 und 6.

Papier erzeugten Schrift entfernt« hat¹¹ – dass also diese Anmutung, wie so mancher Eindruck von ›Authentizität‹, vor allem auf einer Verfremdungs- oder Alteritätserfahrung beruht. Auch soll bei der Beschäftigung mit der Frage, wieweit Handschrift »sich selbst mitteilen« kann, ob »es eine Semantik der Handschrift gleichsam diesseits oder jenseits der Graphologie« gibt,¹² weder einem Enthusiasmus à la Stefan Zweig, der den Menschen »in seiner Schrift unlösbar an die innerste Wahrheit seines Wesens gebunden« sieht,¹³ entsprochen noch dem »deutungslustigen Gewerbe«¹⁴ der Grafologie nachgegangen werden. Denn die Antwort dieser Grafologie ist ja – abgesehen von ihrer oft »willkürlichen und zirkulären Ausdeutungspraxis«¹⁵ – schon darum nicht befriedigend, weil sie in den Schriftzügen eines Menschen eben das »Wesen der Persönlichkeit« (Ludwig Klages) sehen zu können glaubt – und somit als konstant und gesichert voraussetzt, was man ungeachtet all der jeweils situationsbedingten Schwankungen und Aufeinanderfolgen von Überzeugungen, Vorstellungen, Einstellungen, Haltungen oder auch Stimmungslagen gemeinhin euphemistisch die kontinuierliche ›Identität‹ einer Person nennt. Wo diese Prämisse nicht eingezogen ist, wird Schrift als »ein Symptom psychischer und physiologischer Funktionen und Dysfunktionen« zu sehen sein, in dem sich »intentionaler Akt und absichtslose Hinterlassenschaft unauflöslich miteinander verbinden.«¹⁶ Und gerade in dieser unauflöslichen Verbindung von Gewolltem und Unwillkürlichem, auf anderer Ebene gedacht: von Bewusstem und Unbewusstem, liegt ja auch die Schwierigkeit (vielleicht letztendlich Unmöglichkeit), die Schriftzüge eines Menschen interpretierend zu lesen und lesend zu verstehen.

Bedenkt man, was alles die Schrift eines Menschen affiziert, liest man Handschrift zudem nicht nur als Ausdruck jeweiliger physischer und psychischer Befindlichkeit, sondern auch als vom Kontext der Schreibsituation beeinflusst. Dazu gehört ja bereits das Werkzeug, das Schreibzeug¹⁷: Welches wird verwendet – der langsam-eingravierende Bleistift, der rasch-oberflächlich gleitende Kugelschreiber, die feierlich-bedächtige Füllfeder? Oft sicher auch ganz einfach, was eben gerade zuhanden ist – bei meinen Quellen ist das wohl größtenteils der Fall. Und bei diesen gehört neben den Schreibutensilien auch schon das Eintragungsangebot selbst zu den kontextuellen Randbedingungen: Allein die Tatsache, dass da ein ›Gästebuch‹ zum Gebrauch vorliegt, mag nicht nur der

11 Burdorf (1997) 41; zur Entwicklung und »Technisierung« der Schreibgeräte s. etwa Stein (2006) 280–281.

12 Hemecker (1999) 8.

13 Zweig (2005) 139.

14 Haberlandt (1900) 164.

15 Knobloch (1994) 991.

16 Wittmann (2009) 7.

17 S. dazu auch Stingelin (1999) und (2004).

Auslöser zu schriftlichem Eintrag sein, sondern auch dessen Form und Inhalt mitbestimmen – wobei das Geschriebene in seiner optischen Gestaltung oft sicher auch dem jeweiligen (mehr oder minder repräsentativen) Aussehen des Eintragbuches entsprechen will.

Doch wird der Akt des Schreibens, vor allem was seinen semantischen Gehalt angeht, auch vom Aufforderungscharakter der jeweiligen Situation geprägt sein. Dieser Aufforderungscharakter ist nicht zuletzt dem geschuldet, was man die Atmosphäre des jeweiligen Ortes nennen könnte, also jenes (in phänomenologischer Diktion) »unbestimmt in die Weite ergossene Gefühl«, das in »affektive[r] Betroffenheit«¹⁸ erfahren wird. Und deutlicher lässt sich derlei Vages, wenngleich »durchaus Alltägliches«¹⁹ und alltagssprachlich Vertrautes, wohl auch kaum bestimmen – es kann nur insofern konkretisiert werden, als es gerade die Atmosphäre eines Ortes ist, die ein bestimmtes Verhalten, bestimmte »Anschlusspraxen«²⁰, nicht nur erwarten lässt, sondern auch jene Erfahrungen präformiert, die an diesem Ort gemacht werden können. Wobei es sich freilich nicht nur um einen rein passiven Vorgang handeln muss – es gibt schließlich nicht nur »Prozesse der Erzeugung, Aufrechterhaltung und Weitergabe, [sondern] auch der Wandlung oder Zerstörung von Stimmung, Atmosphäre und Milieu.«²¹ Doch wird man umso bereiter sein, sich an Orten und in Situationen »in Stimmung bringen«²² zu lassen, die das Potenzial zum Erleben von als außergewöhnlich empfundenen Befindlichkeiten haben, jener »kleinen Transzendenzen« also, in denen vordem Banal-Vertrautes »in seinem Bedeutungsreichtum vertieft wahrgenommen wird«²³ – und die sich zuweilen ganz unspektakulären Anlässen verdanken: einem Ausflug, einem Museumsgang, einem Kirchenbesuch.

2. »WHEN WRITING IS DOING«²⁴ ...

Wenn es stimmt, dass man, ohne zu schreiben, »strenggenommen nicht denken kann« (denn »ungeschriebene Gedanken zu haben, heißt eigentlich, nichts zu haben«)²⁵, dann gilt wohl auch, dass der Akt, sich in einem bereitliegenden Medium einzuschreiben, die Wahrnehmung, das Erleben an jenem Ort, an dem man sich eben befindet, zumindest zu vertiefen vermag. Der Inhalt solchen Schreibens erhält dann freilich

18 Böhme (2006) 139–140.

19 Böhme (1998) 7.

20 Patzelt (2007) 196.

21 Ebd. 197.

22 Hörisch (2011).

23 Bendrath (2003) 5.

24 Fraenkel (2010).

25 Flusser (1994) 39.

einen völlig anderen Wert: »The value of an utterance« liegt dann »not only in what it says but in the fact that it is written«²⁶, und der Schreibakt ist dann zu verstehen »as a meaningful act in itself«.²⁷ Dies umso mehr, als das handschriftliche Schreiben im Begriff ist, eine »archaische Geste zu werden, durch die sich eine Seinsweise äußert, die durch die technische Entwicklung überholt ist«.²⁸ Denn eben als solche »archaische Geste« erhält das Autograf seine performative Kraft – und wird so übrigens auch keineswegs durch all die online gestellten virtuellen Formate (in meinem Fall also all die elektronischen Gäste-, Hütten-, Besucher-, Stamm- oder Anliegenbücher²⁹) konkurrenziert. Im Gegenteil: »The mere fact that the inscription is durable [...] gives it a particular persuasive power.«³⁰ Und während etwa ein online gestellter Text zugleich mit seiner »Situationsentbindung«³¹ den »materiellen Charakter jeder Äußerung tilgt, ›handelt‹ die Handschrift nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch immer von der Weise ihrer Hervorbringung«.³²

Im Blick auf solche »Hervorbringungen« soll im Folgenden »vom Schriftbild auf den emotionalen Einsatz, der hinter der Handschrift steht«³³, geschlossen werden – wobei dieser Versuch freilich immer wieder Gefahr läuft, seinen auf das Visuelle gerichteten Fokus zu verfehlen: »Die meisten Leute«, meint Paul Valéry, »nehmen viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr«³⁴ – und so werden hier die vorgestellten Autografen auch unter inhaltlichem Aspekt betrachtet. Der Gehalt des Geschriebenen reicht dabei von rein säkularer über sakraler Semantik entliehener bis zu explizit religiöser Bedeutung – womit freilich eine Unterteilung getroffen ist, die der Vielfalt der von je unterschiedlicher (und unterschiedlich wahrgenommener) Lokalatmosphäre diktieren Schreibeanlässe nicht genügt. Wie ja angesichts dieser Vielfalt auch jeder Versuch, eine ordnende Grundstruktur in dieser Art des Schriftgebrauchs auszunehmen, scheitern muss: Ihr Zweck, ihre formale Gestaltung, ihre Adressaten (so es solche gibt) variieren ebenso wie die gesellschaftliche Zugehörigkeit ihrer Produzenten (und deren Offenlegung bzw. Wahrung von Anonymität). Eine entsprechende interpretatorische Zurückhaltung erfordern so bereits – um zum ersten lokalatmosphärisch bestimmten Schreib Anlass zu kommen – die Eintragungen eines sogenannten »Hüttenbuches« an einer Ausflugsstätte in der näheren Umgebung Wiens.

26 Fraenkel (2010) 36.

27 Ebd. 34–35.

28 Flusser (1994) 39.

29 Diekmannshenke (2006); Barton (2010).

30 Fraenkel (2010) 36.

31 Haferland (2011) 299.

32 Fetz (1999) 85.

33 Ebd. 85.

34 Zit. nach Brüggemann (2007) 139.

3. ... AUF DER HÖHE

»Der Sohn der Civilisation hat den Drang, überall, wo er wirkt und wandert, eine Spur von sich zu hinterlassen; [...] und wie er für sich selbst den Mittelpunkt der Welt bildet, [...] so hofft er, daß seine Spur, und wäre es auch nur der Namenszug mit ›manu propria‹ auch bei den Anderen einigen Werth haben werde.«³⁵ Schon Peter Rosegger hat am Beispiel des ›Fremdenbuchs in den Alpen‹³⁶ ein Phänomen mit der Feder aufgespießt, das in unserer Zeit gern als ›Selbstthematisierung‹³⁷ bezeichnet und als identitätskonstruktiver Akt gesehen wird – und dies zunehmend auch aus religionswissenschaftlicher Perspektive, aus der solche Inszenierung des eigenen Selbst als eine Art ›Kult‹ dem durchgehend säkularisierten Menschen zugeschrieben wird, also dem jedweden transzendenten Außenhalts verlustig gegangenen Individuum, das nunmehr sich selbst ›zur letzten dauerhaften ›Institution‹ und zum wichtigsten Glaubensinhalt‹³⁸ geworden ist. Rosegger hat seinerzeit diese Formen der Selbstdeklaration und Selbstmarkierung weniger tiefgründig betrachtet und so im Fremdenbuch schlicht ›ein leibliches Kind unserer schreibseligen Zeit‹ gesehen, ›welches in Gasthäusern und Schutzhütten [...] und sonstigen Touristenzielen bereit liegt[T], um den werthen Namen, das Gemüth, den Geist und Witz und die liebe Eitelkeit der Gäste in sich aufzunehmen‹.³⁹ Er überliefert in seiner feuilletonistischen Skizze im Weiteren denn auch einige Kostproben des ›menschlichen Bedürfnisses, sich auszuschreiben‹⁴⁰ – und wenn er darunter auch ›ein paar goldene Zeilen reiner Poesie‹ auszunehmen meint, bringt er doch vor allem Beispiele für einen ›trost- und endlosen Klingl-Klangl der Versifexen, eine Naturbesingerei, nicht warm und nicht kalt, ein Gereimel und Gebeimel, als wären die Nebel den Papierkörben aller Redactionstuben entstiegen und hätten sich auf hoher Alpe entleert‹.⁴¹

›Auf hoher Alpe entleert‹ – solcher Spott kann auch angesichts so mancher Eintragungen im ›Hüttenbuch der A. G. D'Wildegger‹ in den Sinn kommen: Auch hier ist einiges an ›Klingl-Klangl‹ zu lesen, in entsprechender handschriftlicher Pose geäußert und manchmal auch im Nachweis zeichnerischen Talents illustriert (Abb. 1). Und auch die meist in Reimen offerierten Schilderungen eines strapaziösen Aufstiegs mögen eher in einem hochalpinen ›Gipfelbuch‹⁴² ihren Platz haben als im Besucherbuch eines wenig

35 Rosegger (1883) 121.

36 Rosegger (1883).

37 Hahn – Kapp (1987).

38 Knoblauch (2004) 360.

39 Rosegger (1883) 121–122.

40 Ebd. 122.

41 Ebd. 125.

42 Dessen Ableger das uns heute geläufige Format des Hüttenbuches ist; s. Werner (1988); Scharfe (2007) 267–268.

über 450 Meter gelegenen Schutzhauses.⁴³ Aber über die Konstatierung solcher einschlägig launigen Inhalte hinaus interessiert das Hüttenbuch dieser Gaststätte auch als zeitgeschichtliches Dokument – und das bereits durch seine ehemals repräsentative Form, die in deutlichem Gegensatz zur bescheideneren Gestalt heutiger Eintragungsangebote steht: Wenngleich in nur sehr abgenutztem und unvollständigem Zustand erhalten, vermittelt der aus den 1930er-Jahren stammende Halblederband mit Deckel aus gewachstem Textilüberzug und darin eingepprägtem Titel (»Hüttenbuch der A. G. D'Wildegger«) immer noch einen Eindruck von früherer Gediegenheit (der vielleicht auch der Grund für manche penibel und »kunstvoll« ausgeführte Grafik ist). Allerdings fehlen in dem Buch – dessen erster Eintrag vom 25. Mai 1933 datiert und das mit einigen wenigen Eintragungen aus den Jahren 1942/46 endet – viele Seiten, vor allem im Zeitabschnitt 1935/1937 und 1937/1940 sind Blätter bündelweise herausgerissen. Wieweit das mit dem damaligen politischen Umfeld (bzw. dessen späterer Verdunkelung) zusammenhängt, kann nur vermutet werden: Immerhin wird dem seinerzeitigen Zeitgeist immer wieder gehuldigt, und die Eintragungen sind so manches Mal von politischen Slogans durchsetzt – ob (Abb. 2) mit einem eher flüchtig notierten »Heil Dollfuß«, ob (Abb. 3) in grafisch ausgefeilterer Bekundung des ideologischen Standortes in Form des Emblems der »Ostmärkischen Sturmsharen«⁴⁴ (wobei die jeweiligen Kommentierungen bzw. Einsprüche auf die dialogische Virulenz autografischer Eintragungen verweisen).

Doch was einige der hier versammelten Schreibakte besonders eindrücklich macht, ist ihr jenseits des zeitpolitischen Kontextes zu verortender Anlass, nämlich jenes kulturelle Muster des »Auf der Höhe«-Seins, wie es sich zunächst wohl der Entdeckung und Ästhetisierung der »modernen Tektonik des Alpines«⁴⁵ verdankt, das sich aber über dieses Naturphänomenologische hinaus auch als Metapher für die entsprechende kulturelle Setzung im psychischen Haushalt eingelebt hat: »In der Höhe« erfahren wir (um eine Bemerkung Gernot Böhmes über das »Atmosphärische der Dämmerung« abzuwandeln) »nicht nur die Natur, sondern in gewisser Weise auch uns selbst«⁴⁶, und ein »Wort von hoher Warte« (um auf den eingangs zitierten Gottfried Benn zurückzugreifen) erhält so die »Beziehungsträchtigkeit eines Symbols«⁴⁷: Dem Schreibenden

43 Es handelt sich um das Schutzhaus und spätere »Bergrestaurant« auf dem Buchberg bei Neulengbach, das um 1900 von der »Alpinen Gesellschaft« »D'Wildegger« (einem Neulengbacher Touristenverein) gegründet wurde und, wiederholt um- und ausgebaut, bis in die 1980er-Jahre (und nach Unterbrechung bis heute) ein seiner Fernsicht wegen beliebtes Ausflugslokal der näheren Umgebung ist. Vgl. Geschichte der Warte (2011); Gedenkschrift (1901); Unser Buchberg (1924). Das hier herangezogene Hüttenbuch befindet sich im Privatarhiv Herbert Nikitsch.

44 Vgl. Diem (1995) 75.

45 Tschofen (2000) 46.

46 Böhme (1998) 18.

47 Ebd. 18.

(Abb. 4), der zunächst auf poetische Reminiszenz gestützt (»Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen«) die Gegend im Aussichtsrund überschaut, mag sich der Blick auf sein Leben aufdrängen – und auf dessen Horizont (»wie lange noch«). Und die handschriftliche Spiegelung dieser Situation wird nicht nur an der alles besetzenden und alles andere somit ausschließenden Nutzung des Schreibraums ersichtlich, sondern etwa auch an dem Gebrauch des Gedankenstriches, bei dem der – nach meinem Schrifteindruck als schreibgewohnt einzuschätzende und vermutlich männliche – Schreiber von einem zunächst der Syntax verpflichteten in einen grammatikalisch nachlässigeren und im Weiteren emotionaler Motivation folgenden Einsatz dieser Interpunktion wechselt.

Das Außergewöhnliche eines Rundblicks »von hoher Warte« – seine ›Atmosphäre‹, um an diesen Begriff zu erinnern – verdankt sich einer Art perspektivischer Verzückung: Das Panorama einer (ich setze voraus: bekannten) Gegend übt einen Reiz aus, der in der raum-perspektivisch begründeten Exotik von gewohnt-vertrauter Nähe liegt: Es bemächtigt sich des Betrachters jene ›Aura‹ des Wahrgenommenen, die Walter Benjamin als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag«⁴⁸, beschrieben hat; und es ist eben dieses Auratische, das ihn gegebenenfalls (und das heißt wohl: günstigstenfalls) auf sich selbst zurückwirft, das ihn – analog etwa zur produktiven Rezeption eines Kunstwerks – mit sich selbst konfrontieren lässt.

Doch kann solche Selbstbegegnung auch an so manchen anderen Orten widerfahren – etwa im Erlebnisraum Museum, dessen Spezifik »der Umgang mit authentischen Objekten«⁴⁹ ist und der so für außergewöhnliche Erfahrungen prädestiniert ist.

4. ... IM MUSEUM

Auch im Museum, wo die räumliche Perspektive ins Zeitlich-Historische wechselt, eröffnet sich angesichts der »Konträrfaszination des Authentischen, welche von den Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, aber räumlich nahe sind«, die Möglichkeit, die eigene Person von gewissermaßen ›hoher Warte‹ zu sehen. Auch dieser »Sammel- und Zeigeort der materiellen Kultur«, dessen Exponate »zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen der Materialität des Anschaubaren und der ›Immaterialität‹ des Erinnerbaren« vermitteln, bietet die in unserer »durch und durch medialen Welt« nicht gerade häufige Chance der »Begegnung mit dem Unmittelbaren«⁵⁰. Diese Chance verdankt sich dem Museum als atmosphärisch »gestimmtem Raum«⁵¹

48 Benjamin (1977) 15.

49 Korff (2002) 142.

50 Ebd. 141–142.

51 Böhme (1998) 19.

wie auch dem darin begangenen »Ritual« eines Ausstellungsbesuchs⁵² – und Ausdruck von beidem sind die handschriftlichen Relikte im Besucherbuch.

Besucherbücher von Museen wurden schon des Öfteren als Spiegel der Reaktionen des Publikums herangezogen,⁵³ wobei sie in der Regel nach ihren inhaltlich-thematischen Aussagen durchforstet wurden – von den üblichen verärgerten Bemerkungen zu mangelhafter Beschriftung oder Beleuchtung der Exponate und entsprechenden museologischen Privatreflexionen bis zu Beanstandungen des Objektarrangements und Beurteilungen der zeitpolitischen oder weltanschaulichen Implikationen der gebotenen Inszenierung. Solche Eintragungen sagen sicher einiges über die Einstellungen und Haltungen der Museumsbesucher aus,⁵⁴ weniger freilich über den Gebrauch der Besucherbücher selbst als »stages of performance«, als »product and locus of representation«⁵⁵.

Im Gästebuch des Österreichischen Museums für Volkskunde – das sich als schlichtes Geschäftsbuch in schwarzem Pappumschlag präsentiert – offerieren die Besucher auf den ersten Blick ebenfalls zunächst vor allem ihre Gedanken und Meinungen zum Gesehenen – im konkreten Fall zu einer Ausstellung, in der die christliche Heiligenverehrung unter ihrem traditionellen Aspekt wie auch mit Blick auf ihre Funktionalisierung in weltlich-politischem Interesse thematisiert wurde.⁵⁶ Dabei sollte diese Transformation religiöser Traditionen in profane Traditionsstrukturen einerseits durch die Präsentation von chronologisch wie qualitativ höchst unterschiedlichen Objekten (von der gotischen Skulptur bis zum religiösen Trash) sichtbar gemacht und andererseits die politisch-ideologischen Überlagerungen populärer Frömmigkeitsformen durch eine Inszenierung vermittelt werden, die im Einsatz von zum Teil altarartigen Staffagen und gedämpfter Beleuchtung bewusst mit der Weckung jener »diffuse[n] quasi-religiösen Emotionen« spielte, wie sie aus theologischer Sicht geradezu die Bestätigung der »prinzipielle[n] Transzendenzlosigkeit als Grundzug gegenwärtiger alltäglicher Wirklichkeitserfahrung«⁵⁷ ist.

Wieweit die solcherart in dieser Ausstellung demonstrierte und zum Teil ironisch grundierte Distanz zu der auf den ersten Blick klassischen religionsvolkskundlichen Thematik des Heiligenkultes dem Publikum plausibel gemacht werden konnte, soll hier nicht interessieren. Die vielen Eintragungen, die vermuten lassen, dass einige Installationen (oft in auch grafisch artikuliertem Ausschluss jeden Einspruchs, Abb. 5) zu wörtlich genommen wurden, sollen also ebenso unbeachtet bleiben wie der immer

52 Macdonald (2005) 125.

53 Einige Beispiele genannt von Bounia (2011) 112.

54 Siehe beispielsweise Alexander (2000); Petrov (2002); Macdonald (2005).

55 Bounia (2011) 112.

56 Nikitsch u. a. (2010).

57 Casper (1992) 11.

wieder zu beobachtende Gebrauch von Besucherbüchern zu Interaktion, Dialog und Kommunikation,⁵⁸ bei dem einige Besucher sich auf frühere Eintragungen beziehen (wie in Abb. 6) oder sich in ihren Meinungskundgebungen an künftige Besucher wenden. Und auch die generell wohl vorherrschende Motivation, sich dem Besucherbuch anzuvertrauen, sei nur am Rande erwähnt: Dass es meist vor allem darum geht, aus der Anonymität zu treten, ja mehr noch: die eigene Präsenz zu »monumentalisieren«⁵⁹, sich also gewissermaßen ein Denkmal zu setzen und (wie man ja auch bezeichnenderweise sagt) zu »verewigen«, das zeigt ja bereits die bereitwillige Ausführlichkeit der Informationen zur Person (meist unter voller Namensnennung und Angabe der geografischen Herkunft) und illustriert sich beispielsweise (Abb. 6) auch in der (durch den Einsatz des verwendeten Schreibzeugs unterstützten) Exerzierung einer sorgfältig-klaaren Handschrift, die dem Leser eine »richtige Haltung beim Schreiben als Ausdruck einer korrekten Lebenshaltung« suggerieren will und insgesamt daran erinnern mag, »dass Schreiben in schöner und gültiger Form auch eine therapeutische Wirkung hat, als ein ins Bewusstsein gerücktes Verständnis der eigenen Probleme«.⁶⁰

Auf Eintragungen dieser Art stößt man beim Durchblättern des Besucherbuchs jedweden Museums – darin unterscheidet es sich nicht von dem oben angesprochenen touristischen Gästebuch. Was allerdings hier wie dort die Aufmerksamkeit erregt, sind jene grafischen Artikulationen, in denen sich eine gewisse Renitenz, ein gewisses Verweigerungsverhalten gegenüber dem spezifischen Eintragungsangebot manifestiert. Dieses wird zwar genützt, aber unter Protest und jedenfalls zweckentfremdet; und es finden sich dann – wohl von »[visitors] discouraged to participate due to lack of literary skills, connoisseurship, etc.«⁶¹ – recht persönliche, die elitäre Institution Museum torpedierende Eintragungen, in denen das gängige »ritual of exhibition visiting«⁶² durchbrochen und dessen zugemutete Anmutungen zumindest im autografischen Kontext zurückgewiesen werden: Eintragungen, in denen etwa (in üblicher zahmer Zurückhaltung) die eigene Anwesenheit in ironischer Brechung demonstriert und gewissermaßen entschuldigt wird (»ich war auch da«); manchmal aber auch Eintragungen, in denen in einer Art grafischen Aufstands die Regeln gebrochen werden und mit einem kleinen Vandalenakt auf jenes Gefühl des Ausgeschlossenensein reagiert wird (Abb. 7).

In einer ganz anderen Weise wird das »ritual of exhibition visiting« aber in jenen Eintragungen durchbrochen, die Zeugnis eines völlig anderen Rituals, somit eines als anders erlebten atmosphärischen Raumes sind – indem sie nämlich das Außergewöhnliche eines

58 Macdonald (2005) 122.

59 Bounia (2011) 113.

60 Hugger (2010) 7.

61 Bounia (2011) 117.

62 Macdonald (2005) 125.

Museumsbesuchs gewissermaßen mit der Aura eines Kirchganges versehen (Abb. 8): Angesprochen werden hier nicht die Ausstellungsgestalter oder andere Besucher – angesprochen wird das, was in der exemplarisch herangezogenen Ausstellung (freilich anders intendiert) thematisiert wurde: jene Heiligengestalten, die nun von manchem Besucher zum direkten Vis-à-vis der Ansprache genommen werden. Womit das Besucherbuch zum Anliegenbuch mutiert, zu jenem Dokument »schriftlicher Devotion«⁶³ also, wie es in vielen Kirchen zur schriftlichen Äußerung von Sorgen, Wünschen und Bitten einlädt – und das hier abschließend noch aufgeschlagen werden soll.

5. ... IN DER KIRCHE

Das »Fürbittenbuch«⁶⁴ einer Wiener Pfarrkirche liegt dort als einfaches Schulheft im A4-Format auf einem Schreibpult in der Nähe des Eingangs, im Halbdunkel des hinteren Kirchenschiffs – also in einem Raum, der, ohne optischen Bezug zu Chor und Hochaltar, zu »privater, transitorischer und alltäglicher Laienpraxis«⁶⁵ einlädt. Und in dieser »heiligen Dämmerung«⁶⁶ sind denn auch autografische Spuren zu erwarten, die die Bezeichnung eines »ritualisierten Schreibens«⁶⁷ tatsächlich verdienen.

Auch Anliegenbücher sind schon verschiedentlich untersucht worden, in ihrer Verbindung mit dem traditionellen Motiv- und Wallfahrtswesen oder auch in Berücksichtigung der sich in ihnen dokumentierenden tagespolitischen Aktualitäten.⁶⁸ Dabei ist nicht nur auf die Stereotypik der Eintragungen, die »hochgradigen Formähnlichkeiten des sprachlichen Ausdrucks«⁶⁹ hingewiesen worden, sondern vor allem – ganz im Gegensatz zu den Usancen, denen wir bei anderen »Gästebüchern« begegnet sind – auf die fast durchgehende Anonymität der Schreibenden. Und dass diese die Bekanntgabe ihrer Identität verweigern und, selten genug, höchstens einmal ihren Vornamen preisgeben, ist nur zu verständlich, wenn man sich die auch grafisch nachempfindbare emotionale Verve vergegenwärtigt, die diesen Eintragungen, ob Bitte, ob Dank artikulierend, etwas höchst Intimes verleihen (Abb. 9).

Die in den Büchern niedergelegten Anliegen werden üblicherweise der Gemeinde »im Gebet empfohlen« und während der Messfeier im Rahmen des seit dem Zweiten

63 Heim (1961) 3.

64 Die hier gezeigten Beispiele stammen aus den Jahren 1980/81; s. Nikitsch (1990). Bis heute werden in dieser Kirche Anliegenbücher geführt.

65 Köstlin (1989) 492.

66 Böhme (2006) 144.

67 Barna (2002).

68 S. u. a. Nikitsch (1990); Kromer (1996); Ponisch (1996); Eberhart (2002); Frauhammer (2011).

69 Barna (2002) 266.

Vatikanum im Römischen Messbuch verankerten sogenannten ›Allgemeinen Gebets‹ als stille Fürbitten mitintendiert. Doch finden sich unter ihnen immer wieder auch solche, die sich für diesen offiziellen Gebrauch kaum eignen. Es sind jene immer wiederkehrenden Schriftzüge, die deutlich von ein und derselben Person stammen, fast täglich unterkommen, manchmal auch für Wochen oder Monate ausbleiben, um dann wieder auf fast jeder Seite aufzutauchen. Und im Gegensatz zu den meisten Eintragungen, die sich – wie es auch ihrer Funktion im liturgischen Kontext entspricht – gewöhnlich mit ganz konkreten Bitten an die Transzendenz richten, enthalten diese flüchtig wirkenden Schriftzüge nur sehr allgemein gehaltene Appelle. Diese aber wiederholen sie immer wieder, durchfurchen damit gewissermaßen das Anliegenbuch, indem sie manchmal, in ihrer Schriftgestalt sich deutlich von ihrem textlichen Umfeld abhebend, den Schreibraum halber Seiten beanspruchen, manchmal auch zwischen den Zeilen voranstehender Eintragungen stehen – und das oft mit der gleichen repetierenden Formel, etwa mit der Bitte »um einen gesegneten Tag und Hilfe für uns alle« und dazu einem grafisch-hastigen »Vergelt's Gott« (Abb. 10).

Man ist hier schnell versucht, auf psychologische Erklärungen etwa im Sinne zwangsneurotischen Verhaltens zurückzugreifen – doch sieht man von solchen doch recht gewagten Deutungen ab, bleibt fürs Erste nur festzustellen, dass diese Eintragungen unabhängig von spezifischer Intention zu sein scheinen und also ohne expliziten Anlass geschrieben sind – oder vielmehr: dass sie ihren Anlass in sich selbst haben. Und wenn mit Paul Tillichs weiter theologischer Definition Religion als das bezeichnet werden kann, »was uns unbedingt angeht«⁷⁰, so können wir diese insistierenden Formeln durchaus als eine Art schriftlicher Kulthandlung, als einen sakralen Schreibakt verstehen. Die autografische Visualisierung eines solchen Privatkults kann ja auch als nicht untypische Erscheinung in der Zeit einer religiösen ›Pluralisierung‹ und ›Privatisierung‹ gesehen werden, in der die Hegemonie institutionalisierter Heilslehren sich auflöst. Wobei im Zusammenhang mit unserem Beispiel nicht zu vergessen ist, dass mit dem Rückgang dieses hegemonialen religiösen Anspruchs auch die »Individualisierung und Unverbindlichkeit der Nutzungsmöglichkeit«⁷¹ sakraler, in unserem Fall kirchlicher Räume verbunden ist: Sie werden zu Räumen, die nun nicht mehr ausschließlich als »Orientierungsmarken« kollektiver Weltbilder und Glaubensvorstellungen, nicht mehr als »sichtbare Statthalter«⁷² einer bestimmten Religion fungieren, sondern als temporär genutzte Orte des Rückzugs in eine gewissermaßen frei schwebende numinose Atmosphäre.

70 Rothgangel (2011) 219.

71 Nitschke (2000) 78.

72 Soeffner (2000) 136.

6. VISUALISIERUNG WOVON?

Gernot Böhme hat danach gefragt, was die Anmutungsqualitäten einer Kirche auch bei deren nicht liturgischer Nutzung und jenseits christlicher Symbolik ausmache, und diese Anmutungsqualitäten an den »architekturellen Formen« und deren »Bewegungssuggestionen«, an den herrschenden Lichtverhältnissen, an den »akustischen Qualitäten des Raumes, an Farben, an Materialien, an Insignien des Alters«⁷³ festgemacht: All das bewirke, dass der »genius loci« kirchlicher Räume auch dann überdauere, wenn mit dem »Wegfall der dogmatischen Autorität« keine religiöse Institution mehr die »Interpretationsgewalt«⁷⁴ für das beanspruchen kann, was in ihnen erfahren werden darf. Was für explizit sakrale Räume gesagt ist, gilt wohl auch für alle jene anderen Orte, die in ihrer atmosphärischen Gestimmtheit eine »Unterbrechung im Kontinuum der Alltagserfahrung«⁷⁵ ermöglichen.

Was nun an solchen Orten erfahren werden kann – und an einigen autografischen Visualisierungen hier vorgestellt worden ist –, das sind »Zwischenfälle« im Alltagsfluss, »Offenbarungen ›en miniature‹, kleine Transzendenzen«, wie sie von theologischer Seite zuweilen als »prinzipiell religionshaltige Epiphanien«⁷⁶ verstanden werden – eine Auffassung, die auf die »triviale Lebenserfahrung als Anknüpfungspunkt der Theologie«⁷⁷ und letztlich auf die »religiöse Grundierung des Alltags«, auf einen »Chiliasmus des Ephemeren«⁷⁸ zielt. Doch soll in unserem Zusammenhang der Begriff der Transzendenz keine religiösen (zumindest keine explizit religiösen) Implikationen haben, auch nicht im Sinne des »elargierten Religionsbegriffs«⁷⁹ von Thomas Luckmann, der von solchen kleinen Transzendenzen als jener »Sinnschicht« spricht, »mit der wir die Welt überziehen«.⁸⁰

Während der Begriff der Transzendenz in der Regel den Gegensatz von »sakral« und »profan« markiert und so eine scharfe Grenze zur »Immanenz« zieht, während die Erfahrung von Transzendenz gewöhnlich als »Durchbrechen oder auch Erleuchtung« der »Alltäglichkeit«⁸¹ gesehen wird, liegt der hier intendierte Sinn jener »kleinen Transzendenzen« gerade in ihrer Alltagsimmanenz, in ihrem Potenzial, die gewöhnlich religionskonstituierende Unterscheidung von Transzendenz und (Welt-)Immanenz aufzu-

73 Böhme (2006) 142.

74 Ebd. 140.

75 Hemel (1992) 90.

76 Bendrath (2003) 5.

77 Bendrath (2003).

78 Timm (1984) 22.

79 Lübke (1986) 237.

80 Knoblauch (2009) 57.

81 Casper (1992) 14.

heben.⁸² Und wenn so ihre Beachtung dazu führte, die mittlerweile oft recht unfruchtbar wirkende Opposition von Säkularisierungs- und Resakralisierungsparadigma hinter sich zu lassen, hätte sich der Blick auf einige ihrer autografischen Visualisierungen – selbst unter der gerade bei solchem Material stets drohenden Gefahr eines »interpretatorischen Lifting«⁸³ – bereits gelohnt.

82 Knoblauch (2009) 43–80.

83 Warneken (2006) 193.

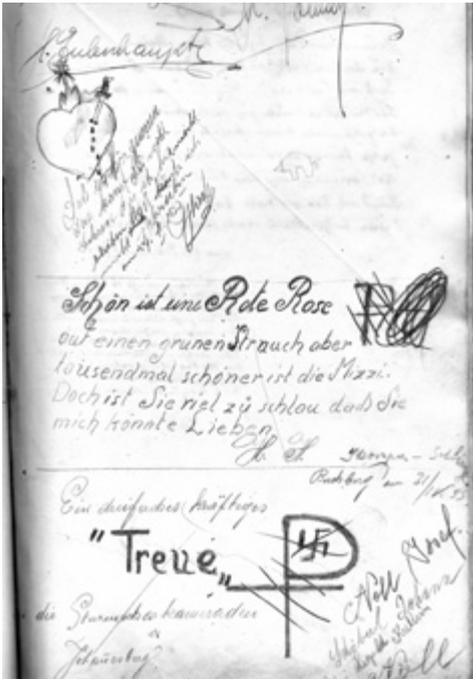


Abb. 3 Buchberg bei Neulengbach: »Hüttenbuch der A. G. D'Wildegger«, Einträge vom 21. April 1935

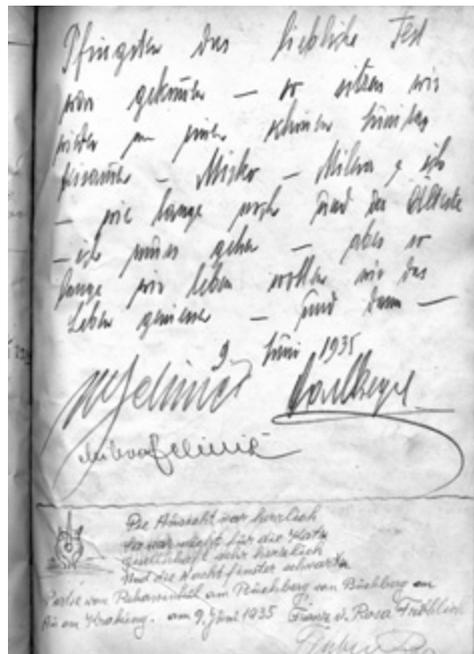


Abb. 4 Buchberg bei Neulengbach: »Hüttenbuch der A. G. D'Wildegger«, Einträge vom 9. Juni 1935



Abb. 5 Besucherbuch
 Österreichisches
 Museum für
 Volkskunde,
 Oktober 2010



Abb. 6 Besucherbuch
 Österreichisches
 Museum für
 Volkskunde, Eintrag
 29. Dezember 2010

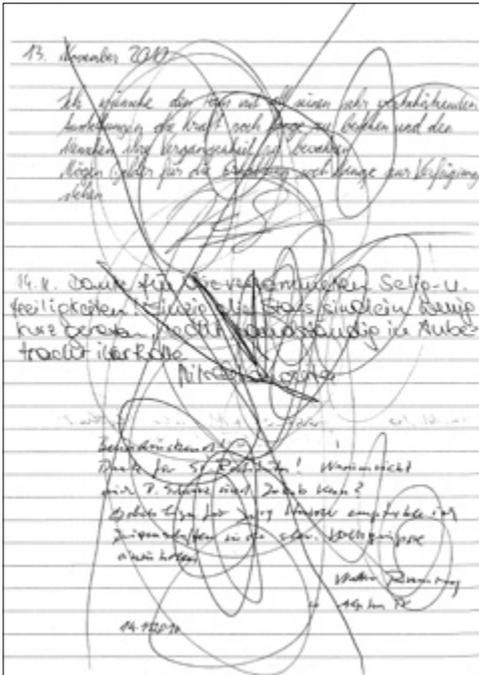


Abb. 7 Besucherbuch Österreichisches Museum für Volkskunde, November 2010

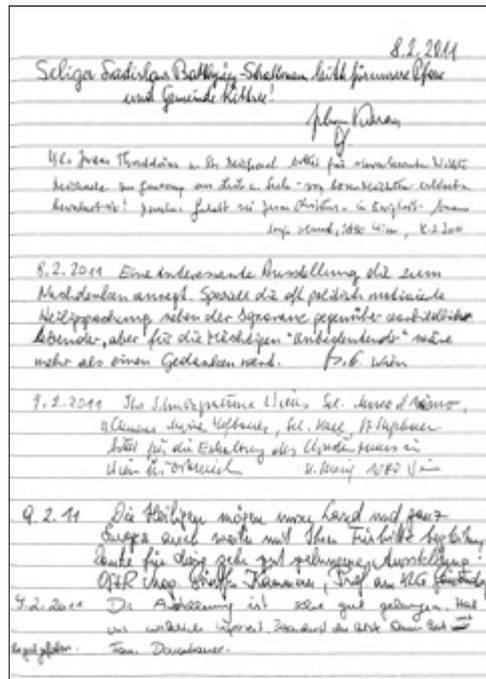


Abb. 8 Besucherbuch Österreichisches Museum für Volkskunde, Februar 2011

Bitte, behütet die, die nicht können, was sie tun.
Danke.

Claudia Wenzel Marion

Danke. 28.5.1980

Sch. mußt es schaffen **BITTE BITTE**
Viel

Denn, daß ich es geschafft habe, was **BITTE**
sich es aus meiner Fremde (Kleinstädte
oben) schaffen. Danke Dir.

Jan

Bitte hilf mir's - das wird schon
dabei ist auch für mich schon!
Danke

Ich bitte um gütigen Rat im
Beleuchtung und Belebung meiner
Bemerkung. Ich bin.

Danke mir gütlich mit Hilfe für die
Bitte hilf es ist mir so schwer!

Was hilf es ist mir so schwer.

Abb. 9 Anliegenbuch Pfarre
Gumpendorf, Wien, 1980

Bitte hilf für alles mit Hilfe
Hilfe und Geduld

Bitte um einen gütigen Tag mit Hilfe
Viel

Bitte dich mit deiner wunderbaren
Hilfe die mir helfen, mich in lieben
süßen Nachbarn, meist oft leichter
aus der Welt bis zu meinem gütigen
Abgeschiedenheit, mit Geduld entgegen.

Herrlicher Vergeltung Gott
dafür.

Bitte um einen gütigen Tag mit Hilfe
Hilfe für alles Bitte um Hilfe für alles
Es ist 14.11.1980

Anbittung, Danke in. Ich bin dem Hl. Sakrament!

Bitte um einen gütigen Tag mit Hilfe
Hilfe für alles Bitte für alles mit Hilfe
für alles.

Bitte um einen gütigen Tag mit
Hilfe für alles Bitte für alles

Abb. 10 Anliegenbuch Pfarre
Gumpendorf, Wien, 1981

BIBLIOGRAFIE

- ALEXANDER (2000): M. Alexander, Do Visitors Get It? A Sweatshop Exhibit and Visitors' Comments, in: *The Public Historian* 22/3, 2000, 85–94.
- BARNA (2002): G. Barna, Ritualisiertes Schreiben, schriftliche Devotion, in: *Acta Ethnographica Hungarica* 47, 2002, 265–268.
- BARTON (2010): D. Barton, Vernacular Writing on the Web, in: D. Barton – U. Papen (Hrsg.), *The Anthropology of Writing. Understanding Textually Mediated Worlds* (London – New York 2010) 109–125.
- BARTON – PAPEN (2010): D. Barton – U. Papen, What Is the Anthropology of Writing? in: D. Barton – U. Papen (Hrsg.), *The Anthropology of Writing. Understanding Textually Mediated Worlds* (London – New York 2010) 3–32.
- BENDRATH (2003): Ch. Bendrath, Triviale Lebenserfahrung als Anknüpfungspunkt der Theologie, in: K. Huizinga u. a. (Hrsg.), *Kleine Transzendenzen. Festschrift für Hermann Timm zum 65. Geburtstag* (Münster u. a. 2003) 4–37.
- BENJAMIN (1977): W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main 1977).
- BENN (1956): G. Benn, Jena, in: *Gottfried Benn, Lyrik. Auswahl letzter Hand* (Wiesbaden – München 1956) 136.
- BLUMENBERG (1981): H. Blumenberg, Bücherwelt und Weltbuch, in: ders., *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main 1981) 17–21.
- BÖHME (1995): G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main 1995).
- BÖHME (1998): G. Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische* (Ostfildern 1998).
- BÖHME (2006): G. Böhme, Atmosphären kirchlicher Räume, in: ders., *Architektur und Atmosphäre* (München 2006) 139–150.
- BOUNIA (2011): A. Bounia, The Visitor Book. Visibility, Performance and Representation, in: F. von Bose u. a. (Hrsg.), *Museum x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes* (= *Berliner Blätter* 57, 2011) 111–118.
- BRÜGGEMANN (2007): H. Brüggemann, Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie (Würzburg 2007).
- BURDORF (1997): D. Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse* ²(Stuttgart – Weimar 1997).
- CASPER (1992): B. Casper, Zur Einführung, in: B. Casper – W. Sparn (Hrsg.), *Alltag und Transzendenz. Studien zur religiösen Erfahrung in der gegenwärtigen Gesellschaft* (Freiburg – München 1992) 11–16.
- CHARTIER (1995): R. Chartier, Die geschriebene Botschaft und ihre Rezeption, in: *Neue Rundschau*, 106, 1995, 117–131.
- COULMAS (1981): F. Coulmas, *Über Schrift* (Frankfurt am Main 1981).

- DIKMANNSHENKE (2006): H. Diekmannshenke, »Ich war auch hier!«. Elektronische Gästebücher, in: P. Schlobinski (Hrsg.), Von »hdl« bis »cul8r«. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien (Mannheim u. a. 2006) 249–264.
- DIEM (1995): P. Diem, Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen (Wien 1995).
- EBERHART (2002): H. Eberhart, Von Lassing bis Kosovo. Aktuelle Ereignisse in Anliegenbüchern, in: Acta Ethnographica Hungarica 47, 2002, 289–299.
- FETZ (1999): B. Fetz, Psychische Schrift. Am Beispiel von Ernst Jandls »stanzen«, in: W. Hemecker (Hrsg.), Handschrift (= profile, Bd. 4) (Wien 1999) 85–98.
- FLUSSER (1994): V. Flusser, Die Geste des Schreibens, in: ders., Gesten. Versuch einer Phänomenologie (Frankfurt am Main 1994) 32–40.
- FRAENKEL (2010): B. Fraenkel, Writing Acts: When Writing Is Doing, in: D. Barton – U. Papen (Hrsg.), The Anthropology of Writing. Understanding Textually Mediated Worlds (London – New York 2010) 33–43.
- FRAUHAMMER (2011): K. Frauhammer, Written Representations of Individual Prayers, in: G. Barna (Hrsg.), Religions, Borders, Interferences (= Bibliotheca Religionis Popularis Szegediensis 27) (Budapest 2011) 98–106.
- GEDENKSCHRIFT (1901): Gedenkschrift zur feierlichen Eröffnung der Buchbergwarte. Sonntag, den 18. August 1901 (Neulengbach 1901).
- GELB (1958): I. J. Gelb, Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft (Stuttgart 1958) (Orig.: A Study of Writing. The Foundations of Grammatology. Chicago 1952).
- GESCHICHTE DER WARTE (2011): Geschichte der Warte und des Schutzhauses auf dem Buchberg, in: http://www.buchberg.co.at/joomlanelu/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid=31 (am 12. 08. 2011).
- GRÉSILLON (1999): A. Grésillon, Critique Génétique, in: Wilhelm Hemecker (Hrsg.), Handschrift (Wien 1999) 115–124.
- HABERLANDT (1900): M. Haberlandt, Moderne Schriftwissenschaft, in: ders., Cultur im Alltag (Wien 1900) 164–170.
- HAFERLAND (2011): H. Haferland, Schreiben, in: G. Lauer – Ch. Ruhrberg (Hrsg.), Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe (Stuttgart 2011) 296–300.
- HAHN – KAPP (1987): A. Hahn – V. Kapp (Hrsg.), Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekennnis und Geständnis (Frankfurt am Main 1987).
- HEIM (1961): W. Heim, Briefe zum Himmel. Die Grabbriefe an Mutter M. Theresia Scherer in Ingenbohl. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde der Gegenwart (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 40) (Basel 1961).
- HEMEL (1992): U. Hemel, Differenzierung und Transformation. Phänomenologische und strukturanalytische Anmerkungen zum Thema »Alltagserfahrung und Transzendenz«, in: B. Casper – W. Sparr (Hrsg.), Alltag und Transzendenz. Studien zur Religiösen Erfahrung in der gegenwärtigen Gesellschaft (Freiburg – München 1992) 89–98.

- HEMECKER (1999): W. Hemecker, Mnemosyne oder: Die Handschrift lebt, in: ders. (Hrsg.), *Handschrift* (= profile, Bd. 4) (Wien 1999) 5–22.
- HÖRISCH (2011): J. Hörisch, Sich in Stimmung bringen. Über poetisches und mediales *Mood-and-Mind-Management*, in: A.-K. Gisbertz (Hrsg.), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* (München 2011) 33–44.
- HUGGER (2010): P. Hugger, *Schön schreiben! Blüte und Zerfall einer Kultur* (Zürich 2010).
- KNOBLAUCH (2004): H. Knoblauch, Religion, Identität und Transzendenz, in: F. Jaeger – B. Liebsch (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriff* (Stuttgart – Weimar 2004) 349–363.
- KNOBLAUCH (2009): H. Knoblauch, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft* (Frankfurt – New York 2009).
- KNOBLOCH (1994): C. Knobloch, Historisch-systematischer Aufriß der psychologischen Schreibforschung, in: H. Günther – O. Ludwig (Hrsg.), *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Berlin – New York 1994) 983–992.
- KORFF (2002): G. Korff, Zum Eigenwert der Museumsdinge, in: ders., *Museumsdinge*, hg. von M. Eberspächer – G. M. König – B. Tschofen (Köln – Weimar – Wien 2002) 140–145.
- KÖSTLIN (1989): K. Köstlin, Der Christus mit der Schulterwunde und seine Verehrung im Bistum Regensburg, in: *1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen* (= Kunstsammlungen des Bistums Regensburg 7) (München – Zürich 1989) 481–496.
- KROMER (1996): H. Kromer, Adressat: Gott. Das Anliegenbuch von St. Martin in Tauberbischofsheim. Eine Fallstudie zur schriftlichen Devotion (= Studien und Materialien 17) (Tübingen 1996).
- KÜSTER (2006): M. W. Küster, *Geordnetes Weltbild. Die Tradition des alphabetischen Sortierens von der Keilschrift bis zur EDV. Eine Kulturgeschichte* (Tübingen 2006).
- LÜBBE (1986): H. Lübbe, *Religion nach der Aufklärung* (Graz – Wien – Köln) 1986.
- LYONS (2010): M. Lyons, *A History of Reading and Writing. In the Western World* (New York 2010).
- MACDONALD (2005): Sh. Macdonald, Accessing audiences: visiting visitor books, in: *museum and society* 3, 2005, 119–136.
- NIKITSCH (1990): H. Nikitsch, Schreiben und Glauben. Anliegenbücher als Beispiel moderner Volksreligiosität, in: H. Eberhart – E. Hörandner – B. Pöttler (Hrsg.), *Volksfrömmigkeit. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1989 in Graz* (Wien 1990) 191–201.
- NIKITSCH (2008): H. Nikitsch, Promulgation – vom Votivbild zum Graffiti. Beobachtungen zur »populären Religiosität«? In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 62/III, 2008, 265–276.
- NIKITSCH U. A. (2010): H. Nikitsch – K. Pallestrang – M. Schindler – N. Witzmann, *Heilige in Europa. Kult und Politik* (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde 92) (Wien 2010).
- NITSCHKE (2000): M. Nitschke, Heilige Zeichen – heilige Räume? Symbole im interreligiösen Kontext, in: *kunst und kirche* 2/2000, 78–82.

- PATZELT (2007): W. J. Patzelt, Stimmung, Atmosphäre, Milieu. Eine ethnomethodologische Analyse ihrer Konstruktion und Reproduktion, in: St. Debus – R. Posner (Hrsg.), Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung (Bonn 2007) 196–232.
- PETROV (2002): P. Petrov, Eintragungen im Besucherbuch des Nationalen Historischen Museums in Sofia. Zur Rezeption von Symbolen nationaler Vergangenheit, in: Acta Ethnographica Hungarica 47, 2002, 309–321.
- PONISCH (1996): G. Ponisch, »Bitte um weiteres Glück!« Anliegenbücher als Möglichkeit zeitgenössischer Devotion, in: H. Eberhart – H. Fell (Hrsg.), Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996, 261–272.
- ROSEGGER (1883): P. Rosegger, Ueber das Fremdenbuch in den Alpen, in: ders., Meine Ferien (Wien – Pest – Leipzig 1883) 121–134.
- ROTHGANGEL (2011): M. Rothgangel, »Die immer für mich da sind« – Familie und Freunde als Heilige des Alltags, in: ders. – H. Schwarz (Hrsg.), Götter, Heroen, Heilige. Von den römischen Göttern bis zu Heiligen des Alltags (Frankfurt u. a. 2011) 205–224.
- SCHARFE (2007): M. Scharfe, Berg-Sucht. Eine Kulturgeschichte des frühen Alpinismus 1750–1850 (Wien – Köln – Weimar 2007).
- SCHÜTZ – WEGMANN (2001): E. Schütz – Th. Wegmann, Literatur und Medien, in: H. L. Arnold – H. Detering (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft ⁴(München 2001) 52–78.
- SOEFFNER (2000): H.-G. Soeffner, Kulturrelikt – Reservat – Grenzzeichen. Kirchen in der offenen Gesellschaft, in: ders., Gesellschaft ohne Baldachin. Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen (Weilerswist 2000) 124–143.
- STEIN (2006): P. Stein, Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens (Darmstadt 2006).
- STINGELIN (1999): M. Stingelin, »Unser Schreibzeug arbeitet mit unseren Gedanken«. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche, in: Lichtenberg-Jahrbuch 1999, 81–98.
- STINGELIN (2004): M. Stingelin, »Schreiben«, in: ders. (Hrsg.), »Mir ekelt vor diesem tintenkleckenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte (München 2004) 7–21.
- TIMM (1984): Hermann Timm, Zwischenfälle. Die religiöse Grundierung des All-Tags (Güterloh 1983).
- TSCHOFEN (2000): B. Tschofen, Berg, Kultur, Moderne. Volkstümliches aus den Alpen (Wien 2000).
- UNSER BUCHBERG (1924): Unser Buchberg. Zur Eröffnung des Schutzhauses am 6. Juli 1924, hrsg. von der Lehrerarbeitsgemeinschaft Neulengbach (Neulengbach 1924).
- WARNEKEN (2006): B. J. Warneken, Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung (Wien – Köln – Weimar 2006).
- WERNER (1988): P. Werner, Von der Weinflasche mit Visitenkarte zum Gipfelbuch in der Zinkblechbüchse, in: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur 11, H. 4, November 1988, 17–21.

WITTMANN (2009): B. Wittmann, Symptomatologie des Zeichnens und Schreibens. Verfahren der Selbstaufzeichnung, in: dies. (Hrsg.), Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung (Zürich – Berlin 2009) 7–19.

ZWEIG (2005): St. Zweig, Sinn und Schönheit der Autographen, in: O. Matuschka (Bearb.), Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften (= Antiquar INLIBRIS, Kat. 15) (Wien 2005) 136–140.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1–10 Foto Herbert Nikitsch

DIE TOTALITÄT SEHEN?

DIE SONNENFINSTERNIS ALS MODERNES WAHRNEHMUNGSRITUAL UND TRANSLOKALES MEDIENEREIGNIS IM 20. JAHRHUNDERT

MONIKA BERNOLD

I. RESAVOIR:¹ DIE PREKARITÄT DES LEBENS

Sonnenfinsternisse sind astronomische Ereignisse, die immer nur für wenige Minuten und von spezifischen, sich ändernden Orten aus erfahrbar sind. Eine totale Sonnenfinsternis tritt ein, wenn der Kernschatten des Mondes auf die Erde trifft. Dies ereignet sich nur sehr selten an den gleichen Orten der Erde. Die Verfinsterung der Sonne wird, vorausgesetzt es gibt keine Wolken, für das ›freie‹ Auge in Form einer schwarzen Scheibe mit hell erleuchtetem Ring sichtbar. Kennzeichnend für dieses Naturschauspiel ist erstens seine wetterbedingte, *potenzielle Nichtverfügbarkeit* für das menschliche Auge, dann nämlich, wenn etwa der Himmel wolkenverhangen ist. Das zweite kennzeichnende Moment der Sonnenfinsternis ist ihre *Berechenbarkeit* und die damit verbundene Vorherseh- und Vorhersagbarkeit.² Sonnenfinsternisse sind drittens durch eine nach einem spezifischen Muster verlaufende *Wiederholung* im Ablauf gekennzeichnet, die Menschen wie Tiere zu spezifischen, ›ritualisierten‹ Handlungsweisen motiviert. Bei Eintritt der Totalität wird das Restlicht so gering, dass für ein paar Minuten aus dem Tag eine Art helle Nacht wird. Menschen blicken häufig mit Augenschutz oder optischen Instrumenten zum Himmel, Tiere legen sich zur Ruhe, Vögel verstummen, Blü-

1 Bartl – Hoenes – Mühr – Wienand (2011).

2 Die Berechenbarkeit und Vorhersehbarkeit der Sonnenfinsternis wurden dem deutschen Philosophen Immanuel Kant bereits Ende des 18. Jahrhunderts zur kontrastiven Argumentationsfigur für die Freiheit und gleichzeitig Unbestimmtheit menschlichen Denkens und Handelns: »Man kann also einräumen, daß, wenn es für uns möglich wäre, in eines Menschen Denkungsart, so wie sie sich durch innere sowohl als äußere Handlungen zeigt, so tiefe Einsicht zu haben, daß jede, auch die mindeste Triebfeder dazu uns bekannt würde, imgleichen alle auf diese wirkende äußere Veranlassungen, man eines Menschen Verhalten auf die Zukunft mit Gewißheit, so wie eine Mond- oder Sonnenfinsterniß, ausrechnen könnte und dennoch dabei behaupten, daß der Mensch frei sei.« Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), Ausgabe Rosenkranz und Schubert (Leipzig 1838) 230.

ten schließen sich, es kühlt ab und ein leichter Wind, ›Finsterniswind‹³, ist zu spüren, wenn der Schatten des Mondes sich über die Sonne legt.

»Naturspektakel« oder »Naturschauspiel« – die Bezeichnungen indizieren bereits die Doppelstruktur von Performativität und scheinbar evidenter Naturhaftigkeit. Das ›reine‹ Bild von der Sonnenfinsternis als solcher aber gibt es nicht. Bilder als kulturelle Symbolisierungen der Sonnenfinsternis, das will ich in diesem Beitrag zeigen, sind ebenso wie die jeweiligen Blicke, die diese generieren, in historische Wissensformationen und spezifische Kontexte eingebunden, die das zeitgenössische Sehen und Verarbeiten dieses Ereignisses mitkonstituieren. Visualisierungen des Blicks auf die Sonnenfinsternis – also etwa Bilder, die Menschen an Teleskopen oder mit Sonnenfinsternisbrillen zeigen, in der Malerei,⁴ der Fotografie, dem Film, dem Fernsehen oder im Internet – belegen nicht nur, dass das Sehen kontingent, sondern auch, dass das Ereignis der Sonnenfinsternis medial vermittelt ist und zunehmend auch als Ritualisierung einer medial vermittelten Wahrnehmung funktioniert. An der diskursiven und ritualisierten Herstellung von Sonnenfinsternissen werden Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der kulturellen Verarbeitung, medialen Sinnggebung und Adressierung verschiedener Sinne durch Medien rekonstruierbar, die genau darin als moderne *Wahrnehmungsrituale* beschreibbar sind.

Es sind (wissenschaftliche) Beobachtungsformationen und rituelle Erfahrungs- und Mediatisierungsformen, die die Sonnenfinsternis zu einem modernen Wahrnehmungsritual machen. Dies vor allem deshalb, weil die totale Sonnenfinsternis die sinnliche Wahrnehmung selbst wie auch ihre mediale Form zur empirischen und historischen Disposition stellt. Insbesondere seit dem 19. Jahrhundert erzeugten diverse Technologien des Sehens und Techniken der Sichtbarmachung den ›modernen‹ Blick auf die Sonnenfinsternis, den ich sowohl in den kulturellen Symbolisierungen als auch in der zunehmend mediatisierten Erfahrung der Sonnenfinsternis als modernes Wahrnehmungsritual beschreiben will. Das Wahrnehmungsritual ist durch das Zusammenwirken körperlicher und ästhetischer Momente gekennzeichnet.

In der gemeinschaftlichen und medial vermittelten Erfahrung wie auch der kulturellen Deutung der Sonnenfinsternis, so meine erste These, bestätigen und affirmieren sich in erster Linie die Machteffekte der Medien selbst. »Die performative Magie von Ritualen bewirkt, dass alle am Ritual Beteiligten die im Ritual inszenierten Machtverhältnisse anerkennen.«⁵ Mit Bourdieu weitergedacht bedeutet dies, dass im Wahr-

3 Hartl (1999) 22.

4 Zu der Sonnenfinsternis 1842, die auch in Wien zu sehen war, vgl. etwa die Gemälde von Jakob Alt, »Die Sonnenfinsternis über Wien am 8. Juli 1842«, Aquarell (Wien, Historisches Museum der Stadt Wien), und von Leander Russ, »Die Sonnenfinsternis über dem Marchfeld am 8. Juli 1842«, Aquarell und Deckfarbe (Albertina Wien).

5 So formuliert Christoph Wulf mit Bourdieu: Wulf (2004) 14.

nehmungsritual Sonnenfinsternis die Regime der Sichtbarkeit, die die Moderne seit dem 18. Jahrhundert hervorgebracht hat, instituiert, bestätigt und legitimiert werden.⁶ Fotomontagen zeigten 1999 im Vorfeld der letzten totalen Eklipse, die in Mitteleuropa zu sehen gewesen ist, was bei der totalen Sonnenfinsternis zu sehen sein würde. Lange vor dem ›eigentlichen‹ Ereignis zirkulierte das Bild der schwarzen Sonne mit Lichterkranz in verschiedensten Medien.⁷

Das moderne Wahrnehmungsritual der Sonnenfinsternis fungiert, so meine zweite These, im Modus des ›ReSaVoir‹⁸ als Erfahrung von etwas bereits Gesehenem und Gewusstem in der Einmaligkeit des gegenwärtigen Augenblicks. Der Neologismus *ReSaVoir* verbindet die französischen Begriffe ›savoir‹ (wissen) und ›voir‹ (sehen) mit dem Präfix ›re‹ und bezeichnet damit den unabdingbaren Zusammenhang des Visuellen, der Macht und des Wissens, in dem Bilder erst ihre Bedeutung gewinnen. *ReSaVoir* bezeichnet ein Handlungsfeld, »in dem mit Bildreserven operiert und neue ebenso wie alte Sichtbarkeiten entworfen werden, in das auch die Betrachtenden mit eingespannt sind«.⁹ Sonnenfinsternisse als Wahrnehmungsrituale werden im Folgenden als Teil einer Bildpolitik verstanden, durch die 1. die Prekarität des Lebens gleichermaßen erinnert wie auch vergessen gemacht wird und 2. die sinnliche Wahrnehmung und die Wahrnehmung der Sinne historisch und medial verhandelt werden.

Die Sonnenfinsternis als ein Ereignis, das wiederholt und für den Zeitraum von ein paar Minuten grundlegend auf die Bedingtheit und prinzipielle Endlichkeit des Lebens verweist, ist also ein Beispiel dafür, wie die gesellschaftliche Erfahrung von Unsicherheit und Fragilität des Lebens kognitiv, kulturell und visuell / medial verarbeitet wurde. Bilder der Sonnenfinsternis sind vor diesem Hintergrund immer auch Bilder der Angst vor der Endlichkeit des Lebens und Bilder zur Beruhigung dieser Angst. Das symbolische Spannungsverhältnis von Licht und Dunkel, ob als Ergänzung oder als Gegensatz gedacht, wird in den kulturellen Repräsentationen der Sonnenfinsternis fast immer mittransportiert. Der Begriff der ›Sonnenfinsternis‹ selbst bezeichnet zumindest in der deutschen Sprache genau diese spannungsgeladene Dimension des Kontrasts als Polarität von Sonne/Leben und Finsternis/Tod.

Die kulturellen Bedeutungen, die der totalen Eklipse zugeschrieben wurden, haben überwiegend mit den unheimlichen, abjekten Dingen des Lebens zu tun. Die tradierten Symbolisierungen und Narrationen reichen von der Vorstellung der verkehrten Welt über das Zeichen für den bevorstehenden Weltuntergang bis hin zum Sinnbild für die von sich selbst entfremdete Natur. Bedrohlich, so hieß es bereits im *Phaidon*,

6 Bourdieu (1982) 85–94, insbes. 86 f.

7 »Sonnenfinsternis über dem Deutschen Museum«, in: Hartl (1999) 18.

8 Bartl – Hoenes – Mühr – Wienand (2011) 15.

9 Ebd. 9.

ist nicht nur der direkte Blick in die Sonne, sondern eben auch der ungeschützte Blick in die verdunkelte Sonne der Sonnenfinsternis.¹⁰ Das Motiv der Sonnenfinsternis ist auch ein biblisches Motiv, dem Kreuzigungstod folgt im Lukas-Evangelium eine Sonnenfinsternis. Die Idee, dass die Sonne sich schäme und daher verstecke, wird aus dem heutigen Syrien überliefert. In China, wo es die frühesten astronomischen Berechnungen von Sonnenfinsternissen gab,¹¹ war demgegenüber noch die Vorstellung vom Drachen verbreitet, der die Sonnenkugel verschluckt. Auch Adalbert Stifter, der bis heute meistzitierte Autor zur Sonnenfinsternis im deutschsprachigen Raum, schreibt 1842 bildschwer von einem seltsamen Tier, das die Sonne langsam wegfrisst: »Seltsam war es, daß dies unheimliche, klumpenhafte, tiefschwarze, vorrückende Ding, das langsam die Sonne wegfraß, unser Mond sein sollte...«¹²

Sexuelle Konnotationen verbinden sich häufig mit gegenderten Narrativen zur Sonnenfinsternis. Die Sonne wird dabei zumeist männlich, der Mond weiblich markiert. Die Deutung der Sonnenfinsternis als eine Art Geschlechtsakt der Himmelskörper hat eine breite kulturelle Tradition und fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Georges Méliès' Film »L'éclipse du soleil en pleine lune« (F 1907) einen filmisch-medialen Ausdruck mit homoerotischen Konnotationen. Méliès' kurzer Film handelt von einem Astronomen, bei dessen Vortrag über die Sonnenfinsternis nicht nur die Studenten einschlafen, sondern auch eine Sonnenfinsternis stattfindet. In sexualisierter Symbolik zeigt der zweite Teil des Films, wie der rationale Wissenschaftler und Astronom diese in einem überdimensionalen Teleskop beobachtet. Die Sonnenfinsternis wird dabei als erotisch-laszives Vereinigungsritual von einem feminisierten männlichen Mond und einer maskulinisierten Sonne inszeniert.¹³ In Méliès' Film wird die Sonnenfinsternis damit zum Transmitter eines satirischen Blicks auf die Rationalität wissenschaftlicher Erkenntnis, die das Begehren und die Libido als Antrieb ihrer Erkenntnis gerne unterschlägt.

Eklipsen wurden im 20. Jahrhundert nicht nur Gegenstand einer »begehrlichen« Wissenschaft, sondern parallel und relational dazu auch der Popkultur. Astronomen, aber eben auch Dichter, Filmemacher und *Donald Duck* haben sich mit der Sonnenfinsternis beschäftigt. Insbesondere das Hubble-Teleskop, das den Blick in das Weltall radikal veränderte, aber auch Amateurteleskope, geschwärzte Gläser, alubeschichtete Brillen gehören zu der dinglichen Ausstattung der medialen Darstellung der Sonnenfinsternis als soziales Ereignis. Auch die Uhr, die die Erfahrung der Sonnenfinsternis als zeitliches Ereignis, als Differenz durch die Zeit symbolisiert, ist ein immer wiederkehrendes Artefakt der Repräsentation von Eklipsen. Die Uhr als moderner Zeitgeber

10 Zitiert nach: Eickenrodt (2006) 189.

11 Guillermier – Koutchmy (1999) 82.

12 S. die Ausgabe von Pils (1992) 12; vgl. dazu auch Hunfeld (2004).

13 Vgl. Cornea (2007) 14f.

signifiziert den Ablauf des Ereignisses in der Zeit, das Davor und das Danach, die im Sinn von Reinhart Koselleck das Ereignis erst mit Bedeutung versehen.¹⁴

In einer *Donald-Duck*-Geschichte aus dem Jahr 1955, »The Heirloom Watch/Die Erbuhr« (Carl Barks, USA 1955), besitzt Dagobert ein wertvolles Familienstück seines Großonkels David, eine Taschenuhr, die die nächste Sonnenfinsternis auf die Minute genau vorhersagen kann. Das Familienerbstück geht kaputt, als Dagobert es angeberisch Donald vorführt. Um das Erbe des Onkels antreten zu können, muss Dagobert eine funktionstüchtige Uhr besitzen, er lässt sie deshalb von Düsentrrieb reparieren und reist nach Schottland zum Notar. Dort sagt die Uhr unerwartet eine Sonnenfinsternis voraus, die dann kurz darauf, durch einen unbekanntenen Planeten verursacht, tatsächlich eintrifft. Das Erbe, das Dagobert nun antreten kann, ist ein kleiner Rubin, der genau in das rechte Auge des Hirsches auf dem Uhrdeckel passt.

Aus dieser kleinen Episode lassen sich zwei Beobachtungen der Sonnenfinsternis als Wahrnehmungsritual und Medienereignis im 20. Jahrhundert gewinnen. Erstens ist die Sonnenfinsternis mit *Donald Duck* in der Mitte des 20. Jahrhunderts im Zentrum der US-amerikanischen Populärkultur angekommen. Zweitens deutet die Verbindung der zeitlichen Berechenbarkeit der Sonnenfinsternis (symbolisiert in der Uhr) und der Metaphorik des Auges (Rubinstein im Auge des Hirsches auf dem Uhrdeckel) eine zentrale und lang tradierte kulturelle Verarbeitungsform der Sonnenfinsternis als Wahrnehmungsritual an, das dem Primat des Sehens in der Moderne entspricht. Die Verunsicherung, die Erinnerung an die prinzipielle Prekarität des Lebens, die das Ereignis der Sonnenfinsternis auslöst, wird im 20. Jahrhundert medial zu beruhigen versucht. Dabei passt die mediale Inszenierung der Sonnenfinsternis als planetarisches, gemeinschaftliches Medienereignis hervorragend in das Bewältigungs- und Sicherheitsphantasma des 20. Jahrhunderts.¹⁵

2. PLANETARISCHES MEDIENEREIGNIS UND EUROZENTRISTISCHER BLICK

Das Planetarische hat gegenwärtig Konjunktur in den Kulturwissenschaften. »Sternwissen und Weltbürgertum in Medien und Kultur« hieß etwa eine Tagung 2011 in Köln.¹⁶ Jenseits aktueller wissenschaftlicher Konjunkturen wurde die Sonnenfinsternis spätestens seit dem 19. Jahrhundert in multimedialen Anordnungen und Praxen beob-

14 Koselleck (1973/1989) 144 f.

15 Hentschel (2008) 195.

16 Die Kulturwissenschaftlerin Sonja Neef konzipierte die Tagung unter dem Titel »Astro-Morphomata. Dialogues of Cosmology and Cosmopolitanism in Media and Culture«; vgl. www.ik-morphomata.uni-koeln.de.

achtet, erlebt, beschrieben und dargestellt. Einerseits adressierte das Naturereignis dabei vordergründig das traditionelle Primat des Sehens und die eurozentristische Blickstruktur der Moderne. Andererseits waren Kälte, Finsternis und Stille die dominanten sinnlichen Qualitäten, die mit dem Ereignis verbunden waren und die medial kommuniziert und authentifiziert werden mussten.¹⁷ Das Spannungsverhältnis von naturwissenschaftlich-technischem Weltbild und ritualisierten, kulturellen Deutungsmustern prägt das Medienereignis Sonnenfinsternis bis in die Gegenwart. Von 1900 bis 1999 fanden weltweit über zweihundertzwanzig Sonnenfinsternisse statt. In Europa bzw. in Teilen Europas waren in diesem Zeitraum dreizehn totale Eklipsen zu sehen, die erste im August 1905, die letzte 1999.¹⁸

Es war allerdings eine Sonnenfinsternis, die nicht in Europa, sondern auf einer westafrikanischen Insel 1919 beobachtet wurde, die die Sonnenfinsternis vielleicht erstmalig zu einem translokalen Medienereignis in Europa machte. Spätestens im vorbereiteten Blick auf die totale Sonnenfinsternis¹⁹ in Russland am 29. August 1914 begann die radikale Umdeutung der Sonnenfinsternis vom Naturspektakel in ein Instrument der Evidenzproduktion moderner Naturwissenschaft. Im Kontext der langjährigen Versuche, die allgemeine Relativitätstheorie zu bestätigen, kam der Sonnenfinsternis grundlegende Bedeutung zu. Bereits 1913 schreibt Albert Einstein in sein Tagebuch: »Nächstes Jahr bei der Sonnenfinsternis soll sich zeigen, ob die Lichtstrahlen an der Sonne gekrümmt werden, ob m. a. W. die zugrunde gelegte fundamentale Annahme von der Äquivalenz von Beschleunigung des Bezugssystems einerseits und Schwerfeld andererseits wirklich zutrifft.«²⁰ Die Koinzidenz von Kriegsausbruch und Sonnenfinsternis im Jahr 1914, die die deutsche Sonnenfinsternis-Expedition des Astronomen Erwin Freundlich nach Russland zum Scheitern bringt, lässt Einstein am 19. August festhalten: »Mein guter Astronom Freundlich wird in Russland statt der Sonnenfinsternis die Kriegsgefangenschaft erleben.«²¹ Die ritualisierte Figur der potenziellen Verdeckung der Sonne ist in diesem Fall einmal nicht durch die Wolken oder durch Störungen in ihrer technologisch-medialen Beobachtung begründet, sondern durch die Erfahrung des Krieges bedingt, die die Erfahrung der Sonnenfinsternis in Einsteins Vorstellung gewissermaßen überdeckt. Im Mai 1919, also unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, fand dann die

17 Im Song »Eclipse« der Rockband Pink Floyd, der das 1973er-Album »Dark Side of the Moon« abschließt, werden diese sinnlich-affektiven Dimensionen der Sonnenfinsternis in ihrem Gegenteil, der Lebendigkeit und Fülle sinnlicher Wahrnehmung, beschworen: »All that you touch and all that you see, all that you taste, all you feel [...] and all that is now and all that is gone and all that's to come and everything under the sun is in tune but the sun is eclipsed by the moon.«

18 Guillermier – Koutchmy (1999) 101.

19 Ebd. 183.

20 Hartl (2005) 182 f.

21 Ebd. 182 f.

sogenannte Sonnenfinsternis-Expedition des britischen Astronomen Arthur Eddington auf die kleine Insel Príncipe vor der westafrikanischen Küste statt.

Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die astronomischen Gesellschaften Europas, Expeditionen zu den Sonnenfinsternissen durchzuführen, spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann von einer beginnenden Popularisierung wissenschaftlicher Diskurse der Astronomie und Kosmologie gesprochen werden. Fotografien von entfernten Sternen und Spektralnebeln erreichten ein breiteres Publikum in erster Linie in der medialen Form der Tageszeitung. Die verbesserten teleskopischen und fotografischen Techniken ermöglichten mechanische Ansichten des Kosmos für viele. Das Bild des Weltalls begann sich über die Fotografie langsam printmedial zu popularisieren.

Ziel und Effekt der Expedition des Briten Eddington nach Príncipe war es, die 1916 von Albert Einstein vorgelegte Theorie der allgemeinen Relativität experimentell zu bestätigen. Ziel der Forschung war die fotografische Dokumentation und anschließende Vermessung der Ablenkung des Sternenlichts in Übereinstimmung mit Einsteins Theorie. Das fotografische Experiment gelang. Eddington schrieb in sein Tagebuch: »Ich sah die Verfinsternung nicht, weil ich zu sehr mit dem Auswechseln der Platten beschäftigt war.«²² Auch hier wird das für das Wahrnehmungsritual Sonnenfinsternis signifikante Verhältnis von Präsenz und Absenz, von Zeigen und Verdecken thematisiert, das die medialen Beobachtungen, Inszenierungen und Sinngebungen der Sonnenfinsternis im 20. Jahrhundert kontinuierlich begleitete.

Das Ereignis selbst, das von einer Bewegung der Verdeckung gekennzeichnet ist, entzieht sich dem menschlichen Blick und der sinnlichen Erfahrung immer wieder sowohl durch das Phänomen einer sekundären Verdeckung, zum Beispiel durch heranziehende Wolken, als auch durch die Beschäftigung der menschlichen Beobachter mit dem medialen / technologischen – in dem Fall fotografischen – Zugriff auf das Ereignis. Im Fall der Expedition nach Príncipe war es das wolkige Wetter, das die Eklipse für das freie Auge kaum sichtbar machte, dafür aber die Kamera vor dem Verbrennen schützte und die gewünschten Bilder erzeugte – ein zusätzlich paradoxer Glücksfall. Viele Jahrzehnte später werden die Blitzlichter der privaten Kameras in der TV-Berichterstattung zur Sonnenfinsternis 1999 von einer BBC-Moderatorin dafür verantwortlich gemacht, das einmalige Erlebnis der Dunkelheit zu stören.

Für unseren Zusammenhang interessiert nicht so sehr die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung der Expedition Eddingtons, sondern die medienhistorische Rahmung, die darin bestand, dass eine Sonnenfinsternis, die 1919 vor der Westküste Afrikas zu sehen war, von britischen Wissenschaftlern fotografiert wurde und zu einer in Europa erstmals breit rezipierten Diskussion über die Neuordnung des kosmischen Weltbildes führte. Auf der Grundlage einer telegrafisch vernetzten Massenpresse berichte-

22 Ebd.

ten große europäische Tageszeitungen wie die britische *Times*, aber auch die *New York Times* von dem Ereignis und seiner fotografischen Dokumentation: »Sonnenfinsternis auf einer afrikanischen Insel bewies Gravitationsabweichung«, »Experiment als epochal gefeiert«. ²³ Die Insel Príncipe vor der westafrikanischen Küste wurde 1471 portugiesische Kolonie, zwangsbesiedelt mit deportierten jüdischen Kindern, die aus sephardischen Familien stammten und, aus Spanien vertrieben, nach Portugal geflüchtet waren, sowie mit afrikanischen Sklaven. Die Insel war um 1900 einer der wichtigsten Kakao-producingen der Welt. Darüber, wie die BewohnerInnen der Insel die Sonnenfinsternis 1919 erlebten, wissen wir nichts. Translokales Medienereignis war sie insofern, als die wissenschaftlich-fotografische Beobachtung der Sonnenfinsternis durch britische Wissenschaftler an einem Ort europäischer kolonialer Geschichte den Weltruhm des Deutschen Albert Einstein begründete und das fotografische Bild der Sonnenfinsternis im 20. Jahrhundert erstmals verbreitete.

Visualisiert wurde die Sonnenfinsternis in den fotografischen Darstellungen zum einen als schwarze Scheibe, die von einem glänzenden Lichtring umgeben ist. In der Logik des ›tourist gaze‹ (John Urry) entsprach dieses Bild jenem aus dem astronomischen Fachbuch, dem sich das Bild der Sonnenfinsternis in verschiedensten medialen Anordnungen und Konstellationen anzupassen hatte. Zum anderen wurde die Sonnenfinsternis in Bildern von kollektiven Akten der Beobachtung visualisiert, durch Bilder von vielen, die mit Brillen, Fernrohren oder Spezialekameras gemeinsam zum Himmel schauen. Dieser synoptische, technisch vermittelte Blick zur Sonne steht im Zentrum des modernen Wahrnehmungsrituals und wird im 20. Jahrhundert zur dominanten Repräsentationsform der Sonnenfinsternis als Medienereignis im Sinne des ReSaVoir.

Medienereignisse sind nach der Definition der Mediensoziologen Katz und Dayan durch die Unterbrechung von medialen Routinen gekennzeichnet. ²⁴ Die Monopolisierung von Aufmerksamkeit, die zeremonielle Darstellungsweise, die Erwartbarkeit, ja mehr noch die Ankündigung und Bewerbung der Ereignisse durch die Medien sowie die Adressierung eines großen Publikums kennzeichnen demnach Ereignisse als Medienereignisse. Das Moment des »collective heartbeat«²⁵, der das Publikum nach Katz und Dayan im Moment des Ereignisses herstellt, teilhaben lässt und verbindet, wird erst durch das synchronisierende Live-Medium Fernsehen ermöglicht. In diesem engen Sinn des Medienereignisses wurde auch die Sonnenfinsternis erst durch die televisuelle Berichterstattung ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zu einem solchen. Das Bildwissen in den Fernsehberichten – am 2. Juli 1954 berichtete die BBC erstmals über eine Sonnen-

²³ Ebd.

²⁴ Dayan – Katz (1994) 1–24; vgl. zur Medienereignistheorie u. a. auch: Couldry – Hepp – Krotz (2009); Schneider – Bartz (2007); Bösch (2010).

²⁵ Dayan – Katz (1994) 9.

finsternis – schließt großteils an die bereits insbesondere seit den 1930er-Jahren vermehrt zirkulierenden fotografischen Darstellungen der Sonnenfinsternis an.²⁶ Der erste Fernsehbericht zeigt das Bild der schwarzen Sonne mit Lichterkranz, Menschen, die sich mit Auto oder Bahn nach Schweden in die Kernzone aufmachen, um dabei zu sein, Tiere, die verstummen, den Experten, der via Flugzeug Bilder von dem Ereignis macht, Menschen, die mit geschwärzten Brillen, Kameras und Teleskopen in der Beobachtungszone zum Himmel sehen, dazu spannungsgeladene Musik, die den Bericht des Ereignisses unterlegt. Die Frage, ob die schwarze Sonne zu dem vorausgesagten Zeitpunkt von dem Ort der Übertragung aus ohne Wolkenstörung zu sehen sein wird, gerät in den Fernsehübertragungen zum spannungsgenerierenden Leitmotiv der Ereignisberichterstattung.

Wenn es aber bei dem Medienereignis um die Veränderungen geht, die den Rahmen dafür abgeben, dass und wie die Sonnenfinsternis technologisch unterstützt sichtbar oder kulturell und diskursiv mit Bedeutung ausgestattet wurde, muss das Verständnis von Medienereignis weiter gefasst sein, als es bei Katz und Dayan der Fall ist. Insbesondere dem Moment der Selbstreferenzialität der Medien²⁷ sowie der Intermedialität, also dem Zusammenwirken verschiedener Medien, kommt dabei entscheidende Bedeutung zu.

Die letzte totale Sonnenfinsternis in Mitteleuropa im August 1999 wurde zu einem Medienereignis, das in den ›betroffenen‹ Regionen über Lokal- und Territorialgrenzen hinweg gesamtgesellschaftliche Kommunikationsprozesse in Gang setzte. Diese Sonnenfinsternis am Ende des Jahrtausends, bei der der Kernschatten des Mondes sich von der Ostküste der USA über Teile Englands, Frankreichs, Deutschlands, Österreichs, Bulgariens und Rumäniens ausbreitete, war eingebaut in einen kulturellen Deutungs-Overkill. Schon in den medialen Vorberichten haben umfangreiche Erklärungen und Visualisierungen die Redundanz des Ereignisses begründet. »Ein Jahrtausendereignis« nannte es der Österreichische Rundfunk, »ein Jahrtausendereignis« die ARD.

Der Ereignischarakter der Sonnenfinsternis 1999 wurde in einem vielfältig ausgedehnten sozialen und medialen Raum generiert, der spätestens seit den 1990er-Jahren von einem tief greifenden Medienwandel durch Internet, Medienkonvergenz und Digitalisierung gekennzeichnet war. Erst nach 1999, in den Berichten zur Sonnenfinsternis 2001 über Afrika oder 2009 über großen Teilen Asiens, dominiert im Fernsehen wie auch im Netz der Blick auf die Sonnenfinsternis aus dem All, wird also primär mit Satellitenbildern von der Sonnenfinsternis operiert. Als Internet-Ereignis wurde die Sonnenfinsternis seit der Jahrtausendwende entweder in der Vernetzung mehrerer einfacher Web-Tools wie Twitter, Blogs oder Webcasts kommuniziert oder technisch aufwendi-

26 http://news.bbc.co.uk/player/nol/newsid_6580000/newsid_6583200/6583201.stm?bw=nb&mp=rm&news=1&bbcws=1 (am 20. 10. 2011).

27 Bösch (2010) 6.

ger über Webstreaming sichtbar gemacht. Dennoch besetzen Sonnenfinsternisse nur dann für einen Moment das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens, wenn sie vor Ort stattfinden, also an reale BeobachterInnen in Reichweite gebunden sind, wie es 1999 in Mitteleuropa der Fall gewesen ist.

Viele Menschen – so war es in den Medien zu sehen – setzten sich 1999 mit dem Auto oder auch per Bahn in Bewegung, um die Totalitätszonen zu erreichen und die vom Mondschatten verdeckte Sonne zu sehen, zu erleben oder zu fotografieren. Die sichtbare Mobilisierung vieler Individuen wurde zu einem Teil der Effekte der Sonnenfinsternis im 20. Jahrhundert. In der massenhaften Reise zur Sonnenfinsternis wie auch in ihrer televisuellen Übertragung wurde die Vernetzung von Medien- und Verkehrstechnologien medial aufgeführt, die seit dem 19. Jahrhundert das industrialisierte Gesellschaftsmodell prägt. Neben Astronomie, Technologie und Mythologie wurden im 20. und 21. Jahrhundert auch andere Diskursfelder an die Sonnenfinsternis angedockt – allen voran der touristische Komplex. So artikuliert sich die Verbindung von Mobilisierung und Mediatisierung gegenwärtig in Form von im Internet buchbaren ›Reisen zur schwarzen Sonne‹,²⁸ die an die Stelle der historischen Sonnenfinsternis-Expeditionen im kolonialen Modus getreten sind. Die eurozentristische Perspektive auf die Sonnenfinsternis setzt sich darin als ›SOFI-Tourismus in ferne Länder‹ für finanzstarke Reisende aus Europa fort.

BIBLIOGRAFIE

- BARTL – HOENES – MÜHR – WIENAND (2011): A. Bartl – J. Hoenes – P. Mühr – K. Wienand (Hrsg.), *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung* (Bielefeld 2011).
- BÖSCH (2010): F. Bösch, *Europäische Medienereignisse*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz, 3. 12. 2010. <http://www.ieg-ego.eu/boeschf-2010-de> (am 15. 11. 2011).
- BOURDIEU (1982): P. Bourdieu, *Einsetzungsriten*, in: ders.: *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* (frz. 1982; übers. von Hella Beister, Wien 1990) 85–94.
- CORNEA (2007): Ch. Cornea, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality* (Edinburgh 2007).
- COULDRY – HEPP – KROTZ (2009): N. Couldry – A. Hepp – F. Krotz, (Hrsg.), *Media Events in a Global Age* (New York 2009).
- DAYAN – KATZ (1994): D. Dayan – E. Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Massachusetts u. a. 1994).

28 <http://www.sofi-reise-2015.de/>; <http://www.eclipse-reisen.de/>; <http://www.sonnenfinsternis-reisen.eu/>; www.eclipssetours.com; www.astronomicaltours.net; www.eclipsevoyages.com (am 27. 10. 2011).

- EICKENRODT (2006): S. Eickenrodt, Augen-Spiel. Jean Pauls optische Metaphorik der Unsterblichkeit (Göttingen 2006).
- GUILLERMIE – KOUTCHMY (1999): P. Guillermie – S. Koutchmy, Total Eclipses, Science, Observations, Myths and Legends (London u. a. 1999).
- HARTL (1999): G. Hartl, Wenn uns der Mond die Sonne nimmt, in: *Kultur und Technik* 3, 1999, 19–25.
- HARTL (2005): G. Hartl, Die Bestätigung der Allgemeinen Relativitätstheorie durch die englische Sonnenfinsternis-Expedition 1919, in: J. Renn (Hrsg.), *Albert Einstein – Ingenieur des Universums. Hundert Autoren für Einstein* (Weinheim 2005) 182–187.
- HENRY (2003): H. Henry, *Virginia Woolf and the Discourse of Science. The Aesthetics of Astronomy* (Cambridge 2003).
- HENTSCHEL (2008): L. Hentschel, Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11, in: dies. (Hrsg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse* (Berlin 2008) 183–203.
- HUNFELD (2004): B. Hunfeld, *Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter* (Tübingen 2004).
- KANT (1788): I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788; Ausgabe Rosenkranz und Schubert, Leipzig 1838).
- KOSELLECK (1973/1989): R. Koselleck, *Darstellung, Ereignis und Struktur* (1973), in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main 1989) 144–157.
- PILS (1992): R. Pils (Hrsg.), *Adalbert Stifter, Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842* (Weitra 1992).
- SCHNEIDER – BARTZ (2007): I. Schneider – Ch. Bartz (Hrsg.), *Medienereignisse. Formationen der Mediennutzung. Band 1* (Bielefeld 2007).
- WULF (2004): Ch. Wulf, Die innovative Kraft von Ritualen in der Erziehung. Mimesis und Performativität, Gemeinschaft und Reform, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 7, Beiheft 2, 2004, 9–16.
- TOTALE FINSTERNIS. *Aufnahmen eines fantastischen Naturschauspiels*. <http://natgeotv.com/de/eclipse-die-sonnenfinsternis/videos/totale-finsternis> (am 20. 7. 2011).

SUBJEKTE :
ERFAHRUNGEN
VON KULT

VISUALISIERUNG VON RELIGION IN SOMA MORGENSTERNS »DIE BLUTSÄULE«

GERHARD LANGER

Der jüdische Autor Soma Morgenstern (1890–1976) ist dank der Neuauflage seiner Werke durch Ingolf Schulte in den 1990er-Jahren ein wenig bekannter geworden, sein Œuvre hat jedoch leider immer noch nicht jene Breitenwirkung erzielt, die ihm zukommen sollte. Sein Werk ist geprägt von der jüdischen Tradition, der chassidischen Mystik und seinen persönlichen Lebenserinnerungen. Der Roman »Die Blutsäule. Zeichen und Wunder am Sereth«, an dem Morgenstern zwischen 1948 und 1953 schrieb – er erschien zuerst auf Englisch im Jahre 1955 –, wurde als ein Werk gepriesen, das »sich in seiner tiefen Religiosität der literarischen Kritik«¹ entziehe und in seiner Art ein einzigartiges Dokument der Schoah-Literatur darstelle. Schon Abraham J. Heschel, der Morgenstern sehr verehrte, bezeichnete das Werk als »Midrasch« und stellt es damit in die Linie der großen Kommentarwerke zur Bibel.

Der Mord an den Juden eines kleinen Dorfes am Sereth, die Befreiung durch die Rote Armee, das Gericht an den Schuldigen ist nur ein äußerer Rahmen für die Behandlung vieler Themen, die von Schuld und Umkehr, Gerechtigkeit und Theodizee bis zur messianischen Erlösung reichen.² Ein Element, das gerade in Anbetracht der gern strapazierten Rede vom »jüdischen Bilderverbot« besonders interessant erscheint, ist Morgensterns Verweis auf Bilder, die im Fortgang der Erzählung Schlüsselpositionen einnehmen. Der Roman ist voll von Metaphern und Bildsymbolik, weshalb ich mich hier auf wenige wichtige Beispiele beschränke. Ein zentrales Motiv sind Spottbilder in der »Schul«, der Synagoge:

»Inmitten der Nordwand, wo oben der Betraum der Frauen war, hatte jene ruchlose aber kundige Hand zwei Bilder aufgemalt: Das eine, große, darstellend die Gestalt des Gekreuzigten als polnischen Kaftanjuden, mit Schläfenlocken, die samtene Sabbatmütze mit den dreizehn Marderschwänzchen auf dem Haupt voll Blut und Wunden, die Figur in Kreide von roter Farbe, mit einem roten Sowjetstern als Herz. Zur linken Seite des Gekreuzigten, das kleinere, al fresco, stellte einen Judenjun-

1 Vgl. Oelze (2006) 2.

2 Zur Literatur vgl. Dąbrowska (2008); Haidvogel (o. J.); Krick Aigner (2002) 76–88; Kriegleder (2004) 236–247; Langer (2010); Marquardt (2006) 41–61; Marquardt (2007) 317–322; Müller (2004); Oelze (2006); Palmer (2000) 193–210.

gen von etwa dreizehn Jahren dar, auch dieser kindlich dürftige Leib im Kaftan, mit gleichfalls gedrehten, überlangen Schläfenlocken, die samtene Sabbatmütze mit den dreizehn Marderschwänzchen tief und schief überm kindlichen Gesicht. Auch die jüngere Gestalt in der Positur der Kreuzigung, doch nicht an ein Kreuz genagelt, sondern deutlich an der Stirne, an den Händen wie an den gefalteten Füßen mit Kugeln an die Wand geschossen. Diese Figur in blauer Kreide, mit einem roten Sowjetstern als Herz.

Die zwei Bildnisse der zwei Gekreuzigten waren rundherum umkränzt mit Gruppenbildern, darstellend Frauen und Männer in zuchtlosem Reigentanz, die Frauen augenscheinlich jüdischen Geblüts, nackt in obszöner Haltung und lüsternen Gebärden, die Männer in mittelalterlicher Kleidung, augenscheinlich germanischen Geblüts, mit höhnischen Grimassen, Peitschen und Feuerwaffen in den Händen. Über dem farbenbunten Gemälde stand in schwarzer Schrift in gotischen Zeichen zu lesen: Die Bluthochzeit am Sereth. Unten, in abwechselnd roten und schwarzen Zeichen, stand der Name des Künstlers sowie die Nummer der Schutzstaffel, der er also mit Herz und Hand diente.«³

Diese Darstellung ist extrem dicht und spielt mit einer Fülle von Assoziationen. Die Nordwand etwa erinnert an das Symbol des Nordens als Bedrohung, das bereits biblisch mehrfach belegt ist, wo der Feind aus dem Norden kommt (so Joel 2, 20; besonders im Jeremiabuch: 1, 13 f.; 4, 6; 6, 1. 22; 46, 20. 24 etc.).

Auf einem Gemälde werden zwei Gekreuzigte dargestellt. Der »polnische Kaftanjude« ist durch Sabbatmütze und Schläfenlocken gekennzeichnet und mit jenen dreizehn Marderschwänzchen, die wiederum mehrere Assoziationen wecken. Dreizehn ist die Anzahl der Binnenkapitel in der »Blutsäule«, dreizehn das Alter jüdischer Jungen, in dem sie durch die Bar-Mizwa rituell zu Erwachsenen werden. Dies ist auch das Alter, in dem Jochanaan, eine der für den Roman zentralen Figuren, der Zwilling von Nehemia, von einem Soldaten getötet wird.

Nehemia und Jochanaan spiegeln zwei Formen der messianischen Erlösung wider. In ihren Namen erkennt man biblische Figuren. Der biblische Nehemia ist einer der Politiker, der Judäa nach dem Ende des babylonischen Exils neu zu etablieren hilft. Möglicherweise spielt der Name auch »wegen der gemeinsamen Wurzel *nbm* [...] an den Namen des Messias ben Joseph an, nämlich Menahem, der auf Deutsch ›Tröster heißt«, schreibt Oelze⁴ unter Berufung auf die rabbinische Tradition vom leidenden Messias, der auch den Beinamen ben Josef tragen kann. Die Verbindung mit Menachem ist jedoch noch komplexer.

3 Morgenstern (1997) 25 f.

4 Oelze (2006) 126.

In der rabbinischen Literatur, jBerakhot 2, 4, 12–14 und Klagelieder Rabba 1. 16, wird Menachem als Name des Messias genannt. R. Judan erzählt eine Geschichte von einem Menachem ben Hiskija, dessen Geburt in Betlehem von einer muhenden Kuh angekündigt wird. Diese Geburt fällt zeitlich mit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels im Jahr 70 zusammen, weshalb seine Mutter den Tod des Jungen will, es aber schließlich doch nicht übers Herz bringt, ihn zu ermorden. Peter Schäfer deutet diese Erzählung wohl zu Recht als Reflex auf die christliche Geburtsgeschichte.⁵ Noch deutlicher ist der Anklang an den Sefer Serubbabel, eine Schrift, welche die byzantinische Eroberung Jerusalems im 7. Jahrhundert reflektiert und von zwei Messiasen spricht, einem davidischen und einem Messias aus dem Hause Ephraim namens Nehemia, der in der Stadt Tiberias verborgen lebt, schließlich Israel versammelt, gemeinsam mit der Mutter des davidischen Messias namens Menachem ben Ammiel, Hefziba, kämpft und von Armilos, dem Anti-Messias, getötet wird.⁶

Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte Morgenstern diese Erzählungen im Hinterkopf, als er an der »Blutsäule« schrieb. Sicher treten die Kinder in messianischer Funktion auf, dies vor allem durch ihr Leid. Das gekreuzigte Kind ist demnach unschwer als Hinweis auf den getöteten Jochanaan zu deuten. Die Darstellung der erwachsenen Figur spielt hingegen auf Jesu Kreuzigung an; der »Gekreuzigte«, das »Haupt von Blut und Wunden« sind deutliche Marker dafür. Während die Kleidung ihn als orthodoxen Juden ausweist, verweisen der Sowjetstern und die rote Kreide auf seine politische Einstellung. Hier wird Jesus als jüdischer Sowjet dargestellt, denn der rote Stern steht bei Morgenstern weniger für den Kommunismus als Ideologie als für den sowjetischen Staat, der als Befreier von den Nazis fungiert.

Der Roman erwähnt nicht nur die Art der Darstellung, sondern auch die Methode. Er spricht von einem »al fresco«, redet von einer Kreidezeichnung und benennt die Farben. Unter *al fresco* versteht man eigentlich eine Verfahrensweise, bei der Farbpigmente auf den feuchten Kalkputz aufgetragen werden. Allerdings spricht der Erzähler von blauer Kreide, was zum Fresko keineswegs passen würde. Es ist kaum zu entscheiden, ob Morgenstern diesen Widerspruch bewusst präsentiert oder allgemein jede Form von Wandmalerei als Fresko bezeichnen will. Es wäre auch durchaus möglich, dass mit dem *al fresco* eine Assoziation an berühmte Darstellungen der Kreuzigung Jesu in Freskenform geweckt werden soll, so – um nur ein Beispiel zu nennen – etwa an die Bilder Fra Angelicos im Dominikanerkloster San Marco in Florenz.

Der »Künstler« verewigt sich auf dem Gemälde, kommt aber nicht mit Namen vor. Der Erzähler sieht ihn als Beispiel, als Symbol für die Gräueltaten der SS. Er spricht auch von einer »ruchlosen aber kundigen Hand«, was wohl weniger auf die künstlerische

⁵ Schäfer (2010) 1–31.

⁶ Vgl. Sivertsev (2011) 118.

Stärke als auf die Verbindung der Figuren mit Symbolen des Judentums und des Sowjetstaates verweist.

Schwieriger aufzulösen ist das »Gruppenbild«, das jüdische Frauen in lasziven Posen und deutsche Männer mit Symbolen der Macht und der Gewalt, aber auch mit einem höhnischen Lächeln zeigt. Würde man nur diese Bildbeschreibung kennen, könnte man an eine sadomasochistisch aufgeladene Sexorgie denken. Erst der Fortgang des Romans lässt weitere Deutungen zu. So verweist der Erzähler darauf, dass in der Synagoge von den Nazis ein »Lusthaus für Frontsoldaten« (110) eingerichtet wurde.

In der »Blutsäule« geschehen alle Verbrechen, Mord, Hurerei und die Schändung Gottes durch die beiden Bilder, die sich nicht abwaschen lassen, ehe das Gericht an sein Ende kommt, in der Synagoge:

»In jedem Winkel des großen Betraums waren Spuren der mordbrennenden Hand sichtbar und ruchbar, der mordbrennenden wie der schändenden, der schändenden wie der obszönen Hand.« (25)

Auch die Thorarollen werden nach dem großen Morden als Ausschmückung für das Bordell verwendet, das die Nazis »Großtempel am Sereth« (110) nennen. Wenigstens vermag einer der Helden der Erzählung, Mechzio, noch eine Thorarolle zu retten, ehe das »Lusthaus« eröffnet wird (112). Nachdem ein höherer Nazioffizier an den Bildern Anstoß nimmt, versucht man sie abzuwaschen, was jedoch nicht gelingt. Dies führt aber schließlich dazu, dass das Bordell aufgegeben und in Brand gesteckt wird.

Der Titel »Bluthochzeit am Sereth«, den der Maler dem Bild gibt, weist über die dargestellte Motive hinaus auf die Symbolebene. Die geschändeten jüdischen Frauen, deren Lüsterheit nur der Fantasie des Künstlers entspricht, erhalten hier ebenso ein »Denkmal« wie die getöteten Kinder und Männer. Das Bild selbst wird von einem magisch-religiösen Geheimnis umgeben. Es lässt sich nicht abwaschen, erscheint nach jedem der von einem SS-Offizier und einem Priester durchgeführten insgesamt sechs Versuche erneut.

Gegen Ende der Erzählung wird ein Überlebender verschiedener Konzentrationslager namens Awrejml eingeführt, der sich in einer Nische hinter den aufgemalten Bildern versteckt hat. Er wird befreit, weil der »Rote Kommissar« der Roten Armee eine Tür dadurch öffnet, dass er »mit treffender Zielsicherheit der Figur des Gekreuzigten mitten ins Herz, in den roten Stern« (158) schießt.

»Im Halbdämmer des nun entblößten Toreinschnittes stand wie ein Bildnis in einer Wandnische ein totbleicher Mann in abgerissenen Kleidern, verschmutzt, mit Spuren von Blut und Eiter an der Brust und an den Armen. Der Mann hielt sich kaum auf seinen dünnen schlotternden Beinen. Er sah aus, als hinge er, die hochgehobenen Ellbogen seitwärts in das Gemäuer eingeklemmt, leblos in der Nische. Sein Ge-

sicht war eingeschrumpft, von verschorften Bluträndern zerrissen, die geschlossenen Augen waren weiß und wie bei einem Toten.« (158)

Awrejml ist der Mensch, der durch die KZs ging. Er ist aber auch ein Symbol für Abraham, den Stammvater Israels, der nun stellvertretend für sein Volk in der Maschinerie der Schoah steht.

Mit der »Befreiung« Awrejmls, der letztlich an Erschöpfung stirbt, verschwinden die Bilder. Der Priester will nun das Geschehene durch den Vatikan untersuchen lassen, der allein Wunder entscheiden könne, der General hingegen befiehlt dem Kommissar, alles nach Moskau zu melden, denn »Moskau wird entscheiden, ob es ein Wunder war« (161).

Der Schuss ins Herz des Gekreuzigten, der in gewissem Sinne »auferstandene« überlebende Awrejml, die verschwundenen Bilder an der Wand, dies alles sind Symbole und Anspielungen an Bilderverbot, Götzendienst und Christusverehrung, aber auch an den Antijudaismus der Christen, die den Juden auch jetzt noch misstrauen. Erwähnt werden muss auch die fast ironische – zumindest partielle – Gleichsetzung von Vatikan und Sowjetunion (159 ff.).

Dem Bild an der Wand der Synagoge steht ein zweites großes Bildsymbol gegenüber. Gleich zu Beginn des Romans (19) wird berichtet, dass auf dem Bahnhof des Ortes von drei christlichen Zöllnern eine Kiste gefunden wurde. Im Laufe der Erzählung erfährt man, dass Hitler diese Kiste an die SS No. 27 als Weihnachtsgeschenk schicken ließ. Wundersam war sie jedoch »den rechten Weg« gegangen und an den »rechten Ort« (124) gekommen und nicht von Niederlage zu Niederlage der Staffel gefolgt. Die drei Zöllner bringen sie mit göttlicher Hilfe vom Bahnhof zur Synagoge. In der Beschreibung der Kiste schwingt deutlich die Erinnerung an die Bundeslade mit. Die Größe der Kiste erinnert an sie (eineinhalb Ellen hoch – Ex 25, 10) ebenso wie an den Altar in der Wüste (fünf Ellen lang – Ex 27, 1) sowie den vom Propheten Ezechiel beschriebenen Altar aus Holz (zwei Ellen breit – Ez 41, 22). Im Hebräischen heißt die Bundeslade *'aron* (*b'erot*)–*YHWH*. *'Aron ha-qodesch* wiederum ist der Ausdruck für den Thoraschrein in der Synagoge. Der *'aron*, die Lade oder auch der Kasten, beherbergte nach jüdischer Ansicht einst die Tafeln mit den Zehn Geboten (Dtn 10, 2) und war der Schemel Gottes.

Die wundersame Kiste bringt Soldaten zu Fall, die sich ihrer bemächtigen wollen, um sie und ihren Inhalt zu verbrennen (44 f.). Priester identifizieren ihren Inhalt »römisch« als »corpus corporum« oder griechisch als »to soma ton somaton« (58). Auch dies zeugt von der feinsinnigen Symbolik, mit der Morgenstern arbeitet. Diese Kiste, mehrfach in ihrer Besonderheit (Reinheit, spezifischer Geruch etc.) – als »Schrein« – hervorgehoben, trägt die Aufschrift »Garantiert echte Figurenseife. Für die Helden der SS No. 27. Mit dem Dank des Führers. Weihnachten 1943« (126). Hitler und Göring hatten nach Auskunft des 17. Kapitels beschlossen, alle jüdischen Kinder zu ermorden, um die Zukunft des Judentums zu verhindern. Gemeinsam mit Goebbels ent-

scheiden sie sich, aus den Toten Seife herzustellen. Der Inhalt der angelieferten Kiste ist also nicht irgendeine Seife, sondern Seife, die aus jüdischen Kindern hergestellt wurde. Es heißt:

»In der Kiste stand die Figur eines Knaben von dreizehn Jahren. Von dem kränklichen Gelb des Wachses erschien die Figur als eine plastische Wiederholung der kleineren Gestalt des Gekreuzigten.« (126)

Die Figur wird von einem jüdischen Wasserträger namens Senderl – der hier nicht weiter behandelt wird – als Jochanaan erkannt, als getöteter Bruder Nehemias. Dreimal wiederholt Senderl diese Erkenntnis und macht sie damit besonders anschaulich und religiös aufgeladen. An dieser Stelle klingt deutlich die Repräsentanz der Thora im Kind an. Der Wasserträger hebt die Figur »mit behutsamen und zärtlichen Händen, wie ein Frommer die Thora aus dem Schreine hebt« (127). Hier wird ein bekanntes Bild evoziert: das Herausnehmen der Thora aus dem *Aron ha-godesch*, der sich üblicherweise an der nach Jerusalem orientierten Vorderwand der Synagoge befindet. Die Thora ist oft mit einem Mantel und einer Krone bedeckt. Implizit wird dabei auch das christliche Bild der Inkarnation des »Logos« in Jesus in kritischer Weise adaptiert. Wie Jesus das Fleisch gewordene »Wort Gottes« ist, so ist die Figur von der Thora durchdrungen, ist ihr Stellvertreter.

Nehemia schließlich begeht eine entscheidende Symbolhandlung, über die gegen Ende des Romans berichtet wird. Hier steht man vor dem großen Gericht und dessen Vorsitzendem, dem Ab Bet-Din:

»Nehemia sah sich nach dem Ab Bet-Din um, der mit der geretteten Tora neben ihm stand. Angesichts der Tora ermannte sich Nehemia, und seine Augen erstrahlten wieder in Zuversicht. Und ohne sich der Zustimmung des Ab Bet-Din zu vergewissern, griff er nach der silbernen Krone, nahm sie von der Tora ab, setzte sie zur augenscheinlichen Bestürzung aller Richter der Figur auf, und er sprach:

»Ihr Boten in der Nähe, ihr Boten in der Ferne, tretet zurück vor dieser unserer Majestät! Tretet zurück und gebt den Weg frei, nicht mir, sondern meinem Bruder Jochanaan, der mit meiner Stimme spricht. Gebt ihm den Weg frei, daß er diese unsere Gebete hintrage vor das Obere Gericht, unsere Gebete und unsere Fragen, die mit der Würde dieser unserer Majestät würdig geworden sind der höchsten Antwort.

So ihr aber den Weg nicht freigeben wollt meinem Bruder, geh' ich zu dir, du Bote in der Nähe, und sage dir mit meiner Stimme: Gib uns die Antwort! Sag uns die Botschaft! Sonst geh' ich hin und setze die Figur dir vor die Füße ab und sage: Das ist unser letztes Blut, das ist unser letztes Gebet, das ist unser letztes Wort, das ist unser letztes Aufgebot. Mehr haben wir nicht.«

Und nun geschah es, daß der Bote seine Stimme erhob und Nehemia in großer Milde antwortete, und er sprach: »Nehemia ben Zacharia Hakohen, du hast mit deiner Stimme angesagt, daß du hier und heute eine Antwort erbeten, erlehen, ertrotzen willst. Sieh, du hast mit der Stimme deines Bruders, die dein Vater zeit seines Lebens nicht von deiner Stimme zu unterscheiden vermochte, die Antwort erbeten, erfleht, ertrotzt.« (144)

Erst jetzt ist das Bild vollständig. Die Figur in der Kiste, modelliert nach dem Bild des getöteten Jochanaan, bekommt die Krone der Thora auf seinen Kopf gesetzt und fungiert als Zeichen der Funktion der jüdischen Kinder für die Ankunft der messianischen Erlösung.

Die Bilder in der »Blutsäule« ergeben somit eigentlich ein großes Symbol der messianischen Erlösung bzw. der Vorbereitung dieser Erlösung durch das Leid der Kinder. Dabei wird ganz bewusst auf jüdische Motive verwiesen, so zum Beispiel auf die Funktion der Thora, auf die Bundeslade, aber auch auf die besondere Rolle der Kinder als »Bürgen« für die Thora. Dieses Motiv etwa erscheint an einer Reihe von rabbinischen Stellen (u. a. in Midrasch Tehillim 8. 4), wo davon die Rede ist, dass Gott die Thora am Sinai erst gibt, als Israel die Kinder als Bürgen für die Einhaltung der Thora »zur Verfügung stellt«. In der Blutsäule wird darauf extra verwiesen:

»Es geschah in der großen Stunde der Offenbarung, da unser Volk am Sinai stand, bereit, die Tora zu empfangen. Da sprach der Schöpfer der Welt zu dem Volk: »Ich will euch die Tora geben. Könnt ihr mir aber Bürgen stellen dafür, daß ihr die Tora auch hüten und erfüllen werdet?« – »Ja!« schrie das Volk, »unsere drei Erzväter: Abraham, Isaak und Jakob mögen unsere Zeugen sein.« Der Schöpfer der Welt aber sagte: »Nein, eure Erzväter haben so manches getan, das mir nicht zu Gefallen war. Stellt mir andere Bürgen.«

»Die Propheten sollen die Bürgen sein für uns«, schrie das Volk. »Nimm, Herr, das Wort unserer Propheten als Bürgschaft für uns!« – »Nein«, sprach der Schöpfer der Welt. »Die Propheten werden in dem Brand ihrer Menschenliebe, in dem Feuer ihres Wortes der Lehre so manches hinzutun und also ihre späten Nachtreter und Nachahmer ermutigen, von der Lehre manches wegzutun. Stellt mir andere Bürgen.«

»Unsere Kinder«, schrie das Volk, »laß unsere Kinder für uns eintreten! Nimm unsere Kinder als Bürgschaft!« – »Eure Kinder«, sprach der Herr, »ja, eure Kinder sind mir als Bürgen gut. Um eurer Kinder willen werde ich euch die Tora geben.« Du hast gut gefragt, Nehemia, du hast im Namen unserer Kinder gefragt.« (148)

Neben den jüdischen sind es erneut christliche Motive, die aufgegriffen werden. Da ist einmal das Jesuskind, das in der christlichen Volkskunst nicht selten begegnet. Zu den-

ken ist an die sogenannte »Gratiosus Jesusus«-Figur, wie sie in Prag in einer Darstellung des kleinen Jesus aus Wachs mit der Krone verehrt wird (Abb. 1). Die Tradition, Wachskinder für Weihnachtsskrippen herzustellen, findet sich zudem beispielsweise in der Kongregation der Schwestern vom armen Kinde Jesus.

Weihnachten ist schließlich ein wichtiges Motiv in der Blutsäule. »Dreimal schuldig, schuldig und verworfen« (137) sind dort die angeklagten Nazis, ihr Name ist aus dem Buch des Lebens gestrichen: »Denn es wird nach ihm, dem dunklen Hund, einen Purim geben, einen Purim und ein Pessachfest, wie es Weihnachten geben wird und Karfreitag bis an das Ende der Zeit, da der einzige große Sabbat aufgehen wird, die Sonne der Erlösung für alle, nur die ausgenommen, die verworfen worden sind für Zeit und Ewigkeit« (140), straft Nehemia Hitlers Vision eines Endes von Purim Lüge, der gesagt hatte: »Noch ist die Kirche ein starker Feind. Habe ich aber einmal die Juden vertilgt, so ist die Wurzel hin, so wird das ganze Christentum wie ein fauler Zahn aus einem vereiterten Kiefer aus Europa herausfallen. [...] Nach mir gibt es keinen Burim [sic!] und kein Weihnachten, kein Pessachfest und keinen Karfreitag!« (119)

Weihnachten und Karfreitag stehen Purim und Pessach gegenüber, den beiden jüdischen Festen der Befreiung aus der Bedrohung durch fremde Feinde. Der Karfreitag wird in der Darstellung der beiden Gekreuzigten nachempfunden. Diese haben nicht einfach nur jüdische Züge, sie sind bewusst überdeutlich als orthodoxe Juden dargestellt, allerdings mit einem »sowjetischen Herz«. In seiner Visualisierung der Gekreuzigten geht Morgenstern damit weiter als etwa Chagall, der in der »Weißen Kreuzigung« (1938) bzw. der »Kreuzigung in Gelb« (1943) Jesus mit Gebetsmantel bzw. Gebetskapseln (Tefillin) darstellt.

Der auf dem Schmähbild der Synagoge dargestellte Junge bildet das verbindende Glied zwischen der aus Seife hergestellten, in der Kiste verpackten Figur und dem erwachsenen Gekreuzigten, hinter dessen Darstellung sich Awrejml – Abraham – »versteckt«. Beide Jungen stehen für die getöteten jüdischen Kinder, die ihrerseits eine besondere Rolle im messianischen Drama einnehmen. Denn das Bild des toten Knaben dient vor Gott als anklagendes Zeichen des erlittenen Leidens, das nicht mehr zu ertragen ist. Deshalb wird auch von himmlischer Seite der Anfang der Erlösung verkündet. In der »Blutsäule« heißt es dazu u. a.:

»Das Wort ›Anfang‹ muß dem Wort ›Erlösung‹ vorausgehen. Denn die Erlösung ist die Vollendung. Die Vollendung aber wird nicht auf einmal einsetzen. Wie schon ein großer Rabbi lehrte: Die Erlösung wird allmählich eintreten als eine Verwandlung aller Dinge. Die Erlösung wird nicht einsetzen als ein Sturm mit Blitz und Donner. Was krumm ist, wird gerade werden. Jegliches Ding in falscher Lage wird seine Lage ein wenig verändern, um in die rechte Lage zu kommen, und das wird die Erlösung sein. Wir aber, wir werden keine untätigen Zeugen der Vollendung sein dürfen, wie wir

niemals untätige Zeugen sein durften in Erwartung des Messias. Wie wir den Anfang der Erlösung zu erwirken hatten, so werden wir die Vollendung erwirken: des zum Zeichen wird Messias erscheinen. Erwirken aber heißt Erleiden. Und es gibt keine Vertretung im Erleiden, wie es keine Vertretung gibt in Reue und Buße.

Wie die Erlösung, so sind auch die Chew'lej-lejda vorausgesagt worden, die Leiden von der Geburt der Erlösung. Wie groß die Leiden waren, die bereits vorausgegangen sind, wissen wir alle. Wie groß die Leiden noch sein werden, das ist nur dem Schöpfer der Welt bekannt, der unsere Herzen in Gnade erneuert hat zu neuem Leben. Angefangen hat die Erlösung.

Nun laßt uns dem Schöpfer danken und unsere Gebete erneuern, wie Er unsere Herzen erneuert hat. Laßt uns beten und sagen: Schöpfer aller Welten, wir wollen zu den reinen Quellen unserer Erde zurückkehren und zu den lebendigen Quellen deiner Lehre. Wir wollen uns nicht mehr an fremdem Herd wärmen, aus fremden Töpfen naschen und aus unreinen Brunnen trinken.

Du aber, Nehemia ben Zacharia Hakohen, gesegnet bist du. Du bist würdig befunden worden, die große Antwort vom Boten zu erfragen. Möge deine Kraft vermehrt werden. Du hast die Antwort erfragt, weil du im Namen der eineinhalb Millionen Kinder gefragt hast, die als Opfer gefallen sind für die Tora.

Denn unsere Kinder sind unsere Bürgerschaft.« (147)

Morgensterns Visualisierung seiner Botschaft in Bildern, die an die christliche Heilslehre erinnern, ist alles andere als eine Abkehr vom jüdischen Glauben. Vielmehr setzt er damit ein klares Zeichen der Zugehörigkeit und der Entscheidung. Wie Jesus Jude war, so muss in der Konsequenz jeder Christ, der aufseiten Jesu sein will, sich solidarisch mit dem Judentum verhalten. Der Großteil der Kirche, so urteilt Soma Morgenstern mehrfach, habe dies nicht getan. Auch die Blutsäule geht mit den Christen hart ins Gericht, die seit »zweitausend Jahren [...] in diesem Weltteil unser Blut [vergießen]« (142). Das Nichteingreifen wird dabei ebenso kritisch gesehen wie das Töten. Eine positive Figur findet Morgenstern in Papst Johannes XXIII. In seinem wahrscheinlich unvollendeten Roman »Der Tod ist ein Flop« erhält die Figur des Johannes eine weitere wichtige Nuance:

»Der Unterschied zwischen einem Heiligen Vater und einem wahren Heiligen ist so wie der Unterschied zwischen einem Generalmusikdirektor zu einem General. Der vom Himmel Gesandte hat für sich als Papst nicht etwa den Namen Pius XIII., sondern den würdigen Namen Jochanaan auf hebräisch, Johannes auf lateinisch gewählt. Obwohl ein alter Mann, hat er es unternommen, die Kirche auf den wahren Weg zurückzuführen. Er hat ein Konzil einberufen und gründliche Reformen in der Theologie gewagt. Auch das Verhältnis der Kirche zu den Juden und zu Israel hat er zum

Wohl der Kirche und der Juden ins rechte Licht gerückt. [...] Er hat uns ein Bußgebet für die Juden hinterlassen.« (156)

Zusammenfassend möchte ich betonen, dass Soma Morgenstern in großer Tiefe und Intensität nicht nur jüdische und christliche Denkmotive und theologische Vorstellungen aufnimmt, sondern auch auf bekannte Visualisierungen zurückgreift. Die Thora im *'Aron ha-godesch*, die Krone auf der Thora, die »Bundeslade«, die Darstellung eines Orthodoxen in Feiertagsgewand gehören ebenso dazu wie die Kreuzigungsszenen oder Jesusfiguren aus Wachs.

Die Kombination der Motive scheint auf den ersten Blick ungewohnt beziehungsweise sogar provokant – Jesus als orthodoxer Jude mit Sowjetstern, eine Wachsfigur mit Thorakrone –, doch lassen sich die Zuordnungen vor allem durch eine Analyse der bei Morgenstern vorgefundenen Verarbeitung jüdischer Traditionen auflösen, in der auch christliche Motive integriert werden, so die Kreuzigung als Symbol für das Leid der Juden.

Letztlich findet sich der zentrale Schlüssel der Auslegung in der messianischen Erlösung, die Morgenstern in Aufnahme rabbinischer Tradition stark über die Kinder als Bürgen der Thora, vor allem über das Leid der Kinder vermittelt sieht und durch kabbalistisch-mystische Vorstellungen anreichert, die ich in diesem Beitrag nicht näher beschrieben habe. Die christlich konnotierten Bilder sind davon angeregt, verweisen aber auch auf eine eigene Welt, die Morgenstern in kritischer Distanz betrachtet. Er gesteht ihr grundsätzlich eine Rolle zu, diese bemisst sich jedoch nicht zuletzt daran, wie sehr sich das Christentum aufseiten des Judentums zu stellen bereit ist.

BIBLIOGRAFIE

- DĄBROWSKA (2008): A. Dąbrowska, Interkulturalität im Schaffen von Soma Morgenstern. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Pani Profesor dr hab. Marii Kłańskiej (Kraków 2008 unveröff.).
- Haidvogel (o. J.): H. Haidvogel, Die Blutsäule. Zeichen und Wunder am Sereth. Soma Morgensterns Totenbuch für die Opfer der Shoah, <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/morgensternhaidvogel.pdf>.
- KRICK AIGNER (2002): K. Krick Aigner, Literary Imagination and the Holocaust: Soma Morgenstern's *The Third Pillar*, in: R. Weigel (Hrsg.), Soma Morgensterns verlorene Welt. Kritische Beiträge zu seinem Werk (= New Yorker Beiträge zur Literaturwissenschaft 4) (Frankfurt am Main u. a. 2002) 76–88.
- KRIEGLEDER (2004): W. Kriegleder, Soma Morgensterns Die Blutsäule (1946–52). Ein früher Versuch, den Holocaust literarisch zu bewältigen, in: M. Lamb-Faffelberger – P. Saur (Hrsg.), *Visions and Visionaries in Contemporary Austrian Literature and Film* (New York 2004) 236–247.

- LANGER (2010): G. Langer, Wer ein lebendiges Wesen tötet, der tötet die ganze Welt. Soma Morgensterns Bezüge zu jüdischer Tradition, zu Judentum und Christentum, in: *Chilufim: Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte* 9, 2010, 1–132.
- MARQUARDT (2006): F. Marquardt, Von Abraham bis Zacharias: Zur Bedeutung der Hebräischen und christlichen Bibel in Soma Morgensterns Blutsäule, in: *Modern Austrian Literature* 39/2, 2006, 41–61.
- MARQUARDT (2007): F. Marquardt, Soma Morgensterns Blutsäule und das »biblische« Erzählen, in: J.-M. Valentin – J.-F. Candoni (Hrsg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses* (Bern 2007) 317–322.
- MORGENSTERN (1997): S. Morgenstern, Die Blutsäule. Zeichen und Wunder am Sereth, hrsg. von I. Schulte (Lüneburg 1997).
- MORGENSTERN (1999): S. Morgenstern, Der Tod ist ein Flop, hrsg. von I. Schulte (Lüneburg 1999).
- MÜLLER (2004): M. Müller, Soma Morgensterns Holocaust-Roman Die Blutsäule: Widerspiegelungen der jüdischen Glaubenswelt (Diplomarbeit, Wien 2004).
- OELZE (2006): R. Oelze, Funkensuche. Soma Morgensterns Midrasch »Die Blutsäule« und der jüdisch-theologische Diskurs über die Shoah (Tübingen 2006).
- PALMER (2000): G. Palmer, Wiederherstellung des Opfers in Zeiten der Not? Soma Morgensterns »Blutsäule« als Negative Sakrifikologie, in: *Judaica. Beiträge zum Verstehen des Judentums* 56, 2000, 193–210.
- SCHÄFER (2010): P. Schäfer, Warum verschwand das Messiasbaby? Die Geburt des Christentums aus dem Geist des Judentums, in: ders., *Die Geburt des Judentums aus dem Geist des Christentums* (Jenaer Vorlesungen zu Judentum, Antike und Christentum 6) (Tübingen 2010) 1–31.
- SIVERTSEV (2011): A. M. Sivertsev, *Judaism and Imperial Ideology in Late Antiquity* (Cambridge 2011).

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. TAF. I)

Abb. 1 http://www.kreation-kevelaer.de/html/pr_556_01.html

Abb. 2–4 Jüdisches Museum Eisenstadt

VOM KULT DES ALLTÄGLICHEN ZUM TÄGLICHEN KULT SEHERFAHRUNGEN DES KINOS

MARKUS LEHNER

Paris 1895: Der Kinematograf wirft Licht auf die Leinwand, und die Ankunft eines sich auf den Saal zubewegenden Zuges wird sichtbar. Es ist das erste Mal, dass ein öffentliches Publikum einen Film sieht. Es ist ein *Wunder*. Die Zuschauer, denen Ideen von der Abbildung der Wirklichkeit durchaus nicht fremd waren – bereits 1826 wurde in Frankreich das erste bekannte lichtbeständige Foto aus dem Fenster von Joseph Nicéphore Niépce geschossen (Abb. 1), durch ein Verfahren, welches seither ständig verbessert wurde und bei immer kürzerer Belichtungszeit immer mehr Details zeigte –, waren begeistert, nun auch Bewegung aufnehmen zu können und diese von Zeit und Ort zu lösen.

Zahlreiche Mythen ranken sich um dieses erste öffentliche Screening im Dezember im Grand Café, dem schon im Frühling und Sommer desselben Jahres neben vielen anderen Vorläufern des Kinos Vorführungen der Brüder Lumière vor geschlossener Gesellschaft vorausgingen. So war auch »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat« nur insofern der erste Film, als er als erster öffentlich gezeigt wurde, nicht aber der erste aufgenommene oder fertiggestellte – »La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon« wurde neben anderen Filmen bereits im März gezeigt und steht »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat« an Qualität in nichts nach. Das Publikum im Dezember aber soll das Grand Café angesichts des anfahrens Zuges in Panik verlassen haben. Freilich ein *Mythos*, doch ein funktionaler, drückt er doch alle Liebe zum Fortschritt, zur Bewegung, Innovation, Moderne und Illusion von Wirklichkeit aus.

Kino wird zum Medium der Welt. Endlich sehen wir »das Zittern der vom Winde erregten Blätter«¹, meinte ein Zeitgenosse Siegfried Kracaers über die neue Möglichkeit, Dinge sichtbar zu machen. Visualisierung von Kult hängt eng mit Reproduktion zusammen: Bereits die frühesten Versuche, Kulte zu visualisieren, und seien es die schlichtesten Höhlenmalereien, wollten abbilden, Vorstellungen haltbar machen und eine zweite Vorstellung schaffen, ein von Menschen geschaffenes Bild der Schöpfung. Selbst das Umhängen eines Tierzahns, das Schmücken mit Federn oder Ähnliches enthält die Idee, die tierischen Kräfte für den Menschen zu reproduzieren. Es scheint sym-

1 Kracauer (2005) 18.

ptomatisch, dass gerade mit der Möglichkeit technischer Vervielfältigung durch Fotografie und Film Bilder geschaffen wurden, die ihr Potenzial in der Wirklichkeit suchen und deren Inhalte im Gegensatz zu anderen Abbildungsverfahren wie Bildhauerei, Theater oder Malerei anfangs kaum kultisch geprägt sind. Den Grund dafür sieht Walter Benjamin in Zusammenspiel von Massengesellschaft, Moderne und dem Verschwinden der Einzigartigkeit:

»Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens ein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltvollen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen eng im Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe.«²

Film als neue Erfindung geht über den Bereich der reproduzierenden Kunst hinaus. »Er reproduziert seine Bilder nicht, er produziert sie.«³ Kino ermöglicht neue Erfahrungen, die Welt und ihre Dinge zu sehen. Durch die Illusion von Bewegung aus stehenden Bildern, das Spiel mit Zeit und Raum sowie Nähe und Ferne, durch massenhafte Reproduzierbarkeit und das Prinzip des Ausschnitts und der Unterbrechung hebt der Film hervor, erschafft er eine Welt, die in ständiger Interaktion mit anderen Welt-Entwürfen steht. Ein Gesicht im Film ist durch die Aufnahme der Kamera und die Projektion auf die Leinwand nicht mehr *nur* ein Gesicht. Es bekommt Mehrwert. Es steht in der Tradition von Moderne. Film im Sinne Lorenz Engells ist nicht nur Produkt, sondern auch Überlebensmittel der Industriegesellschaft.⁴

Der Drang zur Visualisierung ist im 20. Jahrhundert zum Kult geworden, der im wissenschaftlichen Sinne ebenso operiert wie im kulturellen und das Alltägliche mit seinen Mitteln so inszeniert, dass es das neue Verehrungswürdige geworden ist und durch den Aufführungsmodus den kultischen Veranstaltungen gemeinsamer Erfahrung gleicht – ein Wunder, welches der Mensch selbst geschaffen hat.

2 Benjamin (1991) 438.

3 Balázs (1972) 37.

4 Vgl. Engell (1992) 17.

I. BEWEGUNG – BILD UND WUNDER

Das Neue am Kino ist zunächst die Bewegung der Bilder, durch welche sich seine Inhalte auf neue Art und Weise zeigen. Menschen, denen das Reisen bislang kaum möglich war, erkunden die Welt im Film. Die Bewegung von Elefanten in Afrika, das Fließen der Niagarafälle, fremde Städte, Abläufe in Fabriken etc., all dies ist für viele neu und nun in und aus der Nähe zu sehen. Der Kinematograf – nicht nur ein Gerät zur Projektion, sondern auch ein Aufnahmegerät und damit Vorläufer der Filmkamera – hat es geschafft, nicht nur einen Augenblick, sondern eine Zeitspanne in ihrer Bewegung aufzunehmen. Selbst diese ist dabei Illusion, entsteht durch einzelne stehende Bilder, so schnell abgespult, dass das Auge die stehenden Bilder nicht mehr wahrnehmen kann – ein Prinzip des Films, das noch für viele Tricks und Möglichkeiten Raum bieten wird.

Das einzelne Bild geht Verbindungen zu anderen ein und beginnt sich zu bewegen. Durch das Festhalten der Bewegung bekommt das Geisterhafte – das bereits durch die Fotografie bekannt war – zusätzliches Potenzial. Hat das Foto es bereits vermocht, Personen auch dann, wenn sie bereits verstorben sind, so zu zeigen, wie sie noch gelebt haben, zeigt der Film nun Menschen in Bewegung in ihrem Leben, hält das Leben selbst mit fest. Als das Publikum »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat«⁵ sah, blieb dies freilich noch abzuwarten. Doch war die originalgetreue Abbildung des einfahrenden Zuges (Abb. 2) bereits ein Gespenst, ein Abbild, das noch nicht einmal in Form von Material, sondern nur in Licht gesehen wurde und bald die Massen in die Kinos zog, das zudem auch zur Bildungsstätte des (zunächst meist einfachen) Volkes wurde. Es verwundert nicht, dass »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat« zuerst öffentlich gezeigt wurde, verkündete das Datum dieses Screenings doch auch die Ankunft eines neuen Mediums.

Dass Film aber die Welt nicht nur wiedergibt, sondern komplett eigenständig agiert, erwies sich, als »Démolition d'un mur«⁶ gezeigt wurde: Der Film der Lumières zeigt den Abbruch einer Mauer (Abb. 3). Als sie zertrümmert am Boden liegt, montierten die Brüder Lumière die gleiche Bilderfolge rückwärts noch einmal an das letzte Bild, bis die Mauer wieder stand. Diese Umkehrung der Bildabfolge – die vor allem gedacht war, um zu zeigen, dass der Kinematograf nicht nur aufnehmen und projizieren, sondern auch kopieren kann – befeuerte die neue Wundermaschine zusätzlich. Ab sofort war es möglich, Dinge zu sehen, die nicht möglich sind. Dies war auch schon in der bildenden Kunst und im Theater bemerkbar, aber niemals mit dieser technischen Präzision des Eindrucks von Wirklichkeit – einer Wirklichkeit, die vom Menschen steuerbar ist.

Nichts aber hat die Seherfahrungen so sehr verändert und war so bedeutend wie der Schnitt als neue schöpferische Produktivkraft.

5 »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat«, Regie: Auguste und Jean Lumière, F 1895.

6 »Démolition d'un mur«, Regie: Auguste und Jean Lumière, F 1895.

»Er ist die letzte zusammenfassende schöpferische Arbeit am Film, die sich nicht auf den Verlauf der Aufnahmen stützt. Sie erzeugt jenen Rhythmus und ideenverbindenden Vorgang, der schon allein darum nicht als reproduktiv angesehen werden kann, weil er überhaupt nicht von einem Original [...] ausgeht [...]. Der Schnitt (Montage) ist die bewegliche Architektur des Bildmaterials: eine ureigene und neue schöpferische Kunstform.«⁷

Durch den Schnitt gelingt das Spiel zwischen Nähe und Ferne, und es lassen sich unterschiedliche Teile zueinander in Verbindung bringen und Räume herstellen. Er erweckte den Film tatsächlich zum Leben. »Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag.«⁸ Dass der Schnitt den Film zu etwas Eigenständigem gemacht und die Wahrnehmung verändert hat, zeigen Experimente von Lew Wladimirowitsch Kuleschow und Wsewolod Pudowkin in den 1920er-Jahren, bei denen sie eine Großaufnahme des Schauspielers Iwans Mosschuchin dreimal mit je einem anderen Bild montiert zeigten:

»Als wir diese drei Kombinationen einem Publikum, das nicht in unser Geheimnis eingeweiht war, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Die Zuschauer waren von der schauspielerischen Leistung Mosshuchins hingerissen. Sie bemerkten einen schwermütigen Gemütszustand angesichts des stehengelassenen Tellers Suppe, waren gerührt und bewegt über die tiefe Trauer, mit der er die tote Frau ansah, und bewunderten das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute.«⁹

Schnitt und Einstellungsgröße beeinflussen massiv die Wahrnehmung des Gesehenen, sie heben das Gezeigte hervor und laden es auf. Die Dreidimensionalität der *Welt* wird übertragen auf den zweidimensionalen Raum der Leinwand, der alles enthält, was im dreidimensionalen vorhanden war, ja noch weit mehr. Die Bildinhalte mögen Alltägliches zeigen, doch allein dadurch, dass dieses Alltägliche von der Kamera aufgenommen wurde und es in Form von Licht im Kino projiziert wird, hat es kultischen Wert. Es wird gefeiert als Errungenschaft und gilt als Wunder, was in den 20er-Jahren dazu geführt hat, dass Jean Epstein gesagt haben soll, dass der Film Gott vollkommen ersetze. Im Film kann der Mensch über Raum und Zeit herrschen, er kann eine neue Welt erschaffen, und der Film ist ganz nahe beim Zuschauer. Er »hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben, jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Kunst ge-

7 Balázs (1972) 37.

8 Godard (1971) 38.

9 Pudowkin (1961) 199.

hört hat. [...] Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films.«¹⁰

Der Kinematograf ist eine Innovation, als bereits 1896 auch Georges Méliès¹¹ beginnt, Filme zu drehen. Seine ersten Filme wie »Une partie des cartes«¹² unterscheiden sich nur geringfügig von denen der Lumière-Brüder und anderer Zeitgenossen: Ein bewegtes Foto einer alltäglichen Situation in wenigen Minuten – drei Männer spielen Karten, rauchen Zigarren und werden von einer Frau dabei mit Getränken versorgt (Abb. 4). Doch bald sollte sich Méliès' Verbindung zur Illusionistik, Magie und zum Variété in seinen Filmen wiederfinden, womit die Möglichkeiten, das neue Medium zu nutzen, revolutioniert wurden. Er beginnt

»die Kamera für seine Kunststücke einzusetzen. In den Filmen sieht sein Publikum Georges Méliès als Zauberer, wie er Menschen verschwinden und wieder auftauchen lässt und wie sich Möbel durch Geisterhand bewegen. Als sein Filmatelier in Montreuil fertig ist, beginnt er Geschichten zu erfinden, die den Rahmen des bisher Dagewesenen sprengen. Hier, um das Jahr 1897/98, beginnt die Geschichte des Spielfilms.«¹³

Die neuen Möglichkeiten, die sich in den fiktiven Geschichten ergeben, beruhen zu großen Teilen auf dem Schnitt. Méliès verwendete für seine Tricks die Stop-Motion-Technik – ein kurzes Anhalten der Kamera, um Dinge zuzufügen oder zu entwenden, ehe man weiterfilmte. Besonders diese Filme mit ihrer übertrieben fantastischen Ausstattung schürten die Lust am Sehen, den Kult um das Visualisieren.

»Er klatscht in die Hände. Ein gläserner Pavillon entfaltet sich wie durch Geisterhand in Montreuil. Ein Palmenhaus. Eine Menagerie. Bogenlampen schießen aus dem Parkett. Es heben sich Flaschenzüge. Jalousien rollen auf und ab. Auf Sägeböcken und Dreifüßen regen sich blecherne Kästen und Kurbeln und Linsen. Tücher wehn. Klappen fallen. Ein ganzes Atelier sprießt und breitet sich aus mit Dunkelkammern, Dekors, Modellen, Kulissen, Kostümen: eine Maschinerie, die Wunder herstellt, eine Fabrik, die Geister erzeugt.«¹⁴

10 Balázs (2001) 15.

11 Georges Méliès (1861–1938) war französischer Erfinder, Produzent, Autor, Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner, Theaterdirektor und Illusionist; vgl. Schröder (2003) 10–15.

12 »Une partie de cartes«, Regie: Georges Méliès, F 1896.

13 Schröder (2003) 11 f.

14 Enzensberger (1993) 11.

Der Kult der Visualisierung setzte sich aus dem späten 19. Jahrhundert fort und wurde zum Kult des 20. Jahrhunderts überhaupt. Der Film wurde zum Leitmedium und politischen Werkzeug und ersetzte somit Religion zunehmend. Er sollte Werte festhalten und sie über Raum und Zeit transportieren.

2. ÜBERBRÜCKUNG – ZEIT UND RAUM

Der Film macht einen Ausschnitt aus der Welt und transportiert diesen über Zeit und Raum. Zwar trifft dies auch auf die Fotografie zu, doch wurden Fotos kaum so oft reproduziert und an unterschiedlichste Orte geschickt, an denen sie gezeigt wurden. In ganz Europa etablierten sich Kinos als neue Unterhaltungsform der *Masse*. An verschiedenen Orten konnte damit zu unterschiedlichen Zeiten dasselbe gesehen werden, was maßgeblich dazu beitrug, dass die gezeigten Filme Kult wurden.

Mit dem Aufkommen narrativer Formen des Kinos wurden auch zunehmend kulturelle Geschichten in die Programme aufgenommen, doch blieb das Hervorheben alltäglicher Formen für die großen Regisseure die große Potenz ihres Schaffens. Man experimentierte mit Schnitt, Kameraeinstellungen und -bewegungen, Ton und Farbe. Bereits der räumliche Umgang in »La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon«¹⁵ bietet eine Besonderheit: Menschen gehen durch ein Tor des Fabrikgeländes auf die Straße und verlassen das Bild (Abb. 5). Die Begrenzung des Bildes verweist bereits hier in einem der ersten gezeigten Filme auf etwas, das außerhalb des Rahmens liegt. Ein Außerhalb, das in der frühen Filmgeschichte nur als imaginiertes Ort besteht, wie sich in dem komödiantischen Kurzfilm »L'Arroseur arrosé«¹⁶ zeigt, in dem der Gärtner den Jungen, der ihm einen Streich spielte, einfängt und zurück ins Bild bringt, ehe er ihn bestraft (Abb. 6).

Die Zuschauer sehen die Bilder im Sinne Béla Balázs' aus dem Raum des Films, doch nimmt der Film seine Zuschauer im Gegensatz zum Theater überhaupt nicht wahr, obgleich natürlich eine gewisse Interaktion besteht, die aber nur im Bereich der Wahrnehmung des Zuschauers spürbar wird. Der Film verleiht dem Zuschauer einen Blick, der vom Regisseur gesteuert wird, aber dennoch ein machtvoller Blick ist, welcher der Idee eines göttlichen Blicks ähnelt. Wir sehen Dinge, die wir selbst geschaffen haben, aus der Nähe, ohne dass diese uns wahrnehmen, obwohl sie unserem Geist entspringen. Die Kamera sucht Wahrheit und Schönheit in allem, was sie filmt. Auch das Allereinfachste zeigt durch die Übertragung auf den zweidimensionalen Raum der Leinwand und das Licht des Projektors Ästhetik und Wirkung. »Es ist die ›Art zu sehen‹, des Operateurs, seine künstlerische Schöpfung, der Ausdruck seiner Persönlich-

15 »La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon«, Regie: Auguste und Jean Lumière, F 1895.

16 »L'Arroseur arrosé«, Regie: Auguste und Jean Lumière, F 1895.

keit, etwas, das nur auf die Leinwand projiziert sichtbar wird.«¹⁷ Das Bild des Suppentellers greift in das Bild des Schauspielers ein, auch wenn sich vor der Kombination im Kino kein Zusammenhang ergeben hat.

Im US-amerikanischen Kino von David Wark Griffith ergibt sich unter anderem im Film »A Corner in Wheat«¹⁸ die Erzählung durch einzelne Filmaufnahmen (vgl. Abb. 7 und 8), zwischen denen sich räumliche, zeitliche und gedankliche Verbindungen herstellen lassen, indem sich die unterschiedlichen Szenen aufeinander auswirken und somit Wirklichkeit produzieren.¹⁹ Dass ein großes Sinnkonstrukt aus einzelnen Passagen entsteht, ist bereits in vielen Standardwerken von Religionen angelegt gewesen und musste in reiner visualisierter Form mit dem Kino zur gesellschaftlichen Praktik des Sehens und *Verstehens* werden. Der Film kann Raum und Zeit herstellen.

Weitere Seherfahrungen der visuellen Welt des Kinos zeigen sich im sowjetischen Film »Bronenosez Potjomkin«²⁰, in dem Sergej Eisenstein mit kinematografischer Finesse Zeit und Raum ausdehnt: Die berühmte Szene auf der Treppe von Odessa (Abb. 9) zerteilt den Raum in so viele Fragmente und zeigt ihn uns nie ganz, sodass wir uns seine Ausmaße – die Länge der Treppe – überhaupt nicht vorstellen können. Die Zeit im Film – dem im Regelfall eher Verdichtung zugeordnet wird – wirkt und ist länger, als sie in Wirklichkeit dauern würde. Die Flüchtenden brauchen viel mehr Zeit, um über die Treppe zu kommen, die viel länger wirkt, als die existierende Treppe in Odessa ist. Zudem konstruiert sich Atmosphäre aus Entwicklung und einzelnen Elementen, die durch die Art und Weise der Aufnahme hervorgehoben und verfremdet werden (Abb. 9. 10).

Hervorhebung als ureigenes Prinzip des Kinos bringt das Bild auf eine höhere Ebene, die über die Natur hinausgeht. Indem diese Ebene über den gezeigten Raum und die gezeigte Zeit bestimmt und über Raum und Zeit transportiert werden kann und Vorstellungen der Welt beinhaltet, ist Kino wesentlicher Teil von Kultur im 20. Jahrhundert:

»[D]as Bild ist etwas anderes als ein einfacher Ausschnitt aus der Welt der sichtbaren Erscheinungen. Es ist ein Eindruck, eine Spur, ein visueller Schlepptau der Zeit, die es berührt hat, aber auch verschiedener anderer Zeiten, die unvermeidlich anachronistisch und heterogen sind und deshalb vergessen worden sind. Es ist mehr oder weniger heiße, miteinander vermengte Asche verschiedener Feuersgluten.«²¹

17 Balázs (1972) 37.

18 »A Corner in Wheat«, Regie: David Walk Griffith, USA 1909.

19 Vgl. Färber (1992) 82.

20 »Bronenosez Potjomkin«, Regie: Sergej Eisenstein, SU 1925.

21 Didi-Huberman (2006) 307.

Der Mehrwert der Bilder spiegelt sich auch in der Repräsentationsform des Kinos wider, die ein Sehen von vielen voraussetzt und zwischen dem Einzelnen und der Masse vermittelt.

3. PRÄSENTATION – SEPARATION UND VERBINDUNG

Der Kinematograf der Lumières wurde 1895 im Grand Café bereits einer Gruppe präsentiert. Allerdings war das Gerät sowie dessen Inszenierung durch die gezeigten Filme zunächst weit eher zum Verkauf der Wundermaschine gedacht, damit das Publikum Szenen des eigenen Lebens aufnehmen, kopieren und wieder abspielen konnte, was die Kombination aller drei Elemente in einem Gerät logisch macht. »Le Repas de bébé«²² zeigte bereits die Familie Lumière beim Frühstück mit einem Baby (Abb. 11), was dem Publikum erklären wollte, dass man kostbare Augenblicke für die Zukunft festhalten konnte.

Doch stellte sich die Projektion des Geräts auf eine größere Fläche, wodurch viele Personen zugleich das Gezeigte sehen können, als prägend für die Filmgeschichte heraus. Während man in Erfindungen wie Edisons Kinetoskop, das bereits 1893 öffentlich ausgestellt wurde, nur allein sehen konnte, entwickelte das gemeinsame Sehen durch den Kinematografen neue Wahrnehmungsformen. Doch war in der Frühzeit des Kinos die Situation keineswegs in dem Maße diszipliniert, wie man es von vielen heutigen Kinos kennt. Man saß zumeist an Tischen, es wurde gegessen, der Ausschank fand im Kinosaal statt, es wurde geraucht, getrunken, geflirtet, gelacht, gesprochen etc., wie es ein Bericht des Vereins der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg schildert.²³ Zwar ist der konservativ-kritischen Auffassung dieses Vereins kaum zu trauen, richtet sich der Bericht u. a. doch auch gegen alles Wunderbare und Spektakuläre am Kino, es zeichnet sich jedoch eine kaum zu bezweifelnde Situation ab, die in einem gewissen Maße von etwas Wildem zeugt. Doch in zunehmendem Maße verwandelte sich das Kino in den Ort, den wir kennen, mit Stühlen, die auf die Leinwand ausgerichtet sind, in dem es absolut dunkel ist und zu weiten Teilen still. Das Kino zeichnet sich dadurch aus, dass man gemeinsam allein ist, in der Masse separiert ist und doch Teil derselben bleibt. Lachen im Kino steckt an, Wut noch mehr. Im Kino ist man gemeinsam allein im Dunkeln und hat seine Aufmerksamkeit auf das Medium gerichtet.

Betrachtet man diese Entwicklung – welche natürlich beim Kino äußerst rasant vorstattenging –, lassen sich interessante Parallelen zum Ritus finden, der sich ebenfalls

²² »Le Repas de bébé«, Regie: Auguste und Jean Lumière, F 1895.

²³ Vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg: Bericht der Kommission für »Lebende Photographien« erstattet am 17. April 1907, Manuskript, Hamburg: Buchdruckerei Herman Kampen 1980.

im Laufe weit längerer Zeit von etwas Wildem bei Naturreligionen zur frontal ausgerichteten, scheinbar passiven Situation der Anhänger des Christentums in den Messen entwickelte. In beiden Fällen ist dem *Wilden* keine Bedeutungslosigkeit oder Minderwertigkeit eingeschrieben. Der Kinobesuch hat mit der Teilnahme am Kult gemeinsam, dass man in Gemeinschaft etwas sieht und die jeweilige Handlung auf alle Anwesenden gleichermaßen bezogen ist. Filme werden in wirtschaftlichem Interesse erzeugt, weswegen sie den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen.²⁴ Ebenso ist es Religionen eigen, den Geschmack der Menschen treffen zu müssen, um Macht zu erhalten. Der Kinobesuch wurde zum gemeinsamen Erlebnis, wie es in früheren Zeiten der Gang in die Kirche war. Theatrale Elemente, wie sie die Messen aufwiesen, wurden vom Kino um Montage ergänzt.

Gemeinsames Erleben bewirkt etwas. Auch wenn man seine Mitmenschen überhaupt nicht als Individuen wahrnimmt, fühlt man sich über das gemeinsam Erlebte verbunden. Emotionen springen über. So wurde während des Nationalsozialismus vor allem das Kino in hohem Maße als Medium der Ideologie gebraucht und dem Volk zum Beispiel das Gesicht Ferdinand Marians in Veit Harlans Film »Jud Süß«²⁵ als universelles Feindbild angepriesen (Abb. 12). Die Nationalsozialisten wussten um die Aufheizung der Gemüter der Massen durch das visuelle Material. Interessanterweise wusste das Publikum dabei klar zwischen dem filmischen Gesicht und Ferdinand Marian zu unterscheiden: Während er als Jud Süß verachtet wurde, wurde er privat bewundert und begehrt.

4. HERVORHEBUNG – GESICHT UND MASKE

Das Theater des antiken Griechenlands steht eng im Zusammenhang mit dem Kult – die Aufführungen fanden zu Ehren des Gottes Dionysos statt. Das Theater hatte rituellen Gestus, gespielt wurde mit Masken und auf Kothurnen, mit singendem Chor. Neben der Mimesis ist die Katharsis – Reinigung – eines der Prinzipien der antiken Tragödie in Griechenland. Karl Albert schreibt der kultischen Katharsis in Berufung auf Platon dreifache Bedeutung zu: »Sie trennt das Heilige vom Profanen, sie ist Rückkehr zur Reinheit des Urzustandes, sie bewirkt Reinheit im geistigen Sinne.«²⁶

Zieht man diese Idee für die Betrachtung des visuellen Kults unserer Zeit heran, so erweist sich die Grenze zwischen Heiligem und Profanem als fließend. Was heilig und was profan ist, hängt von der Art der Inszenierung weit mehr ab als vom Gegenstand selbst. Die Kamera reichert Alltägliches an, sodass es uns gar nicht mehr alltäglich erscheint. »Die Sprache des Films ist ein ständiger Austausch zwischen der dinglichen

²⁴ Vgl. Kracauer (1977a) 279.

²⁵ »Jud Süß«, Regie: Veit Harlan, D 1940.

²⁶ Albert (1982) 37.

Welt und der Kamera, die das Bild von der dinglichen Welt mit ihren Operationen überzieht.«²⁷ Das, was die Kamera bewirkt, ist damit in seiner Funktion mit der Maske im Theater der griechischen Antike vergleichbar: Sie hat den Schauspieler verändert, ihn über das Menschliche hinausgehoben und dem Göttlichen näher gebracht. Einen Austausch zwischen etwas wie einem Inneren und einem Äußeren gibt es nicht: In der äußeren *Hülle* – der äußeren Wirklichkeit bei Kracauer – ist das Innere bereits angelegt. Indem die Kamera die Dinge überzieht, versteckt sie diese nicht, sie zeigt sie in ihrer äußeren Wirklichkeit. Wurden in der Antike Masken geweiht und geopfert, so bleibt die Maske des Kinos als technisches Produkt der Kultur an ihrem Platz, hat Ewigkeit. Das Bild im Kino verweist immer auf einen Urzustand, der sich zum Zeitpunkt des Sehens bereits verändert hat. Die Idee von »Maske« ist zudem im Film allein durch die Umwandlung zu Licht gegeben, die auf jedes beliebige Ding projiziert werden kann.

Die Katharsis als Reinigung im geistigen Sinn erfährt durch die Seherfahrten des Kinos ebenfalls neue Entwicklungen.

»[D]as Spannungsverhältnis, das harte Videostreifen vermitteln, [gründet] vorrangig in der Unmittelbarkeit des Betrachtens und Aushaltens von Schockbildern. Deren naturalistische Inszenierung sowie die plötzlichen und unverhofften Übergänge von harmlosen zu tabuisierten Bildern sind es, die gleichsam einen inneren Widerstand provozieren, den filmischen Schrecken zu überstehen.«²⁸

Die ständigen kathartischen Elemente des Kinos haben zu einer Veralltäglichung der Schockreizung²⁹ geführt, was sich mit Benjamins Idee eines Ersetzens von Einmaligkeit durch ein massenhaftes Auftreten infolge der technischen Reproduzierbarkeit zusammendenken lässt.

Neben diesen Entwicklungen ist bei der Beschäftigung mit dem Kult des Alltäglichen vor allem die Großaufnahme besonders hervorzuheben. Ihr Gewicht kann dabei (wie auch sonst) kaum hoch genug eingestuft werden. Béla Balázs beschrieb die Bedeutung der Großaufnahme in seinem Monumentalwerk »Der sichtbare Mensch« bereits ausführlich. Nehme man nur das Gesicht der entsetzten Mutter in »Bronosez Potjomkin« (Abb. 13), so fällt bereits die Bedeutung dieser nahen Einstellung auf: Je näher wir der Frau sind, umso größer wird unser Eindruck von der Gesamtsituation der Begebenheiten. Ereignisse stellen sich aus einzelnen Bruchstücken her. Diese Eigenschaft des Filmbildes, in seiner Beschränkung Schranken zu überwinden, ist eines der großen Mysterien des Kinos.

²⁷ H. Bitomsky, Einleitung, in: Balázs (2001) 32.

²⁸ Erlach – Schurf (2003) 44.

²⁹ Vgl. ebd.

»Das Bild weist auf etwas Unbegrenztes hin, aber es ist zugleich auch sehr beschränkt. [...] Wenn unser Körper nur aus Augen und Ohren bestünde, das würde nicht reichen. Also es ist wirklich sehr beschränkt. Dabei gibt dieses ›Beschränkte‹ aber einen Eindruck von Unbeschränktheit. Es geht dauernd von null bis unendlich.«³⁰

5. WAHRNEHMUNG – KULT UND ZERSTREUUNG

Was im Dezember 1895 in Paris begann, breitete sich bald über die Welt aus. Überall wurde gefilmt, die Welt zerteilt und auf den Filmstreifen gebannt. Was anfangs für den privaten Gebrauch gedacht war, wurde zur kulturellen Praktik und gemeinsamen gesellschaftlichen Form. Sehen wurde durch das Kino neu gelernt. Immer mehr Filme wurden produziert und immer mehr Menschen folgten in die Kinos. Diese ähnelten bald den großen Tempeln anderer Kultstätten. Siegfried Kracauer beschreibt die Kinos der 1920er-Jahre in Berlin als Paläste der Zerstreuung, in denen vor allen die arbeitende Klasse den Alltag zerstreute, wie die Bilder im Kino zerstreut waren. Die Zerstreuung ist zum Kult geworden, dem die Masse frönt.³¹

»Die großen Lichtspielhäuser Berlins sind Paläste der Zerstreuung; sie als Kinos zu bezeichnen, wäre despektierlich. [...] Mehr als durch sie oder die Sprechtheater gar wird das Gesicht Berlins durch jene optischen Feenlokale bestimmt. Die Ufa-Paläste – vor allem der am Zoo –, das von Poelzig errichtete Capitol, das Marmorhaus, und wie sie heißen mögen, erzielen Tag für Tag Ausverkäufe. [...] Gepflegter Prunk der Oberfläche ist das Kennzeichen dieser Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung.«³²

Kinos sind die Kirche der visuellen Kultur; in ihnen ist das Visualisierte bereits heilig, weil es visualisiert ist. Wo Gottesideen mit Abbildungsverbotten bestanden, haben sich Bilder abgelagert, die nur als Bild bestehen. Bilder, die wir alle kennen, lieben, ja verehren. Das Kino ist Kult geworden mit unzähligen Anhängern weltweit, die Cinephilen sind ihre stärksten Vertreter. Der tägliche Kult des Sehens technisch visualisierten Materials, die gemeinsame Erschaffung einer imaginierten Wirklichkeit hat zu einer Gesellschaft geführt, die einen Kult des Visuellen an sich betreibt, zu einer Gemeinschaft, die das Alltägliche verehrt, sobald es die Kamera durchschritten hat. Kino ist Kult, fast eine *Religion*.

30 Godard (1984) 83.

31 Vgl. Kracauer (1977b) 311–317.

32 Kracauer (1977b) 311.

Abb. 1 »View from the Window
at Le Gras«, Joseph
Nicéphore Niépce, 1825



Abb. 2 »L'Arrivée d'un train
en gare de La Ciotat«,
Auguste und Jean
Lumière, 1895



Abb. 3 »Démolition d'un
mur«, Auguste und Jean
Lumière, 1895





Abb. 4 »Une partie de cartes«, Georges Méliès, 1896



Abb. 5 »La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon«, Auguste und Jean Lumière, 1895



Abb. 6 »L'Arroseur arrosé«, Auguste und Jean Lumière, 1895

Abb. 7 »A Corner in
Wheat«, D. W.
Griffith, 1909



Abb. 8 »A Corner in
Wheat«, D. W.
Griffith, 1909



Abb. 9 »Bronenosez
Potjomkin«,
Sergej Eisenstein,
1925





Abb. 10 »Bronenosetz Potjomkin«, Sergej Eisenstein, 1925

Abb. 11 »Le Repas de bébé«, Auguste und Jean Lumière, 1895



Abb. 12 Ferdinand Marian als Jud Süß, Veit Harlan, 1940

Abb. 13 »Bronenosez Potjomkin«, Sergej Eisenstein, 1925

BIBLIOGRAFIE

- ALBERT (1982): K. Albert, Vom Kult zum Logos. Studien zur Philosophie der Religion (Hamburg 1982).
- BALÁZS (1972): B. Balázs, Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst (Wien 1972).
- BALÁZS (2001): B. Balázs, Der Geist des Films (Frankfurt am Main 2001).
- BENJAMIN (1991): W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1–2: Abhandlungen (Frankfurt am Main 1991) 431–508.
- DIDI-HUBERMAN (2006): G. Didi-Huberman, Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt, in: Ch. Maar – H. Burda (Hrsg.), Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume (Köln 2006) 286–311.
- ENGELL (1992): L. Engell, Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte (Frankfurt am Main 1992).
- ENZENSBERGER (1993): H. M. Enzensberger, G. M. (1861–1938), in: Georges Méliès. Magier der Filmkunst (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 2) (Basel – Frankfurt am Main 1993) 10–12.
- ERLACH – SCHURF (2003): D. Erlach – B. Schurf (Hrsg.), Spielfilmanalyse: Mythos und Kult (Cornelsen 2003).
- FÄRBER (1992): H. Färber, A CORNER IN WHEAT von D. W. Griffith, 1909. Eine Kritik (München – Paris 1992).
- GODARD (1971): J.-L. Godard, Schnitt. Meine schöne Sorge, in: J.-L. Godard, Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970) (München 1971) 13–16
- GODARD (1984): J.-L. Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos (Frankfurt am Main 1984).
- KRACAUER (1977A): S. Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: ders., Das Ornament der Masse (Frankfurt am Main 1977) 279–294.
- KRACAUER (1977B): S. Kracauer, Kult der Zerstreuung, in: ders., Das Ornament der Masse (Frankfurt am Main 1977) 311–317.
- KRACAUER (2005): S. Kracauer, Werke, Bd. 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Frankfurt am Main 2005).
- PUDOWKIN (1961): W. Pudowkin, Über die Filmtechnik (Zürich 1961).
- SCHRÖDER (2003): N. Schröder, Georges Méliès. Der Pionier, in: ders., Filmregisseure: von Georges Méliès bis Zhang Yimou (Hildesheim 2003) 10–15.

FILMVERZEICHNIS

- »A CORNER IN WHEAT«, REGIE: David Wark Griffith, USA 1909.
- »BRONENOSEJ POTJOMKIN«, REGIE: Sergej Eisenstein, SU 1925.
- »DÉMOLITION D'UN MUR«, REGIE: Auguste und Jean Lumière, F 1895.
- »JUD SÜSS«, REGIE: Veit Harlan, D 1940.

- »LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON«, REGIE: Auguste und Jean Lumière, F 1895.
 »L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT«, REGIE: Auguste und Jean Lumière, F 1895.
 »LE REPAS DE BÉBÉ«, REGIE: Auguste und Jean Lumière, F 1895.
 »UNE PARTIE DE CARTES«, REGIE: Georges Méliès, F 1896.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 <http://aldersphotography.com/blog/index.php/2010/11/inspiration/first-photograph-ever-taken-view-from-the-window-at-le-gras/> (am 25. 09. 2011)
- Abb. 2 <http://www.toutlecine.com/images/film/0012/00128684-arrivee Auguste und Jean Lumière, 1895-d-un-train-en-gare-de-la-ciotat.html> (am 10. 08. 2011)
- Abb. 3 <http://mubi.com/films/demolition-of-a-wall> (am 15. 08. 2011)
- Abb. 4 <http://www.formatcourt.com/2010/04/georges-melies-de-la-cinematographie-des-premiers-temps/> (am 14. 08. 2011)
- Abb. 5 http://iamunusual.blogspot.com/2009_05_01_archive.html (am 31. 08. 2011)
- Abb. 6 <http://blogmansarde.blogspot.com/2011/03/larroseur-arrose.html> (am 10. 08. 2011)
- Abb. 7 <http://whitecitycinema.com/category/early-cinema/> (am 12. 08. 2011)
- Abb. 8 http://www.usc.edu/programs/cst/jtest/ross/pages/text/I_iii_8.html (am 12. 08. 2011)
- Abb. 9 <http://www.krusenstern.ch/eisensteins-stummfilm-panzerkreuzer-potemkin-mit-schostakowitschs-II-sinfonie-in-zuerich/> (am 17. 07. 2011)
- Abb. 10 <http://www.cinemaquadrat.de/index.php?id=72> (am 17. 07. 2011)
- Abb. 11 <http://forum.dvd-forum.at/filmtagebuecher-131/cine-phil-schreibt-filmgeschichte-95079.html> (am 30. 09. 2011)
- Abb. 12 http://www.welt.de/kultur/Article1855590/Film_als_Propaganda_Jud_Suess.html (am 17. 08. 2011)
- Abb. 13 <http://www.koki-freiburg.de/Archiv/fifo/fifo98/panzerkreuzer.html> (am 19. 07. 2011)

FILM ALS GESTE ZWISCHEN PUBLIKUM UND LEINWAND: DER BLICK DES ODYSSEUS

FRANK STERN

Spielfilm ist Blick und Bild, gleichermaßen der Blicke der Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Leinwand und der indirekten oder auch direkten Blicke von der Leinwand auf uns. Für die indirekten Blicke gleicht die Leinwand dem Schild des Perseus, denn Perseus würde den direkten Blick der schlangenköpfigen Medusa nicht aushalten können, zu Marmor werden. Als erfahrene Filmschauerinnen und Filmschauer mögen wir heute allerdings, auch bedingt durch die überbordende Präsenz von Körpern in der visuellen Kultur, den direkten Blick, der längst seine gefährliche Schamnische verlassen hat und die kulturell zerbröselnde Tabuisierung von Nacktheit und anderem voll Begehren genießt. Insofern scheint die enthüllende griechische Antike in der visuellen Film-Moderne bildbewegt auf. Es gibt keine Tabus, sondern nur imaginierte und reale Tabubrüche.

Das hängt auch mit dem kulturgeschichtlichen und technologischen Ursprung des Kinos zusammen. Mit der Frage, wie bewegt sich ein Körper, wie können wir die Bewegung der Körper wahrnehmen und sie verstehen, die so komplexe innere Wirkungsmacht des Körperlichen analysierbar machen, begannen die bewegten Bilder vor über 120 Jahren. Der Vorwand war wissenschaftliches Lustprinzip, Suche nach Erkenntnis, oft ausgehend von Medizin und Anthropologie, denen leblose Fotos und Zeichnungen nicht mehr ausreichten. Die kognitive Legitimation entsprach den emotionalen Seh-Lust-Bedürfnissen nach dem Motto: Ich sehe, also bin ich. Und dazu mussten filmisch Hüllen und Masken fallen. Nacktheit, Enthüllung, der paradiesische Urzustand versteckten sich im vorgeschobenen wissenschaftlichen, meist medizinischen Schein dieser ersten bewegten Bilder, durch die nicht wenige Protagonistinnen und Protagonisten sich verewigend uns in die Kamera, sprich ins Auge blickten und, soweit archiviert, nach wie vor blicken. Eben der erste ewig reproduzierbare bewegte und bewegende Blick, um den es im Folgenden weiter gehen wird.

Die ersten Filme der Moderne, die heute überall, wo es Filmkulturen gibt, gesucht werden, irgendwann und irgendwo vor mehr als 100 Jahren produziert, waren auch die ersten bewegten Blicke, die die Blick-Stille in Literatur, bildender Kunst und Fotografie, so bedeutungsvoll, motivierend und bewegend sie auch gewesen sein mögen, überwand. Doch müssen wir uns immer wieder fragen, was zwischen dem Filmblick und dem Blick auf den Film in seiner auf der Leinwand reproduzierten Form geschieht. Können wir Blicke sehen oder nur Augen und Kamera? Doch was geschieht mit den

Spiegelungen im körperlichen und technischen Auge? Wie und wodurch wirkt Film, wenn wir von der Oberfläche der Leinwand, von Pixeln, vom bläulich schimmernden Silver Screen und den Spiegelungen in uns absehen?

Durch jeden Film scheinen, wie mit einer körperlichen Gebärde angedeutet, andere Blicke, andere Bilder, solche, die wir zu kennen meinen, und solche, die für den Einzelnen neu sein können oder die der Einzelne gar nicht wahrnimmt. Es entstehen zwischen Leinwand und Zuschauerinnen bzw. Zuschauern Zeiten-Räume (mit Bindestrich), emotionale und kognitive Turbulenzen, Wahrnehmungsräume, Interpretationsräume, körperliche Strudel, die eine Gänsehaut oder Tränen, Langeweile oder Wut verursachen können. Dieser unsichtbar-sichtbare Raum ist doppelt materiell: durch seinen Ursprung von Filmrolle / Digitalem, Projektor, Leinwand und durch unsere körperlich-emotional-kognitive Aufnahme und Reaktion. Auch Erinnerungsschichten können in diesem bewegten Raum abgerufen werden; denn Film ist immer auch ein *lieu-de-mémoire*, ein Ort oder besser ein Raum kultureller Erinnerung. Wir werden in unwahrscheinlich schnellem Tempo mit Filmschichten von Staub und Patina bis Digital konfrontiert, durch die sich wiederum unsere vielschichtigen Wahrnehmungen ordnend oder auch chaotisch, zustimmend oder ablehnend, begehrend oder abstoßend im Rhythmus der Filmszenen und ihrer Referenzialität bewegen. Wir empfangen immer zwei Filme, den Film auf der Leinwand und den Film in unserem Körper irgendwo zwischen Bauch, Gehirn, Herz, Auge und Seele. Was vermitteln diese zwei Filme?

Die bewegt-bewegenden Bilder, unstete Wanderer der menschlichen Imagination, knüpfen immer wieder da an, wo Homer des Odysseus Reise ins Innere der Seele münden lässt, wo der Seher Teiresias im inneren Blick die Welt erfasste und Hephaistos' Schmieden von Achilles' Schild in aller Materialität, die Welt abbildete. Als Teiresias die nackte Athena erblickte, erstarb sein äußerer Blick, er hatte die nackte Wahrheit unbotmäßig erkannt und wurde zum Seher, also blind. Der Blick von Lots Weib auf das orgiastische Sodom und Gomorrah durchschien ihre ethische Existenz, machte sie so zur Salzsäule, wie noch der tote Blick der Medusa Menschen zu materiellem Marmor und Stein werden ließ. Nicht allein hinter und in jedem Filmbild stecken andere Bildperspektiven, auch in jedem Blick stecken andere Blicke, Spiegelungen, bewusste und unbewusste visuelle Wirkungsmächte, wie wir aus jedem Traum wissen. Die aus der wissenschaftlichen, technologischen und künstlerischen Revolutionierung der Moderne entstehende mechanische Verlängerung des Blicks, die Film-Kamera, kann darüber hinaus durch das Stendhal-Syndrom die emotional-kognitive Saugkraft des bildenden Kunstwerks zu ihrem ironischen Alltag machen, die vor der Leinwand Sitzenden in ihren visuellen Bann ziehen, die Augen in Bewegung versetzen. Der Mythos ist dem Blick inhärent.

Kurz, der projizierte Spielfilm kann Eros und Thanatos zugleich sein, erregen, Begehren auslösen und mit jedem Abspann den kleinen filmischen Tod sterben – zugleich jedoch lustvoll die Hoffnung auf den nächsten Film, auf neues Leben hinterlassend.

Es ist ein virtueller Zeit-Raum, in dem Leinwandgeschehen, Filmperspektive und das Sehen der Zuschauerinnen und Zuschauer aufeinandertreffen, miteinander verschmelzen, sich dialektisch anziehen und abstoßen, etwas Neues, Anderes, Drittes durch ihr Schauen schaffen, das ich – so wie im Titel – als Geste bezeichnen möchte, wobei ich mich unter anderem auf Giorgio Agamben beziehe, der sich wieder auf Aby Warburg bezieht, der sich wieder auf... usw. usf.

»Der Blick des Odysseus« (Griechenland 1995), wie der im Jänner 2012 verstorbene griechische Regisseur Theo Angelopoulos¹ seinen 1995 in Cannes preisgekrönten Film nennt, ist der Blick auf Europa und die Wiege Europas in Griechenland, in der griechischen Kultur. Doch in diesem Blick liegt mehr als eine kulturhistorische Referenz. Es ist ein Blick, der alle Bereiche der Filmkunst einmalig und reproduzierbar verbindet. Es ist aber auch ein Blick, der die zeit- und kulturgeschichtlichen Räume Europas im 20. Jahrhundert auf den Balkan fokussiert, ein Meisterwerk fiktionalisierter Visual History, visueller Kulturgeschichte. Wie der Filmmacher in der Anfangssequenz diesen Blick herstellt und dabei bereits unser Geschichts- oder Gegenwartsbewusstsein, unser Verständnis von Film als siebenter Kunst, unsere Emotionalität und unsere farblichen, also sehorientierten Wahrnehmungen und unser Gehör anspricht, wird in einer vierminütigen Einstellung am Beginn des Films etabliert. Es ist der Beginn, die Öffnung des Films und damit die Öffnung unseres Blicks, eines Mittels, um mit Platon und Homer und in diesem Falle auch mit Theo Angelopoulos Seelen auf ihrer äußeren und inneren Reise mythologisch und zeitgeschichtlich erkennen zu können. Lässt sich der Beginn beschreiben oder fordert er ein intensives Schauen, unseren Blick?²

Wir lesen zu Beginn des Films ein Zitat von Platon, sehen dann Found-Footage aus dem Jahr 1905, hören von den griechischen Filmmachern, den Brüdern Manakis, sehen vom Hafenkai auf das Meer, auf dem Kai eine Kamera und dahinter den älteren der Brüder, wie er ein aus dem Hafen auslaufendes Segelschiff filmt, alles schwarz-weiß. Hinter ihm steht sein Assistent, dessen Stimme wir aus dem Off hören. Manakis hat einen Herzanfall, stirbt hinter der Kamera. Der Assistent geht nach rechts, die Kamera folgt ihm vom Schwarz-Weiß zur Farbe übergehend zum Helden des Films, A., der wartend steht, zuhört und dann allein, gefolgt von der Kamera, nach links geht, wo weder der tote Manakis noch die Kamera sind, und auf das Meer blickt, wo wieder das Segelschiff zu sehen ist, bis es mit langsamer Kamerabewegung nach links aus dem Bild fährt. Cut. Aber reicht diese knappe Beschreibung?

1 Theo Angelopoulos verstarb im Jänner 2012 mitten in der Arbeit an einem neuen Film. Werden wir diesen Film, den Blick auf Griechenland und Europa je sehen, oder wird er Found-Footage des beginnenden 21. Jahrhunderts sein?

2 Vgl. die Analyse des Films in: Horton (1997) 181 ff. und ein Interview des Autors mit dem Regisseur, ebd. 202 ff.

Diese Anfangssequenz ist der allgemeine Rahmen einer Suche nach materiellen Filmrollen, eines Blicks auf den ersten Blick, den ersten Film, und dieses Blicks auf uns. Die Wirklichkeit erscheint hier nicht als chronologische Abfolge unterschiedlicher Bilder. Die Zeit existiert nur als Film-Raum. Hat dieser filmische Zeit-Raum, also mit Bindestrich geschrieben, überhaupt ein Ende? Und was will uns die Stimme aus dem Off eigentlich mitteilen, was bewirkt die Farbe Blau bei Einzelnen von uns, wenn wir Blau als Farbe antiker Sinngebung an Statuen von Göttern und Menschen (vornehmlich der Bärte!) erkennen. Was deutet uns das Schiff, vielleicht die Reise eines heutigen Odysseus? Wie historisch ist dieser Film? Erzählt er Geschichte oder eine Geschichte, bewegte Kulturerfahrung, Literatur- und Bilderinnerung, oder reflektiert er ein Geschichtsverständnis, artikuliert er Geschichtsbewusstsein, zeigt er griechische Mentalitäten oder amerikanische, europäische Mentalitäten, oder vielmehr die Ästhetik des Blicks? So viele Fragen und noch mehr Antworten, doch stets Fragen nach dem, was wir in diesen wenigen Minuten sehen, spüren und hören.

Der Film beginnt mit einem Zitat von Platon, in dem es um den Blick in die Seele geht. Der Blick des Odysseus betrifft nicht allein Mythen, Legenden, Abenteuer, die Wanderjahre unserer Zivilisation, die Brüche der Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, die wir überliefert mit uns tragen, sondern er betrifft auch den Blick in die Seele des oder der anderen, damit nicht zuletzt in die eigene. Es ist ein offener Blick auf uns. Der Blick kann Fakten aufspüren, Quellen, kann Wissen vermitteln, aber auch Gefühle, Mentalitäten betrachten, interpretieren. Insofern geht es nicht einfach um die »klassische Geste der Internalisierung, bei der die pictures auf die images und die äußeren Bilder auf die (sogenannten) inneren zurückgeführt werden«, so als ob unser emotional-kognitives Archiv im Kopf aus einfach indizierten und strukturiert zu ordnenden Karteikarten oder Zitaten bestünde.³ Das wäre eine viel zu einfache Erklärung der Wirkungsmacht der bewegten Bilder. Ist es nicht vielmehr in der Opening-Sequenz des Films so, dass die Vielzahl der gesehenen und auf uns geworfenen Blicke in der Kamerafahrt durch unser durchaus unterschiedliches Blicken zu einer gestischen Einheit werden kann, die eine Bedeutung trägt?

Der motivischen Widmung vor schwarzer Tafel zu Beginn folgt unser Blick einer historischen Bildfolge, in der wir im Jahr 1905 in einem griechischen Dorf Weberinnen bei der Arbeit zusehen. Die älteste, wohl zum ersten Mal mit einer Kamera konfrontiert, blickt in das Auge der Kamera, also uns in die Augen, eben der erste Blick gleich als Dreifaches – die Weberin, die Brüder Manakis mit ihrer Filmkamera und wir –, untermalt von Drehgeräuschen einer Handkamera des Fin de Siècle. Dieser erste Blick ist gleichzeitig auch ein neuer für das damalige Kinopublikum. Und die erst viel später ins

3 Alloa (2011) 10.

Bild kommende Stimme des Protagonisten A., gespielt von Harvey Keitel, fragt: »Aber ist dies wahr? Ist es der erste Film? Ist dies der erste Blick?«

Weitere drei Filmrollen sollen existieren, vorher von den Manakis-Brüdern gedreht, aber nie entwickelt. Aber wo sind sie, und was befindet sich auf diesen Filmrollen? Die Stimme ist nun die des Assistenten von Manakis, der dem Protagonisten des Films, dem Regisseur A., der immer noch im Off ist, etwas erklärt. Später im Film verstehen wir, dass A. während der Balkan-Kriege der 90er-Jahre seine Odyssee antritt. Die geografische Reise mündet in das zerbombte Sarajevo, die zeitliche in seine Vergangenheit, in die Krise seiner Seele, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Liebe, Tod und Wiederkehr in mythologischer und zeitgeschichtlicher Metamorphose aufeinandertreffen müssen.

Nach dem Platon-Motiv und der Film-Footage von 1905 erfolgt eine einzige Einstellung, eine einzige Kamerafahrt, die fast ein halbes Jahrhundert wie in einem Raumschwenk überbrückt. Es scheint faktisch und zugleich mythisch zu sein, und doch bleibt der Film innerhalb eines historischen Kontextes, der Mythologisches nicht ausschließt, der Versuch eines Filmemachers, den Balkan und damit Europa visuell und filmhistorisch zu durchdringen, mit Odysseus um ihr Verständnis zu ringen. Durch die Bilder scheint in jenem Zeit-Raum zwischen Leinwand und Zuschauerinnen bzw. Zuschauern etwas anderes auf, eine Geste, die uns hineinzieht in das Dinglich-Virtuelle des Films. Derartige Bilder sind, wie jüngst Emmanuel Alloa formulierte, »keine reine Erscheinung«, denn »jedes Erscheinen ist immer bereits ein Durchscheinen«. ⁴

Beide Dimensionen, zeitliche und räumliche, sind in den vier Minuten dieser Mise-en-images, die zielweisend ins Mythologische, also filmisch intendiert ins Künftige weist, vorhanden. Wir blicken vom Land, einem Kai, auf das Meer. Einer der Manakis-Brüder dreht die Kamera, will das aus dem Hafen laufende blaue Segelschiff einfangen, festhalten. Hinter ihm steht sein Assistent. Das Schiff schwimmt von rechts nach links durch den Rahmen, wir gehen mit dem Assistenten von Manakis von links, der Vergangenheit, nach rechts, zur Gegenwart, um mit dem Protagonisten, der in der Gegenwart, durch Kleidung und Farbe angedeutet, nun nach links gehend wiederum bei der Zukunft der Vergangenheit anzukommen. Filmisch ganz einfach. Das mythische Schiff kommt sozusagen aus der Vergangenheit der Zukunft, und zwar immer wieder, wenn wir denn schauen können, und sucht wie Odysseus die veränderte Vergangenheit, Ithaka, wo er aber in der Zukunft ankommt. Kurz: Raum und Zeit sind durch die Kameraführung eins und gleichzeitig in Bewegung; was zählt, ist der Raum, nicht die ständig reproduzierbare Zeit, vor allem nicht Zeit in chronologischer Reihenfolge. Zeit ist für den Film kein narratives Element, sondern assoziativer Bewusstseinsfluss, Wahrnehmung eines Raumes. Zeit ist Spielwerk, umfasst in der gesehenen Kamerafahrt

4 Ebd. 12.

nach den Weberinnen von 1905 vierzig Jahre von 1954 bis 1994. Angelopoulos sagte an anderer Stelle über seinen Film: Das 20. Jahrhundert begann und endete in Sarajevo. Doch in der gezeigten Sequenz zählt nur der Raum in seiner erblickten Bewegung. Es ist die Geste in diesem Raum, die den Raum füllende Geste von einer sich in die Vergangenheit und die Zukunft erstreckenden Gegenwart, die uns durch eine materielle ästhetische Bewegung der Filmkamera betrifft und nur so als Blick verstanden werden kann. Die Kamerafahrt kann vorwärts oder rückwärts fokussiert werden, ein visuelles Palindrom. Das 20. Jahrhundert beginnt und endet in Sarajevo, auf dem Balkan. Die Reise ins Innere der Seele ist immer auch der Blick oder die scheinbar nie enden wollende Fahrt des Odysseus.

Giorgio Agamben betont das Schwebende jenes geheimnisvollen Zeit-Raumes »zwischen dem Wunsch und der Erfüllung, der Ausübung und der Erinnerung daran«. Und er fügt mit leiser Ironie hinzu: »So lebt in der Geste die Sphäre nicht eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck, die sich dem Menschen mitteilt.«⁵ Die Geste wird hier als eine Potenz gesehen, »die aus *res* eine *res gesta* macht [...]. Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mittelbarkeit [...], in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache [...], Improvisation des Schauspielers, die eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt. [...] Die wesenhafte ›Stummheit des Kinos‹ (die nichts mit dem Vorhandensein oder dem Fehlen einer Tonspur zu tun hat) ist [...] reine Gestik.«⁶ So weit Agamben. Zwischen Worten und Schweigen, zwischen Leinwand und Publikum die Geste. Gehen wir erneut zur Filmsequenz. Der Filmmacher Yannakis Manakis, gekleidet wie in den Fünfzigern, blickt durch die Kamera, erschaut vor blauem Meereshorizont ein blaues Segelschiff, das von rechts in den Blickrahmen des Filmmachers und seiner Kameralinse fährt. Doch dieser Blick holt ihn genauso ab in den Tod, wie der in den Kleidern der 90er-Jahre erzählende Assistent sein Sterben sieht und wir uns vom Blick auf das Schiff auf den zusammenbrechenden Filmkünstler ablenken lassen, während die Stimme des Assistenten zu hören ist. Wir folgen ihm, der nach rechts dorthin geht, wo die Kamera ihre Aufnahme begonnen hat. Die Kamera folgt ihm, während er jemanden anspricht, der noch außerhalb des Rahmens ist. Nun hören wir die Worte und sehen A., der von jenseits der Leinwand wie Odysseus alles, also einen nur im Filmischen oder Mythischen sichtbaren Zeit-Raum, beobachtet haben mag. Er geht nach links, am Assistenten vorbei, trägt den Kamerafokus durch den Raum, doch sind nun weder Manakis noch dessen Kamera vorhanden. Der andere Kamerablick, also eigentlich unser Blick, ist auf das blaue Schiff gerichtet, A. bleibt außerhalb des Rah-

5 Agamben (2001) 55.

6 Ebd. 55–56.

mens, bis nur noch Meer und Himmel im Rahmen sind. Wir hören die Worte, Musik, Ton, den der Manakis-Film über die Weberinnen noch nicht hatte, dafür aber das drehende Geräusch der Filmspulen, das nur uns im Kinosaal betrifft, also *Mise-en-scène*, und wir werden aus dem Schwarz-Weiß vom Beginn des Jahrhunderts und aus den 50er-Jahren in die Farbe und die Musik der 90er geholt. Die filmische Geste lehrt uns sehen, einen Raum als Zeiten, Zeit im Plural, zu verstehen. Das Gesehene überhebt sich über die narrative Ungleichzeitigkeit und schafft eine Gleichzeitigkeit des Raumes in Bewegung, in dem A./Angelopoulos/Odysseus Zeitpassagen durchmisst, die aber eben nicht chronologisch aneinandergereiht sind. Es ist gleichermaßen eine historische und eine innere Reise, die von der relativen Temporalität des Raumes lebt. Ästhetische Bewegung pur, Kamerabewegung, historische Bewegung, Stummtone zum Off-Ton und Originalton, Schwarz-Weiß in einem Farb-Übergang, und wie in einer Choreografie die Wiederkehr des Unbekannt-Bekanntes in Gestalt des Schiffes in der Farbe der Götter – wir erleben die *Mise-en-image*, das Sichtbarmachen einer filmischen Geste, die aus der Gegenwart sowohl in die Zukunft wie in die Vergangenheit reicht, in der drei Zeit-Räume bewegt in eins fließen. In diesem Sinne ist es die visuelle Mitteilung einer Mittelbarkeit. Wenn wir es denn sehen ... »Die Geste«, so Agamben, »ist die Darbietung einer Mittelbarkeit (*medialità* / *Medialität*), das Sichtbarmachen eines Mittels (*mezzo*) als solchem.«⁷

Gehen wir mit Agamben erneut zurück zum geschichtlichen Ausgangspunkt des Kinos. Agamben beginnt seine Argumentation im 19. Jahrhundert mit der wissenschaftlich-analytischen Beschreibung des Schreitens, des Schritts, über die Fotografie, die Analyse der Muskeln, Sehnen, Knochen, des menschlichen Körpers hin zu motorischen Störungen in der beginnenden Moderne als »allgemeine Katastrophe der Sphäre des Gestischen«⁸ und dem Verlust der Gesten des abendländischen Bürgertums Ende des 19. Jahrhunderts. »Im Kino«, so Agamben, »versucht eine Gesellschaft, die ihre Gesten verloren hat, sich das Verlorene wieder anzueignen, und registriert zugleich den Verlust. [...] Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild.«⁹ Schreibt Agamben. Und hiermit, möchte ich betonen, lässt sich die visuelle Moderne vom *Fin de Siècle* des 19. bis zum 21. Jahrhundert im Film durchaus wagemutig neu bestimmen: Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild, präziser gesagt: nicht das Einzelbild. Bilder, so Agamben, sind hier »Fragmente einer Geste oder Einzelbilder eines verlorenen Films [...], und es ist, als erhöbe sich aus der ganzen Geschichte der Kunst ein stummer Aufruf zur Befreiung des Bildes in der Geste.«¹⁰ Das heißt, wir gehen bei

7 Ebd. 54.

8 Ebd. 48f.

9 Ebd. 50.

10 Ebd. 52.

der Betrachtung immer wieder auf Vorhergehendes, Verlorenes, zu Erinnerndes, zu Suchendes zurück. Film ist weder vollkommeneres Theater noch gebildeter Literatur oder beschleunigtes Bild.

Einem gestischen Ansatz nähert sich aktuell Werner Herzog mit seinem neuen Film über die Höhlenmalereien in der Chauvet-Höhle im Süden Frankreichs, indem er die über 30.000 Jahre ältesten bekannten Malereien der Menschen mit 3D-Technologien von ihrer Oberflächen-Existenz als Einzelbilder befreien will. Anders versucht dies auch der neue Film des polnischen Regisseurs Lech Majewski, der Pieter Bruegels Gemälde »Die Kreuztragung Christi« (1564) als »The Mill and the Cross«, basierend auf dem gleichnamigen Buch von Michael Francis Gibson, für den Film adaptiert. Das Gemälde birgt in sich derart zahlreiche Bedeutungsebenen und historische Zeiten, die der Film auf dem heutigen Stand digitaler Technik bewegt sichtbar machen kann.¹¹ Letztlich zeigt Pedro Almodóvars neuer Film »Die Haut, in der ich wohne« (Spanien 2011) ästhetisch gelungen, wie ein bewegtes Bild zu einem Gemälde, zu einem, kameramäßig betrachtet, bewegten Film verwandelt wird.

Die aktuellen Formen und Strukturen der Digitalisierung lösen die traditionelle Vorstellung von Zeit- und Bewegungsbild mit einem eleganten digitalen Schwung auf. Die Theorien sind nur so gut, wie der jeweilige Stand von Technik, visueller Kreativität und interaktiver Wahrnehmung. Wir beziehen uns auf die Referenzialität, auf das eigene bewusste und unbewusste Bildarchiv, auf den Zusammenprall im Raum zwischen uns und der Leinwand, damit auch auf unsere emotionale und kognitive Disposition. Nach einem Joint allerdings würden wir jeden Film wohl anders sehen.

Im Ringen um ein Verständnis der filmischen Geste geht Agamben immer wieder auf Aby Warburg ein und schreibt, dass in Warburgs Atlas »Mnemosyne« »die Bilder eher als Einzelbilder eines Films gesehen werden denn als autonome Realitäten« – eben als dialektische Bilder im Fluss sich bewegender Vorstellungen und Wahrnehmungen.¹² Die Geste, in den Worten Agambens, »übernimmt« und »trägt« etwas, sie »eröffnet die Sphäre des Ethos als die dem Menschen eigenste Sphäre«.¹³ Wir blicken mit und durch Odysseus, auch wenn wir in den Konventionen gefesselt sind wie Odysseus beim Anblick der Sirenen – aber er blickt. Im Zentrum des Kinos die Geste und nicht das Bild, die Geste als zur Sphäre des Tuns gehörig und vom Handeln unterschieden, so folgert Agamben: »Die Geste ist also dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.«¹⁴ Im »Blick des Odysseus« trägt die Kamera und übernimmt durch äußere und

11 Der Film basiert auch auf dem Buch von Gibson (1996), der auch am Drehbuch mitwirkte.

12 Agamben (2001) 51.

13 Ebd. 53 f.

14 Ebd. 53.

innere Raum-Zeiten auch das Homerisch-Mythische. Hierbei ist die virtuelle und materielle Welt sowohl der Filmemacherinnen und Filmemacher als auch der Zuschauerinnen und Zuschauer von tragender Bedeutung. Sie übernimmt, oder sie verweigert sich dieser Übernahme, es gibt daher auch keinen Automatismus der Wirkungsmacht eines Films. Denken wir nur, wie oft sich beim Verlassen des Kinosaals Paare über das eben Gesehene streiten. Jeder hat einen anderen Film gesehen, obwohl die Leinwandbilder identisch sind. Ein Film wirkt nicht an sich, sondern nur individuell, wenn die Geste individuell trägt, wenn Zuschauerinnen und Zuschauer sie als eigene Wahrnehmung übernehmen.

Ich möchte hier kurz ein Beispiel anführen, um deutlich zu machen, dass es sich bei der Interpretation oder visuellen Darstellung des Gestischen im Film und zwischen Leinwand und Publikum nicht um die neunundneunzigste zeit- und raumlose Filmtheorie handelt, sondern um die jeweils konkrete kultur- und mentalitätsgeschichtliche Suche nach dem tragenden Sinn in der visuellen Film-Moderne, dabei aber zugleich um die Verbindung von Wort- und Bildsequenz, die ästhetische Wirkung einer Geste in einem kultur- und zeitgeschichtlichen Kontext.

Im Jahr 2005 erschien in Frankreich ein wundervoller, nur 153 Seiten langer Roman von Gérald Tenenbaum mit dem Titel »Le Geste« – »Die Geste«. Wie ein Motto für uns schreibt Tenenbaum: »Entre regard et absence, entre mémoire et amour, il y a un geste.« Zwischen Blick und Abwesenheit, zwischen Erinnerung und Liebe gibt es eine Geste. – Und immer wieder in den vielfältigsten Formen taucht beschreibend, atmosphärisierend, konnotierend, vermittelnd das Wort »Geste« auf. Reines Substantiv eines Dazwischen. Das Leben der in der aktuellen Gegenwart lebenden französischen Protagonisten des Romans steuert in der schlichten alltäglichen Erzählung auf einen Höhepunkt, den Titel des Romans, zu, in dem die entscheidende Geste nun nicht als solche benannt wird; denn das ist nicht notwendig, da es sich um eine gesehene und sichtbare – eben tragende – Sequenz in dem heute wohl wichtigsten Spielfilm über die Erinnerung Überlebender von Auschwitz handelt, den die Protagonistinnen und Protagonisten im Kino sehen und über dessen entscheidende Sequenz sie danach sprechen. Es ist der Film »La Petite Praise aux Bouleaux“ / Birkenau und Rosenfeld (Fr, D, Pol 2003) von Marceline Loridan-Ivens. Die Überlebende, die im Film Birkenau um das Jahr 2000 besucht, kann nicht durch das halb geschlossene verkettete Tor des Lagerzaunes gehen. In einer einzigen Bewegung entledigt sie sich all ihrer Jacken und des Mantels und windet sich durch den schmalen, von einer Kette gehaltenen Zwischenraum hinein. Die jungen französischen Nachkriegsgeborenen im Roman erfassen dies als die entscheidende Geste. Was bleibt im KZ als Haut und Körper, d. h. kontingente Erfahrung insbesondere weiblicher KZ-Häftlinge? – Im Gegensatz zu Frankreich ignorierte die gesamte mir bekannte deutschsprachige Rezeption des Filmes diese entscheidende Sequenz. Die beschriebene Geste war im heutigen Zeit-Raum des deutschsprachigen Kulturbewusstseins einfach nicht auffindbar, sie ließ sich nicht in das österreichische oder deutsche Zeitbewusstsein

hineintragen. Mentalitäten können sich dem Gestischen entziehen. Warum? – Für den Autor des Romans, Tenenbaum, ist die Geste visuell, der Roman steuert kontextualisiert durch die biografischen Hinweise der handelnden Personen nahezu zwangsläufig auf diesen Film zu und in ihm auf die beschriebene tonlose Sequenz. In dieser subsumiert sich die visuelle Potenz und die Bedeutung der Geste. Die Geste ist nicht Erinnerung, aber sie ist kontingent, kann erinnerte Erfahrung übernehmen und weitertragen. Sie verbindet, wie im »Blick des Odysseus«, Generationen.

Handelt es sich hier um die Aura einer körperlichen Geste im Film, wohl das wichtigste Element, so kann Film als Geste aber nicht darauf reduziert werden; denn das Gestische und die damit tragende Mediatisierung, kann sich auf alle Aspekte einer Filmproduktion beziehen. Die Geste übernimmt und trägt, mediatisiert, wo anderes verstummt, verbleicht, vergeht. Sie ist die filmische Welt der kulturellen und geschlechtlichen Zwischenräume, der Zwischentöne, der dritten Körper, der unsichtbar-sichtbaren und damit auch der Abwesenheiten, der vermeintlichen Leerstellen, der Unterscheidungen. Sie erzählt auch, aber eines ist sie nicht: Sie ist kein Text. Aby Warburg schreibt im Atlas »Mnemosyne«: »[W]ird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann.«¹⁵ Es handelt sich um eine Kontingenz, die nach Warburg durchaus »neutral« sein kann, »erst in der Berührung mit dem »selektiven Zeitwillen« – wie in dem eben angeführten Beispiel des Romans »Le Geste« – »werde es zu einer der Deutungen »polarisiert«, deren« sie »potentiell fähig ist.«¹⁶ Und mit einem selektiven Zeitwillen haben wir es bei der kulturell und erinnerungsaktiven, unterschiedlichen Rezeption des eben erwähnten Filmes zu tun. 1927 notiert Warburg: »Erst der Kontakt mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr (Inversion)« des ursprünglichen Sinnes führen.¹⁷ Die filmische Geste kann in diesem Sinne historisch kontextualisiert »zur Haltung tiefer Nachdenklichkeit« oder u. a. auch zur melancholischen Pose werden.¹⁸ Im »Blick des Odysseus« ist es eine filmische Selbstbefragung, die die Grenzen zwischen Wirklichem und Imaginären auflöst, indem sie sie sichtbar macht. Der Blick ist nicht an eine Zeit gebunden, und wir haben eine ambivalente Freiheit, uns für einen Blick oder mehrere im sichtbaren, aber auch im unsichtbaren Raum zu entscheiden, ohne dass deswegen die Wirklichkeit der Gegenwart infrage gestellt ist. Es geht bei der filmischen Geste folglich nicht allein darum, was sie erzählt und darstellt, sondern vor allem darum, was sie übernimmt und wie sie trägt. Sie ist kein Fixum, sondern ein bewegtes, offenes Sehangebot.

15 Zit. nach Gombrich (2006) 382.

16 Ebd. 337.

17 Zit. nach ebd. 338.

18 Zit. nach Gombrich (2006) 338.

»Der Blick des Odysseus« verbindet durch einen nachdenklichen Kameraschwenk das filmische 20. Jahrhundert mit der antiken Kulturgeschichte und in einer Einstellung drei Generationen – den Filmemacher, seinen Assistenten und den heutigen suchenden Regisseur. In der Geste des Suchens in einem historisch konkreten Raum, dem Balkan, können filmisch die verschiedenen europäischen Zeiten in einer inneren Reise, in einem einzigen Raum, aufgehoben werden.

Die filmische Geste ist folglich keine Theorie oder gar ein Modell, sondern eine begriffliche Konzeptualisierung des zu Sehenden, eine Verbalisierung dessen, was gesehen werden kann, aber nicht gesehen werden muss. Es geht um die visuelle Wahrnehmung der Rolle, die die siebente Kunst für unser Verständnis der Moderne spielen kann, und sie zeigt, dass Filmemacher im Sinne Homers am ästhetischen, körperlichen und technischen Schild dieser Moderne unentwegt schmieden, was wiederum Auswirkungen auf andere Künste, auf das Kulturverhalten und die gesellschaftliche Wirkungsmacht des Visuellen hat.

BIBLIOGRAFIE

- AGAMBEN (2001): G. Agamben, *Mittel ohne Zweck* (Zürich 2001).
- ALLOA (2011): E. Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (Zürich 2011).
- GIBSON (1996): M. F. Gibson, *Le Portement de croix de Pierre Bruegel l'Ainé* (New York 1996).
- GOMBRICH (2006): E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie* (Hamburg 2006).
- HORTON (1997): A. Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation* (Princeton 1997).
- WARBURG (2000): A. Warburg, *Gesammelte Schriften, Bd. 2.1: Der Bildatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke (Berlin 2000).

PERSONENKULT

VEREHRUNG WIDER WILLEN:
ANTÓNIO DE OLIVEIRA SALAZAR
DIE VISUELLE REPRÄSENTATION EINES
UNSICHTBAREN DIKTATORS¹

KATHRIN RAMINGER

»Er war kein Magier des Wortes – wie Italiens Benito Mussolini. Er war kein Hypnotiseur der Massen – wie Deutschlands Adolf Hitler, der ihm 1938 einen kugelsicheren Mercedes schenkte. Er trug weder Orden noch Uniform – wie Spaniens Francisco Franco, dem er im Bürgerkrieg Freiwillige schickte. António de Oliveira Salazar war nur farblos, tugendhaft, langweilig – Trugbild eines strengen, aber gütigen Patriarchen.«²

So die Wahrnehmung der einen. Für andere war António de Oliveira Salazar *Salvador da Pátria* und »neuer Moses«³, der das krisengebeutelte portugiesische Volk und seine Nation aufrichtete und nach einem Jahrhundert des Niederganges wieder zu Ruhm und Ehre führte.

Prof. Dr. António de Oliveira Salazar war, vor allem im Zeitalter der – im Weber'schen Sinne – charismatischen Herrschaft in den totalitären Diktaturen, in mehrerer Hinsicht ein »untypischer« Diktator. Er war weder durch das Volk (wie Benito Mussolini oder Adolf Hitler) noch im Zuge eines blutigen Bürgerkrieges (wie Francisco Franco) an die Macht gekommen, sondern auf Beschluss der Regierung der portugiesischen Militärdiktatur zu deren Regierungschef ernannt worden.

Am 28. Mai 1926 hatte ein Putsch unter der Führung von General Gomes da Costa die von Instabilität, Korruption und letztendlich Handlungsunfähigkeit gekennzeichnete Erste Republik Portugals beendet; eine Militärdiktatur wurde ausgerufen. Diese wurde weitgehend begrüßt, sehnten sich doch in Anbetracht der permanenten Unruhen der vorausgegangenen Jahrzehnte und einer daraus resultierenden allgemeinen Enttäuschung über das Versagen der Demokratie weite Teile der portugiesischen Bevölkerung nach einer starken Führung, die in der Lage war, Ruhe und Ordnung wie-

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Initiativkollegs »Europäische historische Diktatur- und Transformationsforschung« der Universität Wien.

2 Der Spiegel 32 (03.08.1970) 84.

3 Vgl. Meneses (2009) 201.

derherzustellen. Salazar war 1928 zunächst als Finanzminister in die Regierung eingetreten, die zwei Jahre lang vergeblich versucht hatte, Portugal vor dem Staatsbankrott zu bewahren. Dem erst 39-jährigen Ökonomie-Professor aus Coimbra gelang nicht zuletzt durch einen rigiden Sparkurs die Sanierung des Staatshaushaltes in nur etwas mehr als einem Jahr. Am 5. Juli 1932 wurde der erfolgreiche Finanzminister Salazar schließlich zum Ministerpräsidenten berufen.

In einer neuen Verfassung, die 1933 angenommen worden war und den *Estado Novo* Salazars formell begründete, ließ er festschreiben, dass der Ministerpräsident nicht von Wahlergebnissen abhängig sei, sondern vom Staatspräsidenten, der alle sieben Jahre »gewählt« werden sollte, zu ernennen sei. Da *de facto* aber keine freien Wahlen stattfanden und sich Salazars Wunschkandidat bei den Präsidentschaftswahlen immer »durchsetzte«, konnte der Diktator seine Position über fast 40 Jahre halten.

Nation und Imperium, Tradition, Gott, Familie und das Vaterland, dem sich sämtliche Interessen unterwerfen sollten, bildeten die wichtigsten Pfeiler, auf die sich Salazars Ideologie stützte. Salazar hielt nichts von Liberalismus, Parlamentarismus, politischen Parteien oder der Demokratie, und noch viel weniger vom Kommunismus. In seinem *Estado Novo* versuchte er, das faschistische Modell Mussolinis auf die portugiesischen Verhältnisse anzuwenden. Eine Einheitspartei (*União Nacional*), aus der der politische Nachwuchs rekrutiert werden sollte, korporativistische Vereinigungen, eine paramilitärische Einheit (*Legião Portuguesa*) und Jugendorganisationen (*Mocidade Portuguesa*, *Mocidade Portuguesa Feminina*) bildeten die Basis des *Estado Novo*. Salazar konzentrierte die größtmögliche Entscheidungsgewalt in seinen Händen, er konnte seine Minister frei ernennen und das Kabinett umbilden, wann immer es ihm opportun erschien. So schwer fiel es Salazar, die Kontrolle abzugeben (oder seinen eigenen Ministern zu vertrauen), dass er selbst bisweilen bis zu vier Positionen gleichzeitig ausübte.⁴ Eine mächtige Staats- und Geheimpolizei (*Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado*, PVDE, ab 1946 dann *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, PIDE) sowie eine effektive Zensur garantierten weitgehend die Kontrolle über die portugiesische Gesellschaft und verhinderten erfolgreich die Herausbildung einer organisierten Opposition.

Die Diktatur selbst war zunächst weitgehend begrüßt worden, doch von seinem neuen Diktator hatte das Volk keine genaue Vorstellung – hatte es diesen Mann doch bisher kaum zu Gesicht bekommen. Für die Mehrheit der Portugiesen hatte Salazar während seiner vier Jahre als Finanzminister eine eher undankbare Rolle verkörpert, die nicht unbedingt zu seiner Beliebtheit beitrug: die des knauserigen und unerbittlichen Sparmeisters, der vor allem durch seinen eigenen asketischen Lebensstil von

4 So war Salazar zusätzlich zu seinem Amt als Ministerpräsident u. a. von 1928 bis 1940 Finanzminister, von 1936 bis 1947 Außenminister und von 1936 bis 1944 Kriegsminister. Vgl. Pinto (2007) 73.

sich reden machte. In Lissabon wurde damals über das Gericht »Scholle à la Salazar« gespottet – ein Fischgericht, in dem vom Fisch keine Spur sei –, während eine andere »Anekdote« davon erzählte, wie Salazar angeblich beinahe im Tejo ertrunken wäre, weil er einem Retter nicht seinen Arm, sondern nur seine Hand zum Ergreifen anbieten wollte.⁵ Demgegenüber hatte sich Salazar in politischen Kreisen, sowohl im In- als auch im Ausland, rasch einen hervorragenden Ruf erarbeitet. Salazar, der zwar streng katholisch war, in seiner Politik aber auf Säkularismus großen Wert legte, der zwar autoritär regierte, aber den Totalitarismus ablehnte, wurde in den intellektuellen konservativen Zirkeln Europas zum »último grito da moda«, versprach sein *Estado Novo* doch einen neuen politischen Stil, der Moderne mit Tradition und Disziplin zu vereinen schien.⁶

Salazar brachte keine der Eigenschaften mit, die man sich von einem Diktator erwarten würde, der im Sog des Faschismus an die Macht gekommen war und dessen politisches Programm sich in wesentlichen Bereichen mit den klassischen Merkmalen faschistischer Ideologie deckte. Nichts stand ihm ferner als Selbstinszenierung. Er trat ungerne an die Öffentlichkeit und ließ sich nur mit großer Selbstüberwindung feiern. Er war kein Demagoge und konnte die Massen weder durch mitreißende Reden noch durch ein dynamisches Auftreten oder Äußeres mobilisieren. Einen Kult um sich ließ er mehr oder weniger gezwungenermaßen zu, unternahm jedoch selbst kaum etwas, um ihn zu unterstützen oder zu fördern. Eine Beziehung zwischen dem Diktator und seinem Volk, das Gefühl seiner Unersetzbarkeit und seine Verehrung, die für seinen Machterhalt notwendig waren,⁷ mussten im Falle Salazars nach seinem Karrieresprung zum Ministerpräsidenten auf Lebenszeit erst medial kreiert, inszeniert und schließlich vor allem kultiviert werden. Daran, dass sich der Finanz-Professor aus Coimbra trotzdem 36 Jahre lang an der Macht halten konnte, war also eine denkwürdige Propagandamaschinerie maßgeblich beteiligt, die es schaffte, dem volksscheuen und ernsten Diktator auf Dauer das Image eines sich für die Nation aufopfernden und selbstlosen, zwar »strengen, aber gütigen«, den Portugiesen von der göttlichen Vorsehung gesandten Staatsmannes zu verschaffen. Vor allem die ersten Jahre nach Salazars Aufstieg an den Gipfel der Macht waren dabei entscheidend. Sie prägten Form und Wirkung des Kultes, den das *Secretariado Nacional de Propaganda* (SPN) mit Salazars wohl größtem Verehrer, António Ferro, an der Spitze rund um den portugiesischen Diktator errichtete, nachhaltig. Bildberichte in diversen portugiesischen, aber auch internationalen Medien, die Publikation der Reden Salazars und die rituelle Wiederholung darin enthaltener programmatischer Slogans sowie die zahlreichen Veröffentlichungen des SPN zählten zu den wichtigsten Werkzeugen der Propagandisten.

5 Vgl. Sokol (1957) 102.

6 ... zum »letzten Schrei«; vgl. Meneses (2010) 200–201.

7 Vgl. Hein-Kircher (2010) 13–17.

Inspiration bot die Persönlichkeit Salazars für das Vorhaben, ihn zum Zentrum eines Kultes zu erheben, wenig. Meist wurde er als zurückhaltend, ernst und scheu wahrgenommen, zwar freundlich, aber distanziert. Sein ziviles Auftreten im Stile eines Steuerberaters, seine intellektuell gefärbten und wenig mitreißenden Reden, die er selbst – jedoch aus anderen Gründen – ebenfalls als *tortura* empfand,⁸ sowie sein zurückgezogenes Leben und seine Vergangenheit als Ökonomie-Professor und Priesterseminarist versprachen wenig Glamour und boten kaum eine Plattform für die Propagandisten, die die undankbare Aufgabe hatten, eine dauerhafte emotionale Verbindung zwischen dem Diktator und seinem Volk zu evozieren. Obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – propagandistisches Material über Salazar, der ungern Interviews gab, äußerst spärlich ist und daher jene Anekdoten, die über den Diktator kursierten und als exemplarisch für sein Leben und seinen Charakter galten, wieder und wieder reproduziert wurden, ist es heute besonders schwierig, den Mythos Salazar vom »echten« Menschen zu trennen – sofern das überhaupt möglich ist. Was ist authentisch, was eine Inszenierung für die Medien? Wann war Salazar »er selbst«, wann erfüllte er eine Rolle, die von ihm erwartet wurde? Diese Fragen sind auch mit historischer Distanz nicht einfach zu beantworten. Salazar selbst stand 36 Jahre lang (1932–1968) an der Spitze seines Regimes, das sich ohne ihn noch weitere sechs Jahre an der Macht halten konnte. Über diesen langen Zeitraum behielt das offizielle Narrativ zu Salazar seine Gültigkeit, wurde reproduziert, eingeübt, tradiert und verinnerlicht – und ist auch heute noch stark im kollektiven Gedächtnis Portugals verankert.

Ebenfalls nicht leicht zu beantworten ist die Frage nach einem Salazar-Kult in den portugiesischen Kolonien. Es ist davon auszugehen, dass auch in den zahlreichen »Überseeeprovinzen« des portugiesischen Imperiums Salazars strenger Blick von den Wänden öffentlicher Gebäude herabschaute. Zu runden Geburtstagen und Regierungsjubiläen des Diktators trafen unzählige überschwängliche Telegramme der Gouverneure aus den Kolonien ein,⁹ und einzelne Programmpunkte der Feierlichkeiten, wie das Singen der Hymne, das Schmücken und Illuminieren von Verwaltungsgebäuden oder diverse Abendveranstaltungen, wurden auch in Übersee durchgeführt, andere per Radio nach

8 Vgl. Garnier (o. J.) 23.

9 So schrieb B. Kakoobhai aus Mosambik in einem Telegramm anlässlich Salazars 70. Geburtstags am 28. April 1959: »Envio vexa minhas mais respeitosas e sinceras felicitações pelos setenta anos vexa e faco ardentes votos para de que vida vexa se prolongue muitos e muitos anos para beneficio paz mundo nação portuguesa e todos que tem vivido sob protecção bandeira portuguesa.« [Die Transkription folgt dem Original, Anm.] (»Ich sende Euch meine ehrerbietigsten und aufrichtigsten Glückwünsche zu Eurem 70. Geburtstag und wünsche mir zum Wohle des Friedens auf der Welt, der portugiesischen Nation und aller, die unter dem Schutz der portugiesischen Flagge gelebt haben, brennend, dass Euer Leben noch viele, viele Jahre dauern möge.«) In: AOS/CO/PC-56, Pt. 36.

Ultramar übertragen.¹⁰ Um Portugals »zivilisatorische Mission«, einer der Grundsätze des *Estado Novo*, zu untermauern, fanden in Jubiläumsjahren, wie auch in Portugal selbst, zahlreiche infrastrukturelle Modernisierungen ihren feierlichen Abschluss.¹¹ Darüber hinaus wurden auch in den Städten und Kolonien bedeutende Bauwerke nach dem weit entfernten Diktator benannt, so zum Beispiel 1954 ein Staudamm in Matalla, Angola.¹² Welche Formen der Salazar-Kult in den portugiesischen Besitzungen aber exakt angenommen hat und in welchem Ausmaß neben der Verwaltungselite und den portugiesischen Siedlern auch die lokale Bevölkerung eingebunden war, lässt sich ausgehend vom heutigen Forschungsstand nicht beurteilen.

*»Eu sou apenas um obreiro que trabalha, com espírito de bem servir [...]«*¹³

Weder Salazar selbst noch sein Regime konnten die Dynamik vorweisen, die den Faschismus und seinen italienischen Begründer kennzeichneten. Dass Salazar darüber hinaus aber auch keinerlei Ambitionen zeigte, als portugiesischer Mussolini wahrgenommen zu werden, machte die Angelegenheit nicht unbedingt einfacher. Im Gegensatz zu Mussolini schien Salazar auch äußerst wenig Gefallen an seiner Position und der damit verbundenen Macht zu finden. 40 Jahre lang bemühte er sich erfolgreich, diese »Fiktion«¹⁴ aufrechtzuerhalten, und beklagte immer wieder in öffentlichen Aussagen die großen persönlichen Opfer, die ihm der Dienst für die Nation abverlange. In ihrem Buch »Férias com Salazar« hält die französische Journalistin Christine Garnier folgenden Dialog mit dem Diktator fest: Salazar erwähnt, er würde liebend gerne wieder einmal nach Paris fahren, und fügt hinzu: »Quando estiver livre.« »Livre? Mas, senhor Presidente, talvez nunca mais o seja!«, so Garniers Antwort, auf die Salazar mit den Worten »Não me tire a esperança!« reagierte.¹⁵

Der Historiker und Salazar-Biograf Filipe Ribeiro de Meneses hält dieses Kokettieren mit der Macht für einen Teil der politischen Inszenierung der Persönlichkeit Salazars: »A aversão à política era parte da persona pública de Salazar, uma tática usada

10 Vgl. Programm für die Feierlichkeiten anlässlich des 25. Jahrestages von Salazars Regierungseintritt 1953. In: AOS/PC 36, cx. 617, Pt. 14.

11 Vgl. u. a. Programm für die Feierlichkeiten anlässlich des 40. Jahrestages der Revolução Nacional 1966. In: AOS/PC-69A.

12 Vgl. AOS/EC-12, cx. 75, Pt. 15.

13 »Ich bin nur ein Arbeiter, der sich Mühe gibt, mit dem Willen, gut zu dienen [...]« Oliveira Salazar (1929) 35.

14 Vgl. Meneses (2010) 203.

15 »Sobald ich frei bin.« »Frei? Aber Herr Präsident, das werden Sie vielleicht nie wieder sein!« »Nehmen Sie mir nicht die Hoffnung!« In: Garnier (o. J.) 30.

mesmo com os seus mais próximos colaboradores.«¹⁶ Ob in diesem Verhalten tatsächlich ausschließlich politisches Kalkül lag, lässt sich nicht eindeutig beurteilen. Nicht auszuschließen ist, dass der tief katholische Salazar auch den Eindruck von persönlichem Ehrgeiz und Machtgier verhindern und in der kollektiven Wahrnehmung stattdessen Bescheidenheit, Demut und Selbstlosigkeit als bestimmende Motivationsfaktoren herausstellen wollte.

»Um homem está só, heroicamente só, a pensar em nós e na sua Pátria [...]«¹⁷

Gegen Salazars Rolle als Diktator sprach am allermeisten wohl seine ausgeprägte Menschenscheu, die je nach Sympathie für den Machthaber als Bescheidenheit, Schüchternheit, Arroganz oder schlicht menschliche Kälte wahrgenommen wurde. Der Kritik an seiner mangelnden Volksnähe und Geselligkeit, die so weit ging, dass er auch an öffentlichen Empfängen und Banketten kaum teilnahm, geschweige denn sich seinem Volk bei einem Bad in der Menge zeigte, begegnete er mit Verweisen auf seine nie enden wollende Arbeit, die ihn an seinen Schreibtisch fesseln und ihm keine Freizeit lassen würde. Würde er alle Einladungen annehmen und öffentlichen Auftritte absolvieren, würde ihm keine Zeit mehr bleiben, seine »Mission« zu erfüllen und die Staatsgeschäfte zu führen. Der Staat bezahle ihn schließlich nicht dafür, weltlichen Freuden nachzugehen, sondern dafür, die dringendsten Probleme der Nation zu lösen.¹⁸ »Man kann die Menge nicht gleichzeitig unterhalten und sie regieren«¹⁹, war eine von Salazars unumstößlichen Überzeugungen.

Mit zunehmendem Alter wurden die ohnehin spärlichen Auftritte des Diktators immer seltener. 1956 verweigert er sogar seine Teilnahme an der Feier zum 30. Jubiläum der *Revolução Nacional* in Braga, wo der Militärputsch 1926 seinen Ausgang genommen hatte, und stieß mit diesem Verhalten die Organisatoren gehörig vor den Kopf. Salazar ließ sich jedoch nicht erweichen. Auf das Telegramm, in dem der Präsident der *Junta* der Provinz Minho, Felicissimo Campos, noch einmal seine Hoffnung ausdrückt, »de poder ver e aclamar obreiro numero um revolução nacional«²⁰, antwortet er, dass »infelizmente extrema urgência alguns trabalhos pendentos não me permitem afastar-me

16 »Der Widerwille gegen die Politik war Teil der öffentlichen Person Salazar, eine Taktik, die auch gegenüber seinen engsten Mitarbeitern aufrechterhalten wurde.« Meneses (2010) 203.

17 »Ein Mann ist ganz allein, heldenhaft allein, und denkt nur an uns und sein Vaterland.« A. Ferro, Epílogo, in: Ferro (2007) 112.

18 Vgl. Garnier (o. J.) 24.

19 »[...] não se pode ao mesmo tempo encantar e governar a multidão.« In: Garnier (o. J.) 24.

20 »[...] den Arbeiter Nummer eins der Nationalen Revolution sehen und ihm zujubeln zu können.« [Die portugiesische Transkription folgt dem Originalwortlaut des Telegramms, Anm.] In: AOS/CO/PC-44B, Pt. 13.

da capital neste momento«²¹ und er sich außerdem gesundheitlich nicht in der Lage fühle, dem umfangreichen Programm beizuwohnen.²²

António Ferro, das SPN und die Medien des *Estado Novo* verstanden es jedoch perfekt, diese Eigenheiten des menschen-, aber nicht arbeitsscheuen Diktators »wider Willen«²³ ins Positive zu kehren, und kreierten den »Mythos« des *Obrero da Pátria* (Arbeiter des Vaterlandes), der sein Leben dem Dienst an der Nation opfere (vgl. Abb. 1). Es ist der am häufigsten bemühte Topos – und der einzige, den Salazar selbst aktiv mitgestaltete, die einzige der ihm zugeteilten öffentlichen Rollen, mit der er sich identifizieren konnte. Als charakteristischste Eigenschaften Salazars wurden dabei immer wieder sein unermüdlicher Fleiß, seine Vernunft und Seriosität, seine Zuverlässigkeit und vor allem seine Ehrlichkeit und Bescheidenheit zitiert – im Gegensatz zu allen anderen (Partei-)Politikern, die, so wurde stillschweigend unterstellt, auf Kosten des Volkes und der Nation nur an die eigene Bereicherung denken.

Salazars – natürlich bescheidenes und unbeheiztes²⁴ – Arbeitszimmer wurde zum mythenumrankten Ort stilisiert, an dem der Diktator Tag und Nacht einsam über das Schicksal der Nation und das Wohl ihrer Bevölkerung wacht, Probleme wälzt und löst, Krisen abwendet, das Land sicher durch die turbulente Weltgeschichte führt und seinem Volk ein sorgenfreies Leben ermöglicht (vgl. Abb. 2). Auch wenn man den Diktator selten zu Gesicht bekomme, sei er doch durch seinen Geist und seine Taten ständig präsent – so der Tenor der Propaganda. António Ferros Rat an das Volk: »Não façamos barulho [...]. Deixemo-lo trabalhar [...].«²⁵

Der Diktator, der sich selber gerne bescheiden als Angestellten (*funcionário*) bezeichnete, bekam offiziell den Titel des *Chefe* verliehen, der in der hierarchisch aufgebauten Gesellschaft des *Estado Novo* für Ordnung und Disziplin sorgen werde und dessen Genie man vertrauen müsse, weil er der Einzige sei, der »das Konzept für die Rettung des Vaterlandes und die Kraft und den Willen, es auch durchzusetzen«²⁶, habe.

Nahezu alle offiziellen Porträts zeigen Salazar über die 40 Jahre seiner Herrschaft im selben Stil, ob im Zeitalter der faschistischen Diktaturen oder nach deren Zusammenbruch: Salazar ist auf den Porträts, die in der offiziellen Repräsentation – in öffentlichen Gebäuden, in offiziellen Biografien und anderen Publikationen etc. – Verwen-

21 »[...] es mir unglücklicherweise die extreme Dringlichkeit einiger unerledigter Arbeiten zurzeit nicht erlaubt, die Hauptstadt zu verlassen«. [Die portugiesische Transkription folgt dem Originalwortlaut des Telegramms, Anm.] In: AOS/CO/PC-44B, Pt. 13.

22 Vgl. AOS/CO/PC-44B, Pt. 13.

23 Vgl. Sokol (1957) 107.

24 Vgl. A. Ferro, 4^a Entrevista: A poesia dos números, in: Ferro (2007) 67.

25 »Machen wir keinen Lärm [...]. Lassen wir ihn arbeiten [...].« A. Ferro, Epílogo, in: Ferro (2007) 112.

26 Sokol (1957) 293.

dung fanden, ausschließlich in Anzug mit Krawatte, mit ernster Miene, aber offenem Blick und streng zurückgekämmtem Haar in der Manier des seriösen Staatsmannes abgebildet und unterscheidet sich damit weder in seinem Aussehen noch seiner Attitüde von demokratischen Staatshäuptern (vgl. Abb. 3). Weder Salazars Image noch seine visuelle Repräsentation veränderte sich im Laufe der Zeit; nur an seinem Altern lässt sich das Vergehen der Jahre auf den Bildern ablesen. Neben dem Typus des seriösen Staatsmannes in Zivil existiert in offiziellen Darstellungen vereinzelt nur der des Professors und Intellektuellen, eindeutig zu erkennen am Attribut der traditionellen Professorenrobe der Universität Coimbra, in der Salazar dann abgebildet ist.

Als *zu* intellektuell wurden von der Mehrheit der portugiesischen Bevölkerung jedoch die einschläfernden Diskurse Salazars empfunden, die jeglicher agitatorischer Dynamik entbehrten und inhaltlich die Lebensrealität des Durchschnittsbürgers meist nicht annähernd streiften. Auch Louis Rambaud, der im Zuge der Recherchen für sein Buch »Le vrai Salazar« im Oktober 1951 ein Interview mit dem portugiesischen Diktator führte, übte starke Kritik an Salazars antidemagogischem Auftreten. Salazar notierte in einem persönlichen Protokoll über die Audienz Rambauds, dieser habe bemerkt, dass der intellektuelle oder »vergeistigte« Tenor der Reden den Eindruck erwecke, der Diktator versuche eher, eine Elite auf der Verstandesebene zu überzeugen als »gefühlvolle Regungen« zu erwecken. »Fez a crítica do processo, achando que o coração e os seus movimentos têm um papel importante na condução dos homens. Limitei-me a dizer que tudo me parecia exactamente visto, mas [...] eu não podia humanamente ter só qualidades e era fatal que se notassem em mim muitas deficiências, senão grandes defeitos.«²⁷

Ob Rambauds respektlose Offenheit den Diktator doch etwas gekränkt hatte, lässt sich schwer beurteilen. Als der französische Journalist am Ende des Gesprächs jedoch um ein aktuelles Foto Salazars für sein Buch bat, antwortete ihm der Diktator, dass er im Moment leider keines zur Verfügung habe, »mas que podia mandar lh'a para Lyon ... depois do aparecimento do livro. Pareceu-me que esta restrição o contrariou um pouco.«²⁸

Das Übermaß an Rationalität und der Mangel an politischen Utopien oder zumindest hochtrabenden Visionen in der Ideologie und den Reden Salazars, der nicht von

27 »Er kritisierte dieses Vorgehen, weil er der Meinung ist, dass das Herz und seine Regungen eine wichtige Rolle im Verhalten der Menschen spielen. Ich beschränkte mich darauf zu sagen, dass das alles sehr richtig sei, aber [...] dass ich als Mensch nicht nur gute Eigenschaften haben könne, und es fatal wäre, wenn man an mir Schwächen, wenn nicht große Fehler, feststellen würde.« In: AOS PC 36, cx. 617, Pt. II.

28 »[...] aber ich könnte Ihnen eines nach Lyon schicken ... nach dem Erscheinen des Buches. Ich hatte das Gefühl, dass ihn diese Einschränkung etwas verstimmte.« In: AOS PC 36, cx. 617, Pt. II.

der Weltherrschaft träumte, sondern »nur« davon, Portugal wieder zu einer erfolgreichen Nation zu machen und dem portugiesischen Volk sein Selbstbewusstsein zurückzugeben, wurden von der Propaganda des *Estado Novo* ebenfalls erfolgreich ins Positive umgedeutet: als eine Politik der Ehrlichkeit und der Realität – im Gegensatz zu einer Politik der Illusionen. Salazar wurde dafür gelobt, ein »*Anti-Demagogo*« zu sein, der, im Gegensatz zum Demagogen, nicht an die niederen Instinkte der Menschen, sondern an deren Gewissen und Moral appelliere.²⁹

»*Existência sem drama nem melodrama – Um Homem de quem pouco se sabe do poquissimo que lhe aconteceu [...]*.«³⁰

Obwohl die Bemühungen Salazars, persönliche und uneingeschränkte Macht über seine Intelligenz, Seriosität und seinen Fleiß zu legitimieren, großen Erfolg zeigten, war es, um seine Position zu festigen, notwendig, der portugiesischen Bevölkerung eine Version des Diktators zu präsentieren, die mehr Identifikationspotenzial bot als das Bild des einsamen, pausenlos arbeitenden Intellektuellen, der die weltlichen Freuden des Lebens als Last zu empfinden schien. Die Masse verlangte nach einem Menschen aus Fleisch und Blut, nach einem Diktator zum Anfassen. Zeit seines Lebens musste sich Salazar immer wieder vorwerfen lassen, sein Volk in dieser Hinsicht nicht zufriedenzustellen. Allein, seine Einstellung zu dieser Frage änderte sich genauso wenig. Das Können und der Einfallsreichtum Ferros, der als großer Bewunderer Mussolinis in dieser Hinsicht von Salazar ebenso enttäuscht war wie seine Mitmenschen (und nicht zuletzt aus diesem Grund anfänglich auch an der Eignung Salazars zum Diktator gezweifelt hatte), waren einmal mehr gefragt.

Als Mittel, den *Senhor Doutor* seinem Volk auch von der menschlichen Seite etwas näherzubringen, wählte António Ferro Interviews im Stile eines vertraulichen Gesprächs unter Freunden, wie sie der gelernte Journalist und Schriftsteller auch schon mit anderen bedeutenden Persönlichkeiten wie Mussolini erfolgreich geführt hatte. Die Interviews mit Salazar fanden im Herbst 1932 statt und wurden im Dezember desselben Jahres zunächst einzeln in der Tageszeitung »*Diário de Notícias*« veröffentlicht. Im Jahr darauf erschienen sie gesammelt und erweitert um ein Vorwort Salazars, einen Prolog und einen Epilog Ferros, zwei weitere seiner Artikel, Notizen zum Entstehen der Interviews und eine Rede Salazars in Buchform.³¹ Darüber hinaus wurden dem Werk Fotos

29 »Salazar e o povo«, *Diário da Manhã* (13. 05. 1935), zitiert nach: Meneses (2010) 203.

30 »Ein Dasein ohne Drama noch Melodrama – Ein Mann, von dem wenig bekannt ist über das sehr wenige, das ihm widerfahren ist«, so Indro Montanelli im »*Corriere della Sera*« (28. 03. 1960), zitiert in »*Diário de Notícias*« (29. 03. 1960). In: SNI, cx. 3056.

31 Ferro (1933).

beigefügt, die den Diktator und den Journalisten plaudernd bei ihren Spaziergängen oder während einer Rast im Schatten eines Baumes ins freundschaftliche Gespräch vertieft zeigen – in Portugal damals eine Innovation.³²

In zahlreiche Sprachen übersetzt³³ und unzählige Male neu aufgelegt, bildete dieses Werk die Grundlage des Mythos »Salazar« und gleichzeitig seine wichtigste Referenz. Bedingt durch den sturen Unwillen des Diktators, seine wertvolle Zeit für sinnlose Interviews zu opfern, und den daraus resultierenden Mangel an Material, wohl aber auch aufgrund des farblosen Lebensstils des *Workaholics*, der wenig Aufregendes und Neues bot, zitierten und reproduzierten unzählige weitere wohlgesinnte Arbeiten über den Diktator und sein Werk, den *Estado Novo*, Anekdoten und Aussagen aus den Vorlagen Ferros.

»Quem nos governa?«³⁴ – dieses Geheimnis verspricht Ferro in seinen Interviews mit dem schwer zugänglichen Professor zu lüften, und er garantiert seinen Lesern einen Blick in die Seele des Diktators:³⁵ »O pano vai subir.«³⁶ Zwar weit davon entfernt, Salazar als »Privatmann« zu inszenieren – die Gespräche drehen sich vor allem um politische und soziale Probleme Portugals, um Lösungsansätze und persönliche Einstellungen Salazars zu diesen Fragen oder den zielstrebigem Aufstieg des »Armen und Sohn eines Armen«³⁷ –, gelingt es Ferro, durch die pathetische Beschreibung seiner persönlichen Eindrücke und der Atmosphäre während der Unterhaltungen dem Leser den Menschen Salazar näherzubringen: Bei welchen Themen verliert der kontrollierte Mann nun doch ein klein wenig die Contenance, was bringt ihn zum Lächeln und was lässt ihn nachdenklich oder gar traurig werden?

Jenes Thema aber, das Ferro auch persönlich so sehr am Herzen liegt, spricht er erst in einer Fortsetzung der Interview-Reihe sechs Jahre später, im September 1938, an³⁸ – zu einem Zeitpunkt, als er bereits seit fünf Jahren Chef des *Secretariado Nacional de Propaganda* (SPN) ist, das Salazar direkt untersteht: »Dizem que Salazar faz o que pode, [...] para melhorar a sorte dos homens, que seria até capaz de morrer por eles, mas

32 Vgl. F. Rosas, Prefácio, in: Ferro (2007) XXXIII.

33 Französisch und Italienisch (1934), Spanisch (1935), Komkani (1938), Englisch (1939), später auch auf Polnisch. Ausgaben in demokratischen Staaten erschienen leicht verändert: Anstatt Salazars Rede vom 23. II. 1932, in der er die parlamentarische Demokratie attackiert und sich für das Einparteienwesen ausspricht, wurde in ihnen eine wesentlich gemäßigtere Rede vom 30. Juli desselben Jahres abgedruckt. Vgl. F. Rosas, Prefácio, in: Ferro (2007) XXVIII, Fn. 2.

34 »Wer regiert uns?« A. Ferro, Introdução, in: Ferro (2007) 8.

35 Salazar selbst bezweifelt das Gelingen dieses Vorhabens jedoch in seinem Vorwort. Vgl. A. Oliveira Salazar, Prefácio de Oliveira Salazar, in: Ferro (2007) 233.

36 »Der Vorhang wird gelüftet« A. Ferro, Introdução, in: Ferro (2007) 9.

37 Vgl. Sokol (1957) 10.

38 A. Ferro, Salazar princípio e fim, 1938, publiziert in Ferro (1938).

que, de facto, os despreza. Será assim?»³⁹ Als Salazar nur eine ausweichende Antwort gibt, hakt Ferro nach und erzählt, wie oft auch er schon in der Menge gestanden habe, vergeblich darauf wartend, dass »o Chefe do nacionalismo português se decida a olhar carinhosamente os que não cessam de aclamá-lo«⁴⁰. Schüchternheit, Verklemmtheit, Arroganz – was sei denn nun der wahre Grund für dieses kühle Verhalten, das so viele Menschen vor den Kopf stößt? Salazars Antwort: »A verdade é que não poderia adular o povo sem traír a minha consciência. [...] Essa boa gente que me aclama hoje, levada por paixões momentâneas, não poderá ser aquela que tente de revoltar-se amanhã, levada por outras paixões?«⁴¹ Und dasselbe gelte eben auch für ihn: Wie oft sei er schon knapp davor gestanden, sich von der Stimmung mitreißen zu lassen, habe er dem Volk seine Dankbarkeit und Zuneigung ausdrücken wollen. Aber immer habe er sich im letzten Moment beherrscht und sich gesagt: »Não fales! Arrastado pela emoção, pelo efémero, vais sair de ti próprio, vais prometer hoje o que não poderás fazer amanhã!«⁴² Das würde bedeuten, diese Menschen, die ihn achten und so viele Hoffnungen auf ihn setzen, zu belügen, was ihm wiederum in seinen eigenen Augen die Berechtigung zu regieren entziehen würde. Gleichzeitig sei er sich natürlich darüber im Klaren, dass »nesta época de paixões e de dinâmicos movimentos de massas, eu estou a passar a muitos olhos um atestado de incapaz condutor de homens«⁴³. Wie auch darüber, dass er gewisse Krisen des Regimes mit einer einfachen Handbewegung und einigen warmen Worten beseitigen könnte. »Mas que fazer? Aí está uma coisa em que o meu temperamento ou a minha consciência se recusam a obedecer à voz da minha razão.«⁴⁴

39 »Man sagt, dass Salazar alles tun würde, was in seiner Macht stünde [...], um das Schicksal der Menschen erträglicher zu gestalten, dass er sogar für sie sterben würde, aber dass er sie in Wirklichkeit verachte. Ist das so?« A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 189.

40 »[...] der Chefe des portugiesischen Nationalismus sich dazu entschließt, jenen, die nicht aufhören ihn zu bejubeln, einen freundlichen Blick zuzuwerfen.« A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 190.

41 »Die Wahrheit ist, dass ich das Volk nicht umschmeicheln kann, ohne mein eigenes Gewissen zu betrogen. [...] Könnten diese guten Menschen, die mir heute zujubeln, getragen von spontanen Leidenschaften, nicht auch dieselben sein, die morgen den Aufstand proben, fortgetragen von anderen Leidenschaften?« In: A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 190–191.

42 »Sag nichts! Verführt von der Emotion, vom Vergänglichen, bist du nicht du selbst und wirst heute Dinge versprechen, die du schon morgen nicht halten können wirst!« In: A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 191.

43 »[...] ich in dieser Epoche der Leidenschaften und der dynamischen Massenbewegungen in den Augen vieler unfähig bin, die Menschen zu führen.« In: A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 191.

44 »Aber was soll ich machen? Das ist eine Angelegenheit, in der sich mein Temperament oder mein Gewissen weigern, der Stimme meiner Vernunft zu gehorchen.« In: A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 191.

Doch auch für dieses Problem fand der begabte Propagandist Ferro eine Lösung in Form eines dramatischen Schachzuges, der die Menge mit Salazars eigenbrötlerischem Charakter versöhnen sollte: Der Spaziergang während des Interviews hatte sie auf das *Castelo* in Lissabon geführt. Das hatte sich herumgesprochen, sodass im Laufe der Zeit eine große Menschenmasse vor der Festung zusammengekommen war, »aguardando a saída do homem que nunca viram, em cuja existência quase não acreditam«⁴⁵. Salazar, wie immer, erweckte im Auto, das auf sie wartete und sich auf der Rückfahrt langsam seinen Weg durch die immer größer werdende Menge bahnen musste, den Eindruck, die ihm zujubelnden Menschen gar nicht wahrzunehmen, wirkte gleichgültig und kühl. »Mas a sua máscara já não me engana. Entre dentes (um ventríloquo não o faria melhor) ouço-o dizer ao motorista:

- Olhe essa mulher com a criança ao colo ...
- Não atropete o velho ...
- Cuidado com esses dois pequenos ...«⁴⁶

Querido Amigo Salazar ...

Wann immer möglich, wurde Salazars zuvorkommende, höfliche und herzliche Art in Szene gesetzt, mit der er sein Gegenüber im persönlichen Umgang spielend für sich einnahm und die vor allem dazu beitrug, dass Staatsgäste ihren Besuch bei dem Diktator meist in überaus angenehmer Erinnerung behielten (vgl. Abb. 4). Dies belegt ein Brief John Kennedys, der Salazar 1954 kennengelernt hatte, an das portugiesische Außenministerium: »Nobody could meet Dr. Salazar without realizing his charm and being impressed by his greatness«, heißt es darin.⁴⁷ Auch der Österreicher Hans Sokol, der im Herbst 1958 im Zuge der Recherchen für sein Buch »Salazar und sein neues Portugal« eine der raren Audienzen bei dem viel beschäftigten Ministerpräsidenten bekam, zeigte sich begeistert von Salazars Liebenswürdigkeit. Nur wenige Monate nach der blutigen Niederschlagung lebhafter Unterstützungskundgebungen für den oppositionellen Präsidentschaftskandidaten Humberto Delgado, der schon bei seinem ersten öffentlichen Auftritt angekündigt hatte, Salazar bei seinem Sieg zu entlassen,⁴⁸ kam Sokol zu

45 »[...] auf jenen Mann wartend, den sie noch nie gesehen hatten, an dessen Existenz sie fast nicht glaubten.« In: A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 193.

46 »Aber seine Maske kann mich nicht mehr täuschen. Ich höre, wie er zwischen den Zähnen (ein Bauchredner könnte es kaum besser machen) zum Chauffeur sagt: »Achten sie auf diese Frau mit dem Kind auf dem Arm ...«, »Überfahren Sie diesen Alten dort nicht ...«, »Passen Sie auf diese beiden Kleinen auf ...« A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 193.

47 AOS/PC 36, Pt. 23.

48 Vgl. Meneses (2010) 456–465.

dem Eindruck: »Dieser schlanke Herr mit den gütigen Augen und den weißen Haaren, dessen Antlitz an Dante erinnert, dieser Führer eines Volkes, der fast väterlich milde ist und auch wie ein Vater empfunden wird [...]: das ist kein prüfender Professor, kein hartherziger Diktator.«⁴⁹

Salazars Leidenschaft für Blumen (insbesondere Nelken), »as únicas alegrias que me são permitidas«⁵⁰, und die Natur sind ebenfalls beliebte Themen, die neben seiner menschlichen Seite vor allem seine Sensibilität und Heimatverbundenheit demonstrieren sollen. Zu vermitteln, dass der *ditador das finanças*, wie Salazar oft bezeichnet wurde, auch Interesse und Freude an Bereichen jenseits von Politik und Arbeit habe, war ein wesentlicher Schritt, um die Distanz zwischen dem Diktator und seinem Volk aufzulösen. Den Herzen der Menschen noch zugänglicher als Blumen sind jedoch bekanntlich Kinder, und so überrascht es auch nicht, dass bildsprachlich das Thema des Kinder liebenden Diktators auch im Falle Salazars weitaus häufiger inszeniert wurde als seine romantische Beziehung zu Blumen. Die große Zuneigung Salazars zu Kindern und deren propagandistische Verwertung fanden alljährlich rund um den Geburtstag des Diktators ihren Höhepunkt, wenn zahlreiche Kinder dem Staatschef wie einem Vater bzw. Großvater gegenübertraten und Geburtstagsgrüße und Blumen brachten (vgl. Abb. 5). Rozinha aus Lissabon, der es außerordentlich leidtue, dass sie ihrem »querido amigo Salazar« (lieben Freund Salazar) nicht persönlich »florinhas da minha quinta« (Blümchen von meinem Hof) überbringen könne, gratulierte Salazar 1958 brieflich zu seinem 69. Geburtstag. Sie bat den Diktator, für sie und ihre schulischen Erfolge zu beten, und versprach, dasselbe auch für ihn zu tun. Den Brief, dem sie auch ein Foto von sich beilegte, beendete sie mit den Worten »su grande amiga que nunca o esquece e lhe manda três aviões cheios de beijinhos«⁵¹.

Außerordentlich große Zuneigung erfuhr Salazar innerhalb der portugiesischen Bevölkerung jedoch nicht nur vonseiten der Kinder: Auch die Frauen vermochten sich des Charmes des ewigen Junggesellen Salazar offensichtlich nicht zu entziehen. Die Aura des Geheimnisvollen und Melancholischen, des zurückgezogen lebenden mächtigsten Mannes Portugals sowie die potenzielle Möglichkeit, sein offensichtlich an niemanden vergebenes Herz zu erobern und zur *First Lady* der Nation aufzusteigen, trugen, so könnte man spekulieren, ihr Übriges dazu bei, dass dieser Mann bei zahlreichen Frauen eine gewisse Faszination hervorrief. Salazar achtete auf sein Äußeres, war elegant, kultiviert, charmant und höflich. Sein einziger Fehler: Er schien mit der Nation verheiratet. Seine Arbeit nehme ihn zu sehr in Anspruch, für eine eigene Familie bleibe einfach

49 Sokol (1957) 303.

50 »[...] die einzigen Freuden, die mir erlaubt sind.« In: Garnier (o.J.) 21.

51 »[...] Ihre große Freundin, die Sie nie vergessen wird und Ihnen drei Flugzeuge voller Küsschen schickt.« In: AOS/CO/PC-56, Pt. 36.

keine Zeit, betonte der Diktator immer wieder.⁵² Die einzigen Frauen an seiner Seite waren seine nur wenige Jahre ältere treue Haushälterin, Dona Maria, und Micas, eine entfernte Verwandte Dona Marias, die diese 1936 als Siebenjährige ursprünglich nur vorübergehend zu sich geholt hatte. Micas hatte sich im Hause Salazars aber so wohl gefühlt, dass sie gar nicht mehr wegwollte und schließlich dort wohnen blieb.

Ein Brief der Vertreterinnen der wohlthätigen Frauenorganisation *Movimento Nacional Feminino* (MNF) an Salazar belegt, was zahlreiche Bilder zeigen, nämlich dass die portugiesischen Frauen – wie die Kinder – vor allem den Geburtstag des Diktators als jährlichen Anlass auserwählt hatten, jenem großen Mann »a quem Portugal tanto deve«⁵³ ihre »Dankbarkeit« und ihren »guten Willen« zu beweisen (vgl. Abb. 6). Salazar selbst konnte die besondere Rolle der portugiesischen Frauen, die nicht nur bei seinen Geburtstagen, sondern bei fast allen öffentlichen Anlässen eine repräsentative Funktion übernahmen, nicht immer nachvollziehen, wie aus einer Aktennotiz hervorgeht: 1953 ließ er sich vorab das für die Feierlichkeiten des 25. Jahrestages seines Regierungseintrittes am 27. April 1928 geplante Programm vorlegen. Der Vorschlag des Zentralkomitees der *União Nacional*, den Morgen des 28. April, Salazars Geburtstag, überall im Land mit einem *Te Deum* der portugiesischen Frauen zu beginnen, schien Salazar dabei nicht zu überzeugen. Sein Kommentar zu diesem Programmpunkt: » Não sei de quem parte a iniciativa atribuída às mulheres de Portugal. É acto político-religioso. Gostaria de ter mais pormenores.«⁵⁴

Zwar kursierten Gerüchte über Liebschaften des Diktators – besonders Christine Garnier, mit der er auch einige gemeinsame Tage in seinem Geburtsort Vimieiro verbracht hatte (Basis für Garniers 1952 erschienenes Werk »Férias com Salazar«), schien es ihm angetan zu haben – doch weitaus bekannter als für Affären war Salazar für seine konservative Einstellung Frauen gegenüber, die sich zuweilen auch in Geringschätzung äußerte. António Ferro bezeichnete Salazar im Rahmen eines seiner Interviews als »auf eine elegante Weise antifeministisch«, wie das eben bei Diktatoren so sei.⁵⁵ Die Französin Christine Garnier hingegen, der geraten worden war, in Salazars Gegenwart auf Parfüm und lackierte Nägel zu verzichten,⁵⁶ zeigte weniger Verständnis für Salazars konservative Einstellung und konfrontierte ihn damit, ihrem eigenen Bericht von der Begegnung nach, gleich bei ihrem ersten Besuch auf durchaus angriffslustige Art: »Julga, Senhor Presidente, que lhe será possível deter o movimento de emancipação que

52 Vgl. A. Ferro, 7^a Entrevista: Salazar princípio e fim, in: Ferro (2007) 192.

53 »[...] dem Portugal so viel schuldet [...]«, 28.04.1964. In: AOS/CO/PC-67, Pt. 14.

54 »Mir ist nicht klar, wer diese Aufgabe den portugiesischen Frauen zugeteilt hat. Das ist ein religiös-politischer Akt. Ich würde darüber gerne mehr Details erfahren.« In: AOS/PC 36, Pt. 14.

55 A. Ferro, 5^a Entrevista: Pequenas e grandes interrogações, in: Ferro (2007) 90.

56 Garnier (o.J.) 16.

atrai as portuguesas?» – «Como poderei eu quebrar esta vaga de independência feminina que se abate sobre o nosso mundo? [...] As grandes nações deveriam dar o exemplo, mantendo as mulheres no seu lar. Mas essas grandes nações parecem ignorar que a constituição sólida da família não pode existir se a esposa viver fora de sua casa.»⁵⁷

»Dr. Oliveira Salazar – Messias da Regeneração e do Resurgimento«⁵⁸

Die illegitime Form von Salazars Machtergreifung und Machterhalt erforderte nicht nur den emotionalen Rückhalt des Volkes, sondern auch die Konstruktion von politischer Legitimation über Mythen, um seine Position zu rechtfertigen.⁵⁹ Aus diesem Grund wurden zahlreiche Anstrengungen unternommen, dem Diktator das Image eines Erlösers zu verleihen und ihn eben nicht von einer menschlichen, sondern einer übermenschlichen, ja fast schon übernatürlichen Seite zu präsentieren, was zur Verklärung, Sakralisierung, Heroisierung und Mystifizierung seiner Person beitragen und einem Hinterfragen seiner Macht entgegenwirken sollte.⁶⁰ Die Inszenierung und Verehrung des ehemaligen Universitätsprofessors als von der göttlichen Vorsehung gesandter Retter Portugals (vgl. Abb. 7) bezogen sich nicht nur auf seine »übermenschlichen«, aber realen Leistungen als Politiker. Indem er in eine Reihe mit anderen Heroen der portugiesischen Geschichte gestellt bzw. als deren direkter Nachfolger oder Seelenverwandter präsentiert wurde, sollte seine Herrschaft auch über eine vermeintliche historische Kontinuität legitimiert werden.

Als Kuriosität ist dabei die »Entdeckung« des »Porträts« Salazars auf einem der sogenannten »Painéis de São Vicente« von Nuno Gonçalves⁶¹ zu bewerten (vgl. Abb. 8). Auf diesem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Flügelaltar ist ein re-

57 »Glauben Sie wirklich, Herr Präsident, dass es Ihnen möglich sein wird, die emanzipatorische Bewegung, von der sich auch die portugiesischen Frauen angezogen fühlen, aufhalten zu können?« – »Wie sollte ich diese Welle der feministischen Befreiung, die über unsere Welt hereinbricht, aufhalten können? Die großen Nationen müssten hier beispielgebend voranschreiten und die Frauen an ihrem Platz halten. [...] Aber diese großen Nationen scheinen nicht zu wissen, dass es keine stabile Familie geben kann, wenn die Ehefrau außerhalb ihres Hauses lebt.« In: Garnier (o.J.) 17–18.

58 »Messias der Erneuerung und Wiederauferstehung«. In: Z. de Mendonça, Filho, Album Biográfico de Salazar (1943), in: SNI, cx. 5110.

59 Vgl. Hein-Kircher (2010) 12–14.

60 Vgl. Hille (2010) 44–45.

61 Die »Painéis de São Vicente« sind zwischen 1440 und 1470 entstanden und stammen ursprünglich aus dem Paço Patriarcal de São Vicente de Fora in Lissabon. Nuno Gonçalves war Maler am Hof Alfonsos V. (Regierungszeit 1449–1481). Heute befinden sich die Painéis im Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) in Lissabon (Inv.Nr. 1361–1366 Pint.).

präsentativer Querschnitt der spätmittelalterlichen portugiesischen Gesellschaft bei der Verehrung des Heiligen Vinzent abgebildet, von der klerikalen und aristokratischen Elite bis hin zu einer Gruppe von Fischern als Vertretern des bedeutendsten Berufsstandes. Unter Letzteren machte ein Redakteur der Zeitung »Notícias Ilustrado« im Dezember 1932, also in etwa zeitgleich mit der Veröffentlichung der aufsehenerregenden Interviews mit Salazar im Konkurrenzblatt »Diário de Notícias«, eine »sensationelle Entdeckung«: »A expressão de Salazar está nos Painéis de Nuno Gonçalves!« (»Gesichtszüge Salazars auf den Painéis de Nuno Gonçalves!«), titelte die Zeitung am 25. Dezember. Und nicht nur das. Neben der verblüffenden physiognomischen Ähnlichkeit zwischen dem Fischer auf den *Painéis* und dem neuen Ministerpräsidenten gebe es noch eine weitere überraschende Übereinstimmung, die dieser »sensationellen Entdeckung« erst ihr besonderes Gewicht verleihe: Laut José de Figueiredo⁶² handelt es sich bei Salazars Ebenbild auf dem Flügelaltar um Estêvão Afonso, einen portugiesischen Seefahrer, der an Expeditionen entlang der afrikanischen Küste teilgenommen hatte und dabei, wie Salazar in einem etwas größeren Rahmen, für die finanziellen Angelegenheiten der Unternehmungen verantwortlich gewesen war.⁶³ Die propagandistische Bedeutung dieser Meldung wird dadurch noch erheblich verstärkt, dass Nuno Gonçalves und vor allem das betreffende Werk stellvertretend für eine Hochphase der portugiesischen Kunst stehen und als Begründer einer eigenen portugiesischen Schule gelten. In einem Moment, als Salazar seinem Volk nicht weniger als die Wiederauferstehung Portugals versprach, das Wiederlangen alter Größe in sämtlichen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen, erschien es von höchstem symbolischen Wert und als Zeichen der Bestätigung einer göttlichen Vorsehung, dass ausgerechnet ebendieser Mann, in dessen Händen das Schicksal der Nation lag, auf dem wertvollsten Stück »nationaler«, genuin portugiesischer Kunst schon vor Jahrhunderten abgebildet worden war. Diese Episode weist deutliche Parallelen zur sogenannten Visionslegende auf, eine der Kultlegenden, die Hans Belting in »Bild und Kult« beschreibt: Das Wiedererkennen einer ersehnten Person auf einem Bild dient hier als Echtheitsbeweis für deren Gottgesandtheit und folglich Legitimation.⁶⁴

Fast zeitgleich hatte António Ferro in einem nicht minder kuriosen Epilog, der die Interview-Reihe mit Salazar abrunden sollte, den Diktator als Seelenverwandten des Infante D. Henrique⁶⁵ porträtiert. Dieser gilt als Begründer des portugiesischen Imperiums und wurde, wie Salazar, von einigen Zeitgenossen für seine Visionen belächelt

62 Kunsthistoriker und 1932 Direktor des Museu Nacional de Arte Antiga.

63 Vgl. *Notícias Ilustrado* (25. 12. 1932), in: Matos (2010) 299.

64 Vgl. Belting (1990) 16.

65 Heinrich der Seefahrer (1395–1460) gilt als Begründer und großzügiger finanzieller Förderer der portugiesischen Seefahrt.

und seine zurückgezogene Lebensweise kritisiert: »Sem mulher, sem filhos, quase sem amigos, vivendo dentro de si próprio mas projectando-se no infinito desse Mar Tenebroso que ele tentava rasgar, o Infante português, o Infante-chefe, ficava indiferente, insensível, seguindo a sua luz interior, a todas as acusações que lhe faziam e que pareciam justas, que eram justas ...«⁶⁶ Auch dem *Infante* wurde, so Ferro, mangelnde Volknähe vorgeworfen. Aber sei es schließlich nicht genau diese Distanz gewesen, durch die er die nötige Kraft und Unabhängigkeit gehabt habe, seine Träume zu verwirklichen und seinem Volk zu größtem Ruhm zu verhelfen?⁶⁷

In der Narration der Regime-Propaganda war es ausschließlich Salazar und seinem *Estado Novo* zu verdanken, dass Portugal wieder eine starke, international respektierte Nation geworden sei, auf die man zu Recht stolz sein könne. Und nur ihm sei es zu verdanken, dass Portugal als eine der letzten Nationen der Welt sein koloniales, von Dom Henrique begründetes Imperium hatte bewahren können, das sich aufgrund der hohen Auslandsschulden, die man nicht in der Lage gewesen war zurückzuzahlen, schon halb in den Händen Großbritanniens und Deutschlands befunden habe. Daher sei man verpflichtet, den »grande sonho deste homem simples e tenaz, o admirável espectáculo deste iluminado práctico, realista, que renunciou a tudo, a todas as vaidades e prazeres materiais [...], jogando com as cifras sobre o papel como o outro jogava com as caravelas sobre o mar« zu respektieren und zu unterstützen.⁶⁸

Auf einer Postkarte mit dem Titel »Salazar, Salvador da Patria« aus dem Jahr 1935 wurde der ehemalige Finanzprofessor zudem als Dom Afonso Henriques⁶⁹, Begründer und erster König Portugals, abgebildet (vgl. Abb. 9). Um eine engere Verbindung zwischen den beiden Helden der portugiesischen Geschichte zu suggerieren und ihre Glaubwürdigkeit zu unterstreichen, wurde Salazar in einem für das 12. Jahrhundert typischen gegürteten Kettenpanzer, einem dramatischen Umhang und mit Schwert und Schild bewaffnet dargestellt. Auf Letzterem ist Salazars Wahlspruch für den *Estado*

66 »Ohne Frau, ohne Kinder und fast auch ohne Freunde, in sich zurückgezogen lebend, aber sich ins Unendliche dieses furchtbaren Meeres, durch das sich einen Weg zu bahnen er versuchen wollte, versetzend, ließ sich der portugiesische Infante, der Infante-Chefe, von all jenen Beschuldigungen, die man ihm machte, die gerecht schienen und gerecht waren, nicht beirren und folgte seinem inneren Licht ...« A. Ferro, Epílogo, in: Ferro (2007) 107–108.

67 A. Ferro, Epílogo, in: Ferro (2007) 110.

68 »[...] den großen Traum dieses einfachen und zähen Mannes, die bewundernswerte Vorstellung dieses pragmatischen, realistischen Erleuchteten, der auf alles verzichtet hat, auf alle Eitelkeiten und materiellen Freuden, um mit den Zahlen auf dem Papier zu jonglieren, so wie jener andere mit seinen Karavellen auf dem Meer.« A. Ferro, Epílogo, in: Ferro (2007) 112.

69 Geb. um 1109, gest. 1185. Nachdem er 1139 in der Schlacht von Ourique bedeutende Territorien von den Mauren zurückerobern konnte, rief er sich entweder noch im selben oder im darauffolgenden Jahr selbst zum König von Portugal aus.

Novo – »Tudo pela Nação – Nada contra a Nação«⁷⁰ – zu lesen, während der Text unter Salazar-Afonso lautet: »Glückliche Heimat, die du solche Söhne hast.« Diese Form der Visualisierung Salazars fand jedoch nicht überall Zustimmung und wurde auch als Negativbeispiel für die nicht nachvollziehbaren Seiten des Faschismus zitiert, dessen übertriebener Hang zum Personenkult den Diktator eher herabwürdigen, ja sogar der Lächerlichkeit preisgeben würde.⁷¹

Apoteóse

Natürlich widersprach es Salazars Temperament völlig, sich öffentlich bei Massenveranstaltungen feiern zu lassen. Das Wesen der Diktatur verlangt jedoch nach solchen Riten, die im Falle Portugals die Begeisterung für die *Revolução Nacional* und deren Geist am Leben erhalten sollten. Zumindest bei den großen Jubiläen musste sich der Diktator seinem Volk regelmäßig zeigen, wenn auch zähneknirschend. Kopfzerbrechen bereitete Salazar bei diesen Gelegenheiten dann nicht nur, wie er die vergeudete Arbeitszeit wieder gutmachen konnte, sondern auch der mit den aufwendig gestalteten Feiern verbundene finanzielle Aufwand. Als wichtigste Feiertage des Salazar-Kultes galten der Tag seines Eintretens in die Regierung als Finanzminister am 27. April und sein Geburtstag am 28. April. Weitere Anlässe für die rituelle Verehrung des Diktators boten die Jahrestage und Jubiläen der *Revolução Nacional* am 28. Mai.

Im Jahre 1953 wurde der 25. Jahrestag von Salazars Regierungseintritt 1928 im großen Stil begangen (vgl. Abb. 10). Ausstellungen über die Erfolge des *Estado Novo*, Konferenzen, die Publikation einer neuen Anthologie der Reden Salazars oder ein Film, in dem man bezeichnenderweise nur die Gedanken des großen Meisters hören sollte, »sem que o pensador fosse visto não obstante estar sempre presente na palavra e no trabalho«⁷², während der Zuseher gleichzeitig miterleben könne, wie diese Ideen schließlich Form annehmen und Realität werden, waren Teil des vom *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI) geplanten Programms: »Como Vossa Excelência verá, [...] não pensamos senão em deixar um eco de seriedade e de verdade acerca de um acontecimento de história viva ...«⁷³

70 »Alles für die Nation, nichts gegen die Nation.« Salazar verwendet diese Devise erstmals 1929 in seiner programmatischen Rede mit dem Titel »Política de verdade, Política de sacrifício, Política nacional«. Hier noch in umgekehrter Reihenfolge: »Nada contra a Nação, tudo pela Nação.« In: Oliveira Salazar (1929) 22.

71 Vgl. PT/TT/SNI/ARQF/DO-002-005/29180.

72 »[...] ohne dass man den Denkenden sehen könne, obwohl er gleichzeitig mit seinen Worten und durch seine Arbeit immer präsent ist.« In: AOS/PC 36, Pt. 14.

73 »Wie Ihre Exzellenz sehen wird, [...] haben wir nichts geplant, außer diesem Ereignis gelebter Geschichte den Widerhall von Seriosität und Wahrheit zu verleihen ...« In: AOS/PC 36, Pt. 14.

In weitaus größeren Dimensionen als der SNI dachte die *União Nacional*, die aus dem Anlass ein dreitägiges Volksfest im ganzen Land zu veranstalten plante. Alle Dörfer sollten mit Blumen und Girlanden geschmückt, alle öffentlichen und repräsentativen Gebäude mit Scheinwerfern beleuchtet werden. Auf den Straßen würden Orchester spielen, Tänze stattfinden und Feuerwerke abgeschossen werden. Salazar sollte in Lissabon auf einer Ehrentribüne eine Fahnenparade abnehmen, in der alle jemals in Portugal und in den Kolonien verwendeten offiziellen und privaten Standarten und Fahnen, auch jene aus den Museen, vorüberziehen sollten. Schließlich, »no momento da Apoteóse«: Beifall und Jubel zu den Klängen der Philharmonie im ganzen Land und in den Kolonien, gefolgt vom Verlesen der Botschaft an die Nation, von der Präsentation der Waffen, Artillerie-Salven, dem Aufsteigen der Tauben, dem Festgeläute der Glocken, dem Abfeuern von Böllern und Feuerwerken und dem Schaufliegen der Flugwaffe.⁷⁴ Den Höhepunkt sollte die Nationalhymne bilden, »cantado em côro pela multidão. *Grande momento de Confraternização Nacional*«, so die hochtrabenden Visionen der Partei.⁷⁵ Salazar selbst war dieser Pomp, wie nicht anders zu erwarten, zu viel des Guten. Seine Einwände bezogen sich vor allem auf die Kosten des *Events*: »As filarmónicas não tocam de graça; dos figuetes pode dizer-se o mesmo. Tudo isto pode deixar-se à iniciativa, fervor e bolsa locais.«⁷⁶ Zum Fahnenaufmarsch merkte der Diktator an: »Não é possível a manifestação como se projecta nesta alínea: uma razão – não me ser possível nem física nem moralmente assistir ao acto; outra: custar rios de dinheiro a sair dos cofres públicos, com o que não posso estar acordo.«⁷⁷ Fotos der Feierlichkeiten belegen, dass der Aufmarsch schließlich doch stattgefunden hat, wenn auch in einem etwas bescheideneren Ausmaß.

Neben diesen regelmäßig wiederkehrenden Jahres- und Geburtstagen boten nur Krisenzeiten weitere Anlässe für öffentliche Auftritte Salazars. Die meisten seiner Ansprachen trug er während des Jahres nur vor ausgewähltem Publikum beziehungsweise im Radio und später Fernsehen vor. Es versteht sich von selbst, dass diese der Mobilisierung dienenden Auftritte vor der jubelnden, mit »Salazar!«-Plakaten ausgerüsteten Menge in den Medien fast noch größer inszeniert wurden als die routinartig absolvierten Aufmärsche zu den üblichen Feiertagen. So auch die Kundgebung am 27. August

74 Vgl. AOS/PC-36, Pt. 14.

75 »[...] von der Menge im Chor gesungen. *Großer Moment der nationalen Verbrüderung*.« Hervorhebung wie im Original. In: AOS/PC-36, Pt. 14.

76 »Die Philharmoniker spielen nicht gratis; dasselbe gilt für die Feuerwerke. Alles das kann lokaler Initiative, Begeisterung und Geldbörse überlassen werden.« AOS/PC-36, Pt. 14.

77 »So wie sie hier präsentiert wird, ist diese Manifestation nicht durchführbar. Einerseits, weil es mir weder körperlich noch moralisch möglich wäre, dem Akt beizuwohnen, und zweitens, weil sie Berge von öffentlichen Geldern verschlingen würde, womit ich keinesfalls einverstanden sein kann.« In: AOS/PC-36, Pt. 14.

1963, zu der sich laut Pressemeldungen rund eine halbe Million Portugiesen versammelt hatten, um ihre Zustimmung zu Salazars Kolonialpolitik zu demonstrieren (vgl. Abb. 11). Seit dem Ausbruch des Kolonialkrieges in Angola im Februar 1961 und dem Verlust der indischen Besitzungen Goa, Damão und Diu im Dezember 1961 hatte die portugiesische Diktatur an immer mehr Fronten mit Aufständen gegen ihre Kolonialherrschaft zu kämpfen. Salazar zeigte sich trotz heftiger internationaler Kritik wild entschlossen, sein prestigeträchtiges Imperium zu verteidigen, während sich bereits immer deutlicher abzeichnete, dass sich Portugal vor allem in seinen afrikanischen Besitzungen auf einen erbitterten Krieg einstellen musste. In dieser Situation spielte die portugiesische männliche Jugend eine zentrale Rolle. Soldaten wurden dringend benötigt, Wehrpflichtige zu einem zweijährigen Dienst in den Kolonien verpflichtet. Salazar gab sich während der Kundgebung bei seiner Ansprache auf dem Balkon des Finanzministeriums am *Terreiro do Paço* in Lissabon außergewöhnlich volksnah. Fotos zeigen, wie der Diktator seinen Vorredner, einen Studenten aus Coimbra, der den für die Universität typischen schwarzen Umhang trägt, lachend umarmt und wie er wenig später, bei seiner eigenen Rede, ebenjenen Studentenumhang selber um die Schultern gelegt hat. Belegen sollen diese Bilder, so die Bildunterschriften in den Zeitungen, »die Verbundenheit der Jugend« mit dem Diktator und seinem Regime.⁷⁸

Salazars viel zitierte Bescheidenheit und möglicherweise auch Sparsamkeit sind vermutlich mit dafür verantwortlich, dass eine flächendeckende Überflutung des öffentlichen Raumes mit seinem Antlitz nicht stattfand. Salazars Kult fand hauptsächlich über seine Fotos Verbreitung, die Ikonen der Moderne,⁷⁹ die in fast jedem mehr oder weniger öffentlichen Raum, von den Amtsstuben über Schulen bis hin zu Geschäften, präsent waren. Die wenigen von Salazar existierenden Statuen wurden zudem überraschend spät errichtet. 1958 wurde eine zwar schon 1934 von Francisco Franco angefertigte Statue, die Salazar aufrecht stehend in der Professorenrobe von Coimbra darstellt, im Innenhof des *Palácio Foz*, dem Sitz des SNI, aufgestellt (vgl. Abb. 13). Dieselbe Statue war 1937 im portugiesischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris und 1939 auf jener in New York gezeigt worden, um dann fast zwei Jahrzehnte von der Bildfläche zu verschwinden. Als offizieller Anlass dafür, die Statue nun endlich wieder einem repräsentativen Verwendungszweck zuzuführen, diente das 30. Jubiläum des Regierungseintritts Salazars am 27. April 1958. Neben Datum und Grund der Widmung war auf dem Sockel der Statue eine der zum Slogan des *Estado Novo* erhobenen Aussagen Salazars zu lesen: »Estudar com dúvida e realizar com fé« – »Zweifelnd studieren und mit Glauben ausführen«. Bei der feierlichen Enthüllung des Denkmals am 28. April 1958, Salazars 69. Geburtstag, hielt der Stellvertreter des Ministerpräsidenten, Prof. Dr. Marcelo Cae-

78 Vgl. AOS/CO/PC-67, Pt. 24.

79 Vgl. Belting (1990) 23.

tano, eine Rede mit dem Titel »Salazar – Um Mestre« (Salazar, ein Meister). Darin wiederholte und verfestigte er erneut einige der zentralen Mythen rund um den Diktator:

»[...] a estátua criada por Francisco Franco dá-nos Salazar tal como é. O homem sereno. O homem de pensamento. O homem de leis. [...] A estátua apresenta-nos um pensador que não é ideólogo. Não está aí um iluminado que os ideias arrebatem para aventuras de destino desconhecido – mas o reflexivo que olha sempre atentamente o chão onde os seus pés vão pisar. Doutrinário, sim. [...] É uma doutrina, a sua, ancorada sólidamente na realidade e cuja sedução sobre os espíritos resulta da evidência com que se ajuste aos factos.«⁸⁰

Doch sei kein Monument besser als Würdigung des Diktators geeignet, als jenes, das dieser selbst mit seinen eigenen Händen geschaffen habe, das neue Portugal, den *Estado Novo*, der alle Werke aus Bronze überdauern werde. Sehr wohl diene die Statue aber dazu, diejenigen, die ihm dienen sollten, an die »Lektionen der Wahrheit des Anführers und Meisters« zu erinnern.⁸¹

Erst 1965 wurde in Salazars Geburtsort Santa Comba Dão eine Statue des Diktators errichtet. Sie zeigt Salazar breitbeinig, energisch und überraschend massiv in der Erscheinung, mit entschlossen in den Lehnen aufgestemmt Armen fest im (Büro-) Sessel der Macht sitzend – bekleidet mit der weltlichen Amtstracht der Bürokraten, einem Anzug.

Einfacher als dem bescheidenen Diktator ein Denkmal zu errichten und auch mehr der Argumentationslinie der Propaganda entsprechend, nach der Salazar vor allem in seinen Taten präsent war, schien es, öffentliche Plätze, Gebäude oder Straßen nach ihm zu benennen. Auch einem Arbeiterwohnviertel in der Rua do Alvito in Lissabon wurde der Name Salazars verliehen – »als bescheidene Würdigung der hohen Verdienste Ihrer Exzellenz«⁸².

80 »[...] die von Francisco Franco geschaffene Statue zeigt uns Salazar so, wie er ist. Ein seriöser Mann. Ein Mann des Denkens. Ein Mann des Rechts. [...] Die Statue präsentiert uns einen Denker, der kein Ideologe ist. Er ist kein Umnachteter, den die Ideen zu Abenteuern mit ungewissem Ausgang hinreißen – sondern ein bedächtiger Mann, der immer aufmerksam den Grund betrachtet, auf dem seine Füße auftreten werden. Ein Doktrinär: ja [...] Seine Doktrin ist eine, die fest in der Realität verankert ist und deren Verführungskraft aus der Beweiskraft resultiert, die den Fakten verpflichtet ist.« In: SNI, cx. 3940.

81 Vgl. SNI, cx. 3940.

82 »[...] desejo expresso por unanimidade em sua sessão de 25 de Junho p.p, dar àquele Bairro o nome do Senhor Presidente do Conselho, como homenagem simples aos altos serviços de Sua Excelência, de que se salientam os seus marcados propósitos de crear à classe operária um conjunto de facilidades que lhe proporcione vida sossegada, dentro da sua modéstia natural.« (»[...]

Das bei Weitem prestigeträchtigste Objekt, das den Namen Salazars trug, war aber ohne Zweifel die 1966 zum 40. Jubiläum der *Revolução Nacional* fertiggestellte, 2,2 km lange *Ponte Salazar* über den Tejo (vgl. Abb. 12). Um den Erfolg und die kontinuierliche Arbeit des aus der *Revolução Nacional* hervorgegangenen *Estado Novo* zu demonstrieren, wurden in den Jubiläumsjahren zahlreiche Projekte öffentlich präsentiert und pompös eingeweiht, die von Maßnahmen zur Verbesserung der allgemeinen Infrastruktur und der Modernisierung des Landes, wie der Kanalisierung und Elektrifizierung abgelegener Bergdörfer, bis hin zur Errichtung von Staudämmen, Krankenhäusern, Stadien oder Bibliotheken reichten. Die *Ponte Salazar* war aber nicht nur das – auch im baulichen Ausmaß – monumentalste solcher Projekte, sondern auch ein weithin sichtbares Symbol für die Modernisierung und Entwicklung Portugals unter Salazar. Und – ob Zufall oder nicht: Die Brücke führt direkt in die ausgebreiteten Arme des 1959 eingeweihten monumentalen *Cristo Rei*, des Erlösers, an dem Lissabon gegenüberliegenden Ufer des Tejo.

Nur zwei Jahre nach den großen Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der *Revolução Nacional* wurde Salazars politische Karriere durch ein Missgeschick jäh beendet – verursacht möglicherweise just durch jene Eigenschaften, die ihm einst zu seinem Ruhm verholfen hatten: seine Sparsamkeit und Bescheidenheit. Am Samstag, den 3. August 1968 ließ sich der mittlerweile 79-jährige Diktator mit der Zeitung »Diário de Notícias« in der Hand auf seiner Terrasse in *Forte Estoril* schwer in einen alten hölzernen Lehnstuhl fallen, der prompt unter seinem Gewicht umkippte oder zusammenbrach.⁸³ Salazar schlug hart mit dem Kopf auf den Boden, weigerte sich jedoch, einen Arzt aufzusuchen. Die Kopfschmerzen, die in den Wochen nach dem Unfall auftraten, vertrieb er mit Aspirin und schrieb ihnen keine weitere Bedeutung zu, bis sie eines Nachts unerträglich wurden. Am 4. September wurde Salazar ins Krankenhaus eingeliefert, wo ihm in einer Operation ein vom Sturz verursachtes Blutgerinnsel entfernt wurde. Man wollte schon Salazars Gesundung bekanntgeben, als er am 16. September plötzlich ins Koma fiel. Ein weiteres Ödem musste entfernt werden. Nach dieser Operation war klar, dass Salazar nicht mehr an die Macht zurückkehren würde.

In den darauffolgenden letzten beiden Jahren seines Lebens wurde Salazar selbst zum Opfer seines eigenen Mythos – er wurde durch diesen ersetzt: Während man zu-

ein in der Sitzung des 25. Juni p.p. einstimmig formulierter Wunsch, jenem Viertel den Namen des Präsidenten des Ministerrates zu verleihen, als bescheidene Würdigung der hohen Verdienste Ihrer Exzellenz, unter denen Ihre außergewöhnlichen Vorsätze besonders herausragen, der Arbeiterklasse zahlreiche Gefälligkeiten zu erweisen, die ihr ein ruhiges Leben innerhalb ihrer naturgegebenen Bescheidenheit ermöglichen.« In: AOS/IN-2, cx. 302, Pt. 12.

83 Vgl. Meneses (2010) 629.

nächst aus Angst vor dem damit verbundenen Machtvakuum die portugiesische Öffentlichkeit wochenlang über den wahren Zustand Salazars im Unklaren gelassen hatte, wagte, nachdem die Frage der Nachfolge erfolgreich gelöst worden war, keiner, den regierungsunfähigen Diktator und nunmehrigen Bürger Salazar darüber zu informieren, dass er seines Amtes enthoben und durch Marcelo Caetano ersetzt worden war. Um zu verhindern, dass er darüber eigenständig Kenntnis erlangen konnte, wurde ihm die Zeitung vorgelesen und der Fernseher wegen der zu großen Anstrengung vorenthalten. Salazar, der weiter in seiner offiziellen Amtswohnung im *Palácio São Bento* in Lissabon residierte, wähnte sich über zwei Jahre lang im Krankenstand. Präsident und Minister erstatteten ihm weiterhin täglich über die Regierungsgeschäfte Bericht, und als er zu seinem 80. Geburtstag die traditionelle Fernsehansprache hielt und sich anschließend am Fenster zeigte, wurde er wie üblich von Frauen und Kindern bejubelt. Bis zu seinem Tod brachte es keiner über das Herz, ihm die Wahrheit zu offenbaren. Salazar starb am 27. Juli 1970, einem Montag, wohl in dem Glauben, immer noch die Geschicke Portugals in den Händen zu haben.⁸⁴

Die Zeitung »O Século« bezeichnete den Diktator in einer anlässlich seines Todes noch am selben Tag gedruckten zweiten Auflage als *o Presidente de Ferro*, den Präsidenten aus Eisen, und würdigte ihn als »estadista excepcional, invulgar pela grandeza da fé, da inteligência, da cultura, da clarividência, da firmeza, do poder de iniciativa, de capacidade de trabalho, que atingiu os limites do sacrifício, pela entrega total que fez à Nação e à defesa do Mundo Ocidental, do seu espírito, do seu coração e da sua vida.«⁸⁵ Marcelo Caetano, Salazars Nachfolger, unterstrich in seinem Nachruf Salazars Intelligenz und Gelassenheit, seinen unbeugsamen Willen und starken Charakter (»as mais altas virtudes do estadista« – »die größten Tugenden eines Staatsmannes«), der ein ruiniertes Land – »dividido, convulso, desorientado, descrente nos seus destinos, intoxicado por uma política estéril«⁸⁶ – übernommen und es »ordenado, unido, consciente seguro dos seus objectivos e com capacidade para os atingir«⁸⁷ hinterlassen habe. Einmal mehr bemüht Caetano auch den Mythos des für sein Volk sorgenden Staatsmannes: »Para defender os portugueses do flagelo da guerra passou horas angustiosas, vigiou

84 Vgl. Meneses (2010) 627–638.

85 »[...] beispiellosen Staatsmann, außergewöhnlich in der Erhabenheit seines Vertrauens, seiner Intelligenz, seiner Kultiviertheit, seiner Weitsicht, seiner Willensstärke, seiner Initiative, seines Arbeitsmaßes, das die Grenzen der Aufopferung weit überschritten hat, seiner absoluten Hingabe an die Verteidigung der Nation und der westlichen Welt, seines Glaubens, seines Herzens und seines Lebens.« O Século (27. 07. 1970) 1.

86 »[...] zerstritten, krampfend, desorientiert, nicht an seine eigene Bestimmung glaubend, vergiftet von einer fruchtlosen Politik.« O Século (28. 07. 1970) 1.

87 »[...] geordnet, geeint, sich seiner Ziele bewusst und fähig, diese auch zu erreichen.« O Século (28. 07. 1970) 1.

noites intermináveis, silenciosamente, sem que o povo adivinhasse sequer os perigos que corria. [...] Foi um servidor da paz.«⁸⁸

Eine dreitägige Staatstrauer wurde ausgerufen, während der sich die Portugiesen zu Tausenden⁸⁹ persönlich von ihrem Diktator verabschiedeten, der im *Mosteiro dos Jerónimos* in Belém aufgebahrt worden war. Geschäfte wurden aufgefordert, zumindest am Tag der Beerdigung, die live im Fernsehen übertragen wurde, geschlossen zu halten.⁹⁰ Die Beisetzung der sterblichen Überreste Salazars am Donnerstag, dem 30. Juli, fand jedoch nicht etwa im Hieronymus-Kloster, im illustren Kreis zahlreicher Könige und Königinnen sowie der Nationalhelden Luís de Camões, Vasco da Gama und Fernando Pessoa, statt, sondern auf dem Dorffriedhof von Santa Comba Dão, Salazars Geburtsort. Dorthin wurde der Sarg im Zug transportiert: »O homem que viveu todas as glórias, exigiu que o seu corpo, no eterno sono da morte, se confundisse com a terra que lhe serviu de berço numa urna modesta como ele ...«⁹¹

Salazar – Post mortem

Am 25. April 1974 beendete ein weitgehend unblutiger und von der Bevölkerung begrüßter Staatsstreich des portugiesischen Militärs, der ausgerechnet nach den Lieblingsblumen des verstorbenen Diktators benannt werden sollte, den ebenfalls aus einem Militärputsch hervorgegangenen *Estado Novo* Salazars. Als Auslöser der sogenannten Nelkenrevolution gilt der seit 1961 andauernde, immer teurer und aussichtsloser werdende Kolonialkrieg in den afrikanischen Kolonien, der die innenpolitische Unterstützung des *Estado Novo* mehr und mehr auf die Probe gestellt hatte. Ziel des Putsches waren zunächst die Dekolonialisierung und in weiterer Folge der friedliche Aufbau einer Demokratie.

Zügig begann man mit dem Abbau und der Umdeutung der alten Machtsymbole: Die »Salazar-Brücke« wurde in *Ponte do 25 de Abril*, »Brücke des 25. April« umbenannt, die wenigen Statuen des Diktators und anderer Würdenträger des *Estado Novo* gestürzt und zerstört und die Dekolonialisierung (mit den Kolonien als wohl größtem Symbol der – vermeintlichen – Macht des alten Systems) in Angriff genommen und rasch zum

88 »Um die Portugiesen gegen die Katastrophe des Krieges zu verteidigen, verbrachte er quälende Stunden, wachte nicht enden wollende Nächte, stillschweigend, ohne dass das Volk sich je der großen Gefahren, die es durchlief, bewusst geworden wäre. [...] Er war ein Mann des Friedens.« O Século (28. 07. 1970) I.

89 O Século (29. 07. 1970) I.

90 O Século (29. 07. 1970) I.

91 »Jener Mann, der allen Ruhm erlangt hatte, bestimmte, dass sich sein Körper im ewigen Schlaf des Todes mit der Erde, die ihm als Wiege gedient hatte, vereinen solle, gebettet in einen Sarg, bescheiden, wie er selbst es war ...« O Século (31. 07. 1970) I.

Abschluss gebracht. Eine juristische Aufarbeitung der Diktatur fand jedoch kaum statt, und einige Jahre später saßen nicht wenige Männer der Salazar- und Caetano-Regierungen wieder im portugiesischen Parlament. Der öffentliche Diskurs wurde erneut von der konservativen Elite bestimmt, wodurch nicht zuletzt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Regime auf institutioneller, aber auch auf gesellschaftlicher Ebene verhindert wurde. Im Gegenteil machte sich vor allem in den 80er- und 90er-Jahren des letzten Jahrhunderts eine starke Verklärung der Diktatur bemerkbar.⁹² Noch im Jahr 2004 bewerteten in einer Umfrage anlässlich des 30-jährigen Jubiläums der Nelkenrevolution über 40 % der Befragten das Salazar-Regime als überwiegend positiv.⁹³ Ein großer Teil der portugiesischen Bevölkerung scheint nach wie vor stark zwischen Salazar und seinem politischen System, dem Salazarismus, zu differenzieren, obwohl doch der Name Programm war. Dieser wird nach wie vor weitgehend mit positiven Zuschreibungen verbunden (darunter vor allem fleißig, ehrlich und intelligent), während Zensur, politische Verfolgung, Folter und Mord durch die Geheimpolizei, willkürliche Verhaftungen und Haftstrafen sowie ein permanentes Klima der Angst als wesentliche Stützen seiner fast vier Jahrzehnte währenden Herrschaft kaum mit der Person Salazars selbst in Verbindung gebracht werden. Das spiegelt auch eine in der europäischen Öffentlichkeit viel diskutierte Fernsehumfrage des Senders RTP wider, in der der Diktator 2007 mit großem Abstand zum »beliebtesten Portugiesen aller Zeiten« gewählt wurde.⁹⁴

Der Historiker Manuel Loff attestiert der portugiesischen Gesellschaft, sich aktuell in einer hochaktiven Phase der kontroversen und kritischen Aufarbeitung der Diktatur zu befinden – nach einer kurzen Phase des Aufbruchs, der eine der Resignation und eine der Verklärung folgten.⁹⁵ Das zeigten nicht nur Ausstellungen und Initiativen, die sich erstmals verstärkt mit den Verbrechen des Regimes auseinandersetzten, wie jene Ausstellung über die Staatspolizei PIDE und deren Opfer, die von April bis Oktober 2011 im ehemaligen Gefängnis *Aljube* zu besichtigen war. Auch Auseinandersetzungen mit dem Diktator selbst scheinen Hochkonjunktur zu haben. Als symptomatisch dafür ist der Umstand zu werten, dass erst 2010 die erste umfassende, politisch unabhängige Biografie Salazars erschienen ist,⁹⁶ aber auch in populärkulturellen Berei-

92 Vgl. Loff (2008) 78–99.

93 Wie aus der Umfrage hervorging, gehörte jedoch ein überragender Teil dieser 40 % der Altersgruppe 60+ an und bezeichnete sich selbst als konservativ – gehörte also zu jener Bevölkerungsgruppe, die von Salazars Regime wohl am meisten profitieren konnte. Vgl. Público (25.04.2004), in: Loff (2008) 102–103.

94 Vgl. u. a. FAZ (28.03.2007) 38.

95 Vgl. Loff (2008) 99–106. F. Ribeiro de Meneses hingegen verweist auch auf das Erstarken einer revisionistischen Historiografie, die die Mythen der salazaristischen Regime-Propaganda fort-schreibt. Vgl. Meneses (2011) 73.

96 Meneses (2010).

chen findet der Mythos Salazar in mehreren großen Projekten seine Auf- und Verarbeitung, so zum Beispiel in der Theaterproduktion »Salazar, The Musical« und der Fernsehproduktion »Salazar – A Vida Privada«.

Im Juni 2007 erregten in den Straßen Lissabons blasse, ältere Herren im Anzug, die mit ihren Sesseln umgefallen zu sein schienen, das Aufsehen der Passanten. Mit dieser Aktion, einer unverkennbaren Anspielung auf Salazars spektakulären Sturz, der das Ende seiner Diktatur bedeutete und einen Machtwechsel erzwang, wurde das biografische Stück »Salazar, The Musical« von John Mowat, das im Juni 2007 im *Teatro Villaret* in Lissabon Premiere feierte, erfolgreich beworben (vgl. Abb. 14).

»Salazar – A Vida Privada« ist eine Co-Produktion von *Valentim Carvalho Filmes* und dem portugiesischen Privatsender *SIC* aus dem Jahr 2009, die, den »Diktator« selbst eingerechnet, mit vier männlichen Hauptdarstellern auskommt – gegenüber acht weiblichen Hauptrollen (vgl. Abb. 15). Der zweiteilige Fernsehfilm basiert laut seinem Produzenten Manuel Fonseca auf den biografischen Erzählungen einer »Betroffenen«, einer Geliebten Salazars, deren Identität man jedoch geheim halten wolle. Nur so viel sei verraten: »Ela pode conjugar as palavras ›eu‹ e ›Salazar‹ com propriedade. Pode dizer: ›... ele puxou-me para cima da cama‹. Pode dizer: ›... ele, então, roubou-me um beijou‹. Pode dizer: ›... quando a Dona Maria nos viu ...‹.«⁹⁷ Und Regisseur Jorge Queiroga verspricht: »O mito do estadista estóico, convictamente religioso e assexuado tem o contraponto neste filme ...«⁹⁸ Alle wesentlichen Fakten würden sich auf – bisher zum Teil unbekannte – historische Tatsachen beziehen,⁹⁹ zu denen unter anderem das gut gehütete Geheimnis gehöre, dass sich Salazars verhängnisvoller Sturz eigentlich gar nicht auf seiner Terrasse, sondern in der Badewanne zugetragen habe.¹⁰⁰

Anhand dieser beiden aufwendigen Projekte wird deutlich, welche Eigenschaften des Diktators und welche Aspekte seiner Karriere die visuelle Erinnerungskultur der portugiesischen Gesellschaft im Moment dominieren: Einerseits ist das Salazars etwas tollpatschiger Abgang von der politischen Weltbühne, andererseits das geheimnisumrankte Liebesleben des nach außen hin so langweiligen Diktators. Beide Themen, ob nun auf historischen oder fiktiven Tatsachen basierend, vermenschlichen den steifen Diktator und knüpfen so direkt an die propagandistischen Ziele Ferros und des SPN/SNI an. Sie tragen andererseits aber auch dazu bei, den Mythos Salazar zu dekonstru-

97 »[Diese Frau] kann die Worte ›ich‹ und ›Salazar‹ zu Recht verbinden. Sie kann sagen: ›... er stieß mich aufs Bett.‹ Sie kann sagen: ›... und dann gab er mir einen Kuss.‹ Sie kann sagen: ›... als Dona Maria uns erwischte ...‹«. M. Fonseca, in: Salazar – A Vida Privada (2009).

98 »Der Mythos des stoischen, streng religiösen und asexuellen Staatsmannes erhält in diesem Film seinen Kontrapunkt.« J. Queiroga, in: Salazar – A Vida Privada (2009).

99 Vgl. P. Marta Santos, in: Salazar – A Vida Privada (2009).

100 Brito (08.02.2009) o. S.

ieren und ihm seine »Erhabenheit« zu rauben,¹⁰¹ indem sie die grotesken und schwachen Momente im nach außen hin »perfekten« Leben Salazars ins Zentrum stellen – diejenigen, die das mustergültige offizielle Image des Diktators konterkarieren und die der überaus korrekte Diktator zu Lebzeiten vor der Öffentlichkeit auf keinen Fall hätte preisgeben wollen.

101 Vgl. Sachse – Wolfrum (2008) 13.



Abb. 1 Salazar. Ein Leben im Dienste der Nation. 1928–27. April – 1953. Titelseite »Diário de Notícias«, 27. 4. 1953. »Für das Volk, das etwas wirklich will, gibt es keine unlösbaren Probleme.« Salazar (links oben). »Die ehrlichen Menschen wissen, dass ich immer absolut aufrichtig zu ihnen spreche.« Salazar (rechts oben)



Abb. 2 »Der Präsident des Ministerrates in seinem bescheidenen Arbeitszimmer, sich, wie immer, aufmerksam den Staatsangelegenheiten widmend« (27. April 1938). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SPN]



Abb. 3 Salazar 1953.
[Original-
bildlegende des
SNI]



Abb. 4 »Der Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika Eisenhower während seines Staatsbesuches in Portugal, den Präsidenten des Ministerrates beglückwünschend« (19. Mai 1960). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 5 »Der Präsident des Ministerrates erhielt zahlreiche Bekundungen der Zuneigung und Dankbarkeit, unter anderem von einer Gruppe von Kindern, die ihm Blumensträuße überreichte« (27. April 1964). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 6 »Frauen, Jugendliche und Kinder bekundeten Salazar am vergangenen 27. April ihre Anerkennung« (27. April 1961). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 7 *Gesegnet seist du, Erlöser Portugals.* »Die korporativen Vereinigungen erweisen Salazar ihre Ehre« (3. November 1940). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 8 Titelseite von »Noticias Ilustrado«, 25.12.1932



Abb. 9 Postkarte »Salazar. Salvador da Pátria«, 1935/36



Abb. 10 »Der Staatspräsident und der Präsident des Ministerrates wohnen der Kundgebung anlässlich des 25. Jahrestages von Salazars Regierungseintritt bei« (27. April 1953). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 11 »Demonstranten für die Unterstützung der Überseepolitik auf der Praça do Comercio« (27. August 1963). [dt. Übersetzung der Originalbildlegende des SNI]



Abb. 12 Postkarte »Ponte Salazar, nachts«. Lissabon. Zeitgenössische Aufnahme.



Abb. 13 Francisco Franco,
»Salazar«, 1934



Abb. 14 »Salazar frei in den
Straßen Lissabons«,
Werbeaktion für »Salazar,
The Musical«, 2007



Abb. 15 Filmplakat »Salazar – A
Vida Privada«, 2009

PRIMÄRQUELLEN

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, LISSABON: Arquivo Salazar

AOS/CM-5, cx. 62, Pt. 7.

AOS/CO/PC-3C, Pt. 12.

AOS/CO/PC-44B, Pt. II, Pt. 13, Pt. 24.

AOS/CO/PC-56, Pt. 20, Pt. 25, Pt. 36.

AOS/CO/PC-67, Pt. 10, Pt. 14, Pt. 24.

AOS/EC-12, cx. 75, Pt.15.

AOS/IN-2, cx. 302, Pt. 12.

AOS/PC-36, cx. 617, Pt. I, Pt. II, Pt. 14, Pt. 23.

AOS/PC-54, cx. 630, Pt. II.

AOS/PC-69A.

ARQUIVO SECRETARIADO NACIONAL DE INFORMAÇÃO

SNI, cx. 338

SNI, cx. 1397

SNI, cx. 3056

SNI, cx. 3940

SNI, cx. 4231

SNI, cx. 5110

BIBLIOGRAFIE

BELTING (1990): H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst (München 1990).

BRITO (08.02.2009): P. Brito, Salazar da SIC caiu na banheira e não da cadeira, in: Diário de Notícias (08.02.2009) o. S., http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1149435 (am 23.08.2011, 15:07).

DACOSTA (2001): F. Dacosta, Salazar. Fotobiografia ³(Lisboa 2001).

FAZ (28.03.2007): o. V., Salazar ist der größte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 74 (28.03.2007) 38, <http://www.faz.net/Artikel/C31013/portugal-salazar-ist-der-groesste-30088825.html> (am 18.08.2011, 13:41).

FERRO (1933): A. Ferro, Salazar, o Homem e a sua Obra (Lisboa 1933).

FERRO (1938): A. Ferro, Homens e Multidões (Lisboa 1938).

FERRO (2007): A. Ferro, Entrevistas a Salazar. Prefácio de Fernando Rosas (Lisboa 2007).

GARNIER (s. A.): Ch. Garnier, Férias com Salazar. *Edição fac-similada da 1ª edição* (Lisboa o. J.).

- HEIN-KIRCHER (2010): H. Hein-Kircher, Führerkult und Führermythos. Theoretische Reflexionen zur Einführung, in: B. Ennker – H. Hein-Kircher (Hrsg.), *Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts* (Marburg 2010) 3–23.
- HILLE (2010): N. Hille, Der Führerkult im Bild. Die Darstellung von Hitler, Stalin und Mussolini in der politischen Sichttagitation der 1920er bis 1940er Jahre, in: B. Ennker – H. Hein-Kircher (Hrsg.), *Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts* (Marburg 2010) 27–49.
- LOFF (2008): M. Loff, Coming to Terms with the Dictatorial Past in Portugal after 1974. Silence, Remembrance and Ambiguity, in: S. Troebst (Hrsg.), *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas* (Göttingen 2008) 55–121.
- MATOS (2010): H. Matos, Salazar. A Construção do Mito. 1928–1933 (o. O. 2010).
- MENESES (2010): F. Ribeiro de Meneses, Salazar. Uma Biografia Política ²(Alfragide 2010).
- MENESES (2011): F. Ribeiro de Meneses, Jaime Nogueira Pinto's Portrait of Salazar: A New Departure?, in: A. Ribeiro de Meneses – C. O'Leary (Hrsg.), *Legacies of War and Dictatorship in Contemporary Portugal and Spain* (Oxford et al. 2011) 67–77
- OLIVEIRA SALAZAR (1929): A. de Oliveira Salazar, Política de verdade, Política de sacrificio, Política nacional. Discurso proferido pelo Ministro das Finanças, Dr. Oliveira Salazar, em 21 de Outubro de 1929, por ocasião da Homenagem que lhe foi prestada pelas Camaras Municipais do País (Coimbra 1929).
- PINTO (2007): A. Costa Pinto, ›Chaos‹ and ›Order‹: Preto, Salazar and Charismatic Appeal in Inter-war Portugal, in: A. Costa Pinto – R. Eatwell – S. Larsein (Hrsg.), *Charisma and Fascism in Inter-war Europe* (London – New York 2007) 65–76.
- PORTELA (1982): A. Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas* (Lisboa 1982).
- SACHSE – WOLFRUM (2008): C. Sachse – E. Wolfrum, Stürzende Denkmäler. Nationale Selbstbilder postdiktatorischer Gesellschaften in Europa, in: S. Troebst (Hrsg.), *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas* (Göttingen 2008) 7–35.
- SALAZAR – A VIDA PRIVADA (2009): o. V., Press-Kit »Salazar – A Vida Privada« (30. 04. 2009).
- O SÉCULO (27. 07. 1970): *Jornal O Século*, 2ª Edição (27. 07. 1970).
- O SÉCULO (28. 07. 1970): *Jornal O Século* (28. 07. 1970).
- O SÉCULO (29. 07. 1970): *Jornal O Século* (29. 07. 1970).
- O SÉCULO (30. 07. 1970): *Jornal O Século* (30. 07. 1970)
- O SÉCULO (31. 07. 1970): *Jornal O Século* (31. 07. 1970)
- SOKOL (1957): H. Sokol, *Salazar und sein neues Portugal* (Graz – Wien – Köln 1957)
- DER SPIEGEL (03. 08. 1970): o. V., Antonio de Oliveira Salazar †, in: *Der Spiegel* 32 (03. 08. 1970) 84, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418234.html> (am 18. 08. 2011, 12:16).
- WEBER (2005): M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie* (Frankfurt am Main 2005).

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 Titelseite »Diário de Notícias«, 27. 4. 1953. Salazar. Uma Vida ao Serviço da Nação. 1928–27 Abril – 1953. In: Dacosta (³2001) 142
- Abb. 2 O Senhor Presidente do Conselho, no seu modesto gabinete de trabalho, atento, como sempre, aos negócios de Estado (27. 4. 1938). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–3804/21084. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 3 Salazar (1953). In: PT/TT/SNI/ARQF/DO–002–005/5438. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 4 O Presidente dos EUA – Eisenhower, cumprimentando o Sr. Presidente do Conselho, durante sua visita oficial a Portugal (19. Maio de 1960). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–6005/09057. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 5 O Presidente do Conselho recebeu numerosas manifestações de carinho e de gratidão, entre as quais, as homenagens de um grupo de crianças que lhe ofereceram ramos de flores (27. 04. 1964). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–6404/54115. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 6 Manifestação de homenagem prestada pelas mulheres, pela juventude e pelas crianças a Salazar no passado dia 27 de Abril (27. 04. 1961). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–6104/17855. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 7 Os organismos corporativos prestam homenagem a Salazar (03. 11. 1940). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–4011/14745. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 8 Titelseite de »Notícias Ilustrado« (25. 12. 1932). In: Matos (2010) 298
- Abb. 9 Postkarte »Salazar. Salvador da Pátria«, 1935/36. In: Dacosta (³2001) 143
- Abb. 10 O Chefe do Estado e o Presidente do Conselho assistem à manifestação do 25.º aniversário da entrada de Salazar para o Governo (27. 4. 1953). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–5304/07677. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 11 Os manifestantes de apoio à política ultramarina reunidos na Praça do Comercio (27. 8. 1963). In: PT/TT/SNI/ARQF/RP/02–6308/14531. Imagem cedida pelo ANTT
- Abb. 12 Postkarte »Ponte Salazar, de noite«. Lissabon. Zeitgenössische Aufnahme
- Abb. 13 Francisco Franco, »Salazar« (1934). In: Portela (1982) Abb. 4
- Abb. 14 »Salazar à solta em Lisboa.« Werbeaktion für »Salazar, The Musical«. 2007. © Jornal Hardmusica. In: <http://hardmusicapontocom.blogspot.com/2007/05/salazar-solta-em-lisboa.html>
- Abb. 15 Filmplakat »Salazar, A Vida Privada«. 2009. Imagem cedida por Valentim de Carvalho Multimédia/S

DER KULT UM DAS VERGANGENE

ZUR RE-KONSTRUKTION NATIONALER HELDENFIGUREN IM SERBISCHEN FILM »DIE SCHLACHT AUF DEM KOSOVO« (1989)

KLAUDIJA SABO

»Every path leads there [To the Kosovo, Anm. K. S.]. There is no other path today in Serbia than the one leading to Kosovo or from Kosovo.« (Šotra, 00. 04. 18–00. 04. 26)

Mythische Topoi und deren historische Heldenfiguren erfuhren im ehemaligen Jugoslawien während der politischen und gesellschaftlichen Krise Anfang der 1980er-Jahre eine ansteigende Popularität. Der zehn Jahre später einsetzende Zerfall des föderativen Staates und der nachfolgende Ausbruch des Krieges im ehemaligen Jugoslawien ließen diese mythischen Helden und Figuren zum dominierenden Merkmal des öffentlichen Diskurses werden. Nach dem Soziologen Roger Bastide existiert eine Korrelation zwischen der Expansion von Mythen und der Periode großer sozialer Krisen: »[T]he majority of ethnologists today believe that myths are responses to phenomena of social upheaval, tensions within social structures, that they are screens on which groups project their collective fears.«¹ Mythische Topoi sind jedoch, entgegen Bastides soziologischer Annahme, nicht nur genuin aus der Bevölkerung heraus entsprungene Erzählungen, die dann nachfolgend den öffentlichen Diskurs geprägt haben, sondern werden auch aufgrund machtpolitischer Zwecke bewusst konstruiert, eingesetzt und weiter tradiert.

Im ehemaligen Jugoslawien besaßen Mythen nicht nur die Wirkungsmacht, nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens eine eigene, kollektiv geteilte Geschichte zu vermitteln und damit Gemeinschaft zu konstituieren, sondern, in Teilen politisch instrumentalisiert, auch alte Feindbilder in einem neuen Gewand wiederaufleben zu lassen und in der Periode des Krieges zur Mobilisierung beizutragen. Hierbei gilt es insbesondere die Visualisierung der Mythen herauszuheben. Nach Roland Barthes sind Mythen nicht an spezifische Trägermedien gebunden, sondern können ihre Wirkungsmacht sowohl über die Narration von Texten als auch über Bildmittel entfalten.² Jede Nation beruft sich dabei auf einen eigenen visuellen Kanon, der die historischen respektive mythischen Erzählungen verbildlicht. In Serbien nimmt der Mythos der Schlacht auf dem Amsfeld (im Serbokroatischen: Kosovo polje) eine zentrale

1 Bastide (1972) 62.

2 Vgl. Barthes (1964) 86.

Rolle in der Konstitution der nationalen Identität ein und kann damit auch auf einen reichen Bilderkanon zurückgreifen.³

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts und insbesondere zur 600-jährigen Jubiläumsfeier im Jahr 1989 entfaltete dieser Mythos eine neue politische, kulturelle und gesellschaftliche Wirksamkeit, die sich inhaltlich sowohl in Texten als auch in Bildern äußerte. Im Zuge der Feierlichkeiten wurden alte wie auch neue Verbildlichungen des Kosovo-Mythos über die Medien in Erinnerung gerufen und in dem Zeitraum verstärkt in Umlauf gebracht. Hier soll der eigens für die 600-jährige Jubiläumsfeier gedrehte Fernsehfilm »Die Schlacht auf dem Kosovo/Boj na Kosovu« in den Blick genommen werden. Der Spielfilm löst das im 19. Jahrhundert vorzugsweise eingesetzte Historienbild in der visuellen Wiedergabe jener nationalen Narration ab. Nicht mehr dem statischen, sondern dem bewegten Bild wird eine verstärkte Aufmerksamkeit und damit auch Medienwirksamkeit zugesprochen. Die Frage der Neu-Interpretation jenes Mythos, der Ende des 20. Jahrhunderts zum wiederholten Male geschrieben wird, stellt sich damit aufs Neue.

I. DIE 600-JÄHRIGE JUBILÄUMSFEIER – 1389/1989

Die 600-jährige Jubiläumsfeier auf dem Amselfeld im Jahr 1989 verleiht den Geschichten und Akteuren aus dem Jahr 1389 einen neuen Raum der Wirksamkeit und Sichtbarkeit. Das in der nationalen wie auch in der internationalen Presse kursierende und damit schon im »historischen Gedächtnis« verankerte Bild der Ansprache Miloševićs wird vorzugsweise zur Visualisierung der 600-jährigen Jubiläumsfeier herangezogen. Die kaum voneinander unterscheidbaren, in Schwarz gehaltenen Jahreszahlen 1389 und 1989 dominieren das hier am 28. Juni im Jahr 1989 erstellte und in Varianten publizierte Foto (Taf. 2, Abb. 1).⁴ Eher unauffällig erscheint die dabei auf einer Kanzel stehende und leicht erhobene Figur Slobodan Miloševićs. Diese verliert sich in der unteren, von einer grau-blauen Farbe umfassten Bildhälfte. Umso mehr sticht der sich im Hintergrund

3 Nicht nur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erlangte das Motiv der Kosovoschlacht über Künstler wie Ivan Meštrović, Peter Lubarda und Adam Stefanović verstärkt an Popularität, es wurde auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts erneut aufgegriffen. Im Zuge des Auflebens eines neuen nationalen Bewusstseins in den 1980er-Jahren inspirierte das Motiv eine Ansammlung von Künstlern wie Milić od Mačve, Dragoš Klajić und Dragan Malešević Tapi, um nur einige zu nennen.

4 Der deutsche Künstler Thomas Demand hat mit dem Kunstwerk »Podium« im Jahr 2000 auf der Grundlage jener in den Medien kursierenden fotografischen Vorlage die Redekanzel als Papiermodell detailgetreu nachgebaut und das Modell abfotografiert (Abb. 2). Dabei hinterfragt Demand mit seinen Kunstwerken räumliche und architektonische Machtrepräsentanzen und Instrumentarien und thematisiert damit gleichzeitig Medienrealitäten, die darüber wirksam werden.

befindliche, in Rot gehaltene Lorbeerkränze heraus, der sich um das schwarze Zahlenpaar rankt. Der Lorbeerkranz kann hier symbolisch für die besondere Ehre, den Erfolg, aber auch für den errungenen Sieg stehen. Die Schlacht – eigentlich eine Niederlage – wird in der serbischen Wahrnehmung als Sieg ausgelegt.⁵ Die obere Ziffer 1389 des schwarzen Zahlenpaares weist dabei auf das Ereignis der Schlacht auf dem Amselfeld hin, die untere Ziffer auf das 600 Jahre spätere Jubiläumsjahr 1989. Beide Zahlen werden aufgrund ihrer Position, Farbe und Größe auf einer bildlichen Ebene ähnlich gewichtet und suggerieren dem Betrachter aufgrund der untereinander stehenden Anordnung einen kausalen und zeitlichen Zusammenhang. Die auf dem Gazimestan⁶ abgehaltene Rede Slobodan Miloševićs, des damaligen amtierenden serbischen Präsidenten und Vorsitzenden der serbischen Sektion des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens (BDKJ)⁷, wurde häufig als Beleg für seine radikale nationale Gesinnung angeführt und als wesentlicher Schritt auf dem Weg in den Bürgerkrieg gewertet. Wichtig ist jedoch ergänzend anzumerken, dass die einseitige Auslegung einer im nationalen Ton anfachenden »Brandrede« zu kurz greift und diese zwischen einer sozialistischen Rhetorik (wobei ebenso von Einheit, Gleichheit und Solidarität bei den Völkern gesprochen wird) und den klassischen Elementen des serbischen Nationalismus (wie dem Opfermythos, der Rolle der Serben als Verteidiger des Christentums etc.) hin und her changiert. Die damit von Milošević gewählte Zweigleisigkeit bediente somit sehr geschickt die Erwartungen der dem Kommunismus verhafteten Bevölkerung und schuf sich gleichzeitig eine Anhängerschaft in den national orientierten Kreisen innerhalb der serbischen Gesellschaft.

2. DIE SCHLACHT AUF DEM KOSOVO

Das historische Ereignis der Schlacht auf dem Kosovo, aber auch die sich darum rankenden mythischen Erzählungen bilden die Kernelemente der Rede auf der Jubiläumsfeier. Im Zentrum des Kosovo-Mythos steht die Schlacht, die nach historischen Belegen am 28. Juni 1389⁸ auf dem Amselfeld stattgefunden hat. Dort stieß ein osmanisches Heer unter dem Befehl des Sultans Murad auf eine nicht nur aus serbischen Kriegern zusammengesetzte Truppe, sondern auf eine dem christlichen Glauben anhängende heterogene Völkergemeinschaft, die sich außer aus serbischen auch aus bosnischen, bul-

5 Tatsächlich wurde die Region nach der Schlacht zum Vasallenstaat der Osmanen erklärt; s. u. Anm. 43.

6 Der Gazimestan ist der historische Ort der Schlacht; hier befindet sich auch die daran erinnernde Gedenkstätte.

7 Der Bund der Kommunisten Jugoslawiens (BDKJ) war von 1945 bis 1991 die Regierungspartei Jugoslawiens.

8 Entsprechend dem gregorianischen Kalender (15. Juni nach dem julianischen).

garischen und albanischen Kontingenten unter Führung des serbischen Fürsten Lazar Hrebeljanović⁹ zusammensetzte. Historischen Belegen zufolge ist sowohl der Tod des Sultans als auch des Fürsten Lazars während der Kampfhandlungen bestätigt. Der tatsächliche Ausgang der Schlacht ist zwar umstritten, wird aber zumeist als Niederlage der »serbischen« Streitmacht ausgelegt. Festgehalten wurde das Ereignis in zehn Amselfelder Schriften, die im Zeitraum von 1390 und 1419 entstanden. Im Mittelpunkt der Erzählung steht der nach der Schlacht von der serbisch-orthodoxen Kirche heiliggesprochene Fürst Lazar.¹⁰ Der von der orthodoxen Kirche eingeführte und gepflegte Kult beinhaltete das Ziel, den Fortbestand des Staates kirchlich abzusichern und die während der Nemanjiden-Dynastie geprägte »Reichsidee« zu bewahren.¹¹ Ein zweiter Erzählstrang der Überlieferung hat sich aus der Volksdichtung heraus entwickelt. Zu den Klängen der Gusla, einer populären einsaitigen gestrichenen Laute, wurden die Erzählungen von oft greisen und blinden, herumwandernden Guslaren, benannt nach ihrem Saiteninstrument, oral tradiert. Über die Jahrhunderte hinweg veränderten sich mit der Zeit die Lieder in Form und Inhalt, Charaktere und Schauplätze kamen hinzu, die Hauptaussagen blieben jedoch bestehen. Die Erzählungen erfuhren damit eine Modifikation ins Fiktive, beruhen jedoch, so auch nach Bakić Hayden, auf historischen Begebenheiten, die nicht voneinander getrennt gesehen werden können. »The two (fiction and fact) are often intertwined more than we are ready to admit.«¹² Die ethnische Zugehörigkeit der Helden spielte in den Liedern bis Anfang des 19. Jahrhunderts keine (oder allenfalls eine marginale) Rolle. Erst im Zuge der Ausformulierung des Nationsgedankens rückte das »Serbisch-Sein« in den Vordergrund der Erzählung.¹³ Anfang des 19. Jahrhunderts erfuhr der Mythos über den serbischen Sprachreformer und Folkloristen Vuk Karadžić eine wesentliche Weiterführung. Karadžić sammelte die aus der Volksdichtung überlieferten Heldenlieder, bearbeitete diese, setzte sie in einen logischen Zusammenhang und veröffentlichte sie schließlich.¹⁴ Neben der Volksliedersammlung von Karadžić trug der in Versen verfasste sogenannte »Bergkranz« des montenegrinischen Fürstbischofs und Dichters Petar Petrović-Njegoš zur verstärkten Verbreitung des Kosovo-Mythos bei. Eingebunden wird der Mythos von Njegoš in eine Erzählung über das Massaker an die

9 Dieser wird des Öfteren fälschlicherweise als König oder aber auch als Zar bezeichnet.

10 Vgl. Zirojević (1989) 45.

11 Vgl. Sundhaussen (2007) 97.

12 Bakić Hayden (2005) 134.

13 Sundhaussen (2008) 170. Zuvor wurden die mythischen Helden sowohl von Serben und Bulgaren wie auch von Kroaten und Albanern besungen.

14 Nach Monica Bakić-Hayden war der Zugang Vuk Karadžićs zu den Heldenliedern »not ethnonationalist (in today's sense of the word), but very much in tune with or reflective of the then current Zeitgeist in western and central Europe.« Bakić-Hayden (2005) 136.

zum Islam konvertierten Montenegriner.¹⁵ Die Versepen erlangten sowohl bei der serbischen als auch bei der montenegrinischen Bevölkerung schnell große Beliebtheit.¹⁶

3. DIE RÜCKKEHR DER HELDEN

Diese über die Jahrhunderte hinweg in verschiedenen Zeitperioden¹⁷ erfolgte Re-Kontextualisierung trug zu der Erweiterung von Figuren und Handlungssträngen und damit auch zur Fiktionalisierung der Erzählung bei. Milošević selbst weist während der Rede bei der 600-jährigen Jubiläumsfeier auf den Umstand hin, dass es eine Schwierigkeit darstellt, zwischen der historischen Schlacht vom Kosovo und der Legende zu unterscheiden. »Heute ist dies«, laut Milošević, jedoch »nicht länger von Bedeutung«. Fest steht für ihn, dass »vor 600 Jahren die Zwietracht das Kosovo heimsuchte«. Der Aspekt der über die Jahrhunderte hinweg fehlenden Einheit innerhalb der serbischen Bevölkerung bzw. Fürstentümer zieht sich wie ein roter Faden durch die Ansprache Miloševićs. Dieses Manko wird als wesentlicher Grund für die Niederlage in der Schlacht gegen die Osmanen angeführt und als »grausames Schicksal« gewertet, welches das serbische Volk »durch seine gesamte Geschichte verfolg[T]«. ¹⁸ Laut Milošević ist es in Zukunft entscheidend für die serbische Bevölkerung, diese Einheit (wieder-)herzustellen, da sie dem Volk Harmonie und wirtschaftlichen Wohlstand bringen wird.

Die Feierlichkeiten des Jubiläumsjahres wurden laut der staatlich-nationalen Tageszeitung »Politika« in Anwesenheit von zwei Millionen Menschen abgehalten.¹⁹ Die daran teilnehmende Bevölkerung selbst ist mit eigens erstellten Transparenten ausgestattet, auf denen die vergangenen Helden und Heiligen sowie aktuelle Führerpersönlichkeiten zu sehen sind. In dem Meer der verschiedenen Transparente ragen die wichtigsten Figuren des Kosovo-Mythos heraus. Fürst Lazar und Miloš Obilić sind neben den Porträt Darstellungen gegenwärtiger Politiker wie auch denen von Slobodan Milošević anzutreffen.²⁰ Diese visuelle Gleichsetzung schafft eine affektive, zeitliche Kontinuität, welche die gegenwärtigen Führerpersönlichkeiten in eine Ahnenreihe mit den vergangenen Helden stellt und jene zu den neuzeitlichen »Kämpfern« des »serbischen Bodens« und der serbischen Gemeinschaft macht. Nach Ivan Čolović ist ein Zusammenhang

15 Vgl. Sundhaussen (2007) 104 f.

16 Vgl. Babović (1990) III.

17 Während der Aufstände von 1804–1806 und von 1814–1816 gegen die Osmanen, in den Balkankriegen 1912/13, im Ersten Weltkrieg und im Zweiten Weltkrieg erlangte der Kosovo-Mythos im politischen Kontext erneut an Aktualität.

18 www.uni-klu.ac.at/eo/Milosevic_Rede (27/10/11).

19 Politika, 29. 6. 1989. Die Nachrichtenagentur Reuters schätzte hingegen die Zahl der Teilnehmer auf 300.000 Menschen.

20 Boeckh (2000) 96.

zwischen dem verstärkten bildlichen Aufkommen von Heldenfiguren und Krisenzeiten beobachtbar. Čolović zufolge finden sich normalerweise die Porträts von Heldenfiguren in Friedenszeiten vor allem in Museen, staatlichen Institutionen, Büros etc., aber »when the drums of war begin to sound, dead heroes emerge from the graves of their canonical pictures to appear in the figures of living political and military leaders«²¹ (Taf. 2, Abb. 3). Milošević setzt sich in seiner Rede zur 600-jährigen Jubiläumsfeier nicht in die Tradition der Helden der Vergangenheit, verleiht diesen über rhetorische Mittel jedoch eine gewisse Form der Lebendigkeit und macht sie so in der Gegenwart erfahrbar. Mit den Worten »Wie werden wir Miloš entgegenreten?« wird die neben Lazar entscheidende Heldenfigur aus dem Kosovo-Mythos im Hier und Jetzt verortet und damit zum Richter der Zeitenwende der serbischen Bevölkerung gemacht.²² Die Zahlensymbolik spiegelt sich zudem auch in der Rede Miloševićs wider, in der zwischen dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen eine Verbindung hergestellt wird. Dabei betont Milošević, dass die Schlacht auf dem Amselfeld nicht nur in der Gegenwart für Serbien ein zentrales historisches Ereignis ist, sondern auch »eine große historische und symbolische Bedeutung für seine Zukunft besitzt«.²³

4. FERNSEHFILM »BOJ NA KOSOVU/ DIE SCHLACHT AUF DEM AMSELFELD«

Im 20. Jahrhundert erhält neben dem statischen Bild, das signifikante Momente auf eine Abbildung verdichtet, der Film die Möglichkeit, eine gesamte Erzählung mit bewegten Bildern auszufüllen und historischen Ereignissen den »Anschein des Wirklichen« zu geben. Das Kino und insbesondere das Fernsehen besitzen zudem die Wirkungsmacht, eine breite Zuschauerschaft direkt anzusprechen. Der im Jahr 1989 realisierte Fernsehfilm »Boj na Kosovu/Die Schlacht auf dem Kosovo« wurde zum Anlass der 600-jährigen Jubiläumsfeier auf dem Fernsehkanal Belgrad ausgestrahlt und verlieh den mythischen Figuren der Erzählung eine bis dahin noch nicht erfahrene Lebendigkeit. Dieser über das Medium des Films neu geschaffene Interpretationsrahmen bewegte sich in einem spezifischen zeitlichen Kontext, der im Folgenden näher beleuchtet werden soll. In der Fernsehbeilage »7 Dana Televizija« wurde der anlässlich der Feier abgedrehte Historienfilm »Boj na Kosovu/Die Schlacht auf dem Kosovo« zentral herausgehoben.²⁴ Nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ljubomir Simović wurde der Film unter der Regie von Zdravko Šotra realisiert. Die Premiere des Spielfilms erfolgte am 26. Juni

21 Čolović (1997) 63.

22 www.uni-klu.ac.at/eo/Milosevic_Rede (27/10/11).

23 Ebd.

24 Politika, 23. 6. –30. 6. 1989.

1989 und wurde auf dem nationalen Sendekanal von »Televizija Beograd« (TB)²⁵ ausgestrahlt. Laut der Tageszeitung »Politika« war der Film das im Jahr 1989 größte Spielfilmprojekt des Fernsehsenders. Ein Zehntel des Gesamtbudgets und ein Drittel des dem Sender zugehörigen Kultur- und Kunstprogrammbudgets ist für das Spielfilmprojekt aufgewendet worden.²⁶

5. SERBIENS EINHEIT UND ZWIETRACHT

Zwei thematische Schwerpunkte dominieren die Handlung des Films: auf der einen Seite der suggerierte drohende Zerfall Serbiens und die daraus resultierende Zielsetzung der Herstellung einer serbischen »nationalen« Einheit, auf der anderen Seite die Eindämmung der Zwietracht und des Verrats der gegen die Osmanen kämpfenden »serbischen« Fürstenhäuser. Fürst Lazar Hrebeljanović (1329–1389) wird dabei als derjenige herausgestellt, der für die Einheit Serbiens und gegen die innere Zwietracht ankämpft. In dem Spielfilm wird Lazar von den orthodoxen Geistlichen als derjenige hervorgehoben, der als Einziger unter den Herrschenden eine »Vision« verfolgt – die »Vision Serbiens und der serbischen Einheit«.²⁷ Diese im Film erwähnte Vision ist jedoch eine um mehrere Jahrhunderte verfrühte, denn zum Zeitpunkt der Schlacht im Jahr 1389 existierte der »serbische Staat«, so wie er sich uns aus unserem heutigen Nationenverständnis ableitet, noch nicht. Die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, wie Bauern und Adlige etc., sahen sich nicht als eine nationale Gemeinschaft an. Dieses erst im 19. Jahrhundert aufkommende serbische »Wir-Bewusstsein« war im Mittelalter allenfalls in den höheren Gesellschaftsschichten und auch da nur rudimentär vorhanden.

25 Schon im Jahr 1987 übernahm Milošević immer mehr die Kontrolle über die Medieninstitutionen. Sukzessive besetzte er die Posten der Direktoren und Redakteure mit seinen Wunschkandidaten; davon waren nicht nur die wichtigsten Informationskanäle wie die Tageszeitung »Politika« und das Fernsehen »Televizija Beograd« betroffen, sondern auch »Duga«, »NIN« und »Kjiževne novosti« gerieten in seinen Blick. Bieber (2005) 315. Nach Bieber durchlief die nationale Berichterstattung unterschiedliche Phasen: »In der ersten Phase der Mobilisierung von 1987 bis 1989 betrieben die meisten Medien eine Neubewertung der Tito-Ära, diskutierten nationale Fragen und mythologisierten die serbische Nation. Von 1989 bis 1991 richtete sich die Berichterstattung bereits verstärkt gegen andere Nationen.« Bieber (2005) 316.

26 Die Gesamtfinanzierung wurde wiederum von drei Parteien getragen, wobei »Televizija Beograd« (TB) ein Drittel gegenfinanzierte, ein weiteres Drittel die Sponsoren der Stadt Kruševac übernahmen und das letzte Drittel über Werbeeinnahmen eingespielt wurde. Politika, 23. 6. –30. 6. 1989. (In der Stadt Kruševac versammelte Lazar die serbische Armee, um gegen die Osmanen zu marschieren.)

27 »Among the weak magnates, only Lazar is the one with the vision. [...] Vision of Serbia. And Serbian unity.« Šotra, 00:16:04.

Entgegen der üblichen Interpretation ist auf dem Amselfeld daher kein frühserbischer Nationalstaat zerstört worden, sondern ein Vielvölkergebilde, dessen Herrscher noch nicht in ethnisch-nationalen Kategorien dachten. Den über das Land verteilten Fürstentümern ging es vielmehr um den Erhalt ihrer Machtpotenziale, wobei nicht wichtig war, mit welchen Untertanen bzw. mit welchen Nationalitäten diese Herrschaft weitergeführt werden sollte.

Die in diesem Zeitraum wirkende Herrscherdynastie der Nemanjiden nahm im Jahr 1167 ihren Anfang und starb mit dem Tode von Urošs Sohn im Jahr 1371 aus. Der damalige serbische »Staat« unter den Nemanjiden kann weder als »serbisch« noch als ethnisch homogen bezeichnet werden. Vergleichbar mit dem »Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation« war das Reich der Nemanjiden kein einheitliches Staatsgebiet. Selbst die Obrigkeit war ethnisch stark »durchmischt«; ein wesentlicher Grund dafür war, dass sich die Herrscher aus dem Geschlecht Nemanja vorzugsweise Ehefrauen aus nicht serbischstämmigen Herrscherhäusern nahmen.²⁸ Nach dem Erlöschen der Dynastie der Nemanjiden und dem Zerfall des Serbischen Reiches spaltete sich die Region in mehrere untereinander verfeindete Fürstentümer auf. Fürst Lazar wurde zu einem der mächtigsten Feudalherren; er besaß seine Ländereien im heutigen Zentralserbien und in Teilen des Kosovo.

Die Uneinigkeit der serbischen Fürstenhäuser, die auch schon Milošević in seiner Rede stark betonte, zieht sich als zweites übergeordnetes Thema durch den Film. Lazar, der im Film als Vertreter jener nationalen serbischen Einheit gilt, kritisiert im Beisein eines serbisch-orthodoxen Geistlichen den Sachverhalt der fehlenden Einheit: »The best thing would be if we were unanimous. Then we wouldn't fear Murat, Murat would fear us. If we were unanimous, the sultan wouldn't dare demand from us that we were obedient, give him the army and pay for the haradj.«²⁹ Die Herrscherperiode Lazars war geprägt von Zank und Uneinigkeit zwischen den rivalisierenden Fürstenhäusern. Die Ehegattin Lazars, Milica, weist in dem Spielfilm spöttisch auf die Furcht vor dem Verlust der Fürstentümer hin. »To preserve power, they would rather turn Turks than attack them with you. Who will you gather when everything is falling into pieces?«³⁰

6. HELDENTUM UND VERRAT

Das Motiv der Zwietracht und des Verrats ist nicht nur in der Verfilmung und in der Rede Miloševićs ein entscheidendes Metathema, sondern stellt auch in der Heldenlied-überlieferung des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Komponente der Legende über das

²⁸ Vgl. Sundhaussen (2007) 28 ff.

²⁹ Šotra (1989) 00:05:10–00:05:20.

³⁰ Šotra (1989) 00:09:16–00:09:26.

Amselfeld dar. Nach Zirojević wird das Motiv des Verrats und der Zwietracht in der Überlieferung der Heldenlieder nach einem ähnlichen Muster wie im Neuen Testament herausgearbeitet.³¹ Laut der Überlieferung der Heldenlieder lud der Fürst am Vorabend der Schlacht seine zwölf Gefolgsleute zu einem Abendmahl, vergleichbar dem Abendmahl Christi mit seinen Jüngern. Entsprechend der Überlieferung im Heldenlied wie auch in der filmischen Umsetzung spricht Lazar während des Mahls einen Trinkspruch auf einen seiner wichtigsten Kämpfer und Schwiegersohn, Miloš Obilić, aus. Lazars anderer Schwiegersohn, Vuk Branković, schürt in der versammelten Runde jedoch unablässig den Verdacht, dass Miloš Obilić ihn am nächsten Tag auf dem Schlachtfeld verraten werde. Wie Judas beim Abendmahl Christi, so weist auch Miloš beim Abendmahl des Fürsten den Verdacht zurück. Viel später stellt sich jedoch heraus, dass die dem Judas ähnliche Figur in Vuk Branković zu suchen ist. Branković soll nach der Überlieferung Lazar verraten und die Schlacht überlebt haben. Zusammenfassend stimmen im direkten Vergleich zwei grundlegende Motive der Geschichte Christi mit der Lazars überein. Beide Verratsszenen werden am Tisch aufgedeckt, und in beiden Ausführungen tritt der Verrat unmittelbar vor dem Tod Lazars bzw. Jesu Christi ans Licht.³²

Auch der Spielfilm arbeitet verstärkt die visuellen Parallelen zwischen dem Abendmahl Lazars und dem biblischen Abendmahl heraus. Der Regisseur Zdravko Šotra ordnet die zwölf Gefolgsleute Lazars an einem länglichen Tisch an. Der Blick der Kamera ist frontal auf das Geschehen gerichtet. Der Hintergrund ist im Dunkeln belassen, das Licht fällt auf die Hauptakteure: Fürst Lazar und seine Mitkämpfer Miloš Obilić und Vuk Branković. Eine bildkompositorische Entsprechung findet die Anordnung und Darstellung in dem Gemälde »Das Abendmahl« von Leonardo da Vinci aus dem Jahr 1495–1498.³³ So wie Jesus im Fresko Leonardos ist Fürst Lazar in der Mitte des länglichen Tisches platziert³⁴ (Taf. 2, Abb. 3). Dabei stellt er sich selbst in der filmischen Umsetzung in den Dienst bzw. in die Tradition Jesus Christi, indem er erklärt, dass er das Christentum vor der osmanischen Invasion retten werde. »We will eat what Christ ate, because tomorrow we are Christ's soldiers.«³⁵

Miloš Obilić beschließt, im Gegensatz zu Judas, den von Vuk Branković erhobenen Vorwurf des Verrats durch eine Opfertat zu widerlegen. Laut der Überlieferung der Heldenlieder begab er sich im Morgengrauen mit zwei Gefolgsleuten zum Zelt des

31 Vgl. Zirojević (1998) 47.

32 Vgl. ebd.

33 Leonardo zeigt Jesus mit den zwölf Aposteln in dem Moment, in dem Jesus erklärt hat: »Einer von euch wird mich verraten.«

34 In der Rezeption wird Fürst Lazar des Öfteren auch als Märtyrer und Nachfolger Christi oder sogar als zweiter Christus bezeichnet. Sundhaussen (2007) 98.

35 Šotra (1989) 00:43:52–00:43:57.

Sultans und erdolchte diesen mittels einer List, indem er vorgab, dem Sultan zur Begrüßung die Füße zu küssen. Dabei zog er, während er sich dem Sultan näherte, ein verborgenes Kurzsword aus seiner Rüstung und stieß es diesem in die Magengrube. Daraufhin wurde Miloš Obilić von den Säbelhieben der Leibwache getötet und starb somit den Opfertod.³⁶ So wird Miloš Obilić vom vermeintlichen Verräter zum Märtyrer und damit zum Helden; entsprechend entwickelte er sich in der Volksüberlieferung neben Lazar zu einer der populärsten Figuren. Erwähnenswert erscheint, dass genau die Filmszene des Dolchstoßes auf der ersten Seite des in der Zeitung »Politika« herausgegebenen Fernsehprogramms abgebildet wurde (Taf. 2, Abb. 4). Das Bildmotiv kann in einem gewissen Sinne programmatisch verstanden werden. Miloš wird hier zur Symbolfigur des Christentums sowie des serbischen Volkes, das gegenüber dem Islam und damit hier gegen die Osmanen obsiegt. Dass die Tat jedoch mehr einem unehrenhaften Meuchelmord gleicht, bleibt in der Rezeption unerwähnt.

7. MILOŠ OBILIĆ

Miloš Obilić (in den Quellen auch als Kobilić bezeichnet) tritt vor allem in den späteren Darstellungen der volkstümlich überlieferten Heldenlieder in den Vordergrund der Geschehnisse. Ein möglicher Grund für die – im Vergleich zu dem heiliggesprochenen Lazar – gesteigerte Popularität könnte sein, dass sich Miloš Obilić besser zur Identifikationsfigur für das »einfache« Volk eignet, denn ein Held kann jeder werden, ein Heiliger jedoch nicht.³⁷

Die Geschichten von Miloš und seinen übernatürlichen Kräften sind in Vuk Karadžićs Liedern zu erfahren. Miloš wurde von einer serbischen Schäferin Janja geboren, die von einem Drachen geschwängert wurde. Ausgesetzt auf dem Berg Šargan, wurde Miloš von Andjelija, einer Bergfee oder Waldnymphe, großgezogen, deren Milch zu seiner übernatürlichen Kraft beigesteuert haben soll.³⁸ Das symbolische Potenzial dieser Figur wurde in der serbischen Kulturgeschichte des Öfteren eingesetzt. Bemerkenswert erscheint hierbei der lokale serbische Fußballclub mit dem Namen Obilić, der von Željko Ražnatović, besser bekannt unter dem Namen »Arkan«³⁹, auf-

36 Maximilian Braun hat in einer vergleichenden Analyse der christlichen und türkischen Quellen gezeigt, abgesehen vom allgemeinen Verlauf der Schlacht, Fragen wie die nach dem Mörder Murads, nach dem Hergang der Ermordung und schließlich nach dem Tod des Fürsten in der Überlieferung nicht eindeutig zu bestimmen sind, diese Momente in den Heldenliedern jedoch überhöht dargestellt werden. Braun (1961).

37 Vgl. Sundhaussen (2007) 100.

38 Vgl. Emmert (1996) 161.

39 »Arkan«, was so viel heißt wie Wildkatze, war ein serbischer Krimineller und Anführer der paramilitärischen Einheit »Arkans Tiger« während der Kriege in Bosnien und Kroatien. Die pa-

gekauft wurde. Der Fußballclub, im Jahr 1924 gegründet und benannt, avancierte unter Arkan in den 1990er-Jahren in Kürze zu einem der bekanntesten Zentren der Mobilisierung für die national orientierte Bevölkerung und galt zudem auch als Ort der Anheuerung von paramilitärischen Einheiten, die in Kroatien und Bosnien während des Bürgerkriegs zum Einsatz kamen.⁴⁰

Das FK-Obilić-Fußballclub-Emblem zeigt den Kopf Obilićs im Profil (Taf. 2, Abb. 5). Auf dessen Helm ist ein Drache zu sehen, der aufgrund der Geburtslegende von Obilić zu seinen wesentlichen Attributen zählt. Dem Liebling der Volksüberlieferung steht die negative Figur und der eigentliche Verräter und Aufwiegler Vuk Branković gegenüber. Wie und warum Vuk Branković nun Lazar verraten haben soll, teilen die Erzählungen jedoch nicht mit. In der filmischen Interpretation verlässt Vuk Branković das Schlachtfeld vor der Beendigung der Schlacht und beobachtet die serbische Niederlage aus der Ferne. Dies legt die Vermutung nahe, dass er während der Kampfhandlungen feststellen musste, dass die Osmanen laut seiner Aussage im Film »zu viele sind«, einen für die Serben siegreichen Kampf führen zu können. Auch Sundhaussen fragt in Zusammenhang mit den originären Heldenliedern, inwiefern die Handlungen Brankovićs als Verrat zu werten sind oder nicht einfach der Versuch waren, zu retten, was noch zu retten war. In der Folgezeit hat zudem Vuk Branković, anders als der Sohn Lazars, sich geweigert, aufseiten der Osmanen als Vasall zu kämpfen. Er starb schließlich in osmanischer Gefangenschaft.⁴¹

8. DIE SCHLACHT GEGEN DIE OSMANEN

Die spärlichen schriftlichen Quellen über die Schlacht ergeben ein äußerst lückenhaftes und widersprüchliches Bild. Nicht einmal das militärische Ergebnis ist zweifelsfrei geklärt: Wer waren die Sieger, wer die Verlierer? Zweideutig ist auch der Rückzug der Osmanen. Der Tod Murads veranlasste höchstwahrscheinlich die Osmanen dazu, nach der Schlacht nicht weiter in das serbische Land vorzudringen, sondern sich zunächst einmal nach Adrianopel zurückzuziehen, um die Inthronisierung von Murads Sohn Bayezid sicherzustellen.⁴² Somit verbreitete sich zunächst in den christlichen Ländern die missverständliche Kunde von einem Rückzug der Osmanen und dem vermeintlichen Sieg der Streitkräfte Lazars. Fakt ist jedoch, dass Lazars Nachfolger die Hoheit des

ramilitärische Einheit wird für Massentötungen, Folterungen und Vergewaltigungen an kroatischen und muslimischen Zivilisten verantwortlich gemacht.

40 http://www.welt.de/print-welt/Article624861/Der_verbrecherische_Aufstieg_des_FK_Obilibic.html (17/11/2011)

41 Vgl. Sundhaussen (2007) 109.

42 Vgl. Petzer (2007) 128.

neuen Sultans anerkennen mussten und Serbien zu einem Vasallenfürstentum des Osmanischen Reichs wurde.⁴³ Einem serbisch-national gefärbten Interpretationsstrang zufolge war die Uneinigkeit sowie der Verrat wesentlicher Faktor für den Untergang des Serbischen Reiches – was nach Sundhaussen innerhalb der serbischen Geschichte »als größte ›Katastrophe‹ und ›Schicksalswende‹ [...] gedeutet wird.«⁴⁴

Dabei war es nicht die erste Schlacht auf dem Amselfeld, sondern die zweite am 18. und 19. Oktober 1448, die die osmanische Hegemonie in Südosteuropa für Jahrhunderte besiegelte. 1455 wurde das Kosovo und 1459 der nordserbische Reststaat von Sultan Mehmed II. in das Osmanische Reich inkorporiert. Damit war dann definitiv das Ende des mittelalterlichen Reiches gekommen. Obwohl die Schlacht von 1448 weitaus gravierendere Folgen hatte als die erste Schlacht auf dem Amselfeld von 1389, findet sie in den Erzählungen kaum Erwähnung.⁴⁵

Auf der anderen Seite schufen auch die Osmanen ihre eigene Historie, die nicht ganz unbeeinflusst von der serbischen Variante über das Amselfeld war. Türkische Historiker betrachteten später die Kosovo-Schlacht als ein Ereignis, das den Osmanen im europäischen Raum eine vorteilhafte Ausgangsposition verschafft hatte. Sogar der Tod des Sultans wurde als ein bewusstes Opfer und als Märtyrertum festgehalten, was später auch Bestandteil der türkischen nationalen Geschichtsschreibung wurde.⁴⁶

9. HIMMLISCHES SERBIEN

Im Film wird ein zentraler Teil der serbischen Überlieferung der Schlacht weggelassen: die Erzählung von der bewussten Entscheidung Lazars, die Schlacht zugunsten des »himmlischen Reiches« zu verlieren. Dieser Teil stellt für das serbische Mythenverständnis einen wesentlichen Aspekt dar. Im Heldenlied wird Lazar schon vor Beginn der Schlacht durch den heiligen Elias vor die Wahl gestellt: Entweder er zieht sofort in die Schlacht, besiegt die Osmanen und rettet damit sein irdisches Reich oder er baut eine Kirche und verliert damit die Schlacht sowie das eigene Leben. In einem Auszug aus Vuk Karadžić Heldenlied-Überlieferung heißt es: »Es flog auf ein Falke, ein grauer Vogel, / Von dem heiligen Ort von Jerusalem, / Er trägt einen Vogel, eine Schwalbe. / doch kein Falke war es, kein grauer Vogel, / vielmehr war es der heilige Elias, / Und er trägt keinen Vogel, keine Schwalbe, / Einen Brief trägt er von der Mutter Gottes.« Der Brief stellt Lazar vor die Wahl zwischen dem irdischen und dem himmlischen Reich. Der Fürst entscheidet sich für das himmlische Reich: »Von kurzer Dauer ist das

43 Vgl. Sundhaussen (2008) 166.

44 Ebd. 169.

45 Vgl. ebd. 166.

46 Vgl. ebd.

irdische Reich/Doch das himmlische in Ewigkeit und Ewigkeit.« Er lässt die Kirche bauen, verliert die Schlacht und stirbt den Märtyrertod. »Heilig war alles und wundervoll/Und dem lieben Gott ein Wohlgefallen.«⁴⁷ Entgegen der Erzählung, dass die Niederlage der Serben vor allem aufgrund von Zwietracht und Uneinigkeit geschehen ist, ist mit der Kunde des heiligen Elias das Schicksal Lazars und damit des serbischen Volkes schon im Vorhinein bestimmt.

In der filmischen Interpretation wird diese Erzählung nicht berücksichtigt; dort wird Lazar von den Osmanen gefangen genommen, sein Kopf wird abgetrennt und von einem ansässigen Bauern verwahrt. Der Kopf beginnt im Beutel des Untertanen zu leuchten; dies kündigt in dem Film den Moment des Heiligenstatus an, den Lazar in der Überlieferung der orthodoxen Kirche kurz nach seinem Tode zugesprochen wurde. Die anschließend im Spielfilm zu Ehren Lazars abgehaltene Prozession stellt insbesondere sein Märtyrertum heraus. Drei Frauen am Rande der Prozession, in engelsgleichen weißen Gewändern, kündigen Lazars Auferstehung an. »Where are you now, Lazar? Where have you gone? – He has carried our burden with him to the sky.«⁴⁸ Auch hier greift wieder die Parallele zu Jesus Christus. Lazar wird wie Jesus als derjenige herausgestellt, der die Sünden seiner Glaubensgemeinschaft – und in diesem Falle auch der nationalen Gemeinschaft – mit sich trägt und diesen den Weg in den Himmel ebnet. »Der mythische Gedanke, dass die Serben für das Himmelreich streiten und sterben, ist, soviel in der aktuellen Wirklichkeit dagegen spricht, bis auf den heutigen Tag immer wieder zu hören. Ins Politische gewendet, besagt dieses Ideologem, dass dem Opfertod von Lazars Gefolgschaft und dem Untergang des Serbenreiches eine Auferstehung folgen werde.«⁴⁹ Nach Sundhaussen beginnt mit dem Opfertod von 1389 auch die Geschichte der Serben als »himmlisches Volk«.⁵⁰ Auch Milica, die Ehefrau Lazars, betont die Rolle des Kosovo in dem Spielfilm, indem sie anmerkt, dass der Kosovo »Serbien in den Himmel hebt«.⁵¹

Das Kosovo, als Spielstätte des Geschehens, wird zuweilen von Serben als das »serbische Jerusalem« bezeichnet. In Analogie dazu avanciert das Kosovo zu jenem »gelobten Land«, in dem die Wiege der serbischen Zivilisation verborgen liegt.⁵² Den Ausgang der Schlacht lässt der Spielfilm offen. Er endet mit der Nachfolge des Sohnes Lazars, der mit der Krone vor das Volk tritt, sich in die Tradition seines Vaters stellt und sich für ein vereintes Serbien ausspricht: »Help us, oh Lord, that [...] entire Serbia comes

47 Braun (1961) 229f.

48 Šotra (1989) 1:40:39.

49 Lauer (1995) 141f.

50 Vgl. Sundhaussen (2008) 169.

51 Šotra (1989) 1:38:38.

52 Djokić (2009) 221.

under one crown.«⁵³ Laut der Geschichtsschreibung besiegelte der Opfertod Lazars auf dem Schlachtfeld seinen Status als legitimer Herrscher, sodass damit auch sein Sohn Stefan Lazarević (1277–1427) Thronfolger werden und von Kruševac aus den serbischen Vasallenstaat regieren konnte.⁵⁴

10. SERBIEN – RETTER DES CHRISTENTUMS UND EUROPAS

Von der lokalen auf eine globale Ebene gehoben, wird die Schlacht nicht nur von der serbischen Geschichtsschreibung als eine entscheidende wahrgenommen, sondern auch von ganz Europa bzw. von dem Christentum anhängenden Ländern. Der in der »Politika« über den Film verfasste Artikel »Die künstlerische Vision der Geschichte« unterstreicht die länderübergreifende Bedeutung des Ereignisses. Der namenlose Autor des Artikels stellt die Schlacht nicht als eine verlorene, sondern als eine gewonnene dar. »Nicht für den serbischen Staat, welcher bald in die türkischen Hände fallen wird, sondern für Europa, welches auf dem Kosovo durch die Körper der serbischen Helden, vor der ersten und stärksten Welle der türkischen Invasion gerettet wurde. Auf dem Kosovo-Feld am 15. Juni 1389 hat sich die Welt des serbischen Volkes bewusst aufgeopfert und ist mutig in den Tod gegangen, so dass es durch ihn in die Legende einkehrt.«⁵⁵ Die mythische Vorstellung Serbiens als eines Bollwerks gegen die Osmanen ist eine in der nationalen Geschichtsschreibung weit verbreitete.⁵⁶ Serbien hat sich damit in der Vorstellung für das Abendland geopfert und wurde gleichzeitig bei der Verteidigung des Christentums gegenüber den muslimischen Osmanen vom christlichen Europa im Stich gelassen. Durch das Opfer, das auf dem Amselfeld getätigt wurde, sei der osmanische Vormarsch nach Europa verzögert worden. Folglich wäre damit Wien ohne den heldenhaften Kampf der Serben schon im 15. Jahrhundert den Osmanen anheimgefallen.⁵⁷

Die Osmanen und damit die hier im Film dargestellten »Anderen« werden als übermächtige Streitkraft wiedergegeben, deren Lebens-, Glaubens- und Moralvorstellungen der serbischen konträr gegenüberstehen. »In Kosovo there won't be just two countries, two nations and two rulers fighting, but two continents, two religions, two gods.«⁵⁸ Auch hier treten die Serben als Verteidiger des Christentums und die Osmanen als Glaubenskrieger auf, die mit ihrem Expansionsdrang ganz Europa zum muslimischen

53 Šotra (1989) 1:41:00–1:42:00.

54 Vgl. Petzer (2007) 128.

55 Von der Autorin aus dem Serbischen ins Deutsche übersetzt. *Politika*, 26.06.1989, 27.

56 Nicht nur die serbische Nation, sondern auch andere Länder wie Kroatien, Ungarn, Österreich etc. pflegen diesen Glauben des christlichen Bollwerks.

57 Vgl. Olschewski (1989) 22.

58 Šotra (1989) 45:07–45:15.

Glauben bekehren möchten.⁵⁹ Die letzten Worte Murads, die er im Spielfilm vor seinem Tod zu seinem Sohn und Nachfolger spricht, unterstreichen das Bild der vermeintlichen Glaubenskrieger: »Look, behind Kosovo there are churches standing one behind another. Studenica, Zica, Rvanica. Behind these Serbian churches are German, Roman, Florentine and Venetian churches. And churches in Paris and Rouen. Till where you hear the church bell, till there you will have to unlatch the arrow of Islam.«⁶⁰

II. DIE VERGANGENHEIT IN DER GEGENWART

Dem Spielfilm zufolge lag die Niederlage der Streitmächte Lazars nicht an der Übermacht der Osmanen, sondern an der Uneinigkeit und Zwietracht. »Serbia wasn't defeated by the Turks in Kosovo but by its own magnates.«⁶¹ Dieser Aspekt wiederholt sich in der Rede des damaligen serbischen Präsidenten Slobodan Milošević anlässlich der 600-jährigen Jubiläumsfeier. »Sollten wir die Schlacht verloren haben, so war dies nicht nur das Resultat der sozialen Überlegenheit und des Waffenvorteils des Osmanischen Reichs, sondern auch der tragischen Uneinigkeit innerhalb der Führung des serbischen Staates zu jener Zeit. [...] Die fehlende Einheit und der Verrat im Kosovo sollten das serbische Volk wie ein grausames Schicksal durch seine gesamte Geschichte verfolgen.«⁶² Das dezidiert »serbische« Schicksal wird hier als die ewige Wiederkehr der politischen Konstellation hingestellt, wie sie sich schon 1389 auf dem Amsfeld ergeben hat.⁶³ Dieses Bild einer mittelalterlichen Vorstellung von Gemeinschaft wird aus der Vergangenheit enthoben und in einen gegenwärtigen Kontext übersetzt. Dem Zuschauer wird so die Vorstellung der ungebrochenen Kontinuität vom Kampf für die serbische Einheit in einem ethnisch-nationalen Verständnis vermittelt.

Der auf einem Theaterstück basierende und dabei auf die Heldenlieder zurückgreifende Film erfindet damit den Mythos der Schlacht zwar nicht neu, setzt ihn jedoch in einen gegenwärtigen Kontext. Dies gibt dem Analytiker Todor Kuljić recht, der in Bezug auf die Konstruiertheit der Geschichte meint: »Das Erinnernte ist kulturell bestimmt und darum immer schon eine Interpretation des Gegenwärtigen, die Vergangenheit wird also erst in der Gegenwart gemacht.«⁶⁴

59 Im Spielfilm erwähnt eine Marktfrau im Zusammenhang mit dem Anrücken der Osmanen: »They're the cruelest army. They steal wool, cloth, cattle. They burn down houses. They burn down clouds. [...] They rape girls and boys. They turn churches into stables and mosques. They impale people alive.« Šotra (1989) 0:08:11.

60 Šotra (1989) 1:17:50–1:17:55.

61 Šotra (1989) 1:38:38.

62 www.uni-klu.ac.at/eo/Milosevic_Rede (27/10/11).

63 Vgl. Olschewski (1998) 22–24.

64 Kuljić (2010) 72.

PRIMÄRQUELLEN

SLOBODAN MILOŠEVIĆ: www.uni-klu.ac.at/eeo/Milosevic_Rede (27/10/11).

POLITIKA (1989): 26. 06. 1989, 27.

POLITIKA (1989): TV-Sonderbeilage, 23. 6.–30. 6. 1989.

ŠOTRA (1989): Zdravko Šotra, Boj na Kosovu, DVD, 117 min., Jugoslawien: 1989.

BIBLIOGRAFIE

BABOVIĆ (1990): M. Babović, Kosovski mit u Njegoševom »Gorskom Vijencu«, in: Kosovski boj u istoriji, tradiciji i stvarlaštu Crne Gore (Titograd 1990).

BAKIĆ-HAYDEN (2005): M. Bakić-Hayden, Kosovo: Reality of a Myth and Myth of Many Realities, in: K. Kaser – E. Katschnig-Fasch (Hrsg.), Gender and Nation in South Eastern Europe (Münster 2005) 133–143.

BARTHES (1964): R. Barthes, Mythen des Alltags (Frankfurt am Main 1964).

BASTIDE (1972): R. Bastide, Le rêve, la transe et la folie (Paris 1972).

BIEBER (2005): F. Bieber, Nationalismus in Serbien vom Tode Titos bis zum Ende der Ära Milošević (Wien 2005).

BOECKH (2000): K. Boeckh, Fremden-Mythen auf dem Balkan. Zur Wirkung von Verschwörungstheorien im orthodoxen Serbien, in: D. Dahlmann – W. Potthoff (Hrsg.), Mythen, Symbole und Rituale. Die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert (Frankfurt am Main 2000) 89–108.

BRAUN (1961): M. Braun, Das serbokroatische Heldenlied (Göttingen 1961).

ČOLOVIC (2002): I. Čolovic, Politics of Symbol (London 2002).

DJOKIĆ (2009): D. Djokić, The Serbian Kosovo Myth Revisited, in: J. M. Bak u. a. (Hrsg.), Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert (München 2009) 215–233.

EMMERT (1996): Th. A. Emmert, Milos Obilic and the Hero Myth, in: Serbian Studies 10, 1996 (2), 149–163.

KULJIĆ (2010): T. Kuljić, Umkämpfte Vergangenheiten: Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum (Berlin 2010).

LAUER (1995): R. Lauer, Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung, in: R. Lauer (Hrsg.), Das jugoslawische Desaster. Historische, sprachliche und ideologische Hintergründe (Wiesbaden 1995) 107–148.

OLSCHEWSKI (1998): M. Olschewski, Der serbische Mythos. Die verspätete Nation (München 1998).

PETZER (2007): T. Petzer, Der Kosovo-Mythos – oder die ›Rettung des Abendlandes‹ auf dem Amselfeld, in: S. Weigel (Hrsg.), Märtyrer. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern (München 2007) 127–131.

- RIDDERBUSCH (2011): K. Ridderbusch, Der verbrecherische Aufstieg des FK Obilic, http://www.welt.de/print-welt/Article624861/Der_verbrecherische_Aufstieg_des_FK_Obilic.html (am 17. II. 2011).
- SUNDHAUSSEN (2007): H. Sundhausen, Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert (Wien 2007).
- SUNDHAUSSEN (2008): H. Sundhausen, Der serbische Kosovo-Mythos, in: B. Chiari – A. Keßlering (Hrsg.), Kosovo. Wegweiser zur Geschichte (Paderborn – Wien 2008) 165–175.
- ZIROJEVIĆ (1998): O. Zirojević, Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis, in: Th. Bremer u. a. (Hrsg.), Serbiens Weg in den Krieg. Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung (Berlin 1998) 45–61.

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. TAF. 2)

- Abb. 1 Reuters, 1989
- Abb. 2 dpa, 2009
- Abb. 3 Šotra (1989)
- Abb. 4 Politika-Sonderbeilage, 23. 6. –30. 6. 1989
- Abb. 5 <http://www.brandsoftheworld.com/logo/fk-obilic-beograd>

SELBSTBILD UND FREMDBILD – ANNA STAINER-KNITTEL UND DIE GEIER-WALLY

NINA STAINER

Obwohl sich die Tiroler Künstlerin Anna Stainer-Knittel zu ihren Lebzeiten (1841–1915) großer Bekanntheit erfreute, geriet ihr Schaffen im Lauf der Zeit in Vergessenheit. Paradoxerweise ist sie heute dennoch vielen Menschen ein Begriff, denn eine Episode ihres Lebens wurde in der Populärkultur immer und immer wieder aufgegriffen: Anna Stainer-Knittel ist die historische Vorlage für die Kunstfigur der *Geier-Wally*, deren Popularität jedoch bald jene der Künstlerin überflügelte. Bei der Beschäftigung mit ihrem bisher nur wenig beachteten künstlerischen Œuvre müssen daher verschiedene Ebenen berücksichtigt werden: »[I]n den Quellen und in der späteren kunstgeschichtlichen Literatur ist ein eindeutiger Trennstrich zwischen stereotypen Weiblichkeitsbildern und authentischer Persönlichkeit kaum zu ziehen. Was ist Fremdbild – was ist Selbstbild?«¹ Dieser These zufolge kann zwischen dem *Selbstbild*, also der authentischen Persönlichkeit der Künstlerin (die unter Umständen nicht mehr rekonstruierbar ist, aber dennoch existent war), und in zweiter Linie dem *Fremdbild*, das der Kunstgeschichtsschreibung unterliegt, unterschieden werden. Die beiden Pole, zwischen denen sich die Betrachtung bewegt, lauten also: *Person* und *Künstlerin*.

Diese Frage nach Selbst- und Fremdbild charakterisiert die Auseinandersetzung mit Anna Stainer-Knittel und ist in diesem Kontext auf mehreren Ebenen anwendbar. Zum einen gilt es, sich auf der Suche nach dem *Selbstbild* mit der Position der Künstlerin innerhalb der Rollenvorgaben des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen, indem ihre Erziehung, Ausbildung und ihr Zugang zum Berufsleben hinterfragt werden. Hierbei stellt sich die Frage, wie die Künstlerin selbst ihren außergewöhnlichen Lebensweg wahrgenommen und ob sie ihre Situation reflektiert hat. Zum anderen muss die Idee Baumgärtels an dieser Stelle um einen Schritt erweitert werden, um auf Anna Stainer-Knittel anwendbar zu sein. Es gilt, nicht nur zwischen der Person und der Künstlerin zu unterscheiden, sondern auch ihr Alter Ego *Geier-Wally* gesondert zu betrachten. Der Dreischritt lautet in diesem Fall also: *Person*, *Künstlerin* und *Kunstfigur*. Auch wenn die Lektüre ihrer Memoiren nahelegt, dass das Image der *Geier-Wally* zu Lebzeiten der Künstlerin noch keinen wesentlichen Einfluss auf ihr Leben hatte, bedarf es eines genaueren Blickes auf die Entstehungsumstände der Kultfigur, an deren Existenz die Künstlerin selbst nicht ganz unbeteiligt war.

1 Baumgärtel (1990) 17.

I. ZUR PERSON

Anna Knittel, geboren 1841 und aufgewachsen im Tiroler Lechtal, verbrachte den Großteil ihres Lebens in Tirol, unterbrochen von ihrem Studienaufenthalt in München sowie einigen Reisen nach Süddeutschland und Italien. Gefördert durch den Lithografen Anton Falger, war es ihr möglich, eine künstlerische Ausbildung in München zu absolvieren – ein Kunststudium im akademischen Sinne war weiblichen Kunstschaffenden zu dieser Zeit immer noch verwehrt. Die Bedeutung der Ausbildung der Künstlerin im Hinblick auf ihr späteres Schaffen ist angesichts der zahlreichen Einschränkungen, mit denen sie umgehen musste, schwer abschätzbar: Aufgrund ihres Geschlechts war ihr »nur« die Ausbildung an der Vorschule der Akademie in München zugänglich, zudem musste sie sich dort an wechselnde Lehrer und unsystematische Lehrmethoden anpassen. Neben der Qualität blieb auch die Dauer der Ausbildung durch die mangelnden finanziellen Mittel beschränkt. Trotz aller Schwierigkeiten wurde durch die Ausbildung in München ein solider Grundstein für ihre Karriere als Porträtmalerin gelegt, die trotz ihrer vielseitigen Betätigung im Bereich der Landschafts-, Genre- und Blumenmalerei für lange Zeit den Mittelpunkt ihres Schaffens bildete und ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit sichern konnte. Nach Abschluss ihrer dreijährigen künstlerischen Ausbildung in München kehrte sie im Jahr 1863 nach Innsbruck zurück. Der Schritt in die Selbstständigkeit erfolgte durch den Verkauf eines Selbstporträts an das Landesmuseum Ferdinandeum. Nach und nach konnte sie ihren Lebensunterhalt durch Porträtaufträge selbst finanzieren und als Berufsmalerin Fuß fassen. Im Sommer desselben Jahres ereignete sich eine Episode, die nur wenig später erheblichen Einfluss auf das Leben der Künstlerin nehmen sollte:

Wie es im ländlichen Gebiet üblich war, wurden die in der Nähe des Dorfes befindlichen Adlerhorste ausgenommen, um das Vieh vor den Angriffen der Greifvögel zu schützen. Nur kurze Zeit zuvor hatte sich bei einer solchen Unternehmung ein Unfall ereignet, woraufhin niemand mehr das Risiko auf sich nehmen wollte. Die junge Künstlerin erklärte sich bereit, gesichert durch ein Seil die jungen Adler aus dem Nest zu holen – eine Tat, die vorher offenbar noch nie von einer Frau ausgeführt worden war. Dieser Umstand wurde nicht nur innerhalb der Dorfgemeinschaft, sondern auch von der breiteren Öffentlichkeit als Besonderheit registriert: Eine erste Version der Geschichte wurde durch den bayrischen Schriftsteller Ludwig Steub im Jahr 1863 als Kurzgeschichte unter dem Titel »Das Annele im Adlerhorst« publiziert.² Basierend auf den Schilderungen Anna Stainer-Knittels verarbeitete Steub die Episode in abenteuerlicher, aber dennoch realitätsnaher Weise.³ Erst einige Zeit später, im Jahr 1875

2 Steub (1863) 467.

3 Der in München ansässige Ludwig Steub (* 1812 Aichach – † 1888 München) wurde vor allem durch seine umfangreichen Reiseberichte für den Raum Tirol und Bayern bekannt und prägte

folgte eine weitere Version der Geschichte aus der Feder der deutschen Schriftstellerin Wilhelmine von Hillern, die weniger glimpflich mit dem Realitätsgehalt verfuhr und somit den Grundstein für die Kunstfigur mit dem bis heute geläufigen Namen *Geier-Wally* legte. Zwischen den beiden Publikationen liegt jedoch ein weiterer Schritt, der für das Entstehen des Heimatromans essenziell ist und für den Anna Stainer-Knittel selbst verantwortlich zeichnet.

2. ZWISCHEN REALITÄT UND FIKTION

In den Lebenserinnerungen der Malerin findet sich eine starke Reaktion auf die Publikation Steubs, die sich jedoch weniger auf dessen Text, sondern vielmehr auf die beige-fügte Illustration bezieht: Der Tiroler Maler Matthias Schmid, ein Freund der Künstlerin und ein Bekannter Steubs, fügte der Publikation eine Illustration bei, die Anna Stainer-Knittel bei ihrer waghalsigen Tat am Berg darstellt. Diese wurde jedoch von den Zeitgenossen mit großem Spott aufgenommen, da die Protagonistin dem Betrachter ihre sehr umfangreich dargestellte Rückseite zuwendet – basierend auf der Überlieferung, dass Anna Stainer-Knittel sich für die Bergtour eine Hose über den voluminösen Rock ihrer Tracht gezogen hatte⁴ (Taf. 3, Abb. 1). Die Illustration wurde ihr, versehen mit folgender Zeile, von Bekannten zugespielt: »Schmid malt fleissig Bauern, Mönche und auch Büttel, nicht sicher war der Arsch der kühnen Fräulein Knittel«. Die spöttischen Worte finden Nachhall in der Autobiografie der Künstlerin: »Denn als die Illustration von Schmid so ungeschickt aufgefasst war, murrte ich in einem fort. Warum hat er's nicht so gemacht, mit dem Gesicht gegen den Beschauer, setzte mich hin und zeichnete es, wie ich meinte, dass man's hätte machen sollen. Die Idee gefiel mir immer besser und so entstand dann das große Ungetüm [...], welches mir soviel Strapazen, Kosten und Sorge verursachte.«⁵ In Form einer bildlichen »Gegendarstellung« machte sich die Künstlerin also kurz darauf an die Komposition eines großformatigen Gemäldes, um ihre eigene Sicht der Ereignisse zu dokumentieren (Taf. 3, Abb. 2).⁶ Der Großteil der Bildfläche wird von einer nahsichtig gegebenen Felswand eingenommen, die sich zu einer kleinen Nische öffnet. Der Boden ist mit Reisig und Laub bedeckt, das am unteren Bildrand bereits über den Rand der Nische in den Abgrund ragt. Gesichert durch ein Seil, kniet die Protagonistin im Nest, während sich links hinter ihr der Aus-

den Begriff der »Sommerfrische«. Aufgrund seiner Erzählungen über die Bewohner des Alpenraums und deren Sitten wird er auch als »Entdecker Tirols« für den Tourismus bezeichnet. Vgl. Paulin (1951) 18.

4 Vgl. Stainer-Knittel (1910) 37.

5 Stainer-Knittel (1910) 39.

6 Format: 165 × 215 cm mit Rahmen, 123 × 176 cm ohne Rahmen, Privatbesitz.

blick auf in der Ferne gelegene Berggipfel öffnet. Die schwindelerregende Höhe wird durch die Winzigkeit der Staffagefigur am linken unteren Bildrand verdeutlicht, einem Beobachter, der die Szene von einem tiefer gelegenen Punkt aus verfolgt. Die Protagonistin ist leicht nach links aus der Bildmitte gerückt, die Mittelachse verläuft zwischen ihrem Gesicht und dem Kopf des jungen Adlers. Während sie das Tier auf ihrem rechten Arm balanciert, legt sie mit der Linken einen Leinenbeutel für den Transport zu recht. Getreu ihrer eigenen Schilderung zeigt sie sich in Tracht, von der die weiße Bluse mit Puffärmeln sowie das bestickte Mieder sichtbar sind, während über den Rock eine grobe Hose gezogen wurde, die vom Volumen des Kleides aufgebauscht wird. Im Kontrast zur Darstellung von Matthias Schmid legt die Künstlerin Wert darauf, sich dem Betrachter frontal zu präsentieren, nimmt allerdings keinen Blickkontakt auf, sondern scheint ganz auf ihre Tätigkeit konzentriert zu sein. Bei genauer Betrachtung scheint ihr Blick jedoch nicht auf das Adlerjunge in ihren Händen zu fallen, sondern geht ins Leere, was möglicherweise auf die Arbeit vor einem Spiegel zurückzuführen ist.

Das großformatige Gemälde wird durch einen geschnitzten und vergoldeten Rahmen komplettiert, den die Künstlerin und ihr Vater gemeinsam anfertigten. In Anlehnung an die Materialität des Adlerhorstes rankt sich unregelmäßiges Astwerk um die Leinwand, das am oberen Bildrand durch einen geschnitzten Adler unterbrochen wird, der den Bildinhalt ergänzt und die drohende Gefahr suggeriert. Die symbolische Erweiterung des Bildinhaltes durch das Adlermotiv im geschnitzten Rahmen überschreitet in ähnlicher Weise die Bildgrenzen wie die Signatur der Künstlerin, die mit roter Farbe in Augenhöhe der Protagonistin auf der Felswand rechts platziert ist: In ihren Aufzeichnungen schildert Anna Stainer-Knittel wie sie, nach erfolgreicher Ausnahme des Nests, ihren Namen und die Jahreszahl an einer Wand der Felsnische verewigte: »Unterdessen sah ich mich noch weiter im Neste um und fand bald eine saubere Platte, wo ich mit dem mitgebrachten Rötel meinen Namen und die Jahreszahl unsers Heils hinschreiben konnte.«⁷ Der Namenszug fungiert also nicht nur als die Signatur der Künstlerin, sondern ist vielmehr selbst ein Teil der Geschichte.

Trotz einer schadhafte, notdürftig reparierten Stelle in der Leinwand, die durch den Transport von Elbigenalp nach Innsbruck verursacht wurde, war das Gemälde für kurze Zeit privat in einem Innsbrucker Schaufenster ausgestellt, wodurch auch die deutsche Schriftstellerin Wilhelmine von Hillern auf die Episode aufmerksam wurde und die Künstlerin persönlich kontaktierte.⁸ Die Malerin selbst verliert jedoch in ihren »Lebenserinnerungen« kein Wort über von Hillern, wodurch das Ausmaß der persönlichen Bekanntschaft der beiden Frauen infrage gestellt wird. Im Jahr 1875 wurde die erste Auflage des Romans mit dem Titel »Die Geier-Wally. Eine Geschichte aus den Ty-

7 Paulin (1951) 33.

8 Vgl. Reichart (1991) 23.

roler Alpen«⁹ publiziert und erfreute sich innerhalb kürzester Zeit großer Beliebtheit, worauf von Hillern den Stoff auch in eine Bühnenfassung umarbeitete. Somit bot in erster Linie das auffallende Gemälde und nicht die Publikation von Ludwig Steub den Anstoß für den Roman.

Das Gemälde nimmt im Schaffen der Künstlerin eine Sonderstellung ein, die sich aus unterschiedlichen Komponenten ergibt: Ihr Œuvre umfasst eine Vielzahl an Gemälden verschiedener Gattungen, namentlich Porträts, Landschafts- und Genredarstellungen sowie eine große Zahl an Blumenbildern und botanischen Studien. Zusammenfassend fällt auf, dass sich der Schwerpunkt im Œuvre Anna Stainer-Knittels im Laufe ihres Lebens immer wieder verlagerte: Die Anfänge ihres Schaffens dominierte die durch die Ausbildung fundierte Porträtmalerei. Sukzessive verstärkte sich die Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei und in diesem Zuge auch mit dem Bereich der Genredarstellungen, beide Gattungen blieben jedoch in Qualität wie auch Quantität der Porträtmalerei untergeordnet. Im Laufe der 1870er-Jahre war die Künstlerin durch den Niedergang der Bildnismalerei zu einer Umorientierung gezwungen, wodurch sie sich der Blumenmalerei zuwandte und diese in verschiedenen Ausformungen – von der botanischen Studie bis hin zu dekorativer Porzellanmalerei – betrieb. Eine wesentliche, wenn auch rein formale Eigenheit des Selbstporträts im Adlerhorst ist die Größe des Gemäldes, das mit seinem Rahmen ca. 165 × 215 cm misst. Ein solch monumentales Format ist für die spätbiedermeierliche bürgerliche Malerei äußerst unüblich und findet sich in dieser Ausprägung im Schaffen der Malerin auch kein zweites Mal. Warum die Entscheidung für ein so groß dimensioniertes Gemälde fiel, bleibt offen.

Das Schaffen Anna Stainer-Knittels war stets auch wirtschaftlichen Faktoren unterworfen, da sie zu Beginn ihrer Karriere allein von der Porträtmalerei abhängig war und auch nach ihrer Eheschließung das Familieneinkommen zumindest zur Hälfte bestritt, was bei der wissenschaftlichen Betrachtung ihres Werkes immer berücksichtigt werden muss. Wenn sich auch der Schwerpunkt in ihrem Werk je nach Auftragslage veränderte, bewegte sich die Künstlerin stets im Einklang mit den vorherrschenden Strömungen. Sowohl stilistisch als auch inhaltlich präsentiert sich ihr Œuvre dem Betrachter sehr homogen und zeigt beispielsweise auch in der »geschützten« Sphäre ihrer Skizzenbücher keine Ansätze, die vorgegebenen Wege zu verlassen. Sogar die formale Umsetzung der Skizzen Anna Stainer-Knittels vermittelt den Eindruck einer *aufgabengebundenen* Kunstausübung. Während der Grundstein für die großen Rahmenbedingungen und Einflüsse auf die stilistische Entwicklung der Künstlerin im Zuge ihrer Ausbildung in München gelegt wurde, fand die Ausprägung ihrer künstlerischen Fähigkeiten und Gewohnheiten in Tirol statt, wohin die junge Malerin nach dem Ende ihrer Studienzeit zurückkehrte und wo sie auch den Großteil ihres Lebens verbrachte. Das Selbstporträt

9 von Hillern (1875).

im Adlerhorst wurde aufgrund der Beschädigung nicht zum Verkauf freigegeben. Hier stellt sich allerdings die Frage, welches Zielpublikum das Gemälde hätte ansprechen können. Die Motivation für die Wahl des Sujets erklärt sich aus der persönlichen Geschichte der Künstlerin. Die Popularität des Themas schien wohl für gewisse Zeit gegeben, das große Format dürfte allerdings eher ein Hindernis denn ein Anreiz für einen privaten Käufer gewesen sein. Zuletzt ist es auch die Komposition des Selbstporträts an sich, die in dieser Weise im Werk der Künstlerin einzigartig bleibt. Ein Blick auf die weiteren Selbstbildnisse Anna Stainer-Knittels – insgesamt sind sechs davon erhalten – vermittelt ein Gefühl für die besondere Position, die das Bildnis im Adlerhorst in ihrem Œuvre einnimmt.

3. SELBSTBILD UND SELBSTBILDNIS

Auch wenn Anna Stainer-Knittel bereits zu jenen Frauen gezählt werden kann, die den traditionellen Rollenzwängen mit etwas Geschick und Diplomatie zumindest in mancher Hinsicht entkommen konnten, war sie zahlreichen, durch die Gesellschaft und das akademische System vorgegebenen Einschränkungen unterworfen. Die Künstlerin äußert sich in ihren Aufzeichnungen nicht negativ über die ihr auferlegten Restriktionen, sondern scheint diese als gegeben hinzunehmen – somit kann auch angenommen werden, dass die verinnerlichten Konventionen Niederschlag in ihrem Werk fanden. Die angesichts der fühlbaren Widerstände sehr unkritische Haltung Anna Stainer-Knittels mag zwar überraschen, sie ist jedoch ein häufig beobachtetes Phänomen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Trotz der um 1900 erstarkenden Frauenbewegung scheint es, als würde die Internalisierung der geprägten Rollenbilder keine kritische Bewertung der eigenen Lebensumstände mehr zulassen.¹⁰ Der aussagekräftigste Ansatzpunkt für eine Auseinandersetzung mit der Selbsteinschätzung Anna Stainer-Knittels – vor allem in Hinblick auf ihr Selbstverständnis als Künstlerin – sind hier also nicht ihre repräsentativen, für die Öffentlichkeit gedachten Auftragswerke, sondern die Selbstbildnisse der Künstlerin, die den größten Spielraum für einen subjektiven, persönlichen Ausdruck bieten.

Im Nachlass Anna Stainer-Knittels finden sich insgesamt sechs Selbstbildnisse, die zwischen 1861 und 1915 entstanden sind und sich somit relativ gleichmäßig über ihre Lebenszeit verteilen. Die Reihe beginnt mit ihrem ersten Selbstporträt aus dem Jahr 1861, das aus der Ausbildungszeit der Künstlerin stammt (Taf. 3, Abb. 3).¹¹ Es handelt sich um ein etwas weiter gefasstes Schulterstück im Dreiviertelprofil vor einem in Braun- und Grüntönen changierenden Hintergrund. Durch die Anlage des Bildnisses

¹⁰ Vgl. Doppler (1999) 10.

¹¹ Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait, Öl auf Leinwand, 45 × 36,5 cm, 1861, Privatbesitz.

als Schulterstück gibt es keine Möglichkeit, die Hände in die Komposition mit einzu-beziehen, die einzigen Attribute sind der vor dem dunklen Gewand hell hervortreten-de Kragen mit zwei Quasten sowie das dunkle Haarnetz, das am Oberkopf mit einer Schleife befestigt ist. Der neutrale Ausdruck und die schmucklose Aufmachung geben dem Porträt den Charakter einer sorgfältig beobachteten Alltagsszene. Durch die Auf-zeichnungen der Künstlerin wird bestätigt, dass es sich um ein Studienporträt handelt.

Das nächste erhaltene Selbstbildnis zeigt die Malerin zwei Jahre später, nach Ab-schluss ihrer Ausbildung (Taf. 3, Abb. 4).¹² In Ermangelung weiterer Stipendiengelder war zu diesem Zeitpunkt bereits klar, dass eine Rückkehr nach München und somit ein weiteres Studium nicht möglich sein würde, woraufhin Anna Stainer-Knittel ihre Tätigkeit vorwiegend in ihrer Heimat im Lechtal ausführte. Aus ihren Aufzeichnun-gen geht hervor, dass die Künstlerin keine Modelle für ihre Porträtstudien gewinnen konnte und so dazu überging, sich selbst in ihrer traditionellen Tracht zu porträtie-ren: »1863 war's im Frühjahr und neben der wieder beginnenden Feldarbeit ging ich an mein eigenes Bild zu malen, weil sich eben jetzt niemand fand, der sich malen lassen wollte. Ich suchte mir ein schönes Lechtalerkostüm zusammen, samt Hut und allem was dazu erforderlich schien.«¹³ Es handelt sich hier um ein erweitertes Brustbild, der Oberkörper wird bis zur Taille wiedergegeben, die Arme sind bis zum Ellbogen sicht-bar. Während die linke Schulter nach hinten weist und der Oberkörper leicht gedreht ist, wird das Gesicht beinahe frontal gezeigt. Das Gesicht ist hier ganz ausgeleuchtet, nur die Stirn wird durch die Krempe des Hutes beschattet, wobei der geschwungene Schatten die Linie der Augenbrauen aufgreift. Die Augen blicken aus dem Bild heraus, wobei das rechte Auge direkt den Blick des Betrachters sucht, das linke hingegen dia-gonal nach rechts aus dem Bild hinauszublicken scheint. Die leichten Verschiebungen in der Perspektive sind wahrscheinlich auf die Arbeit vor dem Spiegel zurückzuführen. Der Gesichtsausdruck ist aufmerksam, jedoch insgesamt als neutral zu bezeich-nen, das Inkarnat hebt sich sehr hell und ebenmäßig vom dunklen Hintergrund ab. Die Gesamtkomposition ist kompakter und weiter vom Betrachter abgerückt als beim Selbstporträt der Studienzeit, der Oberkörper wird mittig in der Bildfläche wieder-gegeben und Überschneidungen mit dem Bildrand werden vermieden. Anna Stainer-Knittel porträtiert sich in sehr aufrechter Haltung, wahrscheinlich stehend, die Hände sind wie im Selbstporträt von 1861 nicht sichtbar und somit nicht als Ausdrucksträ-ger eingesetzt. Im Unterschied zum Selbstporträt der Studienzeit zeigt sich hier jedoch ein Element bewusster Inszenierung: Die Künstlerin zeigt sich nicht wie vorher in all-täglicher Kleidung, sondern in der traditionellen, festtäglichen Version der Lechtaler

12 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait in Lechtaler Tracht, Öl auf Leinwand, 83 × 67 cm, 1863, Ti-roler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem. 1760.

13 Stainer-Knittel (1910) 31.

Tracht, deren Oberfläche und Details minutiös wiedergegeben werden. Auf die Darstellung der Hände wird verzichtet, gleichzeitig wird die Lücke aber durch die Darstellung der aufwendig gearbeiteten Festtagskleidung und des zugehörigen Schmucks gefüllt. Die zentrierte und leicht vom Betrachter abgerückte Position der Malerin im Bildfeld erzeugt einen geschlossenen und sehr stattlich wirkenden Eindruck, der durch die festliche Ausstattung unterstützt wird.

Zusammenfassend kann für dieses Selbstporträt festgestellt werden, dass hier eine Art Abschlussarbeit im Bereich der Porträtkunst vorliegt, worin Anna Stainer-Knittel bis zu diesem Zeitpunkt auch eine intensive Ausbildung erhalten hatte. In der Intimität des Porträts und der Konzentration auf eine Auswahl an Einzelheiten bietet sich eine hervorragende Gelegenheit, malerisches Können sowohl durch die naturgetreue Darstellung der Person als auch durch die minutiöse Oberflächengestaltung der verschiedenen Materialien zu demonstrieren, welche die Malerin in einem Bild kombiniert. Die Tracht spielt in diesem Fall nicht die Hauptrolle in der Darstellung, sie macht jedoch einen entscheidenden Aspekt in der Aussage des Porträts aus. Die Präsentation der eigenen Person in einer speziellen Kleidung, sei es eine traditionelle Tracht, eine Uniform oder dergleichen, fungiert als identitätsstiftendes Element und ruft beim Betrachter eine Fülle von Assoziationen hervor. Mit Sicherheit handelt es sich gewissermaßen um eine Anspielung auf die Herkunft der Künstlerin und um eine aktive Verankerung ihrer selbst im sozialen Gefüge. Vor dem Hintergrund des aufstrebenden Tourismus, mit seinem verklärten Blick auf die ländliche Gesellschaft und das kultivierte Tirolertum, liegt außerdem nahe, dass die Aktivierung bestimmter Assoziationen – etwa *würdig*, *bodenständig* oder *ehrllich* – beabsichtigt war. In dem eingangs angeführten Zitat schreibt die Künstlerin, sie habe sich ein Lechtaler Kostüm »zusammengesucht« – bereits anhand dieser Formulierung wird deutlich, wie reflektiert die Kleidung hier eingesetzt wird. Die Tracht als Symbol für Authentizität, so unauffällig sie hier auch benutzt ist, mag in diesem Fall erheblich zum Erfolg des Bildes beigetragen haben. Nach der Fertigstellung sandte Anna Stainer-Knittel das Selbstporträt in Lechtaler Tracht an die Kunsthandlung Unterberger¹⁴ am Innsbrucker Marktplatz, von wo es kurze Zeit später vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum angekauft wurde.¹⁵ Die Entscheidung, das Porträt als Vorzeigestück an die Kunsthandlung zu geben, war ursprünglich nicht intendiert, sondern fiel erst in Anbetracht des sehr zufriedenstellenden Endergeb-

14 Der Inhaber der Kunsthandlung war Franz Unterberger, der Vater des Landschaftsmalers Franz Richard Unterberger. Der Mentor Stainer-Knittels, Anton Falger, hatte selbst mehrmals mit der Kunsthandlung zusammengearbeitet und zahlreiche Innsbrucker Sehenswürdigkeiten sowie Trachtenbilder für Unterberger lithografiert. Vgl. Spieß (1989) 12.

15 Der Ankauf für 44 Gulden wird durch die erhaltene Kaufurkunde, datiert mit Dezember 1863, belegt.

nisses.¹⁶ Somit erfüllt das Selbstbildnis eine Art Doppelfunktion: Es handelt sich nicht nur um ein repräsentatives Selbstporträt, sondern in gleichem Maße auch um ein Vorzeigestück, das die Fähigkeiten der Malerin im Bereich der Porträtkunst und der naturalistischen Oberflächengestaltung zeigt.

Das Selbstporträt im Adlerhorst entstand nur wenig später im Jahr 1864 und zeigt eine völlig neue Herangehensweise an die Komposition (Taf. 3, Abb. 2). Wie bereits geschildert, handelt es sich um ein »von außen«¹⁶ angeregtes Selbstbildnis. Im Kontrast zu den vorher entstandenen Porträts zeigt sich die Künstlerin hier zum ersten Mal ganzfigurig und in Aktion, außerdem lässt sie den klassischen Aufbau vor neutralem Hintergrund hinter sich und verbindet die Szene mit einer Landschaftsansicht. Wie im Selbstporträt in Lechtaler Tracht finden sich hier Elemente bewusster Selbstinszenierung, die jedoch angesichts der Entstehungsumstände des Gemäldes unter anderen Gesichtspunkten bewertet werden müssen. Das Bedürfnis, jenes Bild zu korrigieren, mit dem Matthias Schmid sie der Öffentlichkeit preisgab, ist bemerkenswert. Allerdings stellt sich die Frage, ob Anna Stainer-Knittel ohne diesen Zwischenfall das Sujet überhaupt jemals in ihrem Schaffen aufgegriffen hätte. Die Begeisterung der Zeit für das wildromantische Landleben sicherte den Erfolg ihrer Geschichte, wobei, wie auch im Fall des Selbstporträts in Lechtaler Tracht, die Bezugnahme auf das tirolische Element nicht unbewusst Eingang in das Gemälde gefunden hat.

Das folgende Selbstporträt aus dem Jahr 1864 zeigt die Künstlerin beim Naturstudium (Taf. 4, Abb. 5).¹⁷ Bei diesem kleinformatigen Gemälde handelt es sich wieder um eine Kombination verschiedener Gattungen. Anna Stainer-Knittel porträtierte sich hier beim Landschaftsstudium in den Lechtaler Alpen, eine Tätigkeit, die sie vor allem, angeregt durch die Arbeit am »Adlerbild«, seit den Jahren um 1864 ausübte. Inmitten menschenleerer Hochgebirgslandschaft zeigt sich die Malerin umgeben von ihren Utensilien und in Gesellschaft von zwei Ziegen, die ihr die Mutter als Gesellschaft und zur Versorgung mit Milch mitgegeben hatte. Die für die Freilichtmalerei typische Ausrüstung, also Schirm, Sonnenhut, Fernrohr, Ledertasche und Malkasten, sind pittoresk um die Malerin ausgebreitet und wirken in ihrer sorgsam Anordnung wie ein Stillleben. Der zusammengefaltete Schirm deutet bereits das Ende der Arbeitsphase an, die Künstlerin lehnt sich an einen mit Alpenrosen bewachsenen Felsvorsprung und blickt in die Ferne, während sie Palette, Pinsel und Malstock noch in ihrer rechten Hand hält.

16 Vgl. Stainer-Knittel (1910) 32. »Indessen hatte ich mein Bild fertig gemalt. Vater und Herr Falger waren damit zufrieden, ersterer machte mir sogar eine dunkle Rahme dazu und so wagte ich es und schickte es nach Innsbruck, voll Bangen, was etwa die Kunstverständigen dort dazu sagen würden.«

17 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait in den Lechtaler Alpen, Öl auf Leinwand, 53 × 38 cm, 1869, Privatbesitz.

Das fertige Bild im Malkasten verrät dem Betrachter, dass die Malerin nach Beendigung ihrer Studien nochmals den gerade umgesetzten Anblick betrachtet.

Anhand dieses Selbstporträts können einige bemerkenswerte Aspekte aufgezeigt werden. Stainer-Knittel präsentiert sich hier erstmals, ausgestattet mit ihren Malutensilien, in ihrer Profession als Künstlerin, womit das Selbstbildnis als Berufsporträt klassifiziert werden kann. Die linke Hand der Malerin beschattet ihre Augenpartie und zeigt auch einen deutlichen Schattenwurf, womit einerseits der Vorgang des Sehens betont und andererseits ihre Augenpartie hervorgehoben wird. Andererseits wirkt die Geste auch inszeniert und posenhaft, die Künstlerin scheint noch einen letzten Blick auf die Landschaft zu werfen, die sie eben in dem am Boden stehenden Bild festgehalten hat. Das Selbstporträt basiert auf einer Reihe von Studien, die im Jahr 1864 in einer Phase selbst erlernten Naturstudiums im Lechtal entstanden. Die Berglandschaft im Hintergrund, die den Seekogel zeigt, wurde zuerst in einer Ölskizze festgehalten und anschließend im Atelier weiterverarbeitet.¹⁸ Anna Stainer-Knittel beschreibt auch, dass sie zwei Studien mit der Ansicht eines Gebirgszuges angefertigt und »die schönere«¹⁹ in das Selbstbildnis integriert, habe was einen Bild-im-Bild-Effekt erzeugt. Dem Betrachter wird durch die Studie im Malkasten suggeriert, dass er, wie die Künstlerin, den Ausblick in beide Richtungen wahrnehmen kann, da das halb fertige Gemälde im Malkasten einen anderen Landschaftsausschnitt darstellt als die Berglandschaft im Hintergrund. Somit findet auch die intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Landschaft Ausdruck in diesem Selbstporträt.

Ein ungewöhnlicher Aspekt ist die Entscheidung der Künstlerin, sich selbst beim Studium in der freien Natur abzubilden. Die Freilichtmalerei als noch recht junges Phänomen sollte sich bald als revolutionäre Entwicklung herausstellen: »Die Maler des frühen Realismus haben in der Begegnung mit der Natur das ›Freilicht‹ entdeckt – und dieser Errungenschaft kommt eine so große Bedeutung zu, dass man vorgeschlagen hat, die gesamte realistische Malerei der Epoche Freilicht-Malerei oder Pleinairismus zu nennen. [...] Die Malerei des frühen Realismus macht Freilicht sichtbar – unbeschadet der Frage, ob das Werk selbst vor dem Motive (*en plein air*) gemalt oder ob es nach Naturstudien im Atelier ausgeführt worden ist.«²⁰ Ausschlaggebend war der

18 Stainer-Knittel (1869), Brief vom 18. 12. 1869.

19 Die Künstlerin beschreibt das Gemälde in einem Brief an Ludwig August Frankl, in dessen Auftrag die Darstellung wohl entstanden war: »[...] und endlich das halbfertige Knittelle als Bauernmädll für unseren hochverehrten Gönner und Freund in Wien. Knittelle so hießen mich meine genaueren Bekannten, hat ihre Lieblingsziege mit dem Jungen bei sich und malt da oben eine ganze Woche lang zwei Skizzen, die schönere sieht man auf dem Bildchen selbst.« Vgl. Stainer-Knittel (1869), Brief vom 8. 11. 1869.

20 Kaiser (1967) 24.

neue Zugang zur Farbigkeit, die durch das Studium unter natürlichen Lichtverhältnissen eine Aufwertung erfuhr. Darüber hinaus wird durch die Darstellung der Arbeitssituation im Freien bis hin zur Präsentation des fertigen Werks, ähnlich wie in einer Erinnerungsfotografie, auch die Arbeitsweise Anna Stainer-Knittels dokumentiert, wobei trotz der sorgfältig inszenierten Komposition und der repräsentativen Anordnung der Objekte ein ungekünstelter Eindruck vermittelt wird. Das Gemälde selbst entstand nicht vor Ort, sondern einige Jahre später, basierend auf den angefertigten Studien, im Atelier.²¹

Die auffallende Detailfreude in den Werken Anna Stainer-Knittels, die beispielsweise auch an den botanischen Elementen im 1864 entstandenen Adlerbild zu beobachten ist, wird in der Literatur wiederholt als eine »Vorliebe«²² Anna Stainer-Knittels hervorgehoben, die in ihren späteren Blumenbildern zum Hauptthema erhoben werden sollte. Die Liebe zum Detail scheint jedoch weniger Ausdruck einer persönlichen Vorliebe, sondern vielmehr ein Merkmal der Erzählfreudigkeit dieser Zeit zu sein. Die minutiöse Gestaltung von Oberflächen und Materialien äußert sich auch nicht nur in den botanischen Elementen, sondern in der gesamten Oberflächenbehandlung in den Gemälden Stainer-Knittels. Die Künstlerin selbst versah das Gemälde mit dem Titel »Knittelle als Bauernmädll.«²³ Das kleine Wort »als« drückt eine gewisse Distanz zum Bildinhalt aus, als würde sich die Künstlerin in einer fremden Rolle inszenieren – auf ähnliche Weise, wie es auch im Selbstbildnis in Lechtaler Tracht der Fall war. Angesichts der Tatsache, dass Stainer-Knittel ihren Lebensmittelpunkt eigentlich bereits nach Innsbruck verlegt hatte, mag es sich auch um einen amüsierten Rückblick auf ihr »früheres« Leben handeln – in jedem Fall wird spürbar, dass sich die Malerin hier, sei es in ihrer Rolle als »Bauernmädll« oder als Malerin, von außen betrachtet. Das Bild, das Anna Stainer-Knittel dem Betrachter in diesem Selbstporträt von sich vermittelt, wird durch die gesamte Komposition unterstützt: Die Malerin die aufrecht, aber entspannt in die Ferne blickt, wirkt vor der menschenleeren Bergkulisse allein, aber auch unabhängig. Ein hervorstechendes Element ist die Geste, mit der Stainer-Knittel ihre Augen beschattet.²⁴ Die Künstlerin konzentriert sich offenbar ganz auf den Ausblick, anstatt sich ihrer

21 Stainer-Knittel (1869), Brief vom 8. 11. 1869.

22 Reichart (1991) 84.

23 Stainer-Knittel (1869), Brief vom 18. 12. 1869.

24 Das Motiv der beschatteten Augen tritt im Rahmen des Selbstporträts nicht sehr häufig auf. Ein Beispiel ist etwa ein frühes Selbstbildnis des englischen Porträtisten Joshua Reynolds (1723–1792) (Taf. 4, Abb. 6: Sir Joshua Reynolds, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 64 × 75 cm, 1748, National Gallery, London, Inv.-Nr. NPG 41). Auch er stellt sich mit Palette, Pinseln und Malstock als Künstler dar und beschattet seine Augen mit der Hand. Im Unterschied zum Bildnis von Stainer-Knittel sucht Reynolds Blickkontakt zum Betrachter, entzieht sich aber umgekehrt dessen Blick, indem er seine Augen im Schatten verbirgt. Das Motiv ist aber insofern vergleich-

Arbeit oder dem Zuschauer zuzuwenden, was den Betrachter zum unbeteiligten Beobachter einer eigentlich privaten Szene macht. Gleichzeitig entsteht der Drang, den Ausblick, den Stainer-Knittel so intensiv aufnimmt, auch selbst wahrzunehmen – ein Wunsch, den die Künstlerin erfüllt, indem sie ihr Werk als Bild im Bild integriert.²⁵

Die amerikanische Kunsthistorikerin Evelyn Kain bezeichnet das Selbstporträt als »portrait of a *femme vitale*« und stellt diese somit in Kontrast zum häufig inszenierten Bild der *femme fatale*, die als Muse in den Künstlerkreisen des 19. Jahrhunderts anzutreffen war.²⁶ Der französische Begriff *vitale* scheint in diesem Zusammenhang besonders treffend gewählt, weil er ein sehr breites Spektrum an Eigenschaften erfasst und die vielen Bedeutungsebenen, die in dem Gemälde umgesetzt werden, auf einen Nenner bringt: Im Kontrast zum Bild der *femme fatale*, die dem Betrachter als blasse, schwächliche Muse vor Augen steht, weckt die Bezeichnung *femme vitale* die Assoziationen von Jugend, Tatendurst und Fröhlichkeit, eben von Vitalität. Die Künstlerin präsentiert sich als frische, junge und augenscheinlich glückliche Frau. Durch die traditionelle Kleidung und die unberührte Umgebung werden wiederum die Assoziationen der Authentizität und Natürlichkeit geweckt. Die Kernaussage des Selbstporträts ist jedoch die Selbstdarstellung als im doppelten Sinn unabhängige Frau – sowohl in der gezeigten Situation, beim einsamen Studium in den Bergen, als auch durch die Umsetzung eines Berufsporträts, das in selbstbewusster Inszenierung die unabhängige Lebensführung der Künstlerin verrät.

Das letzte Werk dieser Reihe ist zugleich das letzte Selbstbildnis, das Anna Stainer-Knittel im Jahr 1915 begann und bedingt durch ihren plötzlichen Tod nicht mehr vollenden konnte (Taf. 4, Abb. 7). Das späte Werk zeigt die Künstlerin, diesmal nicht in Tracht, sondern in einem blauen Kleid mit ovaler Halsschließe an einem Tisch sitzend, umgeben von den für ihr Schaffen charakteristischen Elementen: Im Hintergrund rechts von der Künstlerin hängt eine Ansicht ihres Heimatdorfes Untergiblen, links befinden sich die Staffelei mit einem halbfertigen Gemälde unbestimmbaren Motivs sowie ein an der Wand hängendes Bild, auf dem andeutungsweise eine menschliche Figur zu erkennen ist. Auf dem Tisch sind eine hohe Vase sowie ein Holzkörbchen mit einer Vielzahl verschiedener Blumen arrangiert, zwei Enziane liegen überkreuzt auf der Tischplatte. In ihrer linken Hand hält Anna Stainer-Knittel eine rechteckige Palette oder ein Skizzenbuch, ihre rechte Hand ist nicht sichtbar. Oberkörper und Kopf sind leicht gegeneinander gedreht, wodurch die linke Gesichtshälfte stärker beleuchtet ist. Der Blick durch die unvollendeten Brillengläser trifft den des Betrachters – obwohl die

bar, als beide Künstler damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihre Augenpartie lenken und somit den Vorgang des Sehens betonen. Vgl. Pfisterer (2005) 108.

25 Stainer-Knittel (1869).

26 Kain (1999) 15.

Malerin bereits seit 1860 Brillenträgerin war, was auch durch die Fotografien bestätigt wird, stellte sie sich nur zwei Mal in einem Selbstporträt mit Brille dar.²⁷

Während die Gesichtszüge und die Blüten im Holzkörbchen schon sehr genau ausgearbeitet sind, verblieb die übrige Bildfläche in halbfertigem Zustand. Das unvollendete Stadium vermittelt wohl einen moderneren Eindruck, als es das fertige Gemälde tun würde – besonders unüblich wirkt die raue, offene Oberfläche, die in krassem Kontrast zu den übrigen Werken der Malerin mit dem sehr geschlossenen, glatten Farbauftrag steht. Stainer-Knittel zeigt sich wieder in einem klassischen Porträt-Setting an einem Tisch sitzend, der Raum hinter ihr wird durch die hängenden Gemälde abgeschlossen, wobei am Punkt des Zusammentreffens der beiden Bilderrahmen wohl auch die Ecke des Zimmers anzunehmen ist. Die Tischplatte reicht bis an die vordere Kante des Gemäldes und schafft eine direkte Verbindung zwischen der Künstlerin und dem Betrachter – es entsteht der Eindruck, man würde gemeinsam am selben Tisch sitzen. Die Bildfläche wird an den Seiten außerdem von den hängenden Bildern überschritten, was zur Unmittelbarkeit des Eindruckes beiträgt. Die Künstlerin selbst sitzt etwas aus dem Zentrum gerückt mit ruhigem Gesichtsausdruck am Tisch und nimmt Blickkontakt zum Betrachter auf. Sie ist deutlich gealtert, was nicht nur die Brille und die weißen Haare, sondern auch die Haut verrät. Vergleicht man das Bildnis mit Fotografien aus demselben Zeitraum, so wird deutlich, wie genau und wenig idealisiert sie sich hier selbst porträtiert (Taf. 4, Abb. 8).

Bei diesem letzten Selbstbildnis handelt es sich eindeutig um eine Art Rückschau und ein Resümee ihres Schaffens – alle Gattungen und auch einige ihrer Utensilien, wie etwa die Staffelei und die Palette, sind vertreten. Im Bereich der Blumenmalerei geht die Künstlerin sogar einen Schritt weiter und spielt mit einem *Trompe-l'oeil*-Effekt, indem sie kein fertiges Blumenbild ausstellt, sondern das Blumenstillleben direkt in das Porträt integriert und sogar einzelne Blumen auf der Tischplatte ausstreut – vergleichbar einem Bild im Bild ohne Rahmen. Die Idee zu einer solchen Komposition könnte eventuell mit der Niederschrift ihrer Lebenserinnerungen in Verbindung stehen, in denen die Künstlerin ihr Schaffen Revue passieren lässt. Auch die Ausstellung im Tiroler Landesmuseum im Jahr 1911 könnte den Anstoß zu einer verstärkten Rückschau gegeben haben. Einen klaren Hinweis auf die Herkunft, vielleicht auch auf die Anfänge der Künstlerin, stellt das bereits erwähnte Gemälde von Untergiblen dar. Wie auch im Selbstporträt in den Lechtaler Alpen präsentiert sich Anna Stainer-Knittel als Künstlerin, die nicht nur durch ihre Utensilien, sondern auch anhand einer Auswahl an Werken als Malerin repräsentiert wird.

In den Selbstbildnissen der Künstlerin lassen sich verschiedene Motivationen erkennen: Die Bandbreite reicht von einem ersten, recht zurückhaltenden Selbstbildnis aus der Studienzeit über die selbstbewusste Präsentation des eigenen Könnens im Selbstpor-

27 Selbstporträt aus dem Jahr 1872, in Privatbesitz. Vgl. Knittel (1979).

trät in Lechtaler Tracht bis hin zu den unkonventionelleren und auch in der Komposition befreiten Selbstbildnissen nach 1863. Mit zunehmendem Alter ist sowohl in der Umsetzung der Selbstporträts als auch in der Inszenierung der eigenen Persönlichkeit eine wesentliche Entwicklung zu bemerken: Während die ersten beiden Porträts beispielsweise noch als herkömmliches Brustbild angelegt sind, wird dieses Muster später durch die Einbeziehung von Landschaft, Staffage oder anderen Attributen aufgebrochen und gleichzeitig die Aussagekraft der Bildnisse gesteigert. Auch wenn das erste Selbstporträt Stainer-Knittels als eher unauffällig bezeichnet werden muss, entwickelt sich im Verlauf ihres Schaffens eine Art freiere Art der Selbstdarstellung. Die selbstbewusste Pose im Porträt in Lechtaler Tracht und die darauf folgenden Berufsporträts mit den Attributen der Künstlerin vermitteln das Bild einer selbstsicheren und unabhängigen Frau. Das Selbstporträt im Adlerhorst sprengt in seiner Monumentalität und Momenthaftigkeit die Konventionen, denen die ersten Selbstbildnisse unterworfen waren, und zeigt nicht nur ein Selbstbildnis, sondern gewissermaßen eine einzigartige Momentaufnahme im Leben der Künstlerin. Auch in diesem Gemälde kommen Tracht und Landschaft zum Einsatz, der vergoldete Rahmen bringt eine zusätzliche haptische Ebene ins Spiel.

4. SELBSTDARSTELLUNG ABSEITS DES SELBSTPORTRÄTS

Die Autobiografie der Künstlerin, die auf Bestreben ihrer Kinder im Jahr 1910 entstand, liefert eine Vielzahl an Erinnerungen und persönlichen Anekdoten aus dem Leben der Malerin. Die Reflexionen der Künstlerin über ihre künstlerische Tätigkeit sind natürlich wertvolle Anhaltspunkte für ihr Selbstverständnis, allerdings fallen diese Betrachtungen im Allgemeinen überraschend kurz und pragmatisch aus. Ausführliche Aufzeichnungen finden sich lediglich über die Studienjahre in München, womit Verlauf und Aufbau ihrer Ausbildung klar nachvollziehbar werden, wogegen sich die Beschreibung ihrer künstlerischen Tätigkeit im Verlauf der Schilderungen immer stärker mit den Ereignissen aus ihrem Privat- und Familienleben mischt. Die Bewertung ihrer eigenen Werke vermeidet die Malerin in ihrer Autobiografie beinahe ganz, nur vereinzelt finden sich Beschreibungen oder die Wiedergabe der Meinung von Außenstehenden über ihre Werke. Weitere Aufschlüsse über ihre geschäftlichen Ansichten und Beziehungen bieten die Briefe der Künstlerin, im Speziellen ihre Korrespondenz mit dem Wiener Autor Ludwig Anton Frankl. Als Freund der Familie Stainer-Knittel war er im Besitz einiger Werke der Künstlerin und plante auch, ihre Biografie zu verfassen. Laut einem Brief aus dem Jahr 1869 kommentiert sie den Vorschlag Frankls mit folgenden Worten:

»Wie ich armes, einfaches Weib dazukomme, Gegenstand ihrer literarischen Thätigkeit zu sein, kommt mir noch immer als ein Traum vor dem ich als schwärmerisches, romanhaftes Mädchen wohl oft nachgegangen, wenn ich alle möglichen Romane

und Geschichten von guter und schlechter Sorte verschlang, jetzt aber, alt und ein bisschen verständiger geworden, will's mir nicht recht der Mühe wert scheinen, besonders, was meine Künstler Laufbahn, oder vielmehr meine Werke anbelangt, wenn auch mein Lebensweg als Weib und Mädchen nicht ein gewöhnlicher war, dass sich so ein großer Mann damit abgebe, meine Biographie zu schreiben und selbe in die von großen Männern zu reihen.«²⁸

Wie sich bereits durch das Fehlen jeglicher kritischer Kommentare, etwa zu den Studienbedingungen für Frauen, ankündigte, fällt auch hier die überraschend geringe Meinung auf, mit der die Künstlerin von ihrem Schaffen spricht. Diese steht auch in erheblichem Gegensatz zur selbstbewussten Repräsentation, die sie in ihren Selbstbildnissen pflegt. Die zitierte Aussage fiel fünf Jahre nach der Entstehung des Selbstporträts im Adlerhorst, wodurch der Betrachter vielleicht geneigt sein könnte, die frühe Schaffensphase in einer Art jugendlichen Übermuts zu sehen. Die geplante Biografie wurde jedenfalls nie verfasst.

5. DIE GEBURT DER KULTFIGUR

Welchen Effekt das in Innsbruck ausgestellte Selbstbildnis im Adlerhorst auf die durchreisende Wilhelmine von Hillern gemacht haben muss, ist angesichts der sozialen Hintergründe vorstellbar. Obwohl sie die Künstlerin kontaktierte, um mit ihr über das Gemälde zu sprechen, ist angesichts des fertigen Romans klar, dass sie sich gegen die wahrheitsgetreue Schilderung und für den größtmöglichen Effekt auf die Leserschaft entschieden hatte.

Im Kontext der Literatur des 19. Jahrhunderts betrachtet, ist der Roman dem Genre der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen, dessen Zielpublikum vor allem Frauen der bürgerlichen Schicht darstellte. Es etablierte sich ein eigenes literarisches Genre, heute subsumiert unter dem Begriff *Familienliteratur*, das vor allem erzieherische Ideen verfolgte und ein Mittel war, um ein ideales Bild der Frau zu entwerfen und den traditionellen Kanon der als »weiblich« definierten Eigenschaften zu verbreiten und populär zu machen.²⁹ Die österreichische Schriftstellerin Rosa Mayreder beispielsweise bezeichnet die Familienliteratur in einem ihrer Essays kritisch als eines der »wirksamsten Suggestivmittel« zur Heranbildung einer »traditionellen Weiblichkeit«.³⁰

Der Roman von Wilhelmine von Hillern ist nicht als didaktisches Werk angelegt und somit nicht direkt als Beispiel der Familienliteratur anzusehen. Sie setzt in ih-

²⁸ Vgl. Brief von Anna Stainer-Knittel an Ludwig A. Frankl vom 08. II. 1869.

²⁹ Vgl. Witzmann (1989) 85–87.

³⁰ Mayreder (1998) 126.

rem Roman jene wenig originellen, aber höchst wirkungsvollen Schemata zur Definition weiblicher Rollenvorgaben um, die sich bereits seit dem 18. Jahrhundert in der für Frauen und heranwachsende Mädchen bestimmten Literatur herausgebildet hatten, und steht somit im weiteren Sinn in der Tradition der Familienliteratur. Eine wesentlich bekanntere und im Aufbau subtilere, aber dennoch demselben Ideal verpflichtete Form dieser moralisch-didaktischen Frauenliteratur stellt der nur wenig später publizierte Roman »Der Trotzkopf«³¹ aus der Feder von Emmy von Rhoden dar. Hierbei muss allerdings klar festgestellt werden, dass der »Trotzkopf« eindeutig als pädagogisches Mädchenbuch angelegt ist, während die »Geier-Wally« mehr der Trivilliteratur oder dem Genre des Heimatromans zuzurechnen ist und somit keinen erzieherischen Auftrag verfolgt.³² Dennoch wendet von Hillern die traditionellen Schemata zur Definition der Geschlechterrollen an und macht die unangepasste Frau zum zentralen Thema: Bereits auf den ersten Seiten der »Geier-Wally« wird die Protagonistin durch eine lange Aufzählung ihrer Eigenschaften als Außenseiterin charakterisiert: »Sie thut immer das Gegentheil von dem, was jeder vernünftige Christenmensch thut [...] sie ist das schönste und stärkste Madel in ganz Tyrol und furchtbar reich und die Buabn lassen sich von ihr heimjagen [...] spröd sei sie wie a wilde Katz und so stark, dass die Buabn behaupten es könne sie keiner zwingen [...] I mag so Madln nit, die wie Buabn sind.«³³ Anhand der wenig subtilen Präsentation der Protagonistin können bereits die elementaren Eckpfeiler des weiblichen Rollenverständnis herausgearbeitet werden, die in derselben Ausprägung auch im »Trotzkopf« verwendet werden: Die ungestüme Protagonistin hat noch nicht gelernt, sich in die ihr zugeschriebene Rolle zu fügen, sie wird mittels traditionell »männlicher« Eigenschaften wie »wild«, »stark« und »unbezwingbar« beschrieben

31 von Rhoden (1885). Die Erzählung schildert die Jugend eines Mädchens aus dem bürgerlichen Milieu, das eine unbeschwernte Kindheit erlebt und in ihren Emotionen und Handlungen keinerlei Reglement unterworfen wird. Mit dem Einsetzen der Pubertät wird es nötig, die ungestüme und rohe Art in angemessene Bahnen zu lenken, und das Mädchen wird zur Erziehung in ein Pensionat gegeben. Durch verschiedene Prüfungen wird sie schließlich zur Aufgabe ihrer wilden Art gezwungen, gleichzeitig wird jedoch suggeriert, dass die Wandlung nur zu ihrem eigenen Besten geschieht und die Subordination und das Annehmen der gesellschaftlich vorgegebenen Ordnung letztlich ihr Glück bedeuten, was auch durch das Happy End in Form ihrer Verlobung bestätigt wird.

32 Der große Erfolg des Romans ist des Weiteren darauf zurückzuführen, dass die Autorin mehrere literarische Genres vereint und somit eine große Breitenwirkung erzielt: Das ländliche Setting erzeugt einen gewissen Authentizitätsanspruch und steht dem Heimatroman nahe, die konfliktbeladene Situation der jungen Protagonistin bietet vor allem Identifikationsmöglichkeiten für das weibliche Publikum, und der Kampf mit dem Adler erzeugt Anklänge an den Abenteuerroman.

33 von Hillern (1875) 1–3.

und sogar mit einem Jungen gleichgesetzt. Scheinbar im Widerspruch dazu stehen die Attribute »schön« und »reich«, die beim Leser positive Assoziationen hervorrufen. Im selben Atemzug findet auch eine Anspielung auf die sexuelle Unschuld des Mädchens statt, da sie alle Männer in die Flucht schlägt und sich nicht »zwingen« lässt – plakative Hinweise auf eine Tugendhaftigkeit, die eine gänzliche Verurteilung des Mädchens verhindern und sie trotz ihrer beschriebenen Mängel als Objekt des Interesses qualifizieren.

Auf die Vorstellung der Protagonistin folgt sogleich eine Darstellung der Konsequenzen, die auf die mangelnde soziale Subordination der Frau zurückzuführen sind: Die *Geier-Wally* lebt einsam und verstoßen in den Bergen und ist »schroff und unzugänglich [...], wie die scharfkantigen Felspitzen, an denen die Geier nisten und die Wolken des Himmels zerreißen«. ³⁴ Nach dem bewährten Modell aus »Der Widerspenstigen Zähmung« ³⁵ wird das Bild einer wilden und ungestümen jungen Frau entworfen, die durch ihre Unangepasstheit erst sich und ihre Familie in Verruf bringt, bevor sie durch die Liebe zu einem Mann ihre wahre Bestimmung erkennt und sich endlich – selbstverständlich zu ihrem eigenen Besten – ihm unterwirft. ³⁶ Die moralische Botschaft ist kaum verkennbar und vermittelt der Leserin eine klare Vorstellung von den Grenzen, die eine Frau anzuerkennen und zu befolgen hatte. Während die Leserin jedoch bei der Lektüre von »Der Trotzkopf« emotional verwickelt wird und sich mit der Hauptfigur identifizieren kann, wird die *Geier-Wally* von Anfang an als Negativbeispiel vor Augen geführt: Hier ist der schlimmste Fall – die selbst verschuldete soziale Isolation – bereits eingetreten.

Wilhelmine von Hillern verwendete die Geschichte der Anna Stainer-Knittel im Adlerhorst lediglich als Hülle für ihre oberflächlich moralische Erzählung. Somit besteht der einzige Berührungspunkt der Künstlerin und der fiktiven Figur in der Schilderung des Abenteuers am Berg. Davon abgesehen widerspricht die Lebensführung der selbstständigen, berufstätigen Malerin eigentlich in allen Facetten jenem Lebensentwurf, der in dem Roman postuliert wird, und muss dementsprechend getrennt von der literarischen Fassung betrachtet werden. Die Erfahrung zeigt, dass dies bisher kaum berücksichtigt wurde und die ständige Vermischung von Realität und Fiktion beinahe zu einer Gleichsetzung der Künstlerin mit ihrem Alter Ego geführt hat. Die beiden Frauen werden unter dem Überbegriff der »Selbstbestimmtheit« oder gar »Emanzipation«

34 von Hillern (1875) 4.

35 Das Handlungsschema wurde durch William Shakespeares Komödie mit dem Titel »Der Widerspenstigen Zähmung« (»The Taming of the Shrew«), entstanden im Jahr 1623, geprägt. Die Handlung dreht sich um eine ungebändigte junge Frau, deren Stolz durch Nahrungs- und Schlafentzug von ihrem Verehrer gebrochen wird, bis sie anschließend geläutert und glücklich in die Ehe einwilligt. Vgl. Schafer (2002).

36 Vgl. Grenz (1997) 118.

verglichen, wobei scheinbar vergessen wird, wie wenig emanzipiert die Rolle der *Geier-Wally* angelegt war. Das Aufbegehren gegen die weibliche Rolle wird in der »Geier-Wally« mit Gewalt umgesetzt und der Stolz der Protagonistin letztendlich durch einen Mann gebrochen, was nicht mit der selbstbestimmten Lebensführung von Anna Stainer-Knittel gleichgesetzt werden kann.

Bemerkenswert ist, dass Stainer-Knittel in ihrer Autobiografie mit keinem Wort auf den Roman oder das Theaterstück Bezug nimmt, obwohl beide Versionen ihrer eigenen Geschichte noch zu ihren Lebzeiten großen Erfolg verzeichnen konnten.³⁷ Aus der neuen Art von Aufmerksamkeit Profit zu schlagen, wäre für die Künstlerin wohl ein Leichtes und angesichts ihrer wirtschaftlichen Lage auch nachvollziehbar gewesen. Die Leinwand (Taf. 3, Abb. 2) wurde beim Transport nach Innsbruck jedoch stark beschädigt, sodass sich die Künstlerin mit Bedauern darüber äußert, dass ein Verkauf somit undenkbar wurde, was unterstreicht, dass das Gemälde durchaus nicht nur als private Dokumentation, sondern als für die Öffentlichkeit gedachtes Werk zu sehen ist. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und vielleicht auch die Eindringlichkeit des Erlebnisses am Berg hatten die Künstlerin augenscheinlich dazu veranlasst, das Gemälde in dieser Weise anzulegen. Wie auch in den Selbstbildnissen in Lechtaler Tracht oder beim Naturstudium in den Alpen findet im Selbstbildnis im Adlerhorst eine bewusste Selbstinszenierung statt. Die Künstlerin zeigt sich in ungewöhnlicher Rolle, deren Bodenständigkeit, aber auch Dramatik dem Stadtbewohner in gewisser Weise exotisch scheinen musste und ihre Wirkung nicht verfehlte. Die Reaktion von Hillerns auf das Gemälde ist nicht verwunderlich, die Autorin schlägt jedoch davon ausgehend eine völlig andere Richtung ein, als es die Malerin vielleicht beabsichtigt hatte. Auch wenn sie sich offenbar mit der Künstlerin ausgetauscht hatte, ist angesichts des Romans klar, dass eine wahrheitsgetreue Erzählung wohl nicht in der Absicht der Autorin lag. Das Selbstporträt im Adlerhorst schwebt somit als Angelpunkt zwischen Realität und Fiktion.

Nachdem sich in ihrem übrigen Schaffen keine Bezugnahme auf die »Geier-Wally« feststellen lässt, scheint das Thema im Leben der Malerin wohl für eine gewisse Zeit präsent gewesen zu sein, später jedoch an Wichtigkeit verloren zu haben. In ihrer Autobiografie berichtet die Künstlerin zwar von der Episode mit der missglückten Illustration von Matthias Schmid, verweist aber nur in einem Nebensatz auf ihre eigene Erzählung, die sie dem Autor Steub als Grundlage für seinen Essay geliefert hatte: »Zu gleicher Zeit war es auch, dass Vater wieder ein Adlernest in dem Sachsergwänd entdeckte. Dies Erlebnis hab ich aber schon umständlich seinerzeit dem Ludwig Steub be-

³⁷ Vgl. Brinker-Gabler (1986) 132. Der Roman wurde bis heute in elf Sprachen übersetzt, insgesamt sechsmal verfilmt und bereits im Jahr 1892 von dem italienischen Komponisten Alfredo Catalani in Form einer Oper umgesetzt.

schreiben müssen.«³⁸ Auch die leicht desillusioniert wirkende Aussage der Künstlerin über ihre eigene Biografie lässt darauf schließen, dass sich die Aufregung um die Episode am Berg gelegt hatte.

Während die Existenz Anna Stainer-Knittels als Malerin herzlich wenig Beachtung erfahren hat und auch lange Zeit durch das kunstgeschichtliche Raster gefallen war, hat sich die leicht schrullig wirkende Figur der *Geier-Wally* bis heute in Film, Theater und Populärkultur gehalten. Ihr Alter Ego ist für die Künstlerin somit Fluch und Segen zugleich, denn einerseits tritt ihr Leben hinter der Legende zurück, andererseits blieb auf diese Weise ein Teil ihrer Geschichte im kollektiven Gedächtnis verankert.

BIBLIOGRAFIE

- BAUMGÄRTEL (1990): B. Baumgärtel, Angelica Kauffmann. Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei (Weinheim 1990).
- BRINKER-GABLER (1986): G. Brinker-Gabler, Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945 (München 1986).
- DOPPLER (1999): E. Doppler (Hrsg.), Künstlerinnen in Österreich, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, 1999–2000 (Wien 1999).
- GRENZ (1997): D. Grenz, Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Weinheim 1997).
- KAISER (1967): K. Kaiser (Hrsg.), Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer. Kat. Ausst. Schloss Laxenburg 1968 (Schweinfurt 1968).
- KAIN (1999): Evelyn Kain, Anna Stainer-Knittel. Portrait of a 'femme vitale', in: *Women's Art Journal* 20, Nr. 2, Herbst 1999–Winter 2000, 13–17.
- KNITTEL (1979): M. Knittel, *Ceuvreverzeichnis der Anna Stainer-Knittel*, unveröffentlichtes Dokument in Privatbesitz (Freiburg 1979).
- MAYREDER (1998): R. Mayreder, Zur Kritik der Weiblichkeit. Essays, Nachwort von Eva Geber (Wien 1998).
- PAULIN (1951): K. Paulin, Anna Stainer-Knittel. Aus dem Leben einer Tiroler Malerin (Innsbruck 1951).
- PFISTERER (2005): U. Pfisterer (Hrsg.), *Der Künstler als Kunstwerk – Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart 2005).
- REICHART (1991): H. Reichart, *Die Geierwally. Leben und Werk der Malerin Anna Stainer-Knittel* (Innsbruck 1991).
- SCHAFFER (2002): E. Schaffer (Hrsg.), *William Shakespeare: The taming of the shrew* (Cambridge 2002).

³⁸ Stainer-Knittel (1910) 12.

- SPIESS (1989): H. Spieß, Im Schatten seiner Lithographie. Johann Anton Falgers malerisches Werk (Innsbruck 1989).
- STEB (1863): L. Steub, Das Annele im Adlerhorst, in: Wolf's Illustrierte Rundschau; Interessante und spannende Romane, Reise- und Jagdabenteuer, Kriminalfälle sowie allerlei hervorragende Ereignisse, Nr. 1069 (Leipzig 1863) 467.
- STAINER-KNITTEL (1869): Korrespondenz mit Ludwig A. Frankl vom 18. 12. 1869 und 8. 11. 1869, Privatbesitz (Innsbruck 1869).
- STAINER-KNITTEL (1910): A. Stainer-Knittel, Aus meinem Leben, unveröffentlichtes Manuskript in Privatbesitz (Innsbruck 1910).
- VON HILLERN (1875): W. von Hillern, Die Geier-Wally. Eine Erzählung aus den tyrolischen Alpen (Berlin 1875).
- VON RHODEN (1885): E. von Rhoden, Der Trotzkopf (München 1885).
- WITZMANN (1989): R. Witzmann, Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Wien 1989).

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. TAF. 3–4)

- Abb. 1 Ludwig Steub, Illustration zur Erzählung »Das Annele im Adlerhorst«, Wolf's Illustrierte Rundschau, München 1863, Band II, Titelblatt.
- Abb. 2 Privatfoto
- Abb. 3 Privatfoto
- Abb. 4 © Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem. 1760.
- Abb. 5 Privatfoto
- Abb. 6 © National Gallery, London, Inv.-Nr. NPG 41.
- Abb. 7 Privatfoto
- Abb. 8 Privatfoto

KULTRÄUME

ALTE KULTE UNTER EINEM NEUEN DACH: DIE VISUALISIERUNG VON KULTGEMEINSCHAFT IM ERECHTHEION VON ATHEN

MARION MEYER

Das wichtigste Heiligtum des antiken Stadtstaates Athen war das der Göttin Athena auf der Akropolis (Abb. 1, 2).¹ Es wurden dort auch andere Gottheiten (und Heroen bzw. Heroinnen) verehrt, die Hauptgottheit aber war Athena. Ihr Kult ist vom 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert n. Chr. nachzuweisen.² Der »große Altar der Athena«³ (Abb. 5, 6 jeweils Nr. 1) war die Hauptkultstätte des Heiligtums und letztlich die des ganzen Staates.

I. ATHENA AUF DER AKROPOLIS: KULTE UND TEMPEL

Athena konnte auf der Akropolis als *he theós* (»die Gottheit«) bezeichnet und auch mit verschiedenen Beinamen angerufen werden, je nachdem, welchen Aspekt bzw. welche Zuständigkeit der Göttin man ansprechen wollte. Ihre Funktion als Stadtgottheit konnte durch den Beinamen *Polias* (von *polis* = Stadtstaat) explizit ausgesprochen werden; dieser Beiname war aber nicht erforderlich, um die Zuständigkeit der Göttin als Schützerin der Stadt und Hauptgottheit der Polis zu bezeichnen. Athena Polias war keine von der »jungfräulichen«, der »siegbringenden«, der »gesundheitsbringenden« oder der »das Handwerk fördernden« Athena⁴ distinkte Gottheit, sie war Athena – die Gottheit, die überall in der griechischen Welt als Tochter des Zeus, Erfinderin vieler Errungenschaften der Zivilisation und Schützerin von Menschen und Städten bekannt war. Auf der Akropolis war der Kult der Athena eng verbunden mit dem für Figuren, die von rein lokaler Bedeutung waren. Diese Bindung manifestiert sich in der Kultpraxis in gemeinsamen Opfern und eng benachbarten Kultstätten; im Mythos wird sie durch Er-

1 Eine Untersuchung zur Geschichte des Athenakultes auf der Akropolis ist in Vorbereitung; hier beschränke ich mich auf eine Auswahl leicht zugänglicher Literatur.

2 Archäologische Zeugnisse für Kultbetrieb auf der Akropolis setzen im 8. Jahrhundert v. Chr. ein; schriftliche Zeugnisse stammen erst aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. – Zu den Kultstätten auf der Akropolis s. Hurwit (1999); Goette (2001) 5–55; Krumeich – Witschel (2010).

3 IG II² 334 Zeile 19–20 (Inscription von ca. 335 v. Chr.): Georgoudi (2005) 36 Nr. 145.

4 Diese Beinamen waren in klassischer Zeit in Gebrauch. *Polias* (»Stadtgöttin«) ist seit dem mittleren 5. Jahrhundert v. Chr. belegt, *Parthenos* (»Jungfrau«) seit ca. 500 v. Chr. Zu diesen und älteren Beinamen s. Meyer (2007) 37–44.

zählungen begründet, die Athena in Interaktion mit diesen Figuren präsentieren und damit der Göttin eine Rolle in der ›Urzeit‹ der Stadt geben (s. u.).

Für die Ausübung von Kult waren Tempel nicht erforderlich; in manchen Heiligtümern gab es gar keine. Die neuzeitliche Präsentation der Akropolis (Abb. 1, 7) gibt den beiden klassischen Tempeln – dem Parthenon im südlichen und dem Erechtheion im nördlichen Teil – eine Prominenz und Exklusivität, die sie so nie hatten. Man muss sich das Heiligtum zu allen antiken Zeiten als ein belebtes und mit Weihgeschenken dicht vorgestelltes Areal vorstellen, das sehr viele, miteinander konkurrierende Blickfänge bot.

Wo es Tempel gab, hatten sie im Wesentlichen drei Funktionen: Sie waren der Sitz des Kultbildes (einer dreidimensionalen Darstellung der Kultempfängerin oder des Kultempfängers), sie nahmen Weihgeschenke aus Materialien auf, die man nicht unter freiem Himmel aufbewahren wollte oder konnte (Gegenstände aus Edelmetall, Textilien etc.), und sie konnten den Tempelschatz (bzw. die Staatskasse) enthalten.

Vom Parthenon (erbaut von 447 bis 432 v. Chr.) wissen wir, dass er die zehn Meter hohe Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos enthielt und als Aufbewahrungsort für Weihgeschenke sowie als Tresor für den Tempelschatz diente. Athena hatte als *Parthenos* aber keinen eigenen Kult; es gab weder einen Altar noch eine Priesterin, noch ein Fest für *Athena Parthenos*. Der Parthenon war – wie sein Vorgänger, der Vor-Parthenon (Abb. 5 Nr. 3) und sein Vor-Vorgänger, der Ur-Parthenon – ein Tempel, der im südlichen Teil der Akropolis zusätzlich zu den Bauten errichtet wurde, die das für den Kult relevante Bild der Athena als Stadtgöttin beherbergten. Als die Stadt im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. enormen wirtschaftlichen Aufschwung nahm, bauten die Athener für ihre Göttin den ersten Ringhallentempel auf der Akropolis (den Ur-Parthenon, an der Stelle des späteren Parthenon), ohne den früheren, kleineren Tempel (aus der Zeit um 700 v. Chr.) im nördlichen Teil der Akropolis aufzugeben,⁵ und sie organisierten das bedeutendste Stadtfest, die Panathenäen, in der Weise neu, dass es alle vier Jahre mit besonderem Aufwand begangen wurde und auch Wettkämpfe stattfanden, für die das gute attische Olivenöl als Preis ausgesetzt war (Große Panathenäen, seit 566 v. Chr.)⁶. Seit dieser Zeit lässt sich verfolgen, wie die Athener ihre Göttin außer in einem lokalen Kontext, als Göttin speziell der Akropolis und Athens, auch in panhellenischen Kontexten als eine der bedeutendsten olympischen Gottheiten präsentierten.⁷ In klassischer Zeit wurde diese doppelte Verortung Athenas prominent in den

5 Zu diesen vier Tempeln s. Korres (1997); Goette (2001) 29–40; Gruben (2001) 166–190 Abb. 132; Korres (2003) 4–16 Abb. 7–8; Korres (2010) 64f., 137f., 146 mit Abb. – Zum Parthenon ferner: Brouskari (1997) 98–152; Korres (2003) 4. 8–16; Neils (2005); Korres (2010) 54–141.

6 Krumeich – Witschel (2010) 6 mit Lit.

7 So bekamen die Sieger der Panathenäischen Wettkämpfe ihren Preis, das Öl, in Tonamphoren, die stets das Bild der Athena im sogenannten Promachos-Schema (ausschreitend und die Lan-

Giebeln des Parthenons visualisiert (des größten Tempels, der je auf der Akropolis errichtet wurde): Auf der Westseite, die die Besucher beim Betreten der Akropolis sahen (Abb. 1, 2, 7), war der Streit zwischen Athena und Poseidon um das attische Land dargestellt, in Anwesenheit der wichtigsten lokalen Figuren, die im Mythos mit der ›Urzeit‹ Athens verbunden waren. Auf der Ostseite des Parthenons, über dem Eingang zur Cella mit der kolossalen Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos, war die Geburt der Athena zu sehen, in Anwesenheit der olympischen Gottheiten, die überall in der griechischen Welt Verehrung fanden.⁸ Der Parthenon hatte also seine praktischen Funktionen (s. o.), und er hatte – als der am reichsten mit Skulpturenschmuck ausgestattete Tempel der griechischen Antike – eine wahrhaft »politische« Funktion in dem Sinne, dass er als Bau der Athener Bürgerschaft sichtbarer und dauerhafter Ausdruck von deren Selbstverständnis als Kultgemeinschaft war. Die Funktion des Parthenons als Bildträger ist kaum zu überschätzen.⁹

Die Stätten, die für den Kult der Athena (und der mythischen Figuren, die mit ihr verbunden wurden) relevant waren, befinden sich im nördlichen Teil der Akropolis (vom Aufgang zum Heiligtum aus gesehen links, Abb. 2). Hier stand der »große Altar«, an dem unter anderem das große Opfer beim Fest der Panathenäen stattfand (Abb. 5, 6 jeweils Nr. 1). Hier sind die ältesten Spuren des frühesten Tempels auszumachen (ca. 700 v. Chr.), hier wurde im späten 6. Jahrhundert v. Chr. der sogenannte Alte Athena-Tempel errichtet, der bei der Eroberung Athens durch die Perser 480 v. Chr. weitgehend zerstört wurde (Abb. 5 Nr. 2),¹⁰ und hier wurde in klassischer Zeit (ca. 435–406 v. Chr.) der Tempel gebaut, der als »Erechtheion« bekannt ist (Abb. 6 Nr. 4; 7–19).¹¹

ze schwingend) trugen. Dieses Bildschema rief die Teilnahme der Göttin am Kampf der Olympier gegen die Giganten auf, ein Thema, das seit dieser Zeit sehr häufig auf attischen Vasen (und auch auf dem bei den Großen Panathenäen übergebenen Peplos) erscheint. Meyer (2007) 38–46 Taf. 11, 2–4.

8 Brommer (1963) bes. Taf. 2, 6, 64, 65, 77, 78; Palagia (2005). Zum Westgiebel s. u. mit Anm. 27.

9 S. Neils (2005); Korres (2010) 128–140; Schneider (2010).

10 Zum Altar s. Anm. 3. Zum Alten Athena-Tempel und seinem Vorgänger: Brouskari (1997) 202–211; Korres (1997) 226 Abb. 2; Hurwit (1999) 121–124 Abb. 93–97; Goette (2001) 25 (mit Zweifel an Vorgängerbau); Gruben (2001) 166–171 Abb. 132; Korres (2003) 5–8 Abb. 5–6; Kissas (2008) 51–112 Abb. 13; Korres (2010) 143–148 mit Abb.

11 Die traditionelle Datierung (nach 421 v. Chr., s. Scholl [1995] 181f.; Brouskari [1997] 173) ist nach neueren Untersuchungen von Manolis Korres überholt; das Erechtheion muss gleichzeitig mit den 437–432 v. Chr. erbauten Propyläen begonnen worden sein, da für beide Bauten Blöcke des gleichen älteren Baus wiederverwendet wurden, s. Korres (1997) 243 mit Anm. 99; Goette (2001) 27f. Die Inschrift IG I³ 474 (›Bauinschrift‹) dokumentiert die Wiederaufnahme der Bauarbeiten (nach einer Unterbrechung) im Jahre 409/408 v. Chr., bald darauf war der Bau fertig.

In seiner Erbauungszeit hieß er »Tempel auf der (Akro)polis, in dem das alte Kultbild (ist)«. ¹² Von diesem – der Überlieferung nach »uralten« – Kultbild der Athena wissen wir nur, dass es aus Olivenholz bestand und mit Attributen (darunter einer Spendschale) ausgestattet war; es ist nicht einmal klar, ob es die Göttin sitzend oder stehend zeigte. Dieses Kultbild wurde rituell gewaschen und geschmückt, und diesem Kultbild (bzw. der Göttin, die sich in diesem Kultbild vergegenwärtigte) wurde der Peplos dargebracht, der von Mädchen und Frauen gewebt und beim Panathenäenfest überreicht wurde. Im Zuge des Festes wurde auch im Tempel selbst geopfert. ¹³

2. DIE KULTGENOSSEN IM ERECHTHEION

Das Erechtheion ist gegenüber dem Alten Athena-Tempel (und dessen Vorgängerbau) nach Norden verschoben (Abb. 5–8) und vereint damit erstmals Kultstätten und Kultmale, die auf die Uranfänge des Lebens in Athen verweisen, unter einem Dach.

Die Disposition des Baus zeigt mit nicht zu überbietender Deutlichkeit, dass die Cella zweigeteilt war, denn sie hat Türen auf unterschiedlichem Laufniveau (Abb. 13, 16). Das Erechtheion war mithin ein Tempel nicht nur für die Stadtgöttin Athena. Dies wird von Pausanias, dem Reiseschriftsteller des 2. Jahrhunderts n. Chr., bestätigt (einem der beiden antiken Schriftsteller, die als einzige die Bezeichnung »Erechtheion« überliefern). Er nennt den Teil des Baus, der nicht der Athena gehörte, »Erechtheion« (d. h. Kultstätte des Erechtheus), sah dort aber auch Kultstätten für die Götter Poseidon und Hephaistos (Olympier wie Athena) sowie für Boutes, der wie Erechtheus einer der sogenannten Urkönige Athens war. ¹⁴ 600 Jahre zuvor hatte Herodot von Kultmalen im Tempel des Erechtheus auf der Akropolis gesprochen. ¹⁵ Es handelt sich beim Erechtheion demnach um einen Doppeltempel, der Athena und Erechtheus geweiht war und in dem es weitere Kultempfänger gab. In der Bauinschrift wird ferner eine Kultstätte für Kekrops, einen weiteren Urkönig, erwähnt; seine Tochter Pandrosos hatte einen westlich an den Bau angrenzenden heiligen Bezirk unter freiem Himmel (Abb. 7–9, 14). ¹⁶

¹² IG I³ 474 Zeile 1; Kron (1976) 40.

¹³ Zum Kultbild: Ridgway (1992) 120–127; Hurwit (1999) 20f.; Opfer im Tempel: IG II² 334 Zeile 9–10; Kron (1976) 51f.; Gerding (2006) 397.

¹⁴ Pausanias 1, 26, 5 nennt drei Altäre: einen für Poseidon, »auf dem sie auch [...] dem Erechtheus opfern«, einen für Boutes und einen für Hephaistos. – Zweiter Beleg für »Erechtheion«: Pseudo-Plutarch (Plut. mor. 843E), ebenfalls 2. Jahrhundert n. Chr.

¹⁵ Herodot 8, 55. Die erwähnten Kultmale sind der Salzsee und der Ölbaum, s. dazu unten.

¹⁶ Zum Kekropion s. Anm. 47. Pausanias 1, 27, 3 erwähnt einen Tempel für Pandrosos; archäologisch nachgewiesen ist jedoch eine L-förmige Halle; s. Hurwit (1999) 145 Abb. 115.

Mit den Kulturen für Erechtheus und Kekrops sind Traditionen fassbar, die weit in die Frühzeit zurückreichen.¹⁷ Welche Vorstellungen sich in der vorgeschichtlichen Zeit des 2. Jahrtausends (oder eventuell noch früher) mit diesen Namen verbanden (bzw. den Namen, aus denen die in den griechischen Quellen genannten hervorgingen), ist nicht mehr zu eruieren. Die Mythen, die sich im 1. Jahrtausend v. Chr. um diese lokalen, an die Akropolis gebundenen Figuren rankten, thematisieren jedenfalls die fernste Vergangenheit. Alle drei olympischen Gottheiten, die in dem als Erechtheion bekannten Bau verehrt wurden (Athena, Hephaistos, Poseidon), wurden in der mythischen Überlieferung mit diesen Urmächten verbunden.

Erechtheus nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein. In der »Odyssee« heißt es, dass Athena von Scheria, der Insel der Phäaken, nach Athen kam und »das feste Haus des Erechtheus« aufsuchte.¹⁸ In der »Ilias« werden die Athener »das Volk des Erechtheus« genannt, und über Erechtheus sagt der Dichter, dass er von der Nahrungs gebenden Erde geboren, aber von Athena aufgezogen wurde, die ihn in Athen in ihren Tempel einsetzte.¹⁹ Die beiden Textstellen sind nur scheinbar widersprüchlich. In den Versen der »Odyssee« geht es um die Charakterisierung eines Ortes: In Athen gibt es ein »festes Haus«, das die Göttin als Gast aufsuchen kann – so wie es auf der Insel Scheria ein Haus gibt, in dem Odysseus Aufnahme findet. Erechtheus wird hier in seiner Eigenschaft als König von Athen genannt, so wie Alkinoos König auf Scheria ist und dort als Gastgeber fungiert.²⁰ In den Versen der »Ilias« hingegen geht es um Kult. Zwei Kultempfänger werden in einem hierarchischen Verhältnis präsentiert. Erechtheus, Sohn der Erde, wird von der olympischen Gottheit Athena aufgezogen und von ihr zum Kultempfänger bestimmt: Sie lässt ihn in ihrem Tempel am Kult teilhaben. Die zitierten Textstellen der beiden Epen beziehen sich auf unterschiedliche Aspekte des Erechtheus. Sie stimmen darin überein, dass Athena und Erechtheus in Athen gemeinsam »wohnten«.

In den Versen der »Ilias« ist erstmals die Vorstellung von Erechtheus als dem Ziehsohn von Athena greifbar.²¹ Kultempfänger wird Erechtheus erst durch die Göttin, die ihn nicht nur als Kind, sondern auch als Kultgenossen in einer gemeinsamen Kultstätte

17 So Kron (1976) 39, 47 f., 50, 52 überzeugend zu Erechtheus (wegen der Art der Opferstätte – einer Felsspalte – und des Opfers – in Form von Brei, s. Anm. 58); Kron (1988) 923–925. – Zu Kekrops s. Kron (1976) 84–103; Scholl (1995) 187–190 mit Lit.; Korres (2010) 152–159.

18 Homer, *Odyssee* 7, 81 (Übersetzung W. Schadewaldt); Kron (1976) 34–37.

19 Homer, *Ilias* 2, 546–551.

20 In den der zitierten Stelle (Homer, *Odyssee* 7, 78–81) folgenden Versen Homer, *Odyssee* 7, 85–347.

21 Kron (1976) 32 f., 42, 52. Es ist umstritten, ob die fraglichen Verse erst im 6. Jahrhundert v. Chr. in den Text der »Ilias« »eingeschoben« wurden; s. dazu Kron (1976) 32–37; Kron (1988) 925 (ablehnend).

annimmt. Diese Vorstellung entspricht der Hierarchie beider Kultempfänger zur Entstehungszeit der homerischen Epen (um 700 v. Chr.): Athena gehörte zu den Olympiern, den höchsten Gottheiten.

Der Mythos des erdgeborenen Ziehkindes der Athena ist schriftlich erst in späten Quellen überliefert, er war aber bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. auch außerhalb Athens bekannt. Athena, die asexuelle Göttin, entzieht sich dem Gott Hephaistos, der sie begehrt und auf das Bein der Göttin ejakuliert. Athena wischt den Samen des Gottes auf die Erde, auf Gaia, die Erechtheus gebiert. Athena nimmt sich des Säuglings an und übergibt ihn den Töchtern des Kekrops – Pandrosos, Aglauros und Herse – in einem Korb, mit der Auflage, den Korb nicht zu öffnen. Als eines oder zwei der Mädchen dies doch tun, sehen sie das Baby mit zwei Schlangen und stürzen sich aus Entsetzen zu Tode, was als Strafe für ihren Ungehorsam gilt.²²

Bildliche Darstellungen dieses Mythos gibt es erst seit ca. 500 v. Chr. Das zentrale Motiv ist die Übergabe des Säuglings von der Erdmutter Gaia an Athena (Abb. 3). Gaia wird als Halbfigur wiedergegeben, die ab Hüfthöhe im Boden steckt. Athena beugt sich herab, um das Kind entgegenzunehmen.²³ Diese Szene wird die Betrachter an eine heikle Situation der Lebenswelt erinnern haben: Neugeborene mussten vom Hausherrn, dem legalen Vertreter der Familie, vom Boden aufgehoben werden, um als legitimes Kind anerkannt und in den Familienverband aufgenommen zu werden. Athena agiert hier also in der sozialen Rolle des Vaters. Das Baby (manchmal mit dem für attische Kleinkinder üblichen Amulettband dargestellt, s. Abb. 3) ist der mythische Prototyp eines sterblichen attischen Kindes.²⁴

Zu der Zeit, in der diese bildlichen Darstellungen entstanden, war die (eine) Figur des Erechtheus aufgespalten worden in zwei Figuren: Das von der Erde geborene und der Athena anvertraute Kind hieß Erichthonios (und von ihm sind außer dieser wundersamen Geburt keine weiteren Mythen bekannt). Erechtheus trat nur noch als erwachsener Mann auf. Er war derjenige, der sein Vaterland gegen Eindringlinge verteidigte und – unter großen persönlichen Opfern – seinen Feind Eumolpos tötete, der ein Sohn des Poseidon war. Der Gott strafte Erechtheus daraufhin, indem er ihn mit

22 Apollod. Bibl. 3, 14, 6–7; Kron (1976) 32–67; Parker (1987) 193f.; Kron (1988) 923–925; Meyer (2007) 44f.

23 Kron (1976) 56–60 E 5 Taf. 4, 2; 5, 2; Kron (1988) 929f., 943 Nr. 7 (links von Gaia: Kekrops; rechts von Athena: Hephaistos; alle Figuren haben Beischriften). – Weitere Darstellungen: Kron (1976) 55–67; Kron (1988) 928–932 mit Abb., 943–947.

24 Vgl. Kron (1988) 943; Meyer (2007) 44f. mit Anm. 274. – Die Aufspaltung des Erechtheus in den Krieger namens Erechtheus und das Ziehkind der Athena namens Erichthonios (s. im Folgenden), die dieser Sicht zugrunde liegenden Interessen und ihre Manifestationen werde ich an anderer Stelle ausführlicher behandeln.

seinem Dreizack tief in den Felsen der Akropolis stampfte.²⁵ Der Antagonismus von Erechtheus und Poseidon wurde durch einen gemeinsamen Kult im »Erechtheion«²⁶ (d. h. in der Westcella des Erechtheions, s. u.) bewältigt.

Mit diesem Mythos des Abwehrkampfes des Erechtheus ist eine Erzählung verknüpft, die wiederum die Bindung Athenas an Athen thematisiert. Athena und Poseidon stritten um das attische Land, d. h., sie konkurrierten um die Ehre, als Hauptgotttheit verehrt zu werden. Bei diesem Wettstreit, bei dem Athena siegte, diente einigen Quellen zufolge der Urkönig Kekrops als Zeuge. Er und seine Töchter sind auch im Westgiebel des Parthenons anwesend, der frühesten bildlichen Darstellung, die sich mit Sicherheit auf diesen Mythos bezieht.²⁷ Das sichtbare Zeichen des Sieges der Athena war ein Ölbaum, den die Göttin auf der Akropolis wachsen ließ. Poseidon, der Erdschütterer, stieß mit seinem Dreizack heftig auf den Felsen der Akropolis und ließ einen Salzquell entspringen. Die Existenz dieser Zeugnisse für den Wettstreit, Ölbaum und Salzsee, wird erstmals von Herodot erwähnt. Pausanias sah den Salzsee im Innern des von ihm »Erechtheion« genannten Gebäudeteils. Der Ölbaum der Athena stand hingegen im Freien, vor der Westseite des Tempels im Pandroseion (Abb. 7–9, 14).²⁸

Erechtheus wurde – ebenso wie Kekrops – im Zuge der kleisthenischen Phylenreform (508/507 v. Chr.), die die Bürgerschaft neu organisierte, zu einem der zehn Phylenheroen bestimmt (die neu geschaffenen Phylen wurden nach lokalen Kultempfängern benannt).²⁹ Boutes, der dritte im Erechtheion verehrte Urkönig, galt als der Ahnherr des Geschlechts der Eteobutaden, die die Priesterinnen für Athena Polias und die (gemeinsamen) Priester für Erechtheus und Poseidon stellten.³⁰

Kultgemeinschaften in griechischen Tempeln sind keine Seltenheit. In der Regel wird dies dadurch visualisiert, dass die Statuen der Kultinhaber auf einer gemeinsamen Basis stehen oder sitzen. Zusätzliche Bilder können die Beziehung der jeweiligen Kultinhaber zueinander weiter ausführen. So wurde im Hephaisteion, dem Tempel oberhalb der Agora (erbaut ca. 450–430 v. Chr.), der Schmiedegott gemeinsam mit Athena verehrt. Statuen beider Gottheiten standen im Innern des Tempels, und auf der Sta-

25 S. Anm. 59; Kron (1976) 37–39, 48–52; Parker (1987) 189, 200–204; Kron (1988) 923–927; Tiverios (2005) 302–318.

26 Paus. I, 26, 5 (s. Anm. 14).

27 Kekrops als Zeuge: Parker (1987) 198–200; Tiverios (2005); Marx (2011). – Westgiebel des Parthenon: Brommer (1963) 32 f. Taf. 64, 77, 85, 86; Palagia (2005) 242–253 Abb. 77, 80. – Zu zwei eventuell früheren Bildern (auf attischen Vasen der Zeit um 540 bzw. 490/480 v. Chr.) s. Marx (2011) 21–40 Taf. 3, 2–3; 6, 3–4.

28 Herodot 8, 55; Pausanias I, 26, 5; I, 27, 2.

29 Kron (1976); Erechtheus: Kron (1988) 923, 941 f., 949–951.

30 Zu Boutes: Kron (1976) 48, 165 f.; zum Priesteramt: Kron (1976) 51; Parker (1996) 290–293; Tiverios (2005) 315.

tuenbasis war in Relief der lokale Mythos dargestellt, der beide miteinander verband und für die Athener identitätsstiftend war: die Geburt des von Hephaistos gezeugten, von der Erde geborenen und von Athena angenommenen Kindes (»Erichthonios«).³¹

Für das Erechtheion wurde eine andere Lösung gewählt. Den beiden »Hauptbewohnern« des Tempels, Athena und Erechtheus, wurden distinkte Teile des Baus zugewiesen, und es wurde mit den stärkstmöglichen Mitteln visualisiert, dass der Tempel unterschiedliche Kultstätten und Kultmale unter einem Dach vereinte. Dies ist in dieser Form in der griechischen Welt ohne Parallele.

3. DIVERSITÄT UND KOMBINATION VON KULTSTÄTTEN UND -MALEN ALS GESTALTUNGSPRINZIP

Für griechische Tempel, so unterschiedlich sie im Einzelnen auch aussehen mögen, gab es eine beschränkte Anzahl von Bautypen (auf den Grundriss bezogen) und im Wesentlichen drei Bauordnungen (auf den Aufbau bezogen). Das Erechtheion ist der ionischen Ordnung zuzurechnen (wie man am Typus der Säulen und Kapitelle, dem Aufbau des Gebälks und den zahlreichen Schmuckbändern sieht; Abb. 10–18). Der Tempel besteht aus einem Kernbau (Cella) über einem langrechteckigen Grundriss (ca. 12 × 23 m) mit prostyler Säulenstellung im Osten und zwei Anbauten im Norden (Nordhalle) und im Süden (Korenhalle) (Abb. 7–19).³² Einzigartig ist, dass sich der Bau über zwei Geländeneiveaus erhebt, dass die rückwärtige Schmalseite in ihrer Gliederung und ihrem Aufbau von der vorderen Schmalseite so stark abweicht und dass sich an den Langseiten der Cella die genannten beiden Anbauten befinden, die nicht nur – wie die Langseiten selbst – auf unterschiedlichen Niveaus ansetzen, sondern auch in ihrer Höhe und Breite divergieren (wobei die Nordhalle auch noch über die nördliche Langseite des Kernbaus hinaus nach Westen ausgreift).

Das Innere des Kernbaus (d. h. der Cella) ist durch den Einbau einer christlichen Kirche und durch die nachantike Nutzung sehr stark verändert worden. Gesichert sind (durch entsprechende Spuren an den Wänden und durch die sogenannte Bauinschrift) zwei Mauern: die östliche Quermauer, die den Ostteil, der etwas weniger als die Hälfte des Gesamtraums einnimmt (Ostcella), vom Westteil abtrennt, und eine parallel dazu verlaufende Mauer im Westen, die in der Westcella einen in der Bauinschrift genannten Vorraum bildet, der sich zu der großen Tür in der Nordmauer hin öffnet (und auch durch die ungegliederte Tür in der Westwand zugänglich war) (Abb. 8, 9).³³ Dass die

31 Gruben (2001) 223–229 Abb. 169–172; Basis: Kron (1988) 931, 945 Nr. 19.

32 Paton (1927); Brouskari (1997) 170–202; Goette (2001) 25–29; Gruben (2001) 209–222; Korres (2003) 24–28; Korres (2010) 143–165, bes. 154 mit Abb. (Grundriss).

33 IG I³ 474 Z. 69–76; Paton (1927) 288–291.

Ostcella für Athena bestimmt war und dort das Kultbild aufbewahrt wurde, ergibt sich aus mehreren Gesichtspunkten.³⁴ Dann ist das von Pausanias erwähnte »Erechtheion« mit den Altären für Poseidon und auch Erechtheus, für Hephaistos und für Boutes sowie dem Salzsee mit der Westcella zu identifizieren.

Vor der Errichtung des Erechtheions entsprach das Geländeneiveau an dieser Stelle etwa dem der späteren Westcella.³⁵ Nach wie vor umstritten ist, ob der gesamte Cellaraum dieses Niveau beibehielt oder ob der Boden der Ostcella fast drei Meter höher lag als der der Westcella (wobei man sich für den Höhenunterschied wegen der gravierenden nachantiken Eingriffe an den Türschwellen orientieren muss).³⁶ In dieser Diskussion spielt ein vor der Errichtung des Erechtheions existierender Schrein eine Rolle, der von der Ostcella ummantelt wurde.³⁷ Bei den erschlossenen Ausmaßen dieses Schreins ist allerdings ein Eintritt in die Ostcella nur möglich, wenn ihr Fußboden auf der Höhe der Osttür lag. Den tiefer gelegenen Schrein muss man sich dann in seinem östlichen Teil überbaut und vom Cellaraum aus zugänglich vorstellen.³⁸ Wie die folgenden Beobachtungen zeigen, wurde alles Erdenkliche getan, um in der Disposition des Baus zu visualisieren, dass Ost- und Westcella als distinkte Einheiten funktionierten und auf verschiedenen Niveaus lagen.

Als Vorderseite des Erechtheions ist, wie für griechische Tempel üblich und in diesem Fall durch die Ausrichtung zum Altar gesichert, die Ostfassade anzusehen (Abb. 12, 13). Diese ist die am wenigsten von kanonischen Lösungen abweichende Seite. Der Bau erscheint als prostyler (d. h. mit vorgestellten Säulen versehener) ionischer Tempel, mit Fries und Giebeldach. Eine zeitnahe Parallele für einen Tempel ionischer Ordnung mit prostyler Säulenstellung ist der kleine Tempel für Athena Nike am Eingang zur Akro-

34 Cassius Dio 54, 7, 3 zufolge war das Kultbild der Athena nach Osten ausgerichtet. Die Ostcella lag dem Altar am nächsten, war ihm zugewandt und der größte Raum des Baus. – Die Zuordnung beider Räume wird kontrovers diskutiert, s. Gerding (2006) 393–399.

35 Terrasse II, s. u. mit Anm. 65 und Abb. 4; Paton (1927) 425.

36 S. Paton (1927) Taf. V, XI, XV: Höhenunterschied der Nord- und Westtür zur Osttür: 2,70 m; Korres (2010) 162. – Einheitliches Niveau: so Lesk (2005) 72, 82–93 Abb. 142, 143, 477, 542, 571.

37 Er wurde aus der Zurichtung der Ost- und Südmauer der Ostcella unterhalb des Niveaus der Osthalle erschlossen. Da bei Errichtung des Erechtheions auf diesen Bau Rücksicht genommen wurde, ist davon auszugehen, dass er (zumindest teilweise) sichtbar bzw. zugänglich blieb; Brouskari (1997) 172 Abb. 118; Korres (1997) 229 mit Anm. 73; Goette (2001) 26 f. Abb. 10; Gruben (2001) 214; Korres (2010) 162.

38 Hätte man die Zugänglichkeit zu diesem Schrein auf seinem ursprünglichen Gelniveau bewahren wollen, hätte man die Ostcella um einige Meter nach Osten verlängern müssen, um einen Niveauunterschied von 3 Metern überwindende Treppe einbauen zu können. – Bezeichnenderweise hält Lesk (s. Anm. 36) die – sicher nachzuweisende – Trennmauer zwischen Ost- und Westcella für nicht existent, s. Lesk (2005) 83–87.

polis (Abb. 2).³⁹ Einem in wenigen Metern Abstand vor der Ostfront des Erechtheions stehenden Besucher würden die beiden im Süden und Norden angebauten Hallen weniger ins Auge fallen, als es die Rekonstruktionszeichnung (Abb. 13) suggeriert. (Allerdings würde durchaus auffallen, dass der Bau an einer Geländekante steht und unmittelbar rechts neben der Nordseite eine Treppe in die Tiefe führt; s. Abb. 9, 16). Diese kanonische bzw. traditionelle Gestaltung der Ostfassade kann m. E. mit der Tatsache verbunden werden, dass dies die dem Altar zugewandte Seite war – wie es der Tradition entsprach. Auf diesen Altar waren mindestens zwei Vorgängerbauten ausgerichtet gewesen (s. Anm. 10; Abb. 5), in seiner Funktion als Athenatempel stand das Erechtheion in einer bereits jahrhundertalten Tradition.

Die Rückseite des Baus stimmt mit der Vorderseite nur in der Gestaltung der Dachzone und den beiden darunter liegenden Baugliedern (Architrav und Fries) überein (Abb. 14, 15). Unterhalb des Architravs bietet sich ein völlig anderer – und in der griechischen Architekturgeschichte einmaliger – Anblick. Die westliche Schmalseite setzt auf einem im Vergleich zur Ostseite ca. drei Meter niedriger gelegenen Niveau an und ist in einen gänzlich ungegliederten Sockelbereich und eine weitgehend geöffnete obere Zone geteilt. Im Sockelbereich ist – nicht mittig – eine Tür ohne jegliche Profilierung einbezogen. Die obere Zone setzt über einem vorkragenden Fußprofil an und ist durch vier der Wand vorgeblendete Halbsäulen gegliedert. Zwischen der rechten Halbsäule und der Südmauer war die Wand offen, die vier übrigen Interkolumnien waren in ihrem unteren Teil mit Schranken versehen, über denen Gitter ansetzten.⁴⁰ Das Fußprofil dieser oberen Zone liegt nicht nur oberhalb der nördlichen Langseite, sondern auch oberhalb der südlichen Langseite. Somit ist hier ein drittes Höhenniveau angegeben, das mit keinem weiteren korrespondiert. Die Tatsache, dass der gegliederte Teil der Rückfront optisch angehoben und damit über die beiden angeschlossenen Hallen hinausgehoben ist, passt zu den drei gleichfalls unterschiedlichen Dachniveaus, die sich hier jedem Besucher – gleich aus welcher Entfernung er den Bau betrachtet – aufdrängen: Das Horizontaldach der Korenhalle liegt niedriger als das – nach Norden ausgerichtete – Giebeldach der Nordhalle, das wiederum von dem – nach Westen orientierten – Giebeldach des Kernbaus überragt wird (Abb. 15).

Die gesamte Westfront unterhalb des Architravs ist einzigartig. Der Verzicht auf jegliche Gliederung und Ausschmückung des Sockelbereichs (bei einem Bau ionischer, an Schmuckbändern so reichen Ordnung!), mit einer rahmenlosen Tür als schlichtem Durchgang, spricht eine deutliche Sprache: Dieser Teil des Baus war keine Fassade, die sichtbar sein sollte. Hier schloss der Kultbezirk der Pandrosos an, ein umschlossenes Te-

39 Paton (1927) 18–46 Abb. 29 Taf. III. XIII oben. – Zu Athena Nike s. u. mit Anm. 68.

40 Zur Rekonstruktion s. Paton (1927) 54–76 Taf. IV. XIII unten; Goette (2001) 28; Lesk (2005) 130; Korres (2010) 162 f.

menos mit dem Ölbaum der Athena und einem Altar für Zeus (Abb. 9). In der Gliederung der Oberzone wurde alles versucht, um diese Seite des Baus von der Ostfront abzusetzen. Sie ist niedriger als die Ostfront, sie ist in ihrem oberen Teil geöffnet, die vorgeblendeten Halbsäulen stehen zwischen den Stirnseiten der Langseiten, sind also nicht prostyl. Deutlicher kann man nicht zeigen, dass diese Mauer nicht die Rückseite des Raums ist, der sich zur Ostfront hin öffnet.

Die Langseiten eines Tempels weisen normalerweise entweder geschlossene Mauern oder eine Säulenreihe auf, die auf allen vier Seiten umläuft (Peristase). Beim Erechtheion springen an beiden – auf unterschiedlichem Bodenniveau ansetzenden – Langseiten Anbauten vor, die unterschiedlich hoch, breit und tief und hinsichtlich ihres Aufbaus unterschiedlich gestaltet sind. Die kleinere Korenhalle ist an der Seite des Baus zu sehen, die an dem Hauptweg der Akropolis lag: Diesen Weg mussten alle nehmen, die zum Altar, zu den Fronten des Erechtheions und des Parthenons und zu den weiter im Osten gelegenen Kultstätten gelangen wollten (Abb. 2, 6). Die größere Nordhalle (Abb. 8, 9, 13–19) war von der mächtigen Umfassungsmauer der Akropolis nur wenige Meter entfernt. Sie lag nicht an einem Verkehrsweg, war aber durch ihre Dimensionen und ihre Positionierung für alle sichtbar, die auf die Akropolis kamen und den Hauptweg nahmen.

Die sogenannte Korenhalle (ca. 6 Meter breit, 4 Meter tief und 6 Meter hoch) sitzt am südlichen Ende der südlichen Langseite, ihre linke Schmalseite fluchtet mit der Westmauer des Kernbaus (Abb. 7–11).⁴¹ Über einer profilierten Sockelzone aus Orthostaten (aufrecht stehenden Blöcken, die die unterste Zone einer Wandgliederung bilden) nehmen sechs überlebensgroße Statuen junger Mädchen, die in der Bauurkunde erwähnt und als *korai* (»Mädchen«) bezeichnet werden, die Funktion von Säulen wahr.⁴² Sie tragen das Gebälk der Halle, das – wie der Gesamtbau – der ionischen Ordnung angehört: Über einem Architrav mit drei Faszien befindet sich der sogenannte Zahnschnitt und darüber das Geison. Zwischen den Mädchenstatuen und dem Gebälk vermitteln, wie bei Säulen auch, Kapitelle, die in diesem Fall nicht die breit ausladenden Voluten aufweisen, wie sie für ionische Kapitelle üblich sind, sondern in der schlichteren Form von sogenannten Blattkranzkapitellen gestaltet sind.

Statuen weiblicher Figuren, die an die Stelle von Säulenschäften treten (sogenannte Karyatiden), hatte es an Kleinbauten ionischer Ordnung bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. gegeben.⁴³ Es waren allerdings noch nie sechs Karyatiden an einem einzigen Bau zu sehen gewesen. Stilistisch setzen sich die Stützfiguren des Erechtheions von den archaischen Beispielen stark ab. Sie weisen die für Figuren klassischer Zeit charakteris-

41 Paton (1927) 110–119 Taf. I, II, XIV, XXXIII; Scholl (1995); Korres (2003) 24–28 Abb. 23, 25.

42 IG I³ 474 Zeile 86; Höhe der Koren: ca. 2,20 m; Lauter (1976); Scholl (1995) 196–212.

43 Scholl (1995) 196 mit Lit.; Gruben (2001) 84–88 Abb. 59, 61, 65.

tische Ponderation (die markante Unterscheidung von Stand- und Spielbein) auf. Ihr Gewand, der aus einem schweren Wollstoff bestehende Peplos, der hier in der untergegürteten Variante getragen wird (der Gürtel verschwindet hinter dem Bausch des über die Gürtung fallenden Stoffes), betont die Gewichtsverteilung dezidiert, indem der Stoff vor dem Standbein in schmalen, senkrechten Faltenbahnen herabfällt, an die Kanneluren von Säulen erinnernd (und damit die tragende Rolle des Standbeins visualisierend), sich dem Spielbein hingegen eng anschmiegt. Auch im Oberkörperbereich liegt der Stoff so dicht am Körper, dass sich die Brüste fast wie nackt abzeichnen (ein Stilmerkmal der Zeit um 420/410 v. Chr.).⁴⁴

Die Mädchen tragen ferner einen Mantel, der auf den Schultern mit Fibeln am Peplos befestigt ist und ihren Rücken bedeckt. Sie hielten jeweils einen Zipfel ihres Mantels in ihrer gesenkten linken Hand (wie beim jetzigen Erhaltungszustand nur in der Ansicht von hinten am Verlauf der Falten zu erkennen ist). Auch ihre linken Unterarme sind alle abgebrochen. Aufgrund von Kopien dieser Figuren, die in der Kaiserzeit angefertigt wurden, kann man rekonstruieren, dass die Mädchen Opferschalen (Phialen) in ihren gesenkten Händen hielten.⁴⁵ Das dichte, lange Haar der Koren ist teils zu Zöpfen geflochten, die um den Kopf geschlungen sind, teils fällt es frei auf den Rücken. Der Mittelscheitel wird von einem Zopf bedeckt, der ein Zeichen für den Mädchenstatus ist; verheiratete Frauen (und das heißt: Athenerinnen, die älter als ca. 15 Jahre sind) tragen diesen Scheitelzopf nicht mehr. Der Zopf und die offen getragenen Haare weisen die Stützfiguren als Darstellungen noch unverheirateter Mädchen aus (Frauen steckten sich das Haar auf), wobei die auf die Brust fallenden einzelnen Haarlocken ein altertümliches Element sind, das an Mädchenstatuen archaischer Zeit erinnert; in klassischer Zeit trugen Mädchen ihre Haare im Nacken zusammengebunden.⁴⁶

Die sechs Koren sind in ihrer Positionierung aufeinander bezogen (die drei im linken Teil stehen auf dem rechten, die drei im rechten Teil auf dem linken Bein), es gleicht aber keine einer anderen (wie man besonders deutlich an den jeweils divergierenden Gewandmotiven sehen kann). Alle sind zur Front der Halle hin ausgerichtet; die beiden Koren der Schmalseite stehen nicht neben-, sondern hintereinander (Abb. 10. 11). Dadurch wirken die Mädchen als Gruppe, als gingen sie in einer Prozession (und damit so, wie man Mädchen in der Öffentlichkeit wahrnahm, nämlich als Gruppe bei Festen).

Nicht nur die »Koren« werden in der Bauinschrift erwähnt, sondern auch das »Kekropion«, über dem sie stehen.⁴⁷ Dabei handelt es sich um eine Kultstätte für den Ur-

44 Lauter (1976) 40–49 Taf. 3–54.

45 Kopien in Rom (Augustusforum) und Tivoli (Hadriansvilla), s. Schmidt (1973) 13 f., 22–27 Abb. 7–8, 12, 43 Taf. 19–21, 26–28; Scholl (1995) 200–212 Abb. 14–16.

46 Zu Tracht und Frisur: Scholl (1995) 199–210; s. Meyer (im Druck).

47 IG I³ 474, Z. 9. 59. 63. 84; Kron (1976) 87 f.

könig Kekrops. Die Kultstätten für Heroen beherbergten üblicherweise das Grab dieser Heroen bzw. galten als ihre Grablege. Die Korenhalle sitzt zum größten Teil auf dem Fundament für den Säulenumgang des Alten Athena-Tempels auf (Abb. 7, 8). Da dieses Fundament leicht schräg zur Südmauer des Erechtheions verläuft, bleibt unter dem hinteren Teil der Korenhalle ein Zwickel frei, der nie durch eine Mauer geschlossen wurde. Die westliche Mauer des Kernbaus ist im unteren Teil nicht bis zur Südmauer vorgezogen, sodass hier eine Öffnung klafft, die unter der Südwestecke des Baus knapp zwei Meter, unter dem rückwärtigen Boden der Korenhalle ca. drei Meter hoch ist (Abb. 14, 15). Hier stellte man sich das Grab des Urkönigs vor.⁴⁸ In einigem Abstand zur Westwand der Erechtheions war diese Öffnung durch eine Einfriedung abgeschirmt, und die Umfassungsmauer des Pandroseions wirkte als weitere Sichtschranke (Abb. 9).⁴⁹

Die Korenhalle oberhalb des Kekropsgrabes war das weithin sichtbare Monument, das diese Stätte markierte. In diesem Zusammenhang bekommt der Aufbau der Halle einen markanten Sinn: Die durchgehende Orthostatenzone (anstelle einzelner Sockel für die Karyatiden) wird die Besucherinnen und Besucher an die aufgemauerten Fassaden der Grabbezirke erinnern haben, die die attischen Familien in den Nekropolen vor den Toren der Stadt anlegten.⁵⁰ Auf den Fassadenmauern dieser Familiengrabbezirke standen dann die Grabmonumente in Form von Inschriftstelen, Grabreliefs und reliefierten Marmorgefäßen.⁵¹ Über dem Kekropion stehen sechs Mädchen mit Opferschalen in den Händen. Sie wurden zu Recht als Choephoren interpretiert, d. h. als die Mädchen, die den Toten flüssige Grabspenden darzubringen pflegten.⁵² Die steinernen Koren der Halle verbürgen sozusagen ewige Totenopfer für den attischen Urkönig Kekrops.

Die Nordhalle hat eine mehr als doppelt so große Grundfläche wie die Korenhalle und ist etwa doppelt so hoch (ca. 11 Meter breit, 7 Meter tief und 12 Meter hoch).⁵³ Obwohl sie der von dem Hauptverkehrsweg abgelegenen Nordseite vorgelagert ist, war sie wegen ihrer Dimensionen und ihrer Platzierung weithin sichtbar (Abb. 1, 2, 7). Über

48 Stevens (1946) 93–97 Abb. 12–14; Kron (1976) 43, 87 f.; Scholl (1995) 183–190 Abb. 3–10. Die einmalige Existenz eines Grabes ist archäologisch nicht erwiesen.

49 M. Korres (1997a) zufolge war das Kekropeion in archaischer Zeit durch eine hohe ionische Säule markiert; für die klassische Zeit rekonstruiert er eine hohe Stele an der Westwand der Cella, vor der Stirnseite der Südwand; s. Korres (2003) 26 f. Abb. 25; Korres (2010) 150 mit Abb. Diese Stele erinnert an die Palmettenstelen der Familiengrabbezirke in den Nekropolen, s. Anm. 51.

50 Nur an der Ostseite, hinter der sechsten Kore, gibt es eine schmale Öffnung (Abb. 9, 10), durch die das Kultpersonal zu einer tiefer gelegenen Öffnung in der Südwand und durch diese in das Innere der Westcella gelangen konnte. Paton (1927) 111 Abb. 68 Taf. VII links. Zum Vergleich mit Grabanlagen s. Scholl (1995) 191–196.

51 Bergemann (1997) Taf. 1–3.

52 Scholl (1995) 196–212.

53 Paton (1927) 80–97 Taf. I–V, XIII–XV; Korres (2003) 24–28 Abb. 23, 25.

der dreistufigen Krepis, dem üblichen Unterbau, bilden sechs ionische Säulen (je zwei im Osten und Westen und insgesamt vier im Norden) einen Vorraum, der von einem Gebälk mit Dreifaszienarchitrav, Fries und einem Giebeldach überdeckt ist (Abb. 13–19). Die Säulen sind monumentaler (höher und dicker) als die Säulen an der Ostfassade, der Fries ist höher als der, der am Gebälk des Kernbaus angebracht ist.⁵⁴ Die Halle ragt im Westen etwa drei Meter über die Schmalseite der Cella hinaus, die Westseite der Krepis stieß an die (nicht erhaltene) Umfassungsmauer des Pandroseions. In der Mitte der Rückseite der Halle öffnet sich die mit prächtigen Schmuckbändern gerahmte, etwa fünf Meter hohe Tür, die in die Westcella führt (und wesentlich höher ist als die Tür an der Ostfront). Die Breite dieser Tür entspricht der des Abstandes zwischen den Säulen, sodass das mittlere Interkolumnium der Front gewissermaßen als zweiter, vorgelagerter Rahmen der Tür gelten kann. Neben dieser Tür – in dem Teil der Rückwand, der westlich vor den Kernbau vorspringt – bildet eine schlichte Maueröffnung eine weitere Tür, die mit ca. 2,50 Meter Höhe nur etwa halb so hoch ist wie das gerahmte Portal in der Mitte der Halle (Abb. 17, 18). Dieser Durchlass führt in das Pandroseion (Abb. 8, 9).⁵⁵

Die imposante Nordhalle hatte also die Funktion, durch ihre Positionierung und ihre beiden nebeneinander gelegenen Türen einerseits die Westcella des Erechtheions und das Pandroseion gleichsam miteinander zu verklammern und gleichzeitig eine Hierarchisierung beider Bereiche zu visualisieren, was durch die Platzierung, die Größe und die Ausstattung der Türen zum Ausdruck kam: Die Westcella war durch das reich geschmückte Portal zugänglich, in das Pandroseion gelangte man durch die schlichte, niedrige Öffnung.

Dies war jedoch nicht die einzige Funktion der Nordhalle. In ihrer Südostecke befindet sich ein Kultmal, in dem Uta Kron m. E. zu Recht das Grab des Erechtheus gesehen hat.⁵⁶ In dem Plattenboden ist eine rechteckige Fläche ausgespart, die durch Schrankenplatten eingefasst und zugleich hervorgehoben war (Abb. 9, 15–17, 19). Etwa zwei Meter unterhalb des Niveaus des Plattenbodens liegt an dieser Stelle die Oberfläche des gewachsenen Felsens, und in diesem Felsen befinden sich zwei etwa ein Meter tiefe, in der Form an Zahnwurzeln erinnernde Höhlungen (Abb. 18). Auf der Höhe des gewachsenen Felsens ist in der Nordmauer des Erechtheions eine Öffnung ausgespart, sodass eine Verbindung zwischen dieser Stelle und dem Innern der Westcella bestand.⁵⁷ In der Bauinschrift des Erechtheions sind vier Platten für einen Altar des *Thyechoos* erwähnt, der

54 Beide Friese heben sich vom übrigen Bau dadurch ab, dass sie aus grauem eleusinischen Marmor bestehen (Abb. 10, 12–16). Ungewöhnlicherweise waren einzelne Figuren (aus weißem Marmor) an diesen dunkleren Untergrund angedübelt. Brouskari (1997) 188–193 Abb. 130–133.

55 Paton (1927) 98–104 Taf. I, II, V, VII rechts; XI, XIV, XXV.

56 Kron (1976) 43–52; Kron (1988) 924–927.

57 Paton (1927) 104–110 Abb. 66 f. Taf. II, VII rechts; VIII, IX (»crypt«).

»in der Vorhalle vor der Tür« platziert werden sollte. Das Wort »Thyechoos« setzt sich aus den Bezeichnungen für »Opfer« und für »gießen« zusammen und impliziert ein Opfer, das nicht notwendigerweise aus einer Flüssigkeit bestanden haben muss; es kann sich auch um das Ausgießen von Brei gehandelt haben, wie es in altertümlichen Kulturen üblich war. Bei den vier Platten muss es sich also um die Abschränkung handeln, die die Aussparung des Plattenbodens rahmte (Abb. 13, 15, 19); über diese Abschränkung hinweg konnten dann die Libationen hinab in die Spalte gegossen werden.⁵⁸

Aus Euripides' Tragödie »Erechtheus« (um 423–421 v. Chr. geschrieben) erfahren wir vom Ende des Erechtheus, der seine Heimat gegen Eindringlinge unter der Führung des Eumolpos, des Sohnes des Poseidon, verteidigt hatte. Poseidon schleuderte seinen Dreizack und »verbarg« Erechtheus im Akropolisfelsen.⁵⁹ Für eine Interpretation des Kultmals in der Nordhalle mit dem Ort, an dem Erechtheus zu Tode kam, sprechen folgende Gesichtspunkte:

Wie die m. E. zwingende Verbindung der Aussparung im Plattenboden mit dem in der Bauinschrift erwähnten Altar des Thyechoos »in der Vorhalle vor der Tür« zeigt, wurde an dieser Stelle geopfert und die Opferstätte durch die Rahmung permanent von ihrer Umgebung abgegrenzt. Da die Darbringung von Opfern an einem Grab die angemessene Form für die Ehrung und die Kommemorierung des Verstorbenen ist (man denke an die Opferschalen in den Händen der Koren an der Südhalle), ist ein Altar als dauerhaft an diese Opfer erinnernde Einrichtung eine angemessene Visualisierung eines Heroengrabes. Die oftmals geäußerte alternative Interpretation der unterhalb des Plattenbodens gelegenen Felsspalte als das von Pausanias erwähnte »Dreizackmal«, das Poseidon hinterließ, als er mit seinem Dreizack nach dem für ihn verlorenen Streit mit Athena um das attische Land auf den Akropolisfelsen stieß,⁶⁰ mag zwar wegen der zackartigen Felsspalte (Abb. 18) auf den ersten Blick naheliegen, ist aber nicht überzeugend. Das Dreizackmal ist von dem Salzquell, den der Dreizack hervorsprudeln ließ, nicht zu trennen, und diesen Salzquell sah Pausanias im Innern des Erechtheions. Opfer an diesem Dreizackmal sind ebenso wenig überliefert wie Opfer an den Zeugnissen für den Streit selbst (dem Salzquell und dem Ölbaum). Ferner ist in der Kassettendecke der Nordhalle oberhalb der Öffnung im Plattenboden eine Öffnung ausgespart, die die Größe von zwei Kassetten umfasst. Diese Öffnung befindet sich nicht direkt oberhalb der Kultstätte, sondern etwas versetzt (Abb. 17, 19).⁶¹ Das muss den Sinn haben, dass

58 IG I³ 474 Z. 77–79, 201–204; Paton (1927) 105–107 Abb. 66 Taf. XIII, XIV; Kron (1976) 44–48 zu dem Altar und dem Opferbrauch.

59 Eur. Erechth. Z. 59 f. (ed. Seecck); das Drama ist nur in Fragmenten überliefert. Vgl. Euripides' Tragödie »Ion« (ca. 410 v. Chr.) V. 281: das Erechtheusgrab ist in einem »Erdsplatt«.

60 Pausanias I, 26, 5; s. Kron (1976) 43 mit Anm. 158; Gruben (2001) 214 f.

61 Paton (1927) 89–92 Abb. 57, 59 Taf. I. VIII. XXIV; Korres (2010) 151.

man hier die Bahn, die der von Poseidon aus der Höhe auf Erechtheus geschleuderte Dreizack nahm, freihalten wollte.

4. ALTER UND TRADITION

Es zeichnet sich insgesamt folgendes Bild ab:

Das um 435 v. Chr. begonnene, 406 v. Chr. fertiggestellte Erechtheion war wahrscheinlich nicht der unmittelbare Nachfolger des von den Persern 480 v. Chr. zerstörten Alten Athena-Tempels. Zwar standen Reste dieses Alten Athena-Tempels bis zu einem Brand im Jahre 406 v. Chr. noch aufrecht, das alte Kultbild der Athena Polias hatte aber anscheinend in einem Schrein nördlich neben seinem alten Standort ein neues Haus bekommen.⁶² Es ist aufgrund der Quellenlage nicht möglich zu entscheiden, ob dieser Schrein, der dann von der Ostcella des Erechtheions ummantelt wurde, bereits zur Zeit des Alten Athena-Tempels bestand⁶³ oder ob er erst nach dem Persersturm für das Kultbild errichtet wurde. Ob auch im Alten Athena-Tempel mehrere Kulte unter einem – in diesem Falle einheitlichen – Dach vereint waren (wie die Aufteilung der Cella nahelegt, s. Abb. 5, 7, 8), ist ungewiss.⁶⁴ In dem neuen Tempel, dem Erechtheion, wurden jedenfalls die Kombination von Athena und Erechtheus und die Bindung der Stadtgöttin an die Akropolis und ihre Urkönige in völlig neuer Weise visualisiert.

Besonders bemerkenswert ist, dass das Erechtheion einen Geländesprung überbaut und Zugänge auf zwei unterschiedlichen Laufniveaus aufweist. Der Bau wurde an einer Stelle der Akropolis errichtet, an der in mykenischer Zeit zwei lang gestreckte, in ostwestlicher Richtung verlaufende Terrassen angelegt worden waren (Abb. 4). Auf der weitaus größten dieser Terrassen (Terrasse III) war (um 700 v. Chr.) der erste archäologisch nachweisbare Athena-Tempel und im späten 6. Jahrhundert v. Chr. der sog. Alte Athena-Tempel errichtet worden. Auf einem etwa zwei Meter tiefer gelegenen Niveau schloss sich im Norden die schmale Terrasse II an, die wiederum ein bis zwei Meter höher lag als der gewachsene Felsen zwischen ihrer Nordseite und der Umfassungsmauer der Akropolis. Auf Terrasse II befanden sich der Ölbaum der Athena und der Salzquell des Poseidon; der Felsspalt, in dem das Grab des Erechtheus gesehen wurde, öffnete sich nördlich vor der Terrasse II.⁶⁵

62 Hurwit (1999) 145 Abb. 115; zu diesem Schrein s. o. mit Anm. 37 f.

63 Dies nimmt Goette (2001) 27 an.

64 Meist wird von der – im Fundament noch gut erkennbaren – Aufteilung des westlichen Teils der Cella auf die Binnenaufteilung der Westcella des Erechtheions geschlossen und die gleichen Kulte angenommen, so Brouskari (1997) 205; Hurwit (1999) 122 f.

65 Iakovidis (2006) 80 f. Plan 8; 99 Plan 12; 110 Plan 16; 226 Plan 38; Korres (2010) 32 mit Abb. – Der Höhenunterschied der Böden von Ost- und Westcella (bzw. der beiden Türen in der

Die südliche Langseite des Erechtheions ist auf Terrasse III errichtet, die Korenhalle sitzt auf den Fundamenten für die nördliche Ringhalle des Alten Athena-Tempels auf (Abb. 7, 8). Die Ostfront des Tempels verlängert diese Terrasse nach Norden, hier mussten für die Vorhalle (und m. E. auch für die Ostcella) sowie für den Platz vor der Ostseite des Erechtheions bis zur Nordmauer der Akropolis Aufschüttungen vorgenommen werden. Das Laufniveau der Westcella, das durch die große Tür in der Nordhalle und die Öffnung in der Westseite vorgegeben ist (Abb. 13–19), entspricht in etwa dem der Terrasse II.⁶⁶ Auf diesem Niveau setzen auch die nördliche Langseite und die Nordhalle an, obwohl sie sich nördlich der Terrasse II befinden. Auch hier waren also Aufschüttungen notwendig. Der gewachsene Felsen war in der Aussparung für das Erechtheusgrab im Plattenboden der Nordhalle sichtbar. Wie ich versuchte zu zeigen, wurde nicht nur mit dem unterschiedlichen Gehniveau der beiden Schmalseiten, sondern auch mit der differenzierten Gestaltung ihres aufgehenden Mauerwerks verdeutlicht, dass das Innere der Cella zwei getrennte Abteilungen beherbergte: die Ostcella, auf dem Niveau der Terrasse III und damit dem der früheren Athena-Tempel, und die Westcella, auf dem Niveau der Terrasse II.

Diese Lösung war durchaus nicht notwendig, um alle beabsichtigten Kultmale in einem Baukomplex unterzubringen. Die übliche Maßnahme für die Integration älterer Stätten in einen Neubau wäre es gewesen, diese auf das Niveau des Neubaus zu bringen oder eventuell durch Öffnungen im Boden die Erreichbarkeit der ursprünglichen Stätten für Opferungen zu ermöglichen. Für die Wahl der ersten Möglichkeit gibt es in nächster Nachbarschaft ein Beispiel, das nur wenige Jahre vor Baubeginn des Erechtheions realisiert wurde. In der nördlichen Ringhalle des Parthenons stand ein Naiskos, vor ihm ein Altar. Diese Kultstätte hatte vor der Nordseite des Vor-Parthenons gelegen, beim Bau des breiteren Parthenons wurde sie angehoben, auf das Niveau der Peristase des Neubaus.⁶⁷ Auch für die zweite Möglichkeit gibt es ein räumlich und zeitlich nahe liegendes Beispiel. Der in den 20er-Jahren des 5. Jahrhunderts v. Chr. errichtete Tempel der Athena Nike und sein Altar (neben dem Aufgang zur Akropolis, s. Abb. 2) liegen mehrere Meter über den Vorgängerbauten. Am Fuß des Nike-Pyrgos sind in der im Zuge dieser Neubaumaßnahme vorgenommenen Verkleidung des Felsens Öffnun-

Westcella und der Osttür, s. o. mit Anm. 36) ist mit 2,70 m größer als der Höhenunterschied zwischen Terrasse II und III, weil die Osthalle (und damit die Osttür) 0,70 m oberhalb des Laufniveaus liegt, s. Paton (1927) Taf. V. XI.

66 Das Kekropion lag im Bereich der Terrasse III, sein Laufniveau war etwa einen Meter höher als das der Westcella und ca. einen Meter tiefer als das der Terrasse III; s. Stevens (1946) Abb. 12–14; Scholl (1995) 185–190 Abb. 5, 10; Iacovidis (2006) 226 Plan 38 (hier: Abb. 4).

67 Korres (1997) 226–229 Abb. 2, 3; 242.

gen frei gelassen, die einen Blick auf den älteren Zustand erlauben (und vielleicht mit alten Kultstätten zu verbinden sind).⁶⁸

Auch bei Errichtung des Erechtheions wurden einzelne Stätten in der Weise »überbaut«, dass höher gelegene Anlagen auf tiefer gelegene Bezug nehmen. Das ist der Fall bei der Korenhalle, die, auf dem Niveau von Terrasse III ansetzend, auf das unter ihr liegende Kekropsgrab verweist. Es ist wohl auch der Fall in der Ostcella, deren Boden m. E. auf dem Niveau der Osttür gelegen haben muss und damit höher als der zeitlich vorausgehende Schrein, den sie aufgenommen hat.⁶⁹

Wurde also für das Erechtheion die Lösung gewählt, nicht durchgehend auf die Höhe von Terrasse III aufzuschütten, sondern im Westen und Norden das Niveau der Terrasse II zu belassen, dann muss die Absicht zugrunde gelegen haben, die Diversität der Kultstätten herauszustellen und Traditionen (ob tatsächlich vorhandene oder vorgegebene) als solche sichtbar zu machen. Athena (im Osten) teilte sich die Cella mit Erechtheus (im Westen), so wie die »Odyssee« das Verhältnis beschreibt; in dem Epos (Od. 7, 81) heißt es, dass Athena in das Haus des Erechtheus kam. Auf der Akropolis zog Athena, deren Tempel bislang auf Terrasse III, westlich des Altars, gelegen hatte, an die im Wesentlichen im Bereich von Terrasse II gelegene Stelle, an der die Erinnerung an die Anfänge des Kultes in Attika zelebriert wurde: Hier befanden sich die »Zeugnisse« für den Streit um das attische Land (und damit der Beweis für die Wahl Athenas als Stadtgöttin), hier lag das Grab des Erechtheus, und hier können alte Steine (Reste der mykenischen Terrassenmauern) die Überzeugung begünstigt haben, am Ort des »festen Hauses des Erechtheus« (Odyssee 7, 81) zu sein.

Bei dem Bemühen um Visualisierung von diversen Kultstätten setzen die beiden Anbauten im Norden und Süden markante Akzente. Die Grabstätten der beiden Urkönige Erechtheus und Kekrops unter der Nordhalle bzw. der Korenhalle sind ihrerseits Zeugnisse für die unendlich lange Zeit der kontinuierlichen Besiedlung Athens durch die Nachfahren des Erechtheus. Die Nordhalle fungiert ferner als Klammer, die den unter freiem Himmel gelegenen Bezirk der Kekropstochter Pandrosos mit dem Erechtheion verbindet.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Das sogenannte Erechtheion ist ein Tempel, der durch seine bauliche Anlage mit zwei Portalen auf unterschiedlichen Niveaus, seine einzigartige Gestaltung der Rückseite und zwei Anbauten zeigt, dass

⁶⁸ Brouskari (1997) 71–87 bes. Abb. 45; Gruben (2001) 202–209 Abb. 155–158; Korres (2003) 17, 29 f. Abb. 16, 27, 28.

⁶⁹ S. o. mit Anm. 37 f.

- er ein Doppeltempel ist (zweigeteilte Cella) – für Athena und den Urkönig Erechtheus;
- die Grabstätten von zwei der Urkönige der Akropolis (Kekrops, Erechtheus) integriert wurden;
- der vor der Rückseite (im Westen) gelegene Ölbaum der Athena sowie eine Kultstätte für die Kekropstochter Pandrosos zu der Anlage gehören.

Die Kombination dieser Kultstätten verband Athena mit den Figuren der attischen ›Urzeit‹ und zelebrierte ihre Funktion als Stadtgöttin.

Über die Anfänge Athens waren seit ca. 500 v. Chr. Erzählungen im Umlauf, die ältere Überlieferungen modifizierten. Erechtheus war nunmehr auf seine (neue) Rolle als Phylenheros und als Landesverteidiger gegen auswärtige Feinde festgelegt – Verdienste, die nach den Perserkriegen unerwartete Aktualität gewannen. Der alte Mythos des erdgeborenen Ziehkindes der Athena wurde für eine neue Figur namens Erichthonios erzählt (und in Bildern verbreitet). Das Erechtheion als Kultstätte würdigte den Kultempfänger Erechtheus und gab der Bedeutung, die dieser jüngst erlangt hatte, sichtbaren und dauerhaften Ausdruck: Sein Grab, das nunmehr untrennbar mit seiner heldenhaften Abwehr von Invasoren verbunden war (welche die Rache des Poseidon nach sich gezogen hatte), bekam mit der Nordhalle einen weithin sichtbaren Rahmen. Im Unterschied zur Korenhalle (dem zweiten Anbau über dem Grab eines Urkönigs) hatte die Nordhalle auch die Funktion, den Eingang zur Westcella zu umrahmen. Sie wies damit auf eine weitere Kultstätte des Erechtheus hin: den Altar, den dieser gemeinsam mit Poseidon im Innern des Baus hatte. Die Kultgemeinschaft mit dem Gott ist m. E. bei der Bestimmung des Erechtheus zum Phylenheros eingerichtet worden.⁷⁰ Der Kult für Poseidon in der Westcella des Erechtheions wie auch das Salzwasser und der Ölbaum erinnerten an Athenas Sieg beim Streit um das attische Land und damit an die immerwährende Verehrung der Stadtgöttin von Athen.

⁷⁰ S. hierzu die in Anm. 24 angekündigte Studie.



Abb. 1 Athen, Akropolis: Ansicht von Südwesten

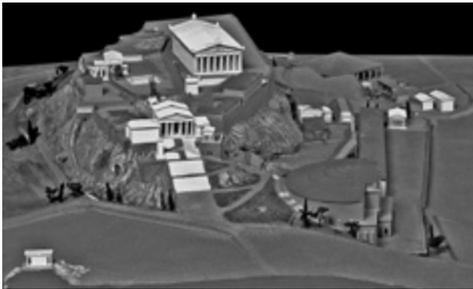


Abb. 2 Athen, Akropolis: Modell im Zentrum für Akropolis-Studien



Abb. 3 Athena nimmt Erichthonios von Gaia entgegen. Attische Trinkschale (ca. 430 v. Chr.); Antikensammlung Berlin F 2537

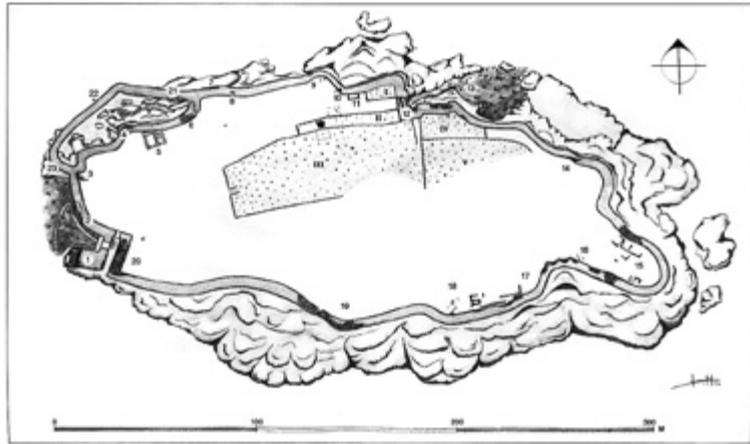


Abb. 4 Terrassierung auf der Akropolis in spätmykenischer Zeit

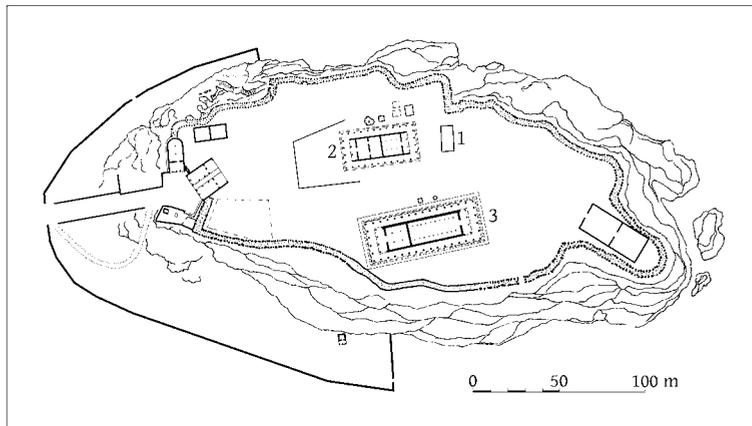


Abb. 5 Plan der Akropolis kurz vor 480 v. Chr.

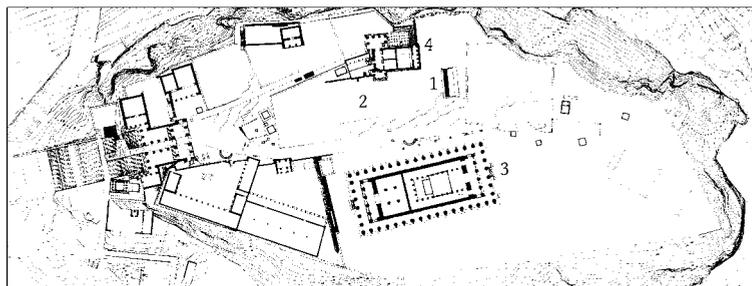


Abb. 6 Plan der Akropolis im 4. Jh. v. Chr.



Abb. 7 Erechtheion, Fundament des Alten Athena-Tempels, Parthenon

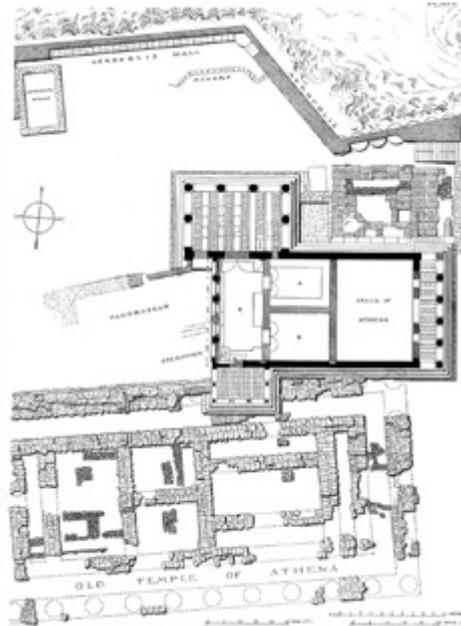


Abb. 8 Erechtheion und Alter Athena-Tempel (Stevens 1927)

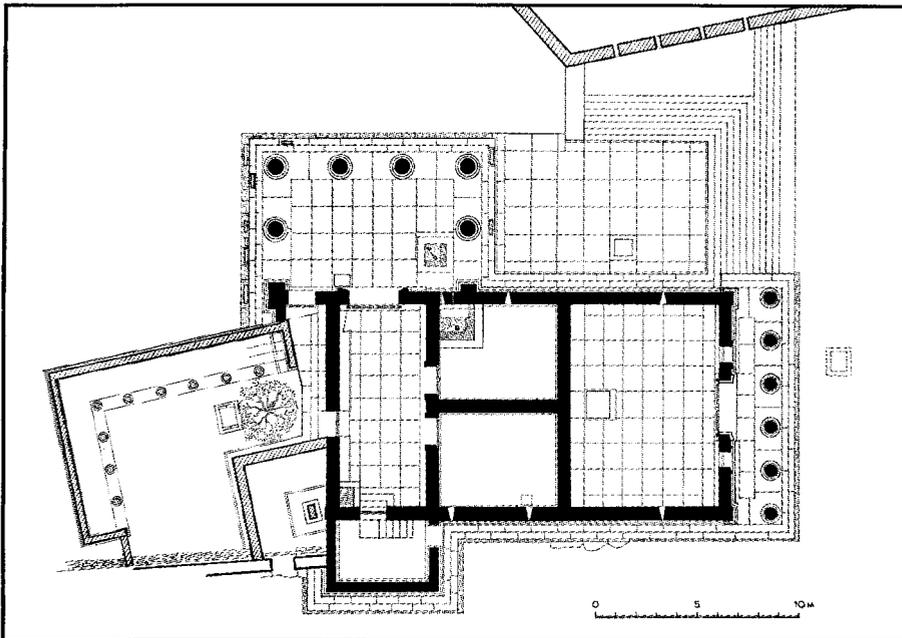


Abb. 9 Erechtheion, rekonstruierter Grundriss (Papanikolaou)



Abb. 10 Erechtheion, Ansicht von Südosten



Abb. 11 Erechtheion, Korenhalle



Abb. 12 Erechtheion, Ostseite



Abb. 13 Erechtheion, Ostseite (Stevens 1927)



Abb. 14 Erechtheion, Westseite

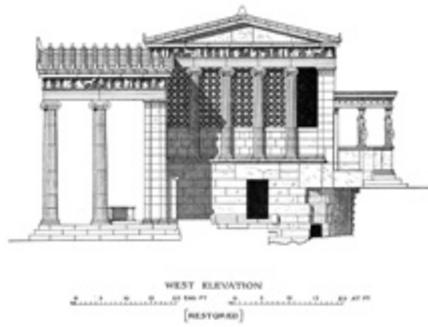


Abb. 15 Erechtheion, Westseite (Stevens 1927)



Abb. 16 Erechtheion, Nordseite



Abb. 17 Erechtheion, Nordhalle mit Öffnung in Boden und Dach

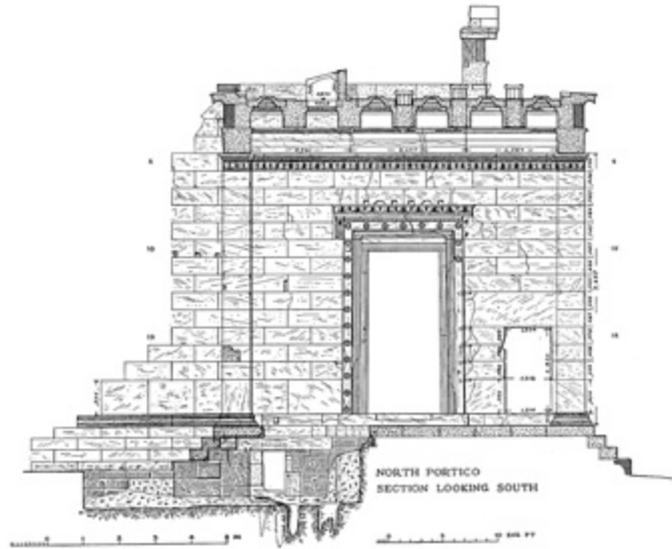


Abb. 18 Erechtheion, Schnitt durch die Nordhalle



Abb. 19 Erechtheion, Nordhalle (Modell Basel, Skulpturenhalle)

BIBLIOGRAFIE

Zu den abgekürzten Zeitschriften und Sigeln s. die Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts: <http://www.dainst.org/de/content/liste-der-abkürzungen-für-zeitschriften-reihen-lexika-und-häufig-zitierte-werke?ft=all>

- BERGEMANN (1997): J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (München 1997).
- BROMMER (1963): F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (Mainz 1963).
- BROUSKARI (1997): M. Brouskari, *The monuments of the Acropolis* (Athens 1997).
- GEORGIOUDI (2005): S. Georgoudi, *Magistrats, fonctionnaires, agents au service des dieux*, in: *The-saurus cultus et rituum antiquorum*, Bd. 5 (Los Angeles 2005) 31–60.
- GERDING (2006): H. Gerding, *The Erechtheion and the Panathenaic Procession*, in: *AJA* 110, 2006, 389–401.
- GOETTE (2001): H. R. Goette, *Athens, Attica and the Megarid* (London 2001).
- GRAF (1997): F. Graf, *Athena*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 2 (Stuttgart – Weimar 1997) 160–166.
- GRUBEN (2001): G. Gruben, *Griechische Tempel und Heiligtümer* ⁵(München 2001) 160–253.
- HURWIT (1999): J. M. Hurwit, *The Athenian Acropolis* (Cambridge 1999).
- IAKOVIDIS (2006): S. E. Iakovidis, *The Mycenaean Acropolis of Athens* (Athen 2006).
- IG: *Inscriptiones graecae*, <http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main>.
- KISSAS (2008): K. Kissas, *Archaische Architektur der Athener Akropolis* (Wiesbaden 2008).
- KORRES (1997): M. Korres, *Die Athena-Tempel auf der Akropolis*, in: W. Hoepfner (Hrsg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis* (Berlin 1997) 218–243.
- KORRES (1997A): M. Korres, *An early Attic Ionic capital and the Kekropion on the Athenian Acropolis*, in: O. Palagia (Hrsg.), *Greek offerings. Essays on Greek art in honour of John Boardman* (Oxford 1997) 95–107.
- KORRES (2003): M. Korres in: Ch. Bouras – M. Korres (Hrsg.), *Athens from the classical period to the present day* (New Castle 2003) 2–45.
- KORRES (2010): *A conversation with Manolis Korres*, in: *Dialogues on the Acropolis. Scholars and experts talk on history, restoration and the Acropolis Museum*. Skaï books (Athen 2010) 12–165.
- KRON (1976): U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen* (Berlin 1976).
- KRON (1988): U. Kron, *Erechtheus*, in: *LIMC* IV, 1988, 923–951 s. v. Erechtheus.
- KRUMEICH – WITSCHEL (2010): R. Krumeich – Chr. Witschel, *Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort athenischer Identitätsbildung*, in: dies. (Hrsg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Wiesbaden 2010) 1–53.
- LAUTER (1976): H. Lauter, *Die Koren des Erechtheion (= Antike Plastik 16)* (Berlin 1976).
- LESK (2005): A. Lesk, *A diachronic examination of the Erechtheion and its reception* (Ph.D. Univ. of Cincinnati 2005), http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=ucin1108170608.
- LORAUX (2000): N. Loraux, *Born of the earth. Myth and politics in Athens* (Ithaca 2000).

- MARX (2011): P.A. Marx, Athens NM Acropolis 923 and the contest between Athena und Poseidon for the land of Attica, in: *AntK* 54, 2011, 21–40.
- MEYER (2007): M. Meyer, Athena und die Mädchen. Zu den Koren auf der Athener Akropolis, in: M. Meyer – N. Brüggemann: *Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter* (= Wiener Forschungen zur Archäologie 10) (Wien 2007) 13–89.
- MEYER (IM DRUCK): Was ist ein Mädchen? Der Blick auf die weibliche Jugend im klassischen Athen, in: A. Kieburg – S. Moraw (Hrsg.), *Mädchen im Altertum* (im Druck).
- NEILS (2005): J. Neils (Hrsg.), *The Parthenon. From antiquity to the present* (Cambridge 2005).
- PALAGIA (2005): O. Palagia, Fire from Heaven: Pediments and Akroteria of the Parthenon, in: J. Neils (Hrsg.), *The Parthenon. From antiquity to the present* (Cambridge 2005) 225–259.
- PARKER (1987): R. Parker, Myths of early Athens, in: J. Bremmer (Hrsg.), *Interpretations of Greek mythology* (London 1987) 187–214.
- PARKER (1996): R. Parker, *Athenian religion. A history* (Oxford 1996).
- PATON (1927): J.M. Paton (Hrsg.), *The Erechtheum* (Cambridge 1927).
- RIDGWAY (1992): B.S. Ridgway, Images of Athena on the Akropolis, in: J. Neils (Hrsg.), *The Parthenon. From antiquity to the present* (Cambridge 1992) 119–142.
- SCHMIDT (1973): E.E. Schmidt, *Die Kopien der Erechtheionkoren* (= *Antike Plastik* 13) (Berlin 1973).
- SCHNEIDER (2010): L. Schneider, Der Parthenonfries – Selbstbewußtsein und kollektive Identität, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 259–279.
- SCHOLL (1995): A. Scholl, *Choephoroi*: Zur Deutung der Korenhalle des Erechtheion, in: *JdI* 110, 1995, 179–212.
- SCHOLL (2006): A. Scholl, *Anathemata ton archaion*. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jh. v. Chr. und die Staatswerdung Athens, in: *JdI* 121, 2006, 1–173.
- STEVENS (1946): G. Ph. Stevens, Architectural studies concerning the Acropolis of Athens, in: *Hesperia* 15, 1946, 73–106.
- TIVERIOS (2005): M. Tiverios, Der Streit um das attische Land. Götter, Heroen und die historische Wirklichkeit, in: V.M. Strocka (Hrsg.), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstags von A. Furtwängler* (München 2005) 299–319.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 Foto Verf.
- Abb. 2 Foto Hans R. Goette
- Abb. 3 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung SMB, Inv. F 2537; Foto: Ingrid Geske-Heiden
- Abb. 4 nach: S.E. Iakovidis, *The Mycenaean Acropolis of Athens* (Athen 2006) 226, Plan 38
- Abb. 5 Plan Hans R. Goette

- Abb. 6 nach: M. Korres in: R. Economakis (Hrsg.), *Acropolis restoration* (London 1994) 43, mit Veränderungen von H. R. Goette
- Abb. 7 Foto Hans R. Goette
- Abb. 8 nach: Paton (1927) Taf. I
- Abb. 9 nach: Korres (2010) 154
- Abb. 10 Foto Verf.
- Abb. 11 Foto Hans R. Goette
- Abb. 12 Foto Hans R. Goette
- Abb. 13 nach: Paton (1927) Taf. XIII oben
- Abb. 14 Foto Verf.
- Abb. 15 nach: Paton (1927) Taf. XIII unten
- Abb. 16 Foto Hans R. Goette
- Abb. 17 Foto Hans R. Goette
- Abb. 18 nach: Paton (1927) Taf. VII rechts
- Abb. 19 Foto Verf.

Mein Dank gilt H. R. Goette, der großzügig wie immer nicht nur bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen half, und U. Kästner, Antikensammlung Berlin, sowie M. Schäfer und V. Petrakos, Archäologische Gesellschaft in Athen, für die Bereitstellung von Abb. 3 bzw. 4. Für die Erlaubnis, das Erechtheion im August 2010 begehen zu dürfen, danke ich dem damaligen Ephoros A. Mantis. Für Diskussion und Hinweise bedanke ich mich bei G. Ladstätter, G. Schörner und L. Theis.

DIE BYZANTINISCHE BRÜCKE ALS KULTOBJEKT?

GALINA FINGAROVA

»Und plötzlich hatte ich die Erleuchtung, dass der Regenbogen wohl das Vorbild für die ersten Brücken gewesen war, dass also der Himmel den Menschen schon seit ewigen Zeiten diese Form als Muster vorgegeben hatte ...« (I. Kadare, »Die Brücke mit den drei Bögen«). Mit diesen Worten weist der albanische Schriftsteller Ismail Kadare auf die enge Verbindung zwischen der Brücke und den himmlischen Kräften hin und verdeutlicht, dass die Brücke allein durch ihre Form dazu prädestiniert ist, das Kultische zu visualisieren, ja selbst als Kultobjekt wahrgenommen zu werden. Ob auch die Byzantiner wie auch andere Völker ihren Brücken die Wertigkeit von Kultobjekten beigemessen haben, wird im Folgenden zu überprüfen sein.

Die antike und mittelalterliche Brücke war, ähnlich wie die moderne, »eine Konstruktion zur Überwindung natürlicher Hindernisse, insbesondere von Flüssen, für den Verkehr«. ¹ Als wichtiger Bestandteil der Infrastruktur hatte sie eine enorme wirtschaftliche, militärische und soziale Bedeutung. Als Architekturmonument repräsentierte sie die Errungenschaft von Technik und Baukunst und diente gleichzeitig als monumentales Denkmal, das die politische und ökonomische Macht ihrer Erbauer demonstrierte. Darüber hinaus verkörperte die Brücke mythologische und sakrale Macht. Metaphorisch und symbolisch wurde sie als ein Verbindungs- und Scheidepunkt zwischen Leben und Tod, zwischen Gott und Mensch angesehen. Sie entwickelte sich zum Sinnbild von Verbindung und Trennung sowohl in profaner als auch in sakraler Hinsicht. ²

Selbstverständlich sind die tief greifenden Fragen nach Bedeutung, Bestimmung, Funktion und Idee der Brücken mannigfaltig und nicht fixiert. Laut Peter Bishop sind die Brücken sowohl Ausdruck wie Verkörperung einer bestimmten Weltsicht, die sie gleichsam begrenzen und zur Entfaltung bringen. ³ Aus dieser Definition ergibt sich die Frage: Welchen Blick gestatten uns die Brücken der Byzantiner auf ihre Weltanschauung? Um diese Frage zu beantworten, muss man zuerst die Besonderheiten und die spezifische Bedeutung der byzantinischen Brücken herausarbeiten.

Im Gegensatz zu den umfangreich erforschten römischen und westeuropäischen Brücken des Mittelalters fanden bisher die byzantinischen – abgesehen von einigen we-

¹ Maschke (1978) 9.

² Maschke (1978); Hellenkemper – Maschke (1983); O'Connor (1993) 1–3; Galliazzo (1995) xvii–xviii. 153, 517–520, 535–545, 591–595, 601; Galliazzo (2004).

³ Bishop (2008) 214.

nigen Aufsätzen, die sich nur mit einzelnen Brücken beschäftigen – keine umfassende wissenschaftliche Behandlung. Die allgemeine Ansicht tendiert dahin, in ihnen einzig und allein die Fortführung römischer Traditionen des Brückenbaus zu erblicken, was die Frage erforderlich macht: Können wir überhaupt von byzantinischen Brücken sprechen?

Die erhaltenen Objekte sowie die Informationen der schriftlichen Quellen lassen eine positive Antwort auf dieser Frage zu: Ja, wir können und müssen von byzantinischen Brücken sprechen. Die Byzantiner haben die römische Bautradition nicht nur fortgesetzt, sondern auch weiterentwickelt. Viele der Neuerungen, die sie im Brückenbau eingeführt haben, gehen bautechnischen Errungenschaften Westeuropas um Jahrhunderte voraus.

Bei der Rezeption des römischen Erbes durch die Byzantiner kann man grundsätzlich zwei Formen unterscheiden: einerseits haben sie die römischen Brücken weiterbenutzt und instand gehalten, andererseits errichteten sie neue Brücken, gestützt auf die Erfahrungen und das Wissen der römischen Baumeister.⁴

Den besten Beweis für die ununterbrochene Weiternutzung der römischen Brücken liefern die Monumente selbst, die zumindest bis zum 19. Jahrhundert in großer Zahl und in sehr gutem Erhaltungszustand vorhanden waren. Die Gründe für die Weiternutzung liegen auf der Hand: die Brücken waren ein integraler Bestandteil des imposanten römischen Straßensystems gewesen, das Byzanz erbte. Als grandioses Kommunikationsnetzwerk war es lebenswichtig für die Existenz des Reiches und seiner Bürger. Darüber hinaus schätzten und bewunderten die Byzantiner die römischen Brücken als Meisterleistung der Ingenieurtechnik und als Kunstwerke, genauso wie sie es mit den anderen Architekturmonumenten taten.⁵ So würdigt beispielsweise Prokop die Augustus-Brücke in Narni, die eine der größten von den Römern erbauten Brücken war: »Kaiser Augustus hat in früheren Zeiten diese Brücke errichten lassen, ein sehr beachtliches Werk mit der höchsten Wölbung, die wir kennen.«⁶

Die Wertschätzung und Bewunderung der römischen Brücken hat natürlich auch eine wichtige Konnotation. Die Byzantiner bezeichneten und fühlten sich als Rhomaioi. In diesem Zusammenhang galten die römischen Brücken als Zeugen der Errungenschaften der eigenen Vorfahren und als ein Hinweis auf die eigene glorreiche und florierende Vergangenheit, mit anderen Worten als Symbol, das die Zeit überbrückt.

4 Galliazzo (1995) 91.

5 Zum Umgang mit römischen Bauten s. Ward-Perkins (1984), zu Brücken bes. 186–191; zur Wertschätzung römischer Architekturmonumente s. z. B. Saradi-Mendelovici (1990); Saradi (1995).

6 Prokop, *Gotenkriege I*, 17, ed. Veh (1978).

Die Byzantiner bauten auch neue Brücken oder renovierten existierende Überreste von alten römischen Strukturen.⁷ Die meisten byzantinischen Brücken, die zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert errichtet wurden, zeigen hinsichtlich Typologie und Technik eine solche Ähnlichkeit mit ihren römischen Vorgängern, dass wir besser von in byzantinischer Zeit errichteten römischen Brücken sprechen sollten als von byzantinischen. Diese Ähnlichkeit erschwert eine Datierung natürlich sehr, insbesondere wenn Inschriften bzw. christliche Symbole oder schriftliche Quellen fehlen.⁸ Das starre Festhalten an der römischen Tradition konnte aber den Byzantinern nicht genügen: Sie entwickelten das römische Modell weiter, indem sie Neuerungen einführten, die ihren eigenen Bauerfahrungen entsprachen.

Diese Neuerungen kann man z. B. an der Mauertechnik beobachten, und zwar bei der Verwendung des typisch byzantinischen Schichtmauerwerks oder *opus mixtum*, das aus unzähligen byzantinischen Bauten bekannt ist. Als herausragendes Beispiel dient die Brücke bei Limyra in Lykien in der heutigen Südwesttürkei aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 1),⁹ deren Baukörper oberhalb der Bögen und Pfeiler in Schichtmauerwerk errichtet war.¹⁰ Dieselbe Brücke zeigt eine weitere Besonderheit, die als typisch byzantinisch bezeichnet werden kann: Das Bogengewölbe wurde aus Ziegeln errichtet, die an der Bogenstirn in doppelter Reihe erscheinen.¹¹

Bei der Makestos-Brücke über den Fluss Makestos in der heutigen Nordwesttürkei, deren Datierung zwischen dem 4. und 6./7. Jahrhundert schwankt (Abb. 2), war laut Hasluck die innere Gewölbefläche gänzlich aus Ziegeln aufgemauert worden, während die äußeren Gewölbesteine aus einem Wechsel von Ziegeln und Keilsteinquadern bestehen – ein Merkmal, das wiederum bei römischen Brücken nicht angetroffen wird, aber typisch für die byzantinische Bautradition ist.¹² Darüber hinaus zeigt die Makestos-Brücke auch eine Reihe von Blendnischen, die nicht nur zur Entlastung dienten, sondern auch eine dekorative Funktion erfüllten¹³ und ein weiteres typisches Merkmal der byzantinischen Bautradition bilden.

7 Anhand von erhaltenen Monumenten und schriftlichen Quellen konnte ich bis jetzt etwa 50 solcher Beispiele ausmachen, diese Zahl kann aber sicherlich noch vergrößert werden.

8 Galliazzo (1995) 91. 96.

9 Über die Brücke allgemein: Wurster – Ganzert (1978); O'Connor (1993) 126 Abb. 104; Galliazzo (1995) 98; Hild – Hellenkemper (2004) 430–431 Abb. 217 s. v. Alakır Çayı.

10 Wurster – Ganzert (1978) 293, 295, 302 Abb. 7.

11 Wurster – Ganzert (1978) 291 Abb. 4, 8, 11, 16.

12 Wurster – Ganzert (1978) 303 Anm. 18.

13 Galliazzo (1995) 97 gibt als Vergleichsbeispiel die über den Afrin in Cyrrhus in Syrien führende römische Brücke an, die in byzantinischer Zeit restauriert wurde; s. a. Galliazzo (1994) 384–385 Nr. 813.

Bedeutender als die Anwendung typischer byzantinischer Bautechniken sind die Neuerungen, die die Struktur der Brücken betreffen. Die byzantinischen Architekten haben erkannt, dass die Stabilität der Baustruktur nicht nur durch Stärkung der Widerlager und vor allem der Pfeiler erreicht wird, sondern auch durch Entlastung des Oberbaus.¹⁴ Diese Entlastung erzielten sie, indem sie verschiedene Methoden verwendeten. An erster Stelle ersetzten sie die typischen römischen Halbkreisbögen durch flache Segmentbögen, deren Verwendung in Westeuropa erst seit dem 14. Jahrhundert bekannt ist. Als ausgewähltes Beispiel kann dazu wieder die 360 m lange Brücke bei Limyra¹⁵ dienen (Abb. 1), deren 26 Segmentbögen – mit einem Verhältnis der Spannweite zu der Bogenachse von 5,3 zu 1 – dem Bauwerk ein äußerst flaches Profil verleihen. An der Brücke wurden statische Untersuchungen durchgeführt, die eine große Tragfähigkeit der Konstruktion erwiesen: Die Brücke konnte auf einem Bogen das Gewicht eines 30 Tonnen schweren Lastwagens tragen und war zusätzlich auf der restlichen Oberfläche des Bogens für ein Gewicht von 500 Kilogramm pro Quadratmeter ausgelegt.¹⁶

Darüber hinaus haben die Byzantiner eine sehr raffinierte Methode zur Entlastung des Oberbaus verwendet: Sie sparten Hohlkammern im Inneren des Brückenkörpers aus, was nicht nur der Gewichtentlastung diente, sondern auch eine Materialersparnis erbrachte.¹⁷ Man kann zwei Arten von solchen Hohlkammern beobachten: Bei der ersten Variante handelt es sich um Hohlkammern, die quer zur Längsachse der Brücke verlaufen und für die Stützung der Fahrbahn gewölbt sind,¹⁸ wie die oben schon erwähnte Makestos-Brücke (Abb. 2)¹⁹ und die Kemer-Brücke, welche über den Fluss Xanthos (heute Koca Çayı) in Lykien führt und womöglich aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammt (Abb. 3),²⁰ zeigen. Bei der zweiten Variante handelt es sich um längsgerichtete Hohlkammern oder -zellen mit flacher Bedeckung, die unmittelbar unterhalb der Fahrbahn entlang der ganzen Länge verlaufen.²¹ Ein herausragendes Beispiel für diese Variante bietet die Aisepos-Brücke (türkisch Güvencin Köprüsü, »Taubenschlagbrücke«) über den Fluss Aisepos (heute Gönen Çayı) im kleinasiatischen Mysien, im Nordwesten der heutigen Türkei, die von Hasluck ins frühe 4. Jahrhundert

14 Galliazzo (1995) 96.

15 Wurster – Ganzert (1978) 291, 301–302 Abb. 4–6, 11–14, 16; Galliazzo (1995) 98.

16 Wurster – Ganzert (1978) 296–299 Abb. 12–14.

17 Galliazzo (1995) 96–97.

18 Galliazzo (1995) 97.

19 Wiegand (1904) 300–301 Taf. XXIV; Hasluck (1905–1906) 187–188; Wurster – Ganzert (1978) Anm. 31; Galliazzo (1995) 97.

20 Wurster – Ganzert (1978) 304–307 Abb. 18–20; Galliazzo (1995) 97 Abb. 41; Hild – Hellenkemper (2004) 915–916 s. v. Xanthos Potamos.

21 Galliazzo (1995) 97–98.

datiert wird, von Galliazzo dagegen in die zweite Hälfte des 5. bzw. in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts (Abb. 4).²²

Die oben aufgezählten Entlastungsformen kann man mit gutem Recht als »modern« bezeichnen, da genau die gleichen Formen auch beim modernen Brückenbau verwendet werden. Diese Feststellung erlaubt die Schlussfolgerung, dass die Byzantiner das hoch entwickelte römische Modell nicht nur übernommen, sondern in solcher Weise weiterentwickelt haben, dass sie die Übergangsphase zur modernen Brücke bereits einige Jahrhunderte früher erreicht hatten als Westeuropa.²³

Die Byzantiner übernahmen von den Römern nicht nur die materielle Erfahrung im Umgang mit Brücken, sondern auch die sich mit ihnen verbindenden Vorstellungen. Die Römer wie auch andere antike Völker sahen die Brücken als sakrale Bauwerke an. Diese Bedeutung ergab sich aus der Wertschätzung des Wassers, das als heilig verehrt wurde. Die Errichtung einer Brücke wurde als Sakrileg gegenüber der Heiligkeit des Wassers verstanden, das durch religiöse Handlungen wie die Einweihung der Brücke und verschiedene Opfergaben entschädigt werden sollte. Die besagten Handlungen sollten die gedemütigten Wassergötter und -geister besänftigen; sie verliehen der Brücke ihre Heiligkeit. Als Erkennungszeichen solcher religiöser Riten und als Visualisierung ihrer sakralen Bedeutung wurden die Brücken mit heiligen oder apotropäischen Symbolen, Statuen, Ehrenbögen und Säulen verziert; Altäre, Votivnischen und Tempel wurden auf oder in ihrer Nähe errichtet.²⁴ Die Byzantiner haben auch in dieser Hinsicht die römische Tradition fortgesetzt. Der Unterschied besteht in der »semantischen« Transformation der sakralen Konnotation von pagan zu christlich.²⁵

Das beliebteste christliche Symbol für die Dekoration von Brücken wie auch von anderen profanen und sakralen Architekturmonumenten ist das Kreuz. Eine Reihe von Beispielen belegt, dass reliefierte oder eingeritzte Kreuze oft an die Stirn der Brückenbögen, meistens an die Schluss- und Kämpfersteine, angebracht waren, aber sie sind auch an den Quadern der Brückenpfeiler und des Oberbaus zu finden.²⁶

22 Hasluck (1905–1906); Wurster – Ganzert (1978) Anm. 31; Galliazzo (1994) 417 Nr. 865; Galliazzo (1995) 97 Abb. 42.

23 Galliazzo (1995) 91, 98.

24 Galliazzo (1995) 517–529, 592–595.

25 Galliazzo (1995) 102.

26 Die Beispiele sind nicht sehr zahlreich, da einerseits viele Brücken in späterer Zeit restauriert wurden und ihre ursprüngliche Dekoration beseitigt wurde und andererseits die Forscher, die die Brücken untersucht haben, meistens ihre Dekoration außer Acht gelassen haben. Als ausgewählte Beispiele seien hier erwähnt: die Brücke über den Fluss Iris (heute Yeşil Irmak) bei Magnopolis (Eupatoria) am Pontos in der heutigen Türkei, die ein ornamentales Kreuz auf den Überresten des Bogens zeigt, Anderson (1903) 77; Galliazzo (1995) 92; eine osmanische Brücke

Kreuze dienten sicherlich mehr als nur einem Zweck.²⁷ Außer als Verzierungs-elemente wurden sie auch als apotropäische Zeichen benutzt,²⁸ die den Schutz der Brücke bzw. der Reisenden gewährleisten sollten. Slobodan Ćurčić hat gezeigt, dass die Schutzfunktion der Kreuze aus ihrer Positionierung auf den Architekturmonumenten ablesbar ist. Er hat eine Reihe von sakralen und profanen Bauten aus dem 5. und 6. Jahrhundert studiert und festgestellt, dass Kreuze an strukturellen Schwachstellen angebracht waren – wie z. B. an Schlusssteinen, Kämpfersteinen oder in Zwickeln. Nach Ćurčić zeugt die Positionierung der Kreuze von dem Vertrauen in ihre Wunderkraft für die Sicherung der strukturellen Stabilität des Baus.²⁹ Die Kraft der Kreuze als

über den Fluss Yildızırmak (auch Gebilırmak) in Kappadokien in der heutigen Türkei, in der zum Teil die Bögen einer byzantinischen Brücke verwendet wurden, von der nur drei Bögen erhalten sind. »Im byzantinischen Mittelbogen ist auf der Nordseite ein Keilsteinkreuz zu sehen, auf der Südseite zwei Quader mit einem Andreaskreuz, ein Quader mit einem Kreuzrelief und ein Quader mit einem stark verwitterten Bogenschützenrelief«, Hild (1977) 110 Abb. 77, 78, vgl. Hild – Restle (1981) 306 s. v. Yildızırmak; Galliazzo (1995) 92; Cumont – Cumont (1906) 216; die Çokgöz Köprüsü (Vielaugenbrücke) über den Halys in Kappadokien mit 15 Bögen, die im Kern ein byzantinischer Bau ist. Sie zeigt ein Kreuzrelief im Scheitel des 4. Bogens von Süden sowie mehrere Quader mit Kreuzzeichen in den Brückenpfeilern, Hild (1977) 117 Abb. 85–87; Hild – Restle (1981) 166–167 s. v. Çokgöz Köprüsü; Galliazzo (1995) 92; eine byzantinische Brücke in Kappadokien aus dem 6. Jahrhundert, 9 km nordwestlich von Arka (heute Akçadağ) und 50 km vor Malatya gelegen. »Die Schlußsteine beider Seiten zeigen Spuren einer späteren Abarbeitung, die den Schluß auf ein früher vorhandenes christliches Emblem (Kreuz) nahe legen«, Hild – Restle (1981) 152–153 s. v. Arka, vgl. Hild (1977) 99 Abb. 68; die Tekgöz Köprüsü (»Brücke mit einem Bogen«), eine osmanische Brücke in Kappadokien über den Kizil İrmak, die sich etwas nordwestlich von Kayseri befindet und an der Stelle einer älteren byzantinischen Anlage steht, von der Spolien verbaut sind, die zum Teil mit Kreuzen in Relief versehen sind, Hild (1977) 83–84 Abb. 50, 51; Galliazzo (1995) 92; die Ruinen einer Brücke in der Nähe von Dorylaion (heute Şarhüyük in der Türkei), über einem bereits seit langem trockenen Flussbett (früherer, nördlicherer Verlauf des Tembros oder alter Seitenarm?), die aufgrund der Kreuze als byzantinisch gilt, Belke – Mersich (1990) 241 s. v. Dorylaion; erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Miniatur auf fol. 3v der Handschrift Vat. gr. 1851 in der Biblioteca Apostolica Vaticana, die in der Mitte eine Brücke zeigt, deren Geländer mit Kreuzen und Statuen verziert sind (Taf. 5, Abb. 5), s. Anm. 49.

- 27 Henry Maguire hat gezeigt, dass christliche Motive und besonders Kreuze, die frühbyzantinische profane Textilien verzieren, genauso wie Dekorationen mit heidnischem Inhalt eine doppelte Funktion erfüllten: einerseits sollten sie Übel abwehren, andererseits Glück bringen; Maguire (1990); vgl. Crow (2008) 163–168, der ähnliche Funktionen für die Dekorationselemente der Aquäduktbrücken in Thrakien annimmt.
- 28 Zu der apotropäischen Funktion des Kreuzes in profanem und sakralem Kontext s. Engemann (1975) 42–48; Dauterman Maguire – Maguire – Duncan-Flowers (1989) 18–22.
- 29 Ćurčić (1992) 17–21.

Beschützer des Baus bestätigt auf unverkennbare Weise eine Inschrift auf dem Mosaikfußboden eines Profanbaus, der sogenannten Villa des Eustolios in Kourion auf Zypern aus dem späten 4. oder frühen 5. Jahrhundert, die besagt: »Statt mit großen Steinen, statt mit festem Eisen und brauner Bronze, und selbst statt mit Stahl, siehe, haben sich die Hallen mit den vielangelegten Zeichen Christi geschützt [gegürtet].«³⁰ Die Inschrift befindet sich im Durchgang zwischen der Süd- und Osthalle und ist auf drei Seiten von in Quadraten eingeschriebenen kreuzförmigen Motiven umgeben, die in mindestens vier Reihen angeordnet sind. »Die Fülle der Kreuze erklärt sich wohl aus der Absicht, den Durchgang wie mit einer Mauer aus den Zeichen Christi gegen das Eindringen des Bösen zu schützen.«³¹ Darüber hinaus offenbart der Inhalt den Glauben, dass die strukturelle Stabilität des Baus nicht durch geläufige Baumaterialien und -techniken gewährleistet ist, sondern durch die magische Kraft des Kreuzes.³²

Neben ihrer Bestimmung, den Bau bzw. die Reisenden zu beschützen, sollten die Kreuze – besonders diejenigen, die an prominenten Stellen angebracht waren – auf unverkennbare Weise die christliche Identität des Baus demonstrieren. Das hat James Crow für die Kreuze nachgewiesen, die an Festungsmauern angebracht waren, und in Analogie zu diesen für die Kreuze, die die Aquäduktbrücken in Thrakien verzierten.³³ Dieselbe Bestimmung haben sicherlich auch die Kreuze an den Brücken erfüllt: Sie sollten den Reisenden sichtbar machen, dass es sich um ein christliches Monument handelt, das Teil des christlichen Reiches ist und von Christus selbst in Schutz genommen wird.

Zusätzlich zu den christlichen Symbolen wurden die Brücken auch mit Inschriften versehen, die sicherlich ähnliche Funktionen wie diese erfüllten, nämlich Dekoration, Schutz und Identitätsstiftung,³⁴ aber auch wichtige Informationen über den Stifter, den Architekten, den Grund für die Stiftung und die Errichtungszeit lieferten. Leider sind Inschriften meistens in schriftlichen Quellen überliefert, die keine Angaben über ihre genaue Positionierung und Funktion festgehalten haben. Erwähnt seien hier zwei herausragende Beispiele, die die ursprünglichen Inschriften *in situ* erhalten haben.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die Karamağara Köprüsü (türkisch »die Brücke der schwarzen Höhle«) aus dem 5./6. Jahrhundert, die sich in Kappadokien in der Osttürkei befindet und in einem 14,5 m weit geschlagenen Spitzbogen den Arap-

30 Übersetzung ins Deutsche bei Engelmann (1975) 47, zu der Inschrift 46–48 Taf. 16c; Dauterman Maguire – Maguire – Duncan-Flowers (1989) 19 Abb. 18; Ćurčić (1992) 20 Abb. 15.

31 Engemann (1975) 48.

32 Ćurčić (1992) 20.

33 Crow (2001) 96–97; Crow (2008) 164–166.

34 Über die Funktion von Inschriften an profanen und sakralen Bauten: Papalexandrou (2001); Papalexandrou (2007); James (2007); Crow (2008) bes. 162–168.

kir Çayı, einen Nebenfluss des Euphrat, überspannt (Abb. 6).³⁵ Ihre östliche, stromabwärts gelegene Seite ist mit einer monumentalen griechischen Inschrift verziert, deren Buchstaben auf den wölbungsbildenden Quadern verteilt sind; der Schlussstein ist dabei hervorgehoben, indem er ein Kreuz trägt, das in einen Kreis eingeschrieben ist. Die Inschrift fällt durch ihre prominente Positionierung und Sichtbarkeit besonders auf. Sie läuft fast die gesamte Länge des Bogens entlang, als ob sie ihn beschützend umfasst, und erscheint wie ein visueller Gürtel, der das gesamte Gebilde zusammenhält. Die Schutzfunktion der Inschrift bringt auch der Text zur Geltung, der den Vers 8 des Psalms 120 wiedergibt: Κύριος ὁ θεὸς φυλ[ά]ξει τὴν εἰσοδ[όν] σου καὶ τὴν ἐ[ξ]οδόν σου ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος, ἀμή[ν], ἀμή[ν], ἀμή[ν] (Gott der Herr behüte deinen Eingang und deinen Ausgang von nun an bis in Ewigkeit, amen, amen, amen).³⁶ Dieser Vers erscheint sehr oft am Türsturz von Wohnhäusern, besonders zahlreich sind die Beispiele aus Syrien. In diesem Zusammenhang wurde er als Formel gedeutet, deren magische Kraft die bösen Geister vom Betreten des Hauses abhalte.³⁷ Angesichts der Tatsache, dass Brücken wie Türen Übergangsstellen sind, ließe sich eine ähnliche Funktion auch für die Inschrift der Karamağara Köprüsü vermuten.

Erhalten ist auch die Bauinschrift der aus dem 6. Jahrhundert stammenden Akköprü (türkisch »Weiße Brücke«) im kleinasiatischen Teil der Türkei, die den Fluss Indos (heute Dalaman Çayı) etwa 32,5 km nordöstlich von Kaunos überquert (Taf. 5, Abb. 7).³⁸ Das Bauwerk, das eine Länge von ca. 52 m (mit Rampe ca. 70 m) aufweist, besteht aus zwei in Form und Größe voneinander abweichenden Ziegelbögen. Der kleine Bogen zeigt eine Achsenweite von 6,40 m und ist halbkreisförmig, während der große Bogen, der über dem eigentlichen Flusslauf steht, eine Achsenweite von 19 m aufweist und in Spitzform ausgeführt ist. Die Bauinschrift, die sich über dem kleinen Bogen auf der Südseite der Brücke befindet, ist mit Ziegeln ausgeführt und auf einer Gesamtlänge von 6,80 m (mit Höhe der Buchstaben zwischen 20 und 23 cm) ausgebreitet (Taf. 5, Abb. 8). Dadurch fällt sie durch ihre Sichtbarkeit auf. Die von zwei Kreuzen

35 Die Brücke ist heutzutage im Keban-Stausee versunken; vor der Flutung wurde sie von einem Team der Technischen Universität des Nahen Ostens in Ankara vermessen und publiziert; die Blöcke mit der Inschrift wurden ins Museum von Elazığ gebracht; zu Karamağara Köprüsü: Hild (1977) 145 Abb. 7; Hild – Restle (1981) 142 s. v. Nahr Anğa, 200 s. v. Karamağara Köprüsü; Warren (1991) 61–62; Galliazzo (1995) 92 Abb. 39.

36 Nach Hild (1977) 145.

37 Prentice (1906) bes. 149.

38 Über die Brücke Adak (2006), mit Hinweis auf frühere Erwähnungen; siehe auch Hild – Heltenkemper (2004) 427, s. v. Akköprü, die allerdings die Bauinschrift übersehen haben und die Brücke als spätosmanisch bezeichnen. Ich bedanke mich ganz herzlich bei Herrn Dr. Friedrich Hild für den Hinweis auf die Akköprü und für die Fotos von dem Bauwerk, die er mir zur Verfügung gestellt hat.

flankierte Inschrift besagt: Θεοῦ θέλοντος ἔκτισεν Ἰωαν[νῆ]ς σχ[ολαστικός] (Nach Gottes Willen errichtete Iohannes Scholastikos).³⁹ Somit wurden zwei wichtige Informationen festgehalten: An erster Stelle wird als Hauptgrund für die Errichtung der Brücke der Wille Gottes hervorgehoben. Dieselbe Formulierung konnte Mustafa Adak auch in der Bauinschrift der Johanneskirche in Kadirli auf dem Territorium von Anazarbos aus dem Jahre 596 feststellen,⁴⁰ was darauf hinweist, dass Brücken wie sakrale Bauten unter dem direkten Schutz Gottes standen. Darüber hinaus überliefert die Inschrift den Namen des Stifters, dessen Ruhm durch die Errichtung der Brücke als eines besonders wichtigen öffentlichen Bauwerks bewahrt und verwewigt werden sollte.

Die Lobpreisung des Stifters und seiner Taten ist Gegenstand der Bauinschrift der Justiniansbrücke über den Fluss Sangarios im Nordwesten Anatoliens, südwestlich der Stadt Adapazarı in der heutigen Türkei. Das gut erhaltene Bauwerk mit gewaltigen Ausmaßen (Länge 429 m, Breite 9,85 m, Höhe 10 m) wurde vom Kaiser Justinian I. zwischen 559/560 und 562 errichtet, um die Kommunikation zwischen der Hauptstadt Konstantinopel und den Ostprovinzen zu begünstigen (Abb. 9).⁴¹ Die Bauinschrift, die ein Epigramm des Dichters Agathias wiedergibt, ist im Werk »De Thematibus« des Kaisers Konstantinos VII. Porphyrogennitos (905–959) zitiert,⁴² allerdings ohne genaue Angaben bezüglich ihrer Platzierung.⁴³ Das Epigramm verbalisiert Stärke und Stabilität der Brücke, die an einer gefährlichen Übergangsstelle errichtet wurde, und rühmt den Kaiser, der sie erbauen ließ. Der triumphale Charakter der Inschrift wurde ein weiteres Mal durch den Triumphbogen betont, der sich am Westeingang der Brücke erhob. Triumphbogen wie Inschrift sollten die unbegrenzte Macht des Kaisers zum Ausdruck bringen, der als höchster Vertreter eines großen Reiches agierte. Kreuze, die die Schlusssteine der fünf Hauptbögen und zwei der kleineren verzierten,⁴⁴ zeichneten den Bau klar als christlich aus. Als weiterer Hinweis darauf, dass es sich um ein christliches Monument handelt, könnte man die Baustruktur am östlichen Ende der Brücke ansehen, die mit einer Apsis versehen war und als Gegenpol zu dem Triumphbogen fungierte. Es wird vermutet, dass dieser Bau die Funktion einer christlichen Ka-

39 Zu der Inschrift Adak (2006) 205–207; Übersetzung der Verfasserin.

40 Adak (2006) 207.

41 Über die Sangarios-Brücke: Whitby (1985); Galliazzo (1995) 94–95; zuletzt Belke (2010) mit Hinweisen auf ältere Literatur.

42 Zu den Quellen s. Whitby (1985) Anm. 10; Übersetzung ins Deutsche bei Froriep (1986) 47: »Auch du, Sangarios, dessen ungestümer Lauf durch diese Wölbungen gebrochen ist, fließest nun hin, Sklave einer Herrschertat, wie das stolze Hesperien und die medischen Völker und alle barbarischen Horden. Einst Empörer gegen die Schiffe, einst unbezähmt, liegst du jetzt in den Fesseln unbeugsamen Gesteins.«

43 Whitby (1985) Anm. 10 vermutet, dass die Inschrift am Triumphbogen angebracht war.

44 Whitby (1985) 130; Galliazzo (1995) 138 Anm. 155.

pelle hatte.⁴⁵ Diese Vermutung ist nicht unbegründet, da die Existenz von christlichen Sakralbauten in der Nähe oder auf Brücken in einer Reihe von Beispielen belegt ist.

So berichtet Prokop von einer Steinbrücke, die Kaiser Justinian I. bei der Ortschaft Sykeon über den Fluss Siberis⁴⁶ errichten ließ, und erwähnt im Westen der Brücke eine Kirche, die den Reisenden im Winter Schutz gewährte.⁴⁷ Anna Komnene erwähnt die Konstantinbrücke in Mysien, im Nordwesten des kleinasiatischen Teils der Türkei, mit der zusätzlichen Information, dass die Brücke ihren Namen von dem Gotteshaus übernommen hatte, das dort von der heiligen Helena erbaut worden war und Konstantin den Großen als Namenspatron hatte.⁴⁸

Bekannt sind auch zwei Brücken in Konstantinopel, die sich in der Nähe von Sakralbauten befanden und ihre Namen von den Kirchenpatrozinien übernommen haben. Die erste ist die von Kaiser Justinian I. erbaute Brücke über den Fluss Barbyses (heute Kağıthane su) im thrakischen Hinterland der Stadt, an seiner Einmündung in das Goldene Horn, die vermutlich in der Miniatur auf fol. 3v der Handschrift Vat. gr. 1851 in der Biblioteca Apostolica Vaticana dargestellt ist (Taf. 5, Abb. 5).⁴⁹ Es ist überliefert, dass im Jahre 562 eine Kirche der heiligen Theodora in der Nähe der Brücke eingeweiht wurde. Seit dem 7. Jahrhundert erscheint das bis dahin als »Justiniansbrücke« bekannte Bauwerk unter der Bezeichnung »Brücke des heiligen Kallinikos« nach dem Patrozinium des daneben liegenden Sakralbaus. Später wurde sie in »Brücke des heiligen Panteleimon« umbenannt, da in der Nähe das Kloster des heiligen Panteleimons

45 Diese Vermutung äußert Whitby (1985) 129, wo er auch darauf hinweist, dass die Errichtung der Exedra die Besonderheiten der Landschaft berücksichtigte: Da sich dahinter ein steiler Abhang befand, führte die Straße nicht geradeaus, sondern zweigte bei der Exedra ab und verlief nach Norden und Süden durch ihre seitlichen Bögen; Galliazzo (1995) 95, 533 betrachtet die Exedra als typisch für die römische Tradition; er führt als Vergleichsbeispiel die Exedra in der Nähe des linken Armes der Römerbrücke oder Pfahlrostbrücke in Trier an, die im Jahre 71 n. Chr. errichtet wurde, Galliazzo (1994) 278–280 Nr. 569. Eine vergleichbare Exedra zeigt auch die oben erwähnte Aiseposbrücke; die aus Ziegeln errichtete Exedra befand sich am östlichen Ende der Brücke, wo die Straße abzweigte, Hasluck (1905–1906) 187; vgl. Galliazzo (1994) 417 Nr. 865 und Galliazzo (1995) 533.

46 Siberis, heute Girmir Çayı, ist ein Nebenfluss des Sangarios (heute Sakarya Nehri) im kleinasiatischen Teil der Türkei; Belke (1984) 224.

47 Prokop, Bauten, V 4, 1–4, ed. Veh (1977); Anderson (1899) 65–67 hat die von Prokop erwähnte Brücke mit der Sarılar Köprüsü über den Skopas, heute Aladağ Çayı, ebenfalls ein Nebenfluss des Sangarios, identifiziert. Macpherson (1954) 111–112 Taf. IX, 1; Galliazzo (1995) 96 übernehmen diese Identifikation; dagegen Belke (1984) 224 s. v. Siberis, 226 s. v. Skopas, wo er zeigt, dass es sich um zwei verschiedene Brücken handelt.

48 Anna Komnene, Alexias VI, 13, 2; Hasluck (1905–1906) 189 hat die Brücke mit den Brückenruinen über den Fluss Rhyndakos, den heutigen Adırmaz Çayı, bei Ulubat identifiziert.

49 Janin (1949) 248; Hilsdale (2005) 468–470 Abb. 9.

ta *Amamentareas* gegründet wurde.⁵⁰ Die zweite konstantinopolitanische Brücke, die in mittelbyzantinischer Zeit belegt ist, wurde nach der daneben liegenden Kirche des heiligen Mamas benannt, die am thrakischen Ufer des Bosporos, unweit von Diploktionion, im Gebiet des heutigen Beşiktaş lokalisiert wird.⁵¹

Die Informationen über die Funktion und Bedeutung von Brücken in sakralem Kontext werden beträchtlich erweitert durch den Nachlass des Mönches Nikodemos für sein Kloster in der Nähe von Sparta auf der Peloponnes aus dem Jahre 1027. Der Text erwähnt an erster Stelle, dass Nikodemos eine Brücke über den Fluss Evrotas stiftete,⁵² die als »aller heiliges« und »von Gott geschütztes Bauwerk« bezeichnet wird. Anschließend erbaute der Mönch auch eine Christus geweihte Kirche an der linken Seite der Brücke, deren Hauptbestimmung es war, diese zu beschützen. Der Text des Nachlasses war auf einem der Brückenpfeiler eingraviert, was die Bedeutung der Brücke für immer manifestieren sollte. Nicht zuletzt war ihre enorme Bedeutung auch durch die Benennung des Klosters – *Nea Gephyra* – ersichtlich, was »Neue Brücke« heißt.⁵³

Einen weiteren Beleg für die enge Verbindung zwischen Brücke und Kloster liefert das Typikon von Sebastokrator Isaak Komnenos für das Kloster der Muttergottes Kosmosoteira in der Nähe von Bera, heute Pherrai in der Türkei, aus dem Jahre 1152. Aus dem Text wird ersichtlich, dass der Stifter zwei Brücken errichten ließ, mit deren Erhaltung er den Abt des Klosters betraute. Die Stiftung sollte den Übergang der Mönche und der Reisenden über den Fluss ermöglichen und durch ihre Gebete auch den leichten und angenehmen Übergang der Seele des Stifters ins Jenseits sichern. Besonders wichtig ist die Information, dass die eine Brücke dem Schutz der Muttergottes anvertraut wurde und mit einem Marienbild (vermutlich einer reliefierten Steinikone) verziert war, die als »an object of worship for those who are passing across, and as the prayer of my wretched soul« dienen sollte.⁵⁴

50 Millet (1949) 105; Janin (1949) 247–252; Janin (1964) 240–243; Galliazzo (1995) 96; Külzer (2008) 267 s. v. *Armamentarias*, 279–281 s. v. *Barbyses*, 425 s. v. *H. Kallinikos*, 670 s. v. *H. Theodora*.

51 Millet (1949) 108–110; Janin (1949) 252; Janin (1964) 243; Külzer (2008) 512–513 s. v. *H. Mamas I*, 555 s. v. *Pigidion*.

52 Die Überreste der Brücke wurden in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts durch die französische Expedition identifiziert; vgl. Zakythinis (1957); Armstrong – Cavanagh – Shipley (1992) 299 Anm. 17.

53 Millet (1949) 103–104; Zakythinis (1957); Armstrong – Cavanagh – Shipley (1992) 298–300, 304–305; Thomas – Constantinides Hero (2000) 323–325 Nr. 18: *Nea Gephyra: Testament of Nikodemos for the Monastery of Nea Gephyra near Lakedaimon*, Übers. St. Reinert.

54 Thomas – Constantinides Hero (2000) 782–858 Nr. 29: *Kosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaak Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Bera*, Übers. N. Patterson Ševčenko, bes. Kap. 67, S. 827–828; vgl. Soustal (1991) 200–201 s. v. *Bera*.

Bei der Brücke über den Fluss Alpheios in Karytaina, Griechenland (Abb. 10) ist die christliche Kapelle noch erhalten, wo die Reisenden ihre Gebete für die Vergebung ihrer Sünden und für die Seele des Stifters verrichten konnten. Die Brücke hat eine Länge von 52,80 m und vier Bogenöffnungen mit unterschiedlicher Achsenweite. Die christliche Kapelle, die der Geburt Marias geweiht ist, wurde an der Westseite des zweiten Pfeilers von Süden eingebaut, sodass ihr aus zwei Apsiden bestehendes Sanktuarium nach Osten gerichtet ist. Im Jahre 1837 wurde auf der Innenseite der Brückengeländer, genau oberhalb des Dachfirsts der Kapelle, eine Stifterinschrift entdeckt, die wichtige Informationen über das Bauwerk liefert. Die Brücke wurde im Jahre 1440 von Raoul Manuel Melikes restauriert, um den Reisenden eine sichere Überquerung des Flusses zu gewähren. Laut Nikolaos Moutsopoulos konzentrierten sich die benannten Restaurierungsarbeiten vor allem auf die Wiederherstellung der Geländer und auf die Errichtung der Kapelle. Die Brücke, deren Errichtungszeit leider unbekannt bleibt, befand sich offensichtlich in einem so schlechten Zustand, dass ihre Überquerung äußerst gefährlich war. Anhand der Platzierung der Inschrift vermutet Moutsopoulos sogar, dass der Stifter selbst irgendwann in Gefahr geraten sei. Als Dank für seine Rettung ließ er die Brücke restaurieren und die Kapelle errichten. So stiftete er für die Reisenden einen sicheren, gottgeschützten Übergang und ewigen Ruhm für sich selbst.⁵⁵

Die oben aufgezählten Beispiele sind nicht die einzigen aus dem byzantinischen Bereich, die den engen Zusammenhang zwischen Brücken und sakralen Bauten zeigen.⁵⁶ Sie ergänzen und erweitern die Beispiele, die Gabriel Millet in seinem Aufsatz »Église et pont à Byzance« aus dem Jahre 1949 behandelt hat, widersprechen aber seiner Behauptung, dass die Verkettung von Kultbau und Brücke ein seltenes Phänomen in Byzanz sei.⁵⁷ Auf der Grundlage dieser Materialbasis gewinnt seine Schlussfolgerung, dass Gefahr und himmlischer Schutz sowie Wohltat Gottes und Dankbarkeit die dominie-

55 Moutsopoulos (1956) 121–124; Moutsopoulos (1985–86) 183–193; Moutsopoulos (1997).

56 Z. B. bekam ein griechisches Kloster in Süditalien im Jahre 1125 eine Brücke zusammen mit dem daneben liegenden Kloster in seinen Besitz; Millet (1949) 105. Am Nordufer neben der Çokgöz Köprüsü (tr. »Vielaugenbrücke«) über den Fluss Halys in Kappadokien wurden Reste einer Brückensiedlung festgestellt, »die Levides für ein Kloster hielt«; Hild – Restle (1981) 167 s. v. Çokgöz Köprüsü. Vor der Karagedik Kilise aus dem 10.–11. Jahrhundert bei Peristremma (heute Belisırma) in Kappadokien wurden Reste einer mittelbyzantinischen Brücke über den Fluss festgestellt; Hild – Restle (1981) 255 s. v. Peristremma. Die Beispiele könnten sicherlich noch erweitert werden, aber das Problem liegt einerseits darin, dass die Bauten, die auf oder neben einer Brücke lagen, oft entweder zerstört oder durch neue, meistens muslimische ersetzt wurden; andererseits wurden diese Bauten von den Reisenden bzw. den Forschern früherer Epochen für unwesentlich gehalten und nicht erwähnt.

57 Millet (1949) 105.

renden Beweggründe für diese Verkettung waren,⁵⁸ allgemeine Bedeutung. Das römische Wissen über Brückenbau und deren Instandhaltung, das anfänglich den Pontifices vorbehalten war, entwickelte sich in Byzanz zum Zeichen der Frömmigkeit. Die Errichtung einer Brücke bedeutete einen Sieg über die Natur, der nur mit Gottes Kraft errungen werden konnte. Dies wird auf unverkennbare Weise auch durch die Dekoration der Brücken bekräftigt: Christliche Zeichen bzw. fromme Inschriften besiegelten die Wohltat Gottes. Diese Feststellung wirft erneut die viel diskutierte Frage auf, was im Verständnis der Byzantiner sakral und was profan ist,⁵⁹ und bestätigt die Antwort, die James Crow auf diese Frage gefunden hat, »that in the early Christian and medieval world there was no real distinction in the mind of believers between the religious and secular and that such a dichotomy is a modern construction«.⁶⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die byzantinischen Brücken an erster Stelle profane Bauwerke waren, die von menschlichem Erfindungsgeist geschaffen waren und praktischen Zwecken dienten, und gerade deswegen erwiesen sie sich des göttlichen Schutzes würdig, dessen sie bedurften.⁶¹ In diesem Sinne kann man sie als Bauwerke definieren, die die Überbrückung zwischen dem Sakralen und dem Profanen visualisieren.

58 Millet (1949) III.

59 Kirin (2005) 13–17; Crow (2008) 157–158 Anm. 3 mit weiterführender Literatur.

60 Crow (2008) 157.

61 Galliazzo (1995) 102.

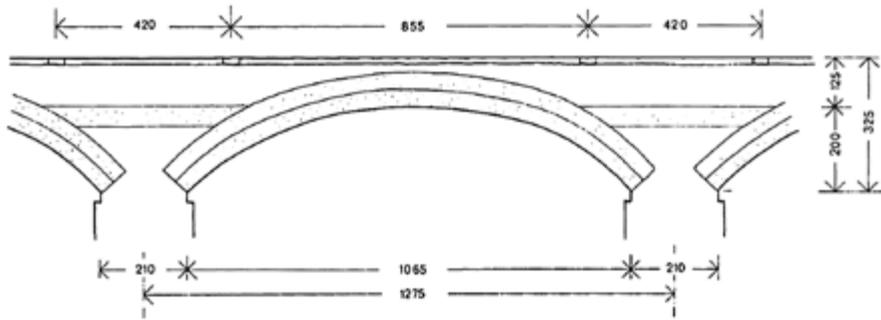


Abb. 1 Die Brücke bei Limyra in Lykien, 6. Jh., Zeichnung eines Normaljoches (Ziegel gepunktet)

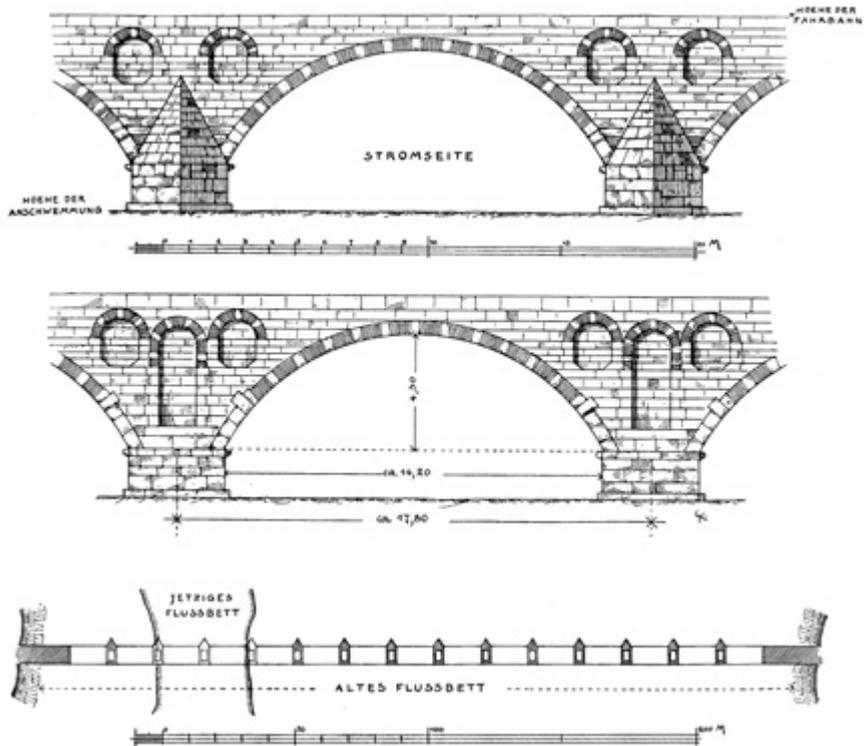


Abb. 2 Die Makedos-Brücke in Mysien, Seitenansicht und Grundriss, 4. oder 6./7. Jh.

Abb. 3 Die Kemer-Brücke in Lykien, Ende des 6. Jh., Quer- und Längsschnitt

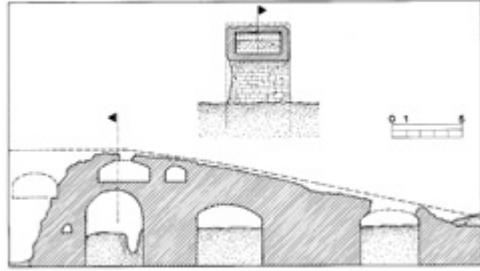


Abb. 4 Die Aisepos-Brücke in Mysien, Ansicht von Westen, frühes 4. oder spätes 5./frühes 6. Jh.

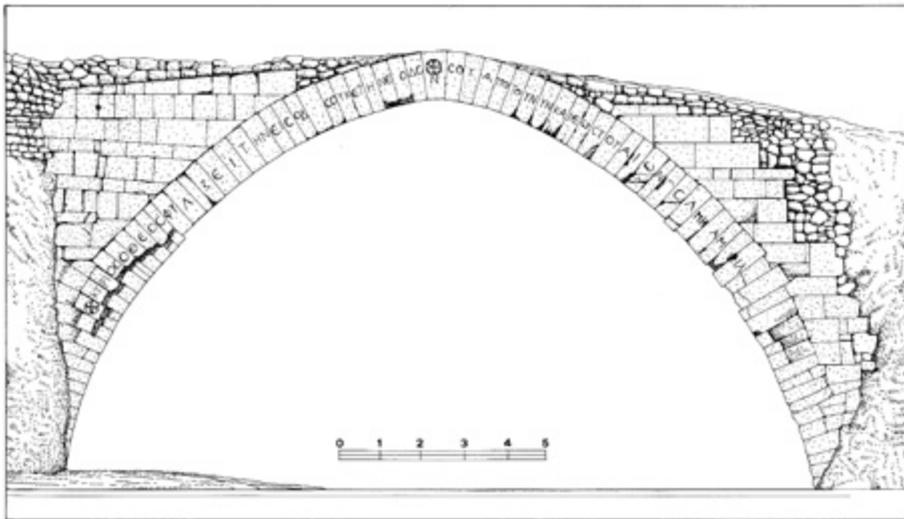


Abb. 6 Die Karamagara Köprüsü in Kappadokien, 5./6. Jh.

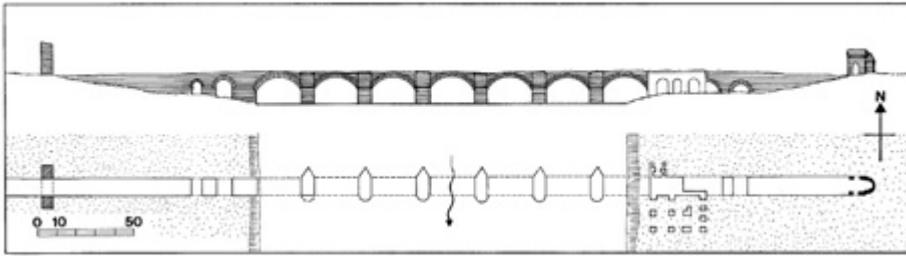


Abb. 9 Die Justiniansbrücke über den Sangarios in Anatolien, Seitenansicht und Grundriss, 6. Jh.

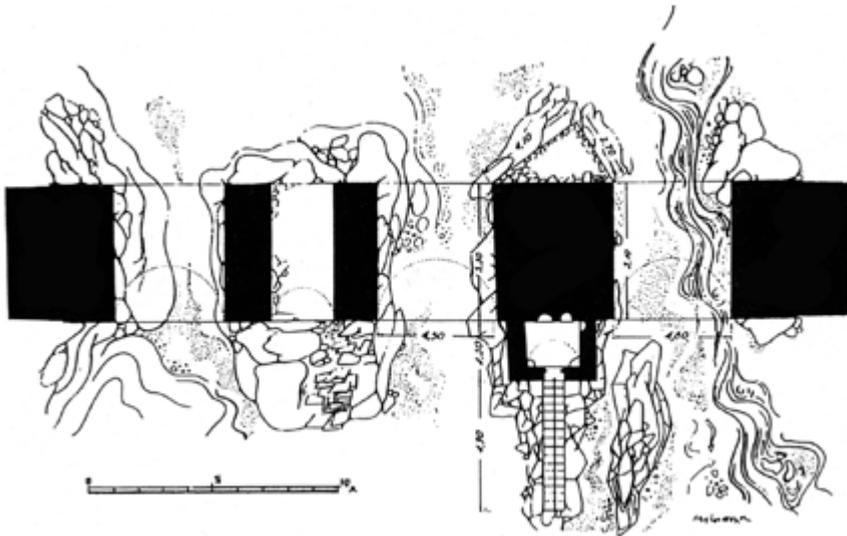
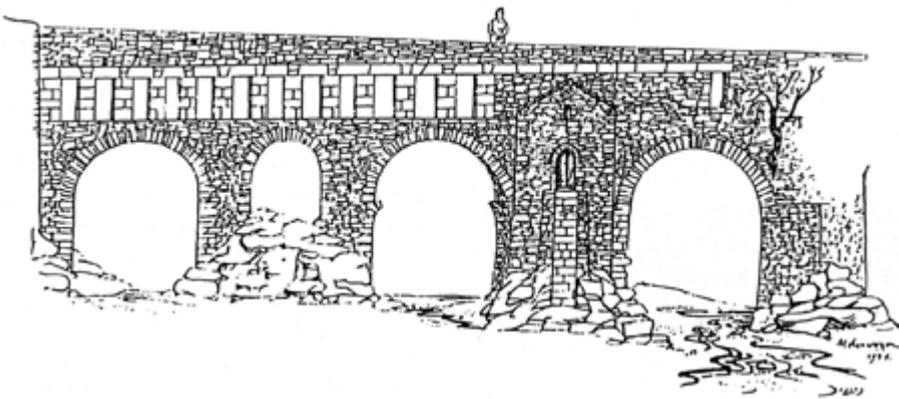


Abb. 10 Die Brücke über den Alpheios in Karytaina, Seitenansicht und Grundriss, Restaurierung 1440

BIBLIOGRAFIE

- ADAK (2006): M. Adak, Akköprü. Eine frühbyzantinische Brücke über den Indos, in: *Gephyra* 3, 2006, 201–212.
- ANDERSON (1899): J. G. C. Anderson, Exploration in Galatia cis Halym. Part II – Topography, Epigraphy, Galatian Civilisation, in: *The Journal of Hellenic Studies* 19, 1899, 52–134.
- ANDERSON (1903): J. G. C. Anderson, A Journey of Exploration in Pontus (Bruxelles 1903).
- ARMSTRONG – CAVANAGH – SHIPLEY (1992): P. Armstrong – W. G. Cavanagh – G. Shipley, Crossing the River: Observations on Routes and Bridges in Laconia from the Archaic to Byzantine Periods, in: *The Annual of the British School at Athens* 87, 1992, 293–310.
- BELKE (1984): K. Belke, mit Beiträgen von M. Restle, Galatien und Lykaonien (= *Tabula Imperii Byzantini* 4) (Wien 1984).
- BELKE (2010): K. Belke, Justinians Brücke über den Sangarios, in: S. Doğan – M. Kadiroğlu (Hrsg.), *Bizans ve Çevre Kültürler. Prof. Dr. S. Yıldız Ötürken'e Armağan* (Istanbul 2010) 89–99.
- BELKE – MERSICH (1990): K. Belke – N. Mersich, Phrygien und Pisidien (= *Tabula Imperii Byzantini* 7) (Wien 1990).
- BISHOP (2008): P. Bishop, *Bridge* (London 2008).
- O'CONNOR (1993): C. O'Connor, *Roman Bridges* (Cambridge u. a. 1993).
- CROW (2001): J. Crow, Fortifications and Urbanism in Late Antiquity: Thessaloniki and Other Eastern Cities, in: L. Lavan (Hrsg.), *Recent Research in Late-antique Urbanism* (= *Journal of Roman Archaeology: Supplementary Series*, 42) (Portsmouth, RI 2001), 89–105.
- CROW (2008): J. Crow, The Christian Symbols and Iconography of the Aqueducts of Thrace, in: J. Crow – J. Bardill – R. Bayliss, *The Water Supply of Byzantine Constantinople* (= *Journal of Roman Studies Monograph*, 11) (London 2008) 157–180.
- CUMONT – CUMONT (1906): F. Cumont – E. Cumont, *Voyage d'exploration archéologique dans le Pont et la Petite Arménie* (Bruxelles 1906).
- ĆURČIĆ (1992): Sl. Ćurčić, Design and Structural Innovation in Byzantine Architecture before Hagia Sophia, in: R. Mark – A. Ş. Çakmak (Hrsg.), *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present* (Cambridge 1992) 16–38.
- DAUTERMAN MAGUIRE – MAGUIRE – DUNCAN-FLOWERS (1989): E. Dauterman Maguire – H. Maguire – M. J. Duncan-Flowers, Art and Holy Powers in the Early Christian House (= *Illinois Byzantine Studies* II) (Urbana – Chicago 1989).
- ENGEMANN (1975): J. Engemann, Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nichtchristlichen und christlichen Spätantike, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 18, 1975, 22–48.
- FRORIEP (1986): S. Froriep, Ein Wasserweg in Bithynien: Bemühungen der Römer, Byzantiner und Osmanen, in: *Antike Welt* 2, Sondernummer, 1986, 39–50.
- GALLIAZZO (1995): V. Galliazzo, I ponti romani, vol I. Esperienze preromane, storia, analisi architettonica e tipologica, ornamenti, rapporti con l'urbanistica, significato (Treviso 1995).
- GALLIAZZO (1994): V. Galliazzo, I ponti romani, vol II. Catalogo generale (Treviso 1994).

- GALLIAZZO (2004): V. Galliazzo, I ponti romani, in: R. Alba – I. Moreno Gallo – R. G. Rodríguez (Hrsg.), *Elementos de Ingeniería Romana. Congreso Europeo* »Las obras públicas romanas«, 3–6 noviembre 2004 (Tarragona 2004), 9–23, <http://www.pomerium.org/testi/V.Galiazzo%20-%20I%20ponti%20oromani.pdf> (am 28. II. 2011).
- HASLUCK (1905–1906): F. W. Hasluck, A Roman Bridge on the Aesepus, in: *The Annual of the British School at Athens* 12, 1905–1906, 184–189.
- HELLENKEMPER – MASCHKE (1983): H. Hellenkemper – E. Maschke, Brücke, in: *Lexikon des Mittelalters II* (München 1983) 724–732.
- HILD (1977): F. Hild, Das byzantinische Straßensystem in Kappadokien (= Veröffentlichungen der Kommission für die Tabula Imperii Byzantini, 2) (Wien 1977).
- HILD – HELLENKEMPER (2004): F. Hild – H. Hellenkemper, Lykien und Pamphylien (= Tabula Imperii Byzantini 8) (Wien 2004).
- HILD – RESTLE (1981): F. Hild – M. Restle, Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos) (= Tabula Imperii Byzantini 2) (Wien 1981).
- HILSDALE (2005): C. J. Hilsdale, Constructing a Byzantine »Augusta«: A Greek Book for a French Bride, in: *The Art Bulletin* 87 (3), Sep. 2005, 458–483.
- JAMES (2007): L. James, »And Shall these Mute Stones Speak?: Text as Art, in: L. James, (Hrsg.), *Art and Text in Byzantine Culture* (Cambridge u. a. 2007) 188–206.
- JANIN (1949): R. Janin, Les ponts byzantines de la Corne d’Or, in: *Annuaire de l’institut de philologie et d’histoire orientales et slaves* 9, 1949, 247–253.
- JANIN (1964): R. Janin, Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique² (Paris 1964).
- KIRIN (2005): A. Kirin (Hrsg.), *Sacred Art, Secular Context: Objects of Art from the Byzantine Collection of Dumbarton Oaks, Washington, D. C.; accompanied by American paintings from the collection of Mildred and Robert Woods Bliss* (Athens, Georgia 2005).
- KÜLZER (2008): A. Külzer, Ostthrakien (Europe) (= Tabula Imperii Byzantini 12) (Wien 2008).
- MACPHERSON (1954): I. W. Macpherson, Roman Roads and Milestones of Galatia, in: *Anatolian Studies* 4, 1954, III–120.
- MAGUIRE (1990): H. Maguire, Garments Pleasing to God. The Significance of Domestic Textiles During the Early Byzantine Period, in: *Dumbarton Oaks Papers* 44, 1990, 215–224.
- MASCHKE (1978): E. Maschke, Die Brücke im Mittelalter, in: E. Maschke – J. Sydow (Hrsg.), *Die Stadt am Fluß. 14. Arbeitstagung in Kiel 14.–16. II. 1975* (Sigmaringen 1978) 9–39.
- MILLET (1949): G. Millet, Église et pont à Byzance, in: *Byzantina–Metabyzantina* 1 (2), 1949, 103–III.
- MOUTSOPOULOS (1956): N. K. Moutsopoulos, Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηριών της Γορτυνίας (Athen 1956).
- MOUTSOPOULOS (1985–86): N. K. Moutsopoulos, Από την Βυζαντινή Καρύταινα, in: *Peloponnesia-ka* 6, 1985–86, 185–93.

- MOUTSOPOULOS (1997): N. K. Moutsopoulos, Byzantine Bridge, Karytaina, Greece, in: Sl. Ćurčić – E. Hadjistryphonos (Hrsg.), *Secular Medieval Architecture in the Balkans 1300–1500 and its Preservation* (Thessaloniki 1997) 334–335.
- PAPALEXANDROU (2001): A. Papalexandrou, Text in Context: Monuments and the Byzantine Beholder, in: *Word and Image* 17, 2001, 259–83.
- PAPALEXANDROU (2007): A. Papalexandrou, Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium, in: L. James (Hrsg.), *Art and Text in Byzantine Culture* (Cambridge 2007) 161–187.
- PRENTICE (1906): W. K. Prentice, Magical Formula on Lintels of the Christian Period in Syria, in: *American Journal of Archaeology* 10, 1906, 137–50.
- SARADI (1995): H. Saradi, The *kallos* of the Byzantine City: the Development of a Rhetorical Topos and Historical Reality, in: *Gesta* 34, 1995, 37–56.
- SARADI-MENDELOVICI (1990): H. Saradi-Mendelovici, Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries, in: *Dumbarton Oaks Papers* 44, 1990, 47–61.
- SOUSTAL (1991): P. Soustal, Thrakien (Thrake, Rhodope und Haimimontos) (= *Tabula Imperii Byzantini* 6) (Wien 1991).
- THOMAS – CONSTANTINIDES HERO (2000): J. Thomas – A. Constantinides Hero (Hrsg.), *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (= *Dumbarton Oaks Studies* 35) (Washington, D. C. 2000).
- VEH (1977): O. Veh (Hrsg.), *Prokop, Bauten, Griechisch–Deutsch* (München 1977).
- VEH (1978): O. Veh (Hrsg.), *Prokop, Gotenkriege, Griechisch–Deutsch* ²(München 1978).
- WARD-PERKINS (1984): B. Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages: Urban Public Building in Northern and Central Italy AD 300–850* (Oxford 1984).
- WARREN (1991): J. Warren, Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture, in: *Muqarnas* 8, 1991, 59–65.
- WHITBY (1985): M. Whitby, Justinian's Bridge over the Sangarius and the Date of Procopius' *De Aedificiis*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 105, 1985, 129–148.
- WIEGAND (1904): Th. Wiegand, *Reisen in Mysien*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 29, 1904, 254–339.
- WURSTER – GANZERT (1978): W. W. Wurster – J. Ganzert, Eine Brücke bei Limyra in Lykien, in: *Archäologischer Anzeiger* 1978, 288–307.
- ZAKYTHINOS (1957): D. A. Zakythinos, *Κάστρον Λακεδαιμόνος*, in: *Hellenika* 15, 1957, 95–III.

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. AUCH TAF. 5)

- Abb. 1 nach: Wurster – Ganzert (1978) Abb. 5
- Abb. 2 nach: Wiegand (1904) Taf. XXIV
- Abb. 3 nach: Galliazzo (1995) Fig. 41
- Abb. 4 nach: Hasluck (1905–1906) Fig. 2

- Abb. 5 nach: H. C. Evans – W. D. Wixom (Hrsg.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261* (New York 1997) 191
- Abb. 6 nach: Galliazzo (1995) Fig. 39
- Abb. 7 Prof. Dr. Mustafa Adak, Akdeniz Üniversitesi, Antalya
- Abb. 8 Prof. Dr. Mustafa Adak, Akdeniz Üniversitesi, Antalya
- Abb. 9 nach: Galliazzo (1995) Fig. 40
- Abb. 10 nach: Moutsopoulos (1997) Fig. 4, 5

INTERFACES

BERÜHRUNGSZONEN VON TRANSZENDENZ UND IMMANENZ IM SPÄTMITTELALTERLICHEN SAKRALRAUM

ISABELLA NICKA

›Sakrale Ensembles‹ des Spätmittelalters – Kapellen, Kirchen, Klöster etc. – sind Manifestationen vielschichtiger Systeme christlichen Kults. In ihrer Gesamtheit sind sie also heute nur noch rekonstruierbar. Während originale Architektur, Malerei, Plastik, liturgische Geräte und Ausstattung teilweise – wenngleich mitunter transformiert oder disloziert – erhalten sind, werden ›ephemere‹ Elemente solcher organischer Ganzheiten, wie Frömmigkeitspraxis und Frömmigkeit Praktizierende, nur in Ausnahmefällen mithilfe historischer Quellen greifbar. Ziel dieses Beitrags ist es, aufzuzeigen, welche Aussagen und Thesen zum christlichen Kult dennoch anhand überlieferter Realien aus dem Bereich der visuellen Medien des Spätmittelalters gewonnen bzw. formuliert werden können.

Ausgehend von Fragmenten eines einstigen sakralen Ensembles in Niederösterreich bündeln sich Fragen zur räumlichen Disposition einzelner überkommener Kunstwerke. Zum einen können Relationen zwischen diesen Objekten des Kults als Grundlage für übergreifende Sinnproduktion bzw. -kommunikation wahrgenommen werden. Neben dieser konjunktiven Funktion einzelner Objekte sind es sozial- oder genderspezifisch organisierte Bildprogramme, die eine Nutzung oder Repräsentation von bestimmten Personen(gruppen) nahelegen und so Demarkationen und Ausbildungen eigener Raumkompartimente fördern. Vorrangiges Interesse dieses Beitrags ist es, die in Bildsystemen bzw. Medienverbänden detektierbaren Interfaces zwischen verschiedenen Räumen, Sphären und Prozessen offenzulegen. Installierte Berührungszonen mit einer transzendenten Welt am Kultobjekt ermöglichen es, Brücken von der Nahwelt der RezipientInnen hin zu einer entrückten Sphäre zu schlagen. Entscheidend beteiligt an der Vermittlung zwischen den paradoxen Welten sind – wie im Folgenden noch näher dargelegt wird – Bildsettings¹ und Positionierungen innerhalb des Trägermediums als eines ›inszenatorischen Apparats‹.

1 Der Begriff ›Bildsetting‹ umfasst in diesem Beitrag den dargestellten Schauplatz, in den die Hauptfigur(en) bzw. das Hauptgeschehen eingebettet sind. ›Bildsetting‹ betont dabei das Artifizielle, die Konfiguration aus diversen Elementen (Ausstattung, Landschaft, Architektur, Nebenfiguren und -handlungen etc.). Der Begriff meint nicht das historische Setting des Kunstwerks an einem bestimmten topografischen Ort bzw. in einem konkreten Innenraum.

I. »SANND GILIGEN KIRCHEN ZU PEGSTALL«

Im Zentrum der Marktgemeinde Pöggstall im südwestlichen Waldviertel befindet sich ein Schlossbau mit vorgelagerter Barbakane, der heute noch eindrucksvoll die herausragende Position seiner Besitzer am Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit erkennen lässt. Seit 1478 waren das Schloss und die Herrschaft im Besitz Kaspars von Roggendorf († 1506)², und sie blieben bis 1601 in Familienbesitz.

Beleg des vielfältigen Gestaltungswillens Kaspars ist die östlich vom Schloss errichtete Kirche, die als Privatkapelle und Grablege der Roggendorfer dienen sollte.³ Wohl in den 1480er-Jahren begonnen, waren die Bauarbeiten im Frühjahr 1492 so weit gediehen, dass Kaspars erste Frau, Margarethe von Wildhaus, in dieser Schlosskirche bestattet werden konnte.⁴ Eine schmale Steinbrücke und ein holzgedeckter Gang in Höhe des ersten Stockes verbanden die Kirche mit dem Schloss.⁵ Der Gang gestattete direkten Zutritt zur Westempore des zweischiffigen Hallenbaus, der sich über drei Joche erstreckt und mit einem geraden, nicht abgesetzten Chorabschluss im Osten endet.⁶ Die Kirche war dem heiligen Ägidius (Gilgen) geweiht, wobei es sich unter Umständen um eine Übertragung des Patroziniums von der im 14. Jahrhundert bestehenden Burgkapelle auf das neue Kultgebäude handeln könnte.⁷

2 Zu Kaspar von Roggendorf siehe Zajic (2004) und Neidhart (2007) 41–58. Zum Geschlecht der Roggendorfer allgemein, inklusive einer Übersicht zu den bestehenden Quellen und zur Sekundärliteratur, s. Zajic (2012). Andreas Zajic sei an dieser Stelle für zahlreiche Hinweise und Hilfestellungen ebenso gedankt wie den KollegInnen am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krens.

3 Erst ab 1660 finden sich Belege für eine gelegentliche öffentliche Nutzung der Schlosskirche. Zajic (2004a) 27 Anm. 42.

4 Zajic (2004) 21.

5 Neidhart (2007) 46; Abb. ebd. Bei Plesser – Tietze (1910) 166 werden ein »gedeckter gemauerter und darüber ein hölzerner Gang« genannt.

6 Die Frage, in welche Tradition dieser Bau einzuordnen ist, muss in diesem Zusammenhang offen bleiben. Der Verweis auf wichtige Bauten bzw. Stiftungen Friedrichs III., die ähnliche Grundrissmerkmale aufweisen, wie die Stiftskirche von Neuberg an der Mürz bzw. die Georgskapelle in der Wiener Neustädter Burg (Zajic [2004] 26 Anm. 42), liegt nahe. Der Zusammenhang Letzterer mit der von König Rudolf I. gestifteten Dominikanerinnenkirche in Tulln lässt zudem die zweischiffigen, rechteckigen Hallen der Frauenklosterkirchen des 13. bzw. 14. Jahrhunderts ins Blickfeld rücken (z. B. in Wien, Dominikanerinnenkirche St. Laurenz, Augustiner-Chorfrauenkirche St. Jakob; vgl. Schedl [2009] 84–88).

7 Neidhart (2007) 37. Auf die bestehende Relevanz dieses Heiligen für Pöggstall vor der Herrschaftsübernahme durch die Roggendorfer weist auch die Abhaltung des Jahrmarktes an dessen Gedenktag, »an sannd Gilgen tag«, hin, wie dem Regest Friedrichs III. vom 17. Juli 1459 zu entnehmen ist; http://regesten.regesta-imperii.de/index.php?uri=1451-07-17_I_O_13_13_O_212_211

Wiewohl zu diesem sakralen Ensemble – wie auch zu den mit Kaspar von Roggen-
dorf in Zusammenhang stehenden Stiftungen im Allgemeinen – vergleichsweise viele
Nachrichten überkommen sind,⁸ kann auch in diesem Fall ein virtuelles Inventar der
Primärausstattung nur partiell rekonstruiert werden: Der früheste Hinweis auf die Nut-
zung der Kirche und die Darlegung des Movens für die religiös motivierte Investitio-
nen des Roggendorfers sind in einer Stiftungsurkunde von 1494 enthalten.⁹ Darin er-
klärt Kaspar, er habe »mit vleisiger guter ubunng betracht und zu herzen genommen
[...] das zerganngklich leben diser welt daz vnns auch nach disem ellenden ausgangn
zu rue/und hail der armen selen nichts mer dann die guten werch die wir in disem sar-
gueltn leben volbracht haben nachvolgn«, weshalb er »begierlich und mit milder gab
zu dem gutigen werck des heiligen almusen« bewegt sei. Nachdem Kaspar mit Barbara
von Zelking, die 1494 verstarb, innerhalb von zwei Jahren die zweite Ehefrau zu Grabe
getragen hatte, stiftete er »Got dem almechtigen zu Lob der hochgelobten junckfrawn
Maria dem hailigen hochwirdign sacrament und allen lieben heiligen zu eren mein,
meiner beden gemahln beden unnsern geschlecht und allen unnsern gewistrewden
voruordern freunden und nachkomen und allen gelaubigen selln zu ewiger rue/frid
und trost zwo ewig mess und ambt«. Bezogen auf die Pfarrkirche St. Anna¹⁰ umfasste
der Aufgabenbereich der zwei »cappeln«, wie im Urkundentext weiter expliziert wird,
jeden Dienstag ein Seelenamt am Altar »bey unnsers Herrn Fronleichnamb« zu voll-
ziehen, der der heiligen Barbara und der heiligen Katharina geweiht war. Jeden Don-
nerstag sollte »ain ambt von dem heiligen hochwirdign sacrament unnserr Herrn Fron-
leichnamb« auf dem Altar der Heiligen Dreifaltigkeit abgehalten werden, wobei »daz
sacrament in der monstranz« darauf zu tragen war. Jeden Montag, schließlich, soll-
te »zu sannd Anna cappeln von unser lieben frawn irer scheidung« ein Hochamt so-
wie eine gesprochene Messe ebenda zelebriert werden.¹¹ Die weiteren zehn gesproche-

(am 27. 9. 2011). Die Einkommensangabe eines Pfarrers von 1529 nennt eine Stiftung eines Bür-
gers von um 1398 zur »St. Gilgen-Pfarrkirchen«. Neunlinger (1969) 233.

8 Eine Übersicht bietet Zajic (2004) 25–30.

9 Dieses und die folgenden Zitate dieses Absatzes: Diözesanarchiv St. Pölten, Urkunde, 1494 XI
11, http://vdu.uni-koeln.de:8181/mom/AT-DASP/Urkunden/1494_XI_11/charter?lang=deu (am
25. 8. 2011); Zajic (2004) 26 f. Bei Reil (1835) 355–57 ist der Urkundentext *in extenso* in einer neu-
hochdeutschen Übertragung abgedruckt – allerdings mit inkorrekt wiedergegebenem Ausstel-
lungsjahr »1444«.

10 Die Schlosskirche wurde 1810 zur Pfarrkirche erhoben und – wie die »alte« Pfarrkirche – un-
ter das Patronat der heiligen Anna gestellt. Heute wird die ehemalige Pfarrkirche unter der Be-
zeichnung »St. Anna im Felde« geführt. Im vorliegenden Beitrag werden die ursprünglichen Be-
zeichnungen für die beiden Kirchen verwendet.

11 Dem Urkundentext ist nicht deutlich zu entnehmen, ob es sich beim Verlauf der »all wochen
wochentlich« zu haltenden Messen und Ämtern nicht um eine Art zyklische Abfolge handelt: Die

nen Messen der Stiftung hatten wöchentlich in »sannnd Giligen kirchen zu Pegstall auf den /Altarn in derselben« stattzufinden. So von dem Stifter erbeten, sollte einer der Benefiziaten auch außerhalb dieser Pflichten eine Messe in der Schlosskirche abhalten. Darüber hinaus waren beide Kapläne aufgerufen, an den »hochzeitlichen tagen« bei den Umgängen und Gottesdiensten in der Pfarrkirche im Chorrock teilzunehmen. Die weiteren Ausführungen der Urkunde enthielten die Angaben über die Höhe und Art der Erträge, die den Benefiziaten zuzueignen waren. Aus diesen Einkünften waren auch die Mühen des Schulmeisters und des Mesners abzugelten sowie dem Pfarrer 60 Pfennig jährlich auszuzahlen. Dieser sollte, so Kaspar, »alle feirtag auf der cannzeln für »zwei meiner gemahlen vnd allen vnns[er] gewistrend voruordern vnd allen gelauibgn seln die aus vnnsern geslecht n verschaidn sein« bitten.

Ein Relikt der Kirchengestaltung des 15. Jahrhunderts ist ein (Laien-)Gestühl, das in das Jahr 1492 datiert ist und 14 Personen eine Sitzgelegenheit bietet.¹²

Die Anzahl der wöchentlich gesprochenen Messen in der Schlosskirche ist zwar der Stiftungsurkunde zu entnehmen, wogegen die Zahl der Altäre nur infolge der Verwendung des Plurals auf mehr als einen bestimmbar ist. Ein Verzeichnis aus dem 16. Jahrhundert bietet eine etwas ausführlichere Darstellung von den Beständen im sakralen Bau. Die seit den 1530er-Jahren zunehmend prekäre finanzielle Lage der Roggendorfer erreichte einen vorläufigen Tiefpunkt, nachdem Christoph, Kaspars Enkel, wegen Hochverrats ins Osmanische Reich flüchtete, was die Einberufung einer Kridaabhandlung 1547 nach sich zog.¹³ Das in diesem Zuge erstellte Inventar gibt für die Schlosskirche »sechs altar mit schönen taffeln vnnd pildern« an, die

jeweiligen mit Aufgaben versehenen Wochentage scheinen durch den Zusatz »yeden« zeitlich festgelegt zu sein, dagegen ist das Hochamt in der Annenkapelle »yeden Montag in der woch darnach«, die gesprochene Messe in ebendieser Kapelle »in derselben wochen« anberaumt, womit sich für die vier kultischen Handlungen ein zweiwöchiger Zyklus ergeben würde. Weiters ist die in der Literatur anzutreffende Gleichsetzung des erstgenannten Altars mit einem Fronleichnamaltar (so etwa bei Neunlinger [1969] 232 oder Neidhart [2007] 53) fraglich. Die Diktion »bey vnnsers Herrn Fronleichnam« könnte unter Umständen auch auf die Sakramentsnische im Chor der Pfarrkirche St. Anna Bezug nehmen, womit der Hochaltar angesprochen wäre. Das in der Urkunde erwähnte Amt »von dem heiligen hochwirdign sacrament vnnsers Herrn Fronleichnam«, das auf dem Dreifaltigkeitsaltar zu zelebrieren ist, lässt die Existenz eines dezidierten Fronleichnamaltars ebenfalls fragwürdig erscheinen. Diese Art von Altären entwickelte sich im Spätmittelalter nämlich gerade aus Fronleichnamsandachten, deren Folge die gleichnamigen Altartituli waren. Braun (1924) Bd. 1, 730.

12 Das vermutlich den Angehörigen der Familie Roggendorf und Gästen (?) vorbehaltene Gestühl umfasst vier Sitzeinheiten, bestehend aus zweimal zwei bzw. zweimal fünf Plätzen; die Brüstung ist nach vorne hin mit vegetabilen Flachschnitzereien dekoriert, und auf den hohen Dorsalien ist die Jahreszahl 1492 eingeschnitten.

13 Neidhart (2007) 71 f.

mit Altartüchern und je zwei Messingleuchtern versehen waren, sowie unterschiedliche Arten von Leuchtern.¹⁴ Auf der »parrkirch«, der Westempore der Kirche, befanden sich gemäß dem Verzeichnis »zwen schönne altar mit taffln vnd bildern«, die wiederum mit Altartüchern und jeweils drei Messingleuchtern ausgestattet waren.¹⁵ Mit den zwei als »gänngl« bezeichneten Bereichen sind wohl die installierten hölzernen Erweiterungen der Empore im Norden und Süden gemeint, die vermutlich aus den 1540er-Jahren stammen. Die Aufzeichnungen halten für diese Bereiche »etlich gemalt taffln«, Teppiche, eine Orgel sowie Wappen und Fahnen der Roggendorfer fest.¹⁶ Einem Bericht des ausgehenden 16. Jahrhunderts zufolge könnte eine dieser Tafeln mit jener übereinstimmen, die sich heute auf der Rosenberg befindet (Taf. 6, Abb. 1).¹⁷ Sie zeigt eine Marienkrönung, vollzogen durch die drei gleich gestalteten, göttlichen Personen. Im Bildvordergrund sind zentral das Roggendorf'sche und das Wildhaus'sche Wappen wiedergegeben; rechts und links davon knien der gerüstete Kasper, seine fünf Söhne und drei Töchter sowie seine erste Frau Margarete im Gebet. Als am 24. April 1601 die Herrschaft Pöggstall und Schloss Roggendorf an Graf Ulrich von Öttingen verkauft wurden, beinhaltete der Vertrag auch »die epiphania, krufften, fänn und andere monumenta, von den herren von Roggendorff zu ewiger gedächtnus aufgericht und gepawet, allerdings, wie sy von altershero an iren ortten gewesn, ruelig verbleiben [zu] lassen und khain enderung im wenigsten damit fürnemben«.¹⁸ Wie aus den Pfarrakten der Zeit hervorgeht, verfügte die Schlosskirche um 1660 über sieben Altäre und einen Tabernakel.¹⁹

Während für das 18. Jahrhundert meines Wissens keine spezifischeren Nachrichten zur Ausstattung der Schlosskirche existieren, sind seit der Erhebung derselben zur Pfarrkirche im Jahr 1810 und den in der Folge durchgeführten Umgestaltungen²⁰ diverse Aufzeichnungen erhalten. Für die Zeit um 1847 sind Arbeiten an einem Altar belegt, für den fünf spätgotische Reliefs der Heiligen Magdalena, Barbara und Katharina sowie einer Madonna mit Kind und einer Anna selbdritt auf einer neugotischen Altartafel mon-

14 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hs. Blau 361, fol. 12r.

15 Ebd. fol. 12v.

16 Ebd. Weitere Ausführungen, die Schlosskirche betreffend, enthält das Inventar der Sakristei (fol. 12v und 13r), wobei vor allem liturgische Gewänder und Geräte genannt werden.

17 Die Datierung 1493 findet sich links und rechts der Helmzier. Zajic (2004) 28 f. und Anm. 55; Seidl (1987) 121. Die Tafel weist Überarbeitungen des 19. Jahrhunderts auf. In der Folge sind Verweise auf bestehende Datensätze in der Bilddatenbank REALonline des Instituts für Realienkunde (Krems) (www.imareal.sbg.ac.at/realonline/index2.html, am 21.12.2011) mit Bildnummer ausgewiesen. REALonline 011286.

18 Zit. nach Zajic (2004a) 55 f.

19 Neidhart (2007) 128. In der Pfarrkirche St. Anna befanden sich fünf Altäre.

20 S. Anm. 5; Neidhart (2007) 174–177.

tiert wurden (Taf. 6, Abb. 2).²¹ Neben diesem Altar nennt Eduard Freiherr von Sacken 1861 in seiner Übersicht zu den Kunstdenkmälern des Mittelalters im »Kreise ob dem Manhartsberge« drei weitere Retabel in der Schlosskirche zu Pöggstall:²² einen Barbara-Altar, der aus den plastisch gearbeiteten Heiligen Barbara, Dorothea und Katharina sowie zwei weiteren weiblichen Heiligen ohne Attribut im Schrein²³ und einer gemalten Predella mit vier Märtyrerinnen in Halbfigur besteht (Taf. 10, Abb. 4 a, b)²⁴ sowie ein Retabel, von dem offenbar nur der Schrein erhalten war und über dessen Verbleib gegenwärtig nichts bekannt ist. Sackens Ausführungen zufolge war Letzterer, mit Ausnahme der Augen der Figuren, ungefasst. Der Schnitzaltar zeigte zentral eine Marienkrönung, die von der heiligen Magdalena und dem Schmerzensmann flankiert wurde.²⁵ »Der Hauptaltar ist noch der alte Flügelaltar«, wusste Sacken über das vierte Retabel der Schlosskirche zu berichten.²⁶ Er bezieht sich hier auf den Passionsaltar, der im Folgenden den Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen darstellt (Taf. 7–9, Abb. 3 a–g).²⁷

Der Altaraufsatz besteht aus einem Schrein, einem Paar Standflügel und einem Paar beweglicher Flügel. Die gesamten Ausmaße belaufen sich auf ca. drei Meter Höhe und

21 Sacken (1861) 123; Plesser – Tietze (1910) 170 f.; Neidhart (2007) 51, 175. Gegenwärtig fungiert dieses Werk als Hochaltar in St. Anna im Felde. REALonline 017962.

22 Sacken (1861) 122–124.

23 Nachdem die identifizierbaren Heiligen drei der vier *Virgines Capitales* darstellen, die – in der bildenden Kunst sowie in den Fürbitten der *Missa sanctis quattuor capitalibus virginibus* um die heiligen Magdalena erweitert wurden (Braun [1924] Bd. 2, 493), könnten die attributlosen Figuren die Heiligen Agnes und Magdalena darstellen.

24 Ebd. 123; Zykan (1963) 136 und dortige Abb. 7 (Schrein); REALonline 011210. Heute befindet sich der Altar, um die neuen Flügel des fantastischen Realisten Helmut Kies 1964 erweitert, als Hochaltar in der Pfarrkirche in Langenlois.

25 Sacken (1861) 123. Obwohl Sacken im Wortlaut hier ein »*Ecce homo*« nennt, ist eine Schmerzensmann-darstellung m. E. wahrscheinlicher, was einerseits die wohl angestrebte Symmetrie zur Einzelfigur Magdalenas und andererseits der Umstand, dass Sacken den Begriff auch andernorts für Schmerzensmann-darstellungen verwendet (vgl. ebd. 99, im Zusammenhang mit den Glasfenstern in St. Stephanus in Weiten), nahelegen.

26 Ebd. Die Beschreibung gibt den Zustand des Passionsaltars wieder, wie er sich nach seiner Umgestaltung und Restaurierung in den Jahren 1841 bis 1844 präsentierte: Die dreifigurige Kreuzigung aus dem Schrein wurde auf denselben gesetzt und der Schrein in drei Felder geteilt, dessen oberstes das alte Gnadenbild der heiligen Anna selbdritt aus der ehemaligen Pfarrkirche aufnahm. Plesser – Tietze (1910) Fig. 177.

27 Die nachstehenden Ausführungen weisen teilweise Überschneidungen mit meinen im Zusammenhang mit dem Passionsaltar in Pöggstall angestellten Überlegungen auf; siehe Nicka (2010). Sie sind hier aber in den größeren Rahmen von visuellen bzw. medialen Strategien und Kultformen im sakralen Ensemble der Schlosskirche bzw. in der Herrschaft der Roggendorfer eingebettet.

zweieinhalb Meter Breite. Bei geschlossenem Zustand zeigt der Altar acht männliche Heilige in zwei Registern, die anhand ihrer Attribute und Beischriften auf weißen Bändern oben die Heiligen Vitus, Georg, Mauritius und Sebastian, unten die Heiligen Ägidius, Florian, Achatius und Leonhard erkennen lassen (Taf. 7, Abb. 3 a). Auf den geöffneten Flügeln befinden sich vier gemalte Szenen der Passion Christi und im Schrein eine vollplastisch gearbeitete dreifigurige Kreuzigung mit Engeln (Taf. 8, Abb. 3 b). Die Predella ist mit den gemalten gevierten Wappen des Roggendorfers versehen und verfügt über ein weiteres Flügelpaar. Außen sind darauf Maria und Johannes zu sehen, die Innenseite der Flügel zeigt zwei weibliche Heilige mit Salbgefäßen.²⁸ Die spärliche kunsthistorische Beachtung, die der Altar erfahren hat, ist nicht zuletzt bedingt durch den Umstand, dass erst die jüngste, umfangreiche Restaurierungskampagne (1999–2001) einen dem Original nahen Zustand herstellen konnte.²⁹ Das Kultobjekt, dessen Aussehen seither, mit Ausnahme des unter Umständen fehlenden Mittelstücks der Predella,³⁰ weitestmöglich jenem der Entstehungszeit entspricht, bietet damit, eingerechnet des Wissens um Auftraggeber und mutmaßlichen ursprünglichen Aufstellungsort, Raum für Überlegungen zu der Funktion und den medialen Strategien, die zur Anwendung gelangten.

2. BERÜHRUNGZONEN MIT DEN RÄUMEN DER TRANSZENDENZ

Register mit stehenden Heiligen, ob einzeln oder zu Gruppen zusammengefasst, ziehen in kunsthistorischen Untersuchungen nur in wenigen Fällen Aufmerksamkeit auf sich. Handelt es sich, wie am Passionsaltar in Pöggstall, um ihre Darstellung an den Außen-

28 Abgebildet bei Neidhart (2007) 49. Die weiblichen Heiligen sind vermutlich zwei der ›drei Marien‹.

29 Neben der Wiederherstellung der ursprünglichen Zusammenstellung des Flügelaltars sind vor allem die Freilegung der Gemälde, der Innenseiten des Schreins, des Schleierbretts und der Skulpturen auf die Originalfassung das Verdienst dieser Restaurierungsarbeiten. Die Außenseiten der Schreinarchitektur, die Flügelrahmen, der Korpus der Predella und die Predelleninnenflügel wurden im Zustand der barocken Fassungen bewahrt, während die Vergoldungen der Skulpturen der Restaurierung von 1953/66 beibehalten wurden. BDA, Schlussbericht zu Zl.: 5008/3/2000, Höring – Koller (2002) 8–11 und Koller (2007) 17–19. Zu den wenigen bestehenden kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit dem Altar siehe Nicka (2010) 87.

30 Bereits im späten 17. Jahrhundert wurde vermutlich im Zusammenhang mit dem Tabernakelbedarf die Predella erneuert. Höring – Koller (2002) 19. Dieser Veränderung fiel wohl das vermutlich plastisch gearbeitete Mittelstück der Predella zum Opfer, über dessen Verbleib nichts bekannt ist. Der Zusammenhang der Trauernden, Maria und Johannes, auf den Außenseiten mit zwei weiblichen heiligen Marien (?) mit Salbgefäßen auf der Innenseite der Flügel lässt Themen wie »Grablegung«, »Beweinung« oder einen Schmerzensmann (im oder am Grab) erwarten. Vor allem die »Beweinung« ist oft in Predellen von Passionsaltären zu finden; vgl. Schürer-von Witzleben (1952) 86.

flügeln, reduzieren sich die gestellten Fragen zumeist auf die Identität der Heiligen oder darauf, ob stilistische Unterschiede zu den Innenflügeln auszumachen sind. Am Retabel der Schlosskirche lässt sich zeigen, wie diese scheinbar bloße Aneinanderreihung heiliger Figuren in das Gesamtkonzept eines Kultobjekts eingebunden sein kann. Als ›Gruppe innerhalb der Gruppe‹ ist die Zusammenstellung der vier gerüsteten Heiligen in der Mitte zu erkennen (Taf. 7, Abb. 3 a). Sie setzen sich gegenüber den Heiligen auf den Standflügeln ab, die – knapp 25 cm nach hinten versetzt – je nach Lichteinfall bzw. Beleuchtung Schattenzonen aufweisen. Auch ihr einheitliches Auftreten in Rüstung, die roten Schuhe, die Kreuzfahnen bzw. die Lanze Georgs und der jeweils diagonal angebrachte Farbakord von dem Rot und Grün der Mäntel, Ehrentücher und Bodenfliesen bezeugen eine intentionale Konstruktion von wahrnehmbarer Einheit. Neben der grundsätzlichen Beliebtheit des Sujets der Ritterheiligen für die Ausstattung von Burgkapellen³¹ ist für die Wahl dieses ›centrepiece‹ wohl auch Kaspars Biografie ins Treffen zu führen. Kaspar, der bereits in jungen Jahren seinen Landesfürsten in Kriegsdiensten und in der Folge vor allem durch Finanzierung der seit den 1470er-Jahren zahlreichen militärischen Konflikte unterstützte, wurde 1480 von Friedrich III. in den Herrenstand erhoben.³² Flankiert werden die Heiligen in Rüstung in der oberen Reihe von zwei heiligen Märtyrern und in der unteren von zwei heiligen Äbten. Die Einbindung eines von diesen, nämlich des heiligen Ägidius, in das Heiligenprogramm der Außenflügel ist aufgrund des Kirchenpatroziniums nicht überraschend. Erkennbar ist darin aber eine Gewichtung, steht Ägidius doch – im wahrsten Sinne des Wortes – im Vergleich zu seinen ritterlichen Kollegen zurück.³³

Neben Auswahl und Anordnung der dargestellten Heiligen verorten diese vor allem die formale und funktionale Anlage der Bildsettings im inszenatorischen Apparat ›Flügelaltar‹. Bei älteren Darstellungsformen³⁴ sind meist zwei in niedrige setzkastenarti-

31 Englisch – Vocelka (1990) 58. Der heilige Florian war römischer Amtsvorsteher des Statthalters. Erst spätere Legenden machten aus ihm einen ›Ritter‹, weil er darin »aus Unverständnis d[es] spätröm[ischen] Amtstitels als militär[ischer] Befehlshaber in Noricum bezeichnet« wurde. Tschochner-Werner (1974) Sp. 250.

32 Bereits 1467 und 1469 taucht er als Kommandant einer Söldnertruppe auf; als landesfürstlicher Pfleger und Amtmann leitet er 1477 die Verteidigung der Städte Krems und Stein gegen die Einfälle ungarischer Truppen, und 1483 und 1484 organisiert er die Befestigung von Ybbs. Zajic (2004) 13 f. und 21.

33 Einen anderen Platz nimmt Ägidius in der historisierten Initiale der bereits genannten Stiftungsurkunde von 1494 (vgl. Anm. 9; REALonline 001465) ein. Dort ist er als Repräsentant der Schlosskirche, in der ein Teil der gestifteten kultischen Handlungen zu verrichten ist, auf selber Höhe mit den Heiligen Maria und Anna.

34 Hierzu können die Heiligendarstellungen der Außenseite des sogenannten Magdalenenaltars von 1456 beispielhaft herangezogen werden. REALonline 000065 (Taf. 11, Abb. 5); vgl. Nicka (2010) 7–9; zum sogenannten Magdalenenaltar allgemein zuletzt Borchert (2010) 447–449.

ge Räume eingestellte, einander zugewandte Heilige gebräuchlich, die sich gegenseitig ihre jeweiligen Attribute zu präsentieren scheinen. Der unbekannte Künstler des Pöggstaller Altars verwendet dagegen Nischenräume als Kulisse, die aus in steilen Winkeln eingestellten Seitenwänden gebildet werden. Räume bzw. ›Bühnen‹ für die Figuren bieten neben diesen Nischen die sich im Bildvordergrund fortsetzenden Fliesenböden.³⁵ Hier wird greifbar, dass wir es mit einer Konstruiertheit eines ›Heiligenumsraums‹ zu tun haben, der die speziell gewählte Versammlung aufnimmt, die im Gegensatz zu den unterschiedlichen ›historischen‹ bzw. legendenhaften Wirk- oder Herkunftsorten der jeweiligen Heiligen steht. Besonders augenfällig ist diese Konstruiertheit anhand der kleinen Mauernische im Heiligenumraum des heiligen Leonhard, die es scheinbar nur gibt, um das Buch aufzunehmen, das der mit beiden Händen Attribute präsentierende Heilige nicht auch noch zu halten vermag (Taf. 9, Abb. 3 c). Offenkundig geht es bei diesen Heiligenumräumen nicht um eine konkrete Verortung der Heiligen in der Welt, sondern um die Definition einer ihnen zugeordneten Sphäre. Deutlich wird dieses bildstrategische Vorgehen, wenn der Heiligenumraum, wie Marius Rimmele aufzeigen konnte, im Bild selbst nochmals gegen einen andersgearteten Bildraum – etwa eine Szene aus der Heiligenlegende – abgegrenzt wird.³⁶ Den acht Protagonisten in Pöggstall haftet aber nicht nur wegen ihres ›Gemeinschaftsraumes‹ Versammlungscharakter an; auch ihre einheitliche Ausrichtung auf die Retabelmitte hin lässt sie über die Nischenschranken hinweg miteinander in Verbindung treten. Deutlich fungieren sie in ihrer Rolle als Repräsentanten der *ecclesia caelestis*; wir sehen also einen Ausschnitt »der immerwährenden kultischen Verehrung, die Gott im himmlischen Jerusalem von den Engeln und Heiligen dargebracht wird«³⁷. Die Heiligenumräume sind damit Repräsentationen von Heiligen in einem anderen Raum und in einer anderen Zeit, womit hier ein Konzept bemüht wird, wie es beispielsweise auch in den Politikwissenschaften gebraucht wird: »[...] representation, taken generally, means the making present in some sense of something which is nevertheless not present literally or in fact.«³⁸

Heilige sind aber auch erste Anlaufstelle für die Gläubigen im Diesseits, denn anders machte die Darstellung auf einem Objekt, vor dem liturgische bzw. devotionale Praxis geübt wird, keinen Sinn. Folglich muss, um die Benutzbarkeit solcher Kultgegenstände verstehen zu können, auch umgekehrt eine Berührungszone mit den

35 Vergleichbar sind derartige Bildsettings beispielsweise mit einer Serie von 14 Kupferstichen Israel van Meckenems. Koreny – Falk (1986) 133 ff., v. a. Kat.-Nr. 284–287.

36 Rimmele (2010) 73, 273–275. Visuelle Hilfsmittel, die dazu dienen, solche abgegrenzten Sphären einzuziehen, sind beispielsweise hinter Figuren aufgespannte Ehrentücher, niedrige Steinmauern oder schmale podiumartige Versatzstücke.

37 Lankheit (1959) 9.

38 Pitkin (1967) 8 f.

präsent gemachten Heiligen im Diesseits mitgedacht werden: »[...] die ›heilige Wirklichkeit‹ des Religiösen [kommt] ohne (wenigstens) ›Gelegenheitspräsenzen‹ in der Nahwelt, in Sicht- und Hörweite, ohne ein wie immer geartetes Kommen des Heiligen zu den Gottesfürchtigen (bzw. deren Annäherung an das Heilige) fast nirgendwo aus. [...] Und gerade auch wo Transzendenz und Immanenz schärfer auseinandertreten, bedarf die Religion der Berührungszonen oder -vorkommnisse im Diesseits [...]«. ³⁹ Heilige sind, wie Marius Rimmele es treffend fasst, »zugleich materiell in der Welt und seelisch im Himmel anwesend, wo sie für die Menschen bitten. Sie sind ›Schwellenwesen‹, vor allem Kommunikationsverstärker, sie garantieren für die Vermittelbarkeit des Irdischen ins Himmlische, auch durch ihr persönliches Vordringen in die himmlischen Sphären.« ⁴⁰

Prima vista ignorieren die Außenseiten des Pöggstaller Altars die »Herstellung einer präsentischen Kontinuität zwischen Betrachter- und Bildsphäre« und offenbaren zunächst die »Verdeutlichung der Schwelle zwischen beiden«; sie erschließen eine »transzendente, ›alternative‹ Welt«. ⁴¹ Der performative Akt der Heiligen, also die Ausrichtung ihrer Körper, ihrer Gesten und ihrer Handlungen zur Retabelmitte hin, und ihre ›menschnahe‹ Verortung im Vehikel der Heilsökonomie prädestinieren sie aber als ›Wegweiser‹ für die Gläubigen vor dem Altar. Sie bahnen den Weg der Blicke zu jenem schmalen Spalt, der in das Innere des Flügelaltars und somit gleichzeitig zum Ort des Mysteriums führt. Wie Valerie Möhle festhält, tritt nirgendwo »die heilsgeschichtliche Rolle der Heiligen als Vertreter des absenten Christus sprechender zu Tage als im Medium des Flügelretabels, nirgendwo auch könnte die Beziehung zwischen Christus als Vorbild und den Heiligen als Abbildern eindringlicher formuliert werden. Das Flügelretabel konnte somit zu einem umfassenden und ungemein suggestiven Gleichnis auf die großen Zusammenhänge der Heilsgeschichte werden.« ⁴²

Die Heiligen als Mittlerpersonen nützen in Pöggstall insofern das Potenzial des Bildträgers, indem sie durch ihre ›Beweglichkeit‹ auf den Flügeln den Weg zum Heil er-*öffnen*. ⁴³ Sie wenden sich von den BetrachterInnen ab und können somit sowohl für sie eintreten als auch ihnen den Weg weisen. Soweit Informationen dazu überliefert sind, wurden Flügelretabel nicht performativ in der Liturgie eingesetzt. ⁴⁴ Es ist dem-

³⁹ Tyrell (2002) 54.

⁴⁰ Rimmele (2010) 73.

⁴¹ Prange (2010) 129.

⁴² Möhle (2004) 165.

⁴³ Vgl. Rimmele (2010) 194 und 287.

⁴⁴ Der Einsatz von Retabeln war weder obligatorisch noch liturgisch geregelt. Die wenigen Berichte, die von einer Öffnung von Flügelretabeln sprechen, nennen für den Zeitpunkt der Wandlung jedoch den Vortag des Feiertags und nicht die Einbindung in die Zeremonie des jeweiligen Hochfestes. Darstellungen, wie sie sich bei Lankheit (1959) 13 finden, wonach das langsame

nach weniger an eine direkt in die Kulthandlung eingebundene ›mechanische‹ Eröffnung des Heils zu denken als an den Effekt, der sich für die BetrachterInnen am Bildmedium Flügelaltar einstellt: »War die innere Schauseite eines Retabels geöffnet [...] schien auch die äußere durch und umgekehrt; am selben Ort wurde nicht nur das Anwesende, sondern auch das periodisch Abwesende wahrgenommen.«⁴⁵ Einen formalen Bezug zur Innentafel kann man am Retabel in Pöggstall im Lanzenstich des heiligen Georg erkennen, dessen Lanzenspitze sich in etwa auf der Höhe der Seitenwunde der Skulptur im Schrein befindet. Inhaltlich bildet auch der Dornenast des heiligen Achatius eine visuelle Klammer zur Dornenkrönung bzw. zum dornengekrönten Haupt Christi.⁴⁶ Einen vielleicht noch deutlicheren mnemotechnischen Anhaltspunkt stellen die Darstellungen der Predellenaußenflügel dar: Am Spalt zwischen den beiden Trauernden Maria und Johannes kann die nach der Öffnung sichtbare Darstellung, die heute vermutlich verloren ist,⁴⁷ imaginativ eingesetzt werden. Die am Altar doppelt vertretene Figurengruppe Maria und Johannes – an der Predella gemalt, im Schrein vollplastisch – ermöglicht es aber, auch eine andere Verbindung herzustellen: RezipientInnen, die die geöffnete Schauseite bereits ein- oder mehrmals gesehen haben, können die beiden Heiligen der Predellenaußenflügel als Anknüpfungspunkt für die mithilfe des visuellen Gedächtnisses vorstellbare dahinter liegende Ansicht nützen.

3. INTERFACES

Otto Benesch verortete den Pöggstaller Passionsaltar in dem »lebhaften Meister- und Gessellenaustausch«, der in den 90er-Jahren des 15. Jahrhunderts zwischen Wien und den Vertretern der Salzburger Schule stattfand, weshalb in der Folge »auf niederösterreichischem Boden Werke einer Salzburger Werkstatt [entstanden], die mit der heimischen Tradition ganz starke Landshuter Einflüsse verquickt«.⁴⁸ Beleg für diese Einflüsse ist auch der offenkundige Zusammenhang, der zwischen dem *Ecce homo* des Pöggstaller Passionsaltars (Taf. 9, Abb. 3g) und einem Tafelbild desselben Sujets (Taf. 11, Abb. 6) besteht. Das

Öffnen von Schrein- und Flügelaltären in die täglichen liturgischen Handlungen eingebunden gewesen wäre, sind entsprechend kritisch zu sehen. Rimmel (2010) 52–54.

45 Schlie (2004) 27. Darauf aufbauend auch Möhle (2004) 150 und Rimmel (2010) 54 ff.

46 Die Marter des heiligen Achatius und der 10.000 Märtyrer sowie die Kreuzigung in Gegenüberstellung der Darstellung einer weiteren Kreuzigung und eines Schmerzensmannes finden sich bereits bei einem Diptychon der Zeit um 1325/30 (Köln, Walraff-Richartz-Museum Inv.-Nr. 822; Zehnder [1990] 105–107 Abb. 76 f.). Auf einem Altar in Mlynica ist im Zentrum der Darstellung des Achatiusmartyriums jene von Christus am Kreuz »beigefügt« (REALonline 012192).

47 S. Anm. 30.

48 Benesch (1972) 220.

»Mair von Landshut« zugeschriebene Werk⁴⁹ befindet sich heute in den Kunstsammlungen der Fürsten Waldburg-Wolfegg. Die formale Anlage der gewölbten Vorhalle mit der Treppe ist in beiden ähnlich, wenngleich die niederösterreichische weniger detailliert ausgestaltet ist und die perspektivische Wiedergabe des Settings ungenauer erscheint. Der kleinteilige und aufwendige Architekturzierrat, wie er im Tafelbild Mairs von Landshut vorkommt (wie z. B. am Portal, vor dem Christus und Pilatus stehen, oder in der steinernen Konsolfigur am rechten Rand), sowie das ungewöhnlich ausdifferenzierte Personal⁵⁰ finden keine Entsprechungen im Pöggstaller Werk. Offensichtlich nahm(en) der (oder die) Künstler, die im Auftrag der Roggendorf'schen Herrschaft standen, Anleihen beim heute in Wolfegg verwahrten Tafelbild. Neben dem Gesamtaufbau der Szene wurde für das Retabel in Pöggstall auch eines der zentralen kompositorischen Elemente übernommen: den eine steile Treppe hinaufsteigenden Mann mit Turban, der geschickt die Blickführung auf Christus lenkt.⁵¹ Letzterer erwidert, im Unterschied zu Christus im Mair'schen *Ecce homo*, den Blick jedoch nicht, sondern führt das Auge weiter zur nächsten Szene und damit zum Ereignis im Schrein – der Kreuzigung Christi.

Der Vergleich der beiden Tafeln ermöglicht die Darlegung verschiedener Konzepte der Manifestation des Äußeren im Inneren, der bildgestalterischen Herstellung einer Verbindung zwischen dem Raum der BetrachterInnen und dem Bildraum. Im bayerischen Beispiel dient die Stifterin, die relativ ungewöhnlich auf einer Konsole erhöht im Raum untergebracht ist,⁵² als Identifikationsangebot für vor dem Bild Betende und somit als *Interface* zwischen Bild- und BetrachterInnenwelt. Die zeitlichen und örtlichen Differenzen, die zum Bildraum hin bestehen, können »aktiv« nur durch diese Schnittstelle betreten werden. Der Abgang in der linken unteren Ecke ist eine *Handlungsöffnung*, die dem am Ende der Treppe platzierten Schreiber zur Verfügung steht. Der sich nach hinten erstreckende Raum ist den RezipientInnen vor allem als *Anschauungsraum*, als Gegenüber, zugänglich.⁵³

Die Passionsszenen des Pöggstaller Hochaltars hingegen agieren mit einer Einladung an die vor ihnen stehenden Gläubigen in Form architektonischer Versatzstücke. Für das Verständnis des Gesamtkonzepts der geöffneten Schauseite muss diese innovative Leis-

49 Gammel (2011) 98–101. Gemäß der Beschneidungen am linken und am unteren Rand der Tafel könnte es sich um einen abgesägten rechten Altarflügel handeln. Ebd. 99. Mit 142,5 × 85,5 cm ist die Tafel rund 40 cm höher und 40 cm breiter als jene am Pöggstaller Passionsaltar.

50 Figuren wie der Schreiber im Bildvordergrund oder der aus einer Schriftrolle vorlesende Mann erweitern das für die Szene gewöhnlich zu erwartende Figurenrepertoire.

51 Zur Verwendung der Rückenfigur »im Rahmen der Historie« und ihrer Funktion und Funktionalisierung vgl. Prange (2010) 137–141.

52 Gammel (2011) 100 verweist neben diesem Umstand auch auf die ungewöhnliche Dimensionierung der Stifterinnendarstellung, die jenem des Bildpersonals entspricht.

53 Zur »Handlungsöffnung« und zum »Anschauungsraum« vgl. Kemp (1996) 29 ff. und 143 ff.

tion des unbekanntenen Künstlers bzw. der Werkstatt im Detail betrachtet werden: Im *Ecce homo* führt am unteren Bildrand eine schmälere Stufe zur eigentlichen ästhetischen Grenze⁵⁴ des Bildes (Taf. 9, Abb. 3 g). Dahin nämlich, wo eine niedrige rote Umgrenzung auch Einlass in den Hof des Geschehens gewährt. Mit dieser ersten Stufe ist aber nicht (oder nicht nur) eine Handlungsöffnung gemeint, die für das Bildpersonal vorgesehen ist. Beleg dafür ist der Vergleich mit der Szene der Dornenkrönung (Taf. 9, Abb. 3 f). Hier kniet links einer der Spötter Christi auf einem Niveau des Raumes, das gegen den Boden, auf dem die Haupthandlung stattfindet, um zwei Stufen nach unten hin abgesenkt ist. In der rechten unteren Ecke des Bildes findet sich eine farblich abgesetzte Treppe – ein alternativer Zugang zu der Bildhandlung. Die Treppe führt den Blick der RezipientInnen direkt zu Christus oder, genauer gesagt, zu dem von seinen Füßen tropfenden Blut.

Die hier angewandten ›Blickbrücken‹ thematisieren, so meine Theorie, eine Form von Zugängen, die auf der zeitlichen und räumlichen Ebene der RezipientInnen liegend wahrgenommen werden können. Sie sind damit daran beteiligt, die Aktualisierung des Opfertodes Christi und seine Realpräsenz in der Transsubstantiation der Eucharistie visuell zu vermitteln. Die gemalten Tafeln der Retabelinnenseite laden die Gläubigen dazu ein, diese angebotenen Brücken wahrzunehmen und in die Passionsmeditation ›einzutreten‹: Die vom Bildrand überschnittenen (und damit eindrücklich zwischen BetrachterInnen- und Bildwelt situierten) Stufen in der linken unteren Ecke der Szene ›Christus vor Pilatus‹ (Taf. 9, Abb. 3 d) markieren den Eingang zum abgevierten Kreuzweg. Folgt man dem nach rechts führenden, hellbraunen Weg von dieser Treppe über den Schrein hinweg zum nächsten gemalten Bildfeld, gelangt man zur Geißelung (Taf. 9, Abb. 3 b, e). Sie ist für die BetrachterInnen weniger ›betretbar‹ gestaltet, sondern einsehbar gemacht. Die bis an den untersten Bildrand gemalte rote Mauer und das von ihr ausgehende grüne, konsolartig vorkragende Architekturelement erwecken den Anschein eines Einblicks in ein ›Obergeschoss‹ oder jedenfalls in einen – von den RezipientInnen aus gesehen – höher gelegenen Raum.⁵⁵ Führt man den Blick, der Chronologie der Narration folgend, diagonal an der Kreuzigung vorbei, gelangt man zur Szene mit der ›Dornenkrönung‹ und der ›Verspottung Christi‹ (Taf. 9, Abb. 3 b, f).

54 Dieser Begriff wurde durch Ernst Michalski in die Kunstgeschichte eingeführt. Michalski (1996); vgl. auch Prange (2010) 133 und Anm. 23.

55 Die Darstellung der Marter Christi wird an der Jahrhundertwende tatsächlich oft in einem Obergeschoss stattfindend wiedergegeben – so z. B. die Dornenkrönung im Schlüsselfelder Altar der Katzheimer Werkstatt; vgl. Steiner – Grimm (2004) 39. Ein zum Raum der BetrachterInnen hin konsolartig vorkragendes Motiv findet sich auch am ehemaligen Hochaltar der Franziskanerkirche St. Antonius in München von Jan Polack; vgl. ebd. 176 f., 182 f. Die Verbindung zwischen dem Verhör bei Pilatus und der Geißelung ergibt sich inhaltlich auch durch die in den Evangelien genannte Anordnung des Statthalters, dieselbe durchzuführen; vgl. Mt 27, 26; Lk 23, 16; Mk 15, 15; Joh 19, 1.

Sie kann über die bereits beschriebene Treppe am rechten unteren Bildrand ›betreten‹ werden. Schließlich führt der ›Gang‹ durch das *Ecce homo* zur Kreuzigung im Schrein (Taf. 9, Abb. 3 b, g). Dort, an den Wunden des am Kreuz Geopferten, kulminiert das Nachdenken über das Leiden Jesu: »Die Wunde ist Bedingung, Argument, aber auch Quelle des Heils.«⁵⁶ Das Blut Christi wird vom Engel am Kreuzesfuß im Kelch aufgefangen. Die Klammer zur Eucharistie wird noch durch die Geste des Engels verstärkt, der mit seiner freien Hand⁵⁷ in den Raum der BetrachterInnen weist und somit die Übergabe des ›frisch gekelterten‹ Heils an die Adressaten symbolisiert: *qui pro multis effunditur* (Mk 14, 24). Die Bildschwelle wird einmal mehr durchdrungen, diesmal allerdings vom Inneren des Bildträgermediums Flügelaltar nach außen hin, zu der im Kirchenraum unter Umständen gerade stattfindenden Eucharistiefeyer.

Aus welchem visuellen Ideenpool der unbekannte Künstler bzw. der Auftraggeber schöpfte, um zu einer derartigen Inszenierung zu kommen, ist fraglich. Andere Bildzeugnisse, die vergleichbar den Blick der BetrachterInnen anhand von Versatzstücken des Raumes lenken, seien hier in gebotener Kürze vorgestellt. Dabei sollen allerdings nicht direkte Beziehungen zwischen diesen einzelnen Relikten mittelalterlicher Kultobjekte postuliert, sondern anhand der Vergleiche die Funktion(en) derartiger visueller Strategien in Bildsystemen aufgezeigt werden.

Verwiesen sei an dieser Stelle auf das 1402 vollendete Hochaltarretabel in der Göttinger Kirche St. Jacobi, wo, wie Valerie Möhle herausgearbeitet hat,⁵⁸ auf eine ganz spezielle Weise eine Beziehung mit dem real auf der Altarmensa befindlichen Abendmahlskelch hergestellt wird. Der Flügelaltar zeigt in der ersten Wandlung einen Christuszyklus, bestehend aus 16 durch Bündelpfeiler voneinander abgesetzten Szenen in zwei Reihen, wobei die obere Reihe der Kindheitsgeschichte, die untere der Passion gewidmet ist. Der in allen Bildfeldern als Untergrund verwendete gemalte Fliesenboden ist dabei nur im Bereich der dreifigurigen Kreuzigung vor dem Kreuzesfuß aufgebrochen, sodass sich eine Rinne für das Blut Christi bildet. Dasselbe fließt gleichsam über die Szenenbegrenzung hinweg bis an den unteren Rand des Bildes und stellt dadurch eine Verbindung zu der dort angebrachten Inschrift her: »Anno domini millesimo quadringentesimo secundo hoc opus completum est [...], quod factum est in honorem ihesu cristi et matris sue gloriose virginis marie [...].«⁵⁹

56 Rimmele (2010) 91.

57 Die Hand weist, wie unschwer zu erkennen ist, eine moderne Ergänzung auf. BDA-Akt zum Pöggstaller Passionsaltar, Kostenvoranschlag vom 26. Juni 2001. Aufgrund der Armhaltung des Engels kann aber auf einen ähnlichen Gestus geschlossen werden.

58 Möhle (2004) 160f.

59 »Im Jahre des Herrn 1402 [...] wurde dieses Werk vollendet, das geschaffen wurde zur Ehre Jesu Christi und seiner Mutter, der ruhmvollen Jungfrau Maria [...].« W. Arnold, Deutsche Inschrif-

Valerie Möhle hebt in Bezug auf die Verbindung zur Inschrift vor allem die so entstandene paradoxe Gleichzeitigkeit von Vergegenwärtigung des Opfertodes und somit ›Re-Animierung‹ des Bildes (die ›Realisierung‹ von ›Fiktionalem‹) und dem dezidierten Ausweis eines gemachten, künstlichen Bildes (also die Betonung der Fiktionalität des Dargestellten) hervor.⁶⁰ Ich möchte eine etwas divergierende Lesart vorschlagen. Neben dem herstellbaren Bezug zwischen gemaltem Blut Christi am Flügelaltar und dem Blut im Kelch der eucharistischen Handlung⁶¹ ergibt sich ein weiterer Zusammenhang: Es bildet sich an jener Stelle nämlich eine Verbindung zwischen der historischen Zeit des Heilsgeschehens und der Gegenwart der Stiftungszeit des Kultobjekts. Einer (über Jahrhunderte hinweg) beliebig oft wiederholbaren Aktualisierung im performativen Akt der Messfeier steht hiermit noch die Möglichkeit der *memoria* jener *einen* konkreten Verfügbarmachung des Opfertodes Christi zur Seite, nämlich jene zur Stiftungszeit des Altares. Wie sich am Göttinger Beispiel folglich nachvollziehen lässt, kann die Schaffung visueller Interfaces sowohl für die Stiftenden und ihr Umfeld sowie für alle nachfolgenden RezipientInnen als Benützungangebot gelten als auch als Dokumentation der Stiftungstat gelesen werden.

Auch das Bildsystem des »Znaimer Altars«, der nach seiner Aufstellung in jener Stadt bis 1825 benannt ist,⁶² weist gewisse Parallelen zum Pöggstaller Flügelaltar auf. Der Passionsaltar, der sich heute in den Sammlungen der Österreichischen Galerie Belvedere⁶³ befindet, ist vor allem für seine geschnitzten, polychromen Reliefs mit der Kreuzigung bekannt, die von Kreuztragung und -abnahme flankiert wird (sichtbar in geöffnetem Zustand). Hier sollen allerdings die gemalten Rückseiten der Flügel⁶⁴ in

ten 19 (28) Göttingen, St. Jakobikirche, in: <http://www.inschriften.net/goettingen/inschrift/nr/dio19-0028.html>, Abb. 7/8 (am 29. 9. 2011).

60 »Paradoxerweise wird mit dem Umkippen der Kunst in die Realität auch die Künstlichkeit der Bilder erfahrbar gemacht, denn das Blutrinnensal wird ja auch zur reinen Farbe, zur roten Rahmenleiste [...]. Die Inschrift, die die Fiktion der Darstellungen bricht und das Werk so klar als ein geschaffenes, künstliches bezeichnet, hätte wohl keinen sinnfälligeren Platz als an dieser Schnittstelle zwischen Repräsentation und Realität finden können.« Möhle (2005) 289.

61 Ebd. 289.

62 Schultes (1988) 14 f. nimmt die Nikolauskirche in Znaim als ursprünglichen Bestimmungsort des Altares an. Nach Bacher – Buchinger – Oberhaidacher-Herzig – Wolf (2007) 250 f. besteht ein stilistischer Zusammenhang zwischen dem Znaimer Altar und dem Hostienmühlensfenster der Wallfahrtskirche St. Leonhard in Tamsweg. Letzteres wurde wiederum, wie Stifterbild, Wappen und Inschrift bezeugen, von Konrad I. Hölzler gestiftet, Vater Konrads II. Hölzler, der Schloss Pöggstall vor dem Kauf durch Kaspar Roggendorf besaß.

63 Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 4847. Vgl. Baum (1971) 65–67 und 179 f. sowie Saliger (2000).

64 Über die Datierung des Werks und die Lokalisierung des Künstlers herrscht Uneinigkeit unter den KunsthistorikerInnen; vgl. Chamonikola (2000) 61. Lothar Schultes rückt die Reliefs

den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt werden, die vierzig bis fünfzig Jahre vor dem Pöggstaller Passionsaltar entstanden sind. Neben der Taufe Jesu zeigen sie sieben Szenen des Leidenswegs Christi bzw. seiner Vorgeschichte, vom Einzug in Jerusalem bis hin zur Geißelung (Taf. 11, Abb. 7). Die Grenzen der Bildfelder sind hier durch die Stege der Binnenrahmung klar definiert, und die zeitlichen Abstände der Handlungen liegen unterschiedlich weit auseinander, sodass der Eindruck einer »lückenlos« dargestellten Sequenz kaum vermittelt werden kann. Resultierend daraus ist eine »organische« Verbindung der Bildsettings der einzelnen Handlungen, wie sie etwa später in der sogenannten Turiner Passion Hans Memlings⁶⁵ vorzufinden ist, nicht möglich. Im Memling'schen Werk werden 23 (!) Szenen des Leidenswegs nur durch die Elemente des Settings strukturiert. Mauern, Gebäude, Plätze, Wege und Gärten in der Stadt und in deren unmittelbarer Umgebung bieten Raum für die einzelnen Handlungen, schaffen aber auch Abgrenzungen zwischen den Szenen. Sie tragen damit zu einer chronologisch und dicht dargestellten Erzählung bei.⁶⁶ An den Außenseiten des Znaimer Altars (Taf. 11, Abb. 7) findet sich eine andere Art bildlicher Szenenverklammerung. Trotz der begrenzenden Rahmungen der Bildfelder werden anhand visueller Strategien Bezüge zwischen den einzelnen Settings hergestellt:⁶⁷ Die Vegetation hin-

in die Nähe der Werke Jakob Kaschauers und somit in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts. Die Entstehung der »traditionell orientierten« Malereien der Rückseite werden dagegen meist im Umkreis des sogenannten Meisters des Friedrichsaltars um 1440/50 angesiedelt; s. Rosenauer (2003) 303, 313 f. 418.

65 Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 8, um 1470, <http://www.wga.hu/Art/m/memling/tearly2/04passi.jpg> (am 05.01.2012).

66 Der von Michail Bachtin im Zusammenhang mit der Romananalyse geprägte Begriff des Chronotopos kann herangezogen werden, um diesen der Erzählung folgenden Raum besser zu verstehen. »Der Raum wird konkret und mit einer substantielleren Zeit ausgefüllt. Er nimmt realen, lebensbezogenen Sinn in sich auf und gewinnt eine wesentliche Beziehung zu den Akteuren und ihrem Schicksal.« Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, zit. nach Kemp (1996) 32. Die bei Memling verwendete Stadt und ihr unmittelbares Umland sind so konstruiert, dass alle Handlungen untergebracht und in ihrer chronologischen Abfolge nachvollziehbar gemacht werden. Handlungen oder Figuren, die nicht in Zusammenhang mit dem Passionsgeschehen gebracht werden können, sind dagegen nicht vorhanden.

67 Verschiedentlich wurde in der Forschung bereits auf derartige Verbindungen hingewiesen. In seiner knappen Behandlung der Tafeln der Werktagsseite hält Saliger (2000) 166 fest: »[...] there is a logical connection between the exterior and the interior in the series of pictures from left to right providing pictorial transitions.« Wie genau diese »piktorialen Übergänge« aussehen und funktionieren, führt er nicht näher aus. Franzen (2002) 167 weist neben der räumlichen Entwicklung vom Außenraum zum Innenraum in Leserichtung der jeweiligen Reihe auf die Verknüpfung des Schauplatzes der Vertreibung der Händler im Vorbau des Tempels und dem scheinbar im Innenraum dahinter stattfindenden Abendmahl hin und macht auf die Konzep-

ter Johannes dem Täufer mutet wie das Unterholz des Waldes an, aus dem die Apostel im nächsten Bildfeld hervorzutreten scheinen. Hinter dem Stadttor, auf das Jesus auf dem Esel zureitet, erschließt sich im nächsten Bildfeld ein marktplatzartiger Raum. Auf ebendiesem Platz scheint Jesus gerade die Händler durch den portikusartigen Vorbau des Tempels hindurch auszutreiben. Die Rückwand des Vorbaus wirkt wiederum geradezu wie der Zugang zum dahinter liegenden Innenraum, in dem gerade das letzte Abendmahl gehalten wird. Auch das untere Register weist derartige Verbindungen auf: Rechts neben dem betenden Jesus am Ölberg führt ein kleiner Holzsteg über ein Bächlein auf jene Wiese, auf der im nächsten Bildfeld die Gefangennahme stattfindet. Dieses Wiesenstück setzt sich auch noch in Form eines kürzeren Rasens in der Szene mit der Vorführung vor Pilatus fort, wodurch die beiden Szenen optisch verklammert sind. Auch die Schrittstellung des am weitesten rechts befindlichen Soldaten der Gefangennahme und des Soldaten am linken Rand im anschließenden Bildfeld erwecken bei den BetrachterInnen das Gefühl, eine fortlaufende Erzählung vor Augen zu haben. Das räumliche Setting schließlich, in dem die Geißelung vollzogen wird, verfügt an den Seitenwänden über große rechteckige Türöffnungen. Das Bildpersonal kann den Handlungsort – folgt man der Logik des Bildsystems – entsprechend der Leserichtung von links betreten und nach rechts hin verlassen. Als Endpunkt der Szenenabfolge der Flügelaußenseiten bietet die Geißelung eine Verbindung zu den Reliefs auf den Innenseiten. Die Fortsetzung der visuell vermittelten Leidensgeschichte erfolgt erst nach der Wandlung des Altars. Während sich an den Außenseiten der Bildraum stets hinter der von Bildoberfläche und Rahmung geschaffenen imaginären Begrenzung entfaltet, überschreitet die Innenraumdarstellung der Geißelung diese Grenze illusionistisch: Die vorderste Gewölbekappe über der Geißelsäule überwindet die Bildgrenze zum Raum der BetrachterInnen hin; ebenso ragt die halbkreisförmige Ausbuchtung des gefliesten Fußbodens scheinbar in den davor befindlichen Raum. Das erste Blutvergießen Jesu in der Passionsfolge wird also zum Anlass genommen, die Distanz zu den RezipientInnen zu verringern. Die Szene mit der Geißelung der Flügelrückseite stellt damit einen (im doppelten Sinn) plastischen Konnex zu dem Höhepunkt der Passion bei geöffneten Flügeln her. Sie fungiert durch die illusionistische Verbindung zum Raum der BetrachterInnen hin, aber auch als idealer Anknüpfungspunkt für die Passionsmeditation bei der geschlossenen Ansicht des Retabels.

Eine ähnliche Vorgehensweise kann auch beim ehemaligen Hochaltar der Spitalkirche der Schmerzensmutter Maria in Partizánska Ľupča aus der Zeit nach 1460 be-

tion des oberen Registers aufmerksam, das zwischen den beiden »statische[n] Darstellungen«, Taufe und Abendmahl, die durch Bewegung definierten Szenen, Einzug in Jerusalem und Vertreibung der Händler, zeigt. Die »übergreifende Erzählung« spiele seiner Meinung nach aber in der Szenenabfolge des unteren Registers »keine nennenswerte Rolle«.

obachtet werden. Der mäßige Erhaltungszustand des Altars, der sich heute in der slowakischen Nationalgalerie in Bratislava befindet, ist unter anderem wohl durch die in der Mitte des 19., vermutlich aber bereits im 18. Jahrhundert erfolgte Zerteilung des Werks bedingt. Über den Verbleib des dreieckigen Giebelaufsatzes mit Prophetenbüsten, des Mittelteils sowie einer einzelnen Tafel ist heute nichts mehr bekannt.⁶⁸ Geöffnet war zentral das Vesperbild Mariens mit dem Leichnam Christi am Schoß zu sehen.⁶⁹ Daran anschließend fanden sich in zwei von der Mitte aus zu lesenden Registern rechts Szenen aus der Kindheit und links solche der Passion Jesu, wobei die jeweils äußersten Bildfelder jeder Reihe Darstellungen von Märtyrerinnen vorbehalten blieben. Die geschlossene Ansicht zeigte am linken Flügel den thronenden Gottvater sowie den Engelssturz durch den heiligen Michael und darunter die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Die unteren beiden Bildfelder des rechten Außenflügels waren von der Darstellung zweier zur Mitte gewandter Heiliger eingenommen, während darüber Christi Geißelung und Dornenkrönung angeordnet wurden (Taf. 12, Abb. 8 a, b). Das Setting dieser Passionszenen ist nur sehr sparsam ausgestattet. Es ist vor allem der geflieste Boden, der eine Innenraumdarstellung nahelegt. Verunklärt wird die Szenerie durch die Brüstung im Hintergrund, die vom Bildpersonal überschritten werden kann, wie der rutenbindende Scherge in der Geißelung vor Augen führt. Die Brüstung ist somit nicht als rückwärtige Raumgrenze zu verstehen. Nach vorne hin wird das Geschehen von einer niedrigen steinernen Schranke demarkiert. Diese Schranke ist dennoch dort durchlässig, wo es den Anschein macht, als wäre der Verzahnung just ein einzelner Stein enthoben worden. Die Lücke in der steinernen Begrenzung bewirkt eine Fokussierung des Blicks der BetrachterInnen auf den gepeinigten Christus. Erneut ist hier an den Außenseiten ein Anknüpfungspunkt für die Passionsmeditation und eine Verbindung zu den Retabelinnenseiten gegeben. Während die Darstellungen des linken Außenflügels die Folgen sündhaften Handelns vor Augen führen, eröffnen die Bildfelder des rechten Flügels den Weg zum Heil. Dazu können sich die Gläubigen entweder an die dargestellten Heiligen als Mittler wenden, oder aber sie vertiefen sich in die *compassio*, in das Mitleiden mit Christus. Dafür können die Szenen der Geißelung und Dornenkrönung als visuelle Hilfsmittel herangezogen werden. Diese beiden Bildfelder sind es auch, deren Bildgeschehen und -setting im Unterschied zu den anderen Darstellungen auf den Außenseiten nicht auf den Spalt zwischen den Flügeln hin aus-

68 Das Wissen um diese Teile ergibt sich aus den Beschreibungen in den kanonischen Visitationen. Die ebenfalls zugehörige Tafel mit der Geburt Christi wird heute in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, Inv.-Nr. 6506, verwahrt (Details REALonline 004977). Glatz nimmt eine Entstehung in der Werkstatt des Meisters der gekrönten thronenden Madonna aus Spišská Stará Ves an. Glatz (1983) 68–75, 290–303; Glatz (1995) 46–50; REALonline 011535–011550.

69 Glatz (1983) 71.

gerichtet sind. Die Überwindung des Teufels, die Wiedererlangung des Paradieses und die *intercessio* der Heiligen macht nur mit Blick auf die Heilstat Christi Sinn, die auf den Innenseiten thematisiert wird. Geißelung und Dornenkrönung sind Teil dieser Heilstat, des Leidens und Sterbens Christi. Die perspektivische Konstruktion des Bildsettings der beiden Szenen ist für eine Ansicht von vor dem rechten Flügel stehenden BetrachterInnen konzipiert, die sich dort in die Passionsmeditation vertiefen können.

Die wenigen herausgegriffenen Beispiele lassen erkennen, dass visuelle Strategien, die die Blicke der RezipientInnen mit architektonischen Versatzstücken leiten, vor allem in Bildfolgen angewandt werden, die sich durch die Verklammerung einzelner Bildfelder auszeichnen. Sie dienen dazu, die Aktualisierung des dargestellten Inhalts zu befördern oder die Relation zu den Stiftenden bzw. der Stiftungstat herauszustellen. Weiters werden sie eingesetzt, um innerhalb des Passionszyklus den Bezug zu den BetrachterInnen herzustellen. Diese Verbindung wird vor allem in den »blutigen Szenen« geschaffen, wodurch Szenen wie Geißelung, Dornenkrönung oder *Ecce homo* Anknüpfungspunkte für Andachten zum Leiden Christi bieten.

4. BERÜHRUNGSZONEN MIT DEN RÄUMEN DER IMMANENZ

Nicht nur die dargestellten Bezüge zwischen Immanenz und Transzendenz im Kult-raum kann man an einem Objekt wie dem Pöggstaller Altar erkennen. Es lassen sich auch Verbindungen zu anderen Räumen, die in der Immanenz liegen, aufzeigen. Gerade die oben dargelegte »benutzerInnenfreundliche« Gesamtkonzeption des Flügelretabels sowie der Kontext »Schlosskirche« machen eine private Nutzung als Hilfsmittel für Gebets- oder Andachtspraxis vor dem Objekt *neben* der Funktion im Rahmen der Liturgie wahrscheinlich. Gebetbücher der Roggendorfer, die nähere Auskünfte zur privaten Frömmigkeit des niederösterreichischen Geschlechts erwarten ließen, haben sich leider nicht erhalten.⁷⁰ Die zur Anwendung gelangten »andachtsfördernden« Bildstrategien des Flügelaltars können aber als Hinweise auf eine außerliturgische, private Verwendung des Passionsaltares interpretiert werden. Vor allem das am Altar angewandte System, den Blick der RezipientInnen durch die Passion zu führen, erschließt den Zusammenhang mit einem bestimmten Raum der Immanenz, nämlich jenen mit dem inneren Bildraum im Gedächtnis des Menschen,⁷¹ wie er im späten Mittelalter immer stärker propagiert wurde. Diese Internalisierung, die Schaffung einer Art innerer Pro-

70 Vgl. Zajic (2004) 23. Erwähnungen von »herrn Caspar buech« oder dem »bettbuech hern Wolfgang«, dem Sohn Kaspars, sind in den genealogischen Exzerpten des ausgehenden 16. Jahrhunderts von Reichard Streun von Schwarzenau enthalten; vgl. ebd. 24. Damit in Verbindung zu bringende Handschriften oder Drucke sind meines Wissens leider nicht erhalten.

71 Lentes (2002) 180.

jektionsfläche, die mit den Bildern des historischen Geschehens der Heilsgeschichte gefüllt werden sollte, um durch deren vergegenwärtigende Erinnerung die Heilswirkung des Erlösungstodes zu erneuern,⁷² kann an den in Pöggstall eingesetzten medialen Mechanismen abgelesen werden.

Ein konkret fassbarer Zusammenhang zu einem anderen Raum in der Immanenz wird anhand spezifischer Elemente des geöffneten Altars deutlich. Um diesen herauszustellen, ist es notwendig, zunächst auf die außergewöhnliche Auswahl der vier dargestellten Passionsszenen hinzuweisen (Taf. 9, Abb. 3 d–g). Sie ist insofern überraschend, als eine ansonsten häufig anzutreffende Einleitungssequenz nicht zur Verwendung gelangte: Während die unterschiedlichen verbildlichten Leidensszenen auf Flügelaltären variieren, sind für den Beginn solcher Reihen durchaus Muster⁷³ erkennbar. So eröffnet in zwei Dritteln der von Wilfried Franzen im Rahmen seiner Studie zu süddeutschen Passionszyklen erhobenen Beispiele aus der Zeit um 1430 bis 1460 das »Gebet Jesu am Ölberg« den Reigen der Passionsszenen,⁷⁴ und auch weitere, dem Pöggstaller Exemplar vergleichbare Altäre aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts im Raum des heutigen Niederösterreichs setzen gerne auf dieses probate Initium.⁷⁵ Seltener begegnet man in dieser Region Lösungen, die die Leidensgeschichte Jesu an Flügelaltären mit der »Gefangennahme«⁷⁶ oder mit dem »Einzug in Jerusalem«⁷⁷ beginnen lassen. Diesen etablierten Traditionen zum Trotz ist am Altar in der Schlosskirche der Roggendorfer das »Verhör Christi durch Pilatus« an den Anfang der Sequenz gerückt. Die Malereien der Pöggstaller Flügelinnenseiten verbildlichen damit jene konsekutiven Ereignisse der Passion, wie sie im Johannesevangelium geschildert werden (Joh 18, 33–38 und 19, 1–6) – vom Verhör bis zum *Ecce homo*. Diese Abfolge ist einerseits über die

72 Thali (2009) 247.

73 Vgl. Braun (1924) Bd. 1, 457.

74 Franzen (2002) 65 Anm. 162.

75 So beispielsweise am ebenfalls von den Roggendorfern gestifteten Altar aus Heiligenblut am Jauerling (sogenannter Roggendorfer Altar, heute als Dauerleihgabe des Kunsthistorischen Museums, Wien, im Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten; Ende 15. Jahrhundert, REALonline 008798) oder bei dem Altar der nur 15 km von Pöggstall entfernten Kirche in Maria Laach am Jauerling (1480, REALonline 017942), bei der Werktagsansicht des Klosterneuburger Johannesaltars von Rueland Frueauf d.J. (1498/99, REALonline 000033) etc.

76 Vgl. den Altar, der aus Gars am Kamp stammt (heute Stiftungsgalerie Herzogenburg, 1491, REALonline 000773).

77 Als prominentes Beispiel kann hierfür der Wiener Schottenaltar (um 1470, REALonline 000316) herangezogen werden. Die Einleitungsszene »Letztes Abendmahl«, wie sie beispielsweise am sogenannten Churburger Passionsdiptychon (um 1420, REALonline 002887) zu sehen ist, hat sich meines Wissens für den Raum des heutigen Niederösterreichs nicht erhalten.

temporale Struktur der Narration organisch verbunden,⁷⁸ andererseits ermöglicht die bestehende Einheit des Raums eine in sich geschlossene Darstellung. Alle Szenen finden im bzw. vor dem Prätorium statt. Der Raum des Trägermediums (hier die Innenseiten der Flügel) wird dadurch geschickt mit dem Raum der Narration in eins gesetzt. Die Möglichkeit, in der gedanklichen Klammer zwischen dem Palast des Statthalters der biblischen Geschichte und dem Herrschaftssitz eines der »stathaltern und regenten des regaments der lannd Osterreich, Steyr, Kernden und Krain«⁷⁹, wie sich Kaspar von Roggendorf in der *Intitulatio* seiner Stiftungsurkunde von 1494 nennt, die Vergewärtigung des Heilsgeschehens auch anhand einer Art räumlichen Überblendung mit dem Ort des Kultgegenstandes zu steigern, sollte nicht außer Acht gelassen werden.

Die Verwendung eines konkreten Schauplatzes lässt aber auch an einen weiteren Zusammenhang denken: die performative Verarbeitung des Osterstoffes in den Passionsspielen. In kunstgeschichtlichen Publikationen zu mittelalterlichen Bildquellen, die Bühnen- oder stationsartige Strukturen verwenden, um die Leidensgeschichte zu vermitteln, ist verschiedentlich auf einen derartigen Bezugsrahmen hingewiesen oder aber dieser bezweifelt worden.⁸⁰ Die in den gemalten Passionsszenen des Pöggstaller Altars angewandte Bildstrategie, den Abschnitt des Leidensweges im Prätorium anhand der Führung des BetrachterInnenblicks zu inszenieren und »abschreitbar« zu machen, würde alleine nicht ausreichen, um einen Zusammenhang mit dem geistlichen Spiel eindeutig belegen zu können. Ähnlich wie konkrete motivgeschichtliche Besonderheiten in der Ikonografie einzelner Darstellungen der bildenden Kunst durch Textstellen bzw. Regieanweisungen aus dem Donaueschinger Passionsspiel erklärt werden konnten,⁸¹ kann aber auch in dem Roggendorf'schen Auftragswerk eine ganz spezifische inhaltliche Brücke zu einem Motiv aus dem sogenannten »St. Galler Passionsspiel«⁸² geschlagen werden. Der Bibel folgend, werden darin zwei Gruppen von Widersachern Christi herausgearbeitet: *milites* und *iudei*. Die in diesem Zusammenhang interessierende Neuerung des Spieles ist, die Gruppe der *iudei* durch die Aufnahme eines Wort-

78 Einzig die Szene, in der Pilatus die Freilassung Christi oder Barabbas' zur Wahl stellt, fehlt. Sie ist jedoch grundsätzlich in der bildenden Kunst jener Zeit nur äußerst selten zur Darstellung gelangt.

79 Urkunde im Diözesanarchiv, St. Pölten, 1494 XI 11.

80 Ein kurzer Überblick zur bestehenden Diskussion und bibliografische Hinweise zu den Exponenten der unterschiedlichen Thesen finden sich bei Schlie (2011) 157f. und Franzen (2002) 211 Anm. 530.

81 Touber (1985) 34–40.

82 Auch »mittelrheinisches Passionsspiel« genannt; ediert durch Schützeichel (1978). Die zehn Blätter in rheinfränkischer Sprache sind einer lateinisch-deutschen Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts beigegeben (fols. 196–219, s. a. das Online-Faksimile der Handschrift, <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0919>).

führers, der Rufus genannt wird, auszudifferenzieren und plastischer erscheinen zu lassen. Diese Figur, die neben Malchus als der wichtigste Antagonist Jesu aufseiten der jüdischen Fraktion auftritt, stellt »offenbar [eine] alleinige Leistung des Bearbeiters des Spiels«⁸³ dar. Während die Inhalte der von Rufus vorgetragenen Passagen vor allem aus dem Fundus der Evangelien schöpfen, sind einzelne Stellen auch innovative Zutat des unbekanntens Autors, die vor allem der negativen Charakterisierung Rufus' dient. Darunter fällt auch die Belohnung der geißelnden Soldaten.⁸⁴ »*Rufus: / Wüzent vf mine Iudesheit, / ich gelonen vch wol der arbeit. / Ir sollent zwenzig marg han, / wollent irn bit flize vnderstan. / Respondet unus militum: / Er ist ein virzaget man, / der silber nit virdinen kann. / Wirt vns daz silber gegeben, / ich wene, ez koste sin leben!*«⁸⁵ Im Wissen um diese Stelle aus dem Passionsspiel lässt sich auch die bis dato ungeklärte Ikonografie der Szene im Hintergrund der Geißelung auf dem Pöggstaller Altar erschließen. Während im Vordergrund zwei Peiniger im Begriff sind, den an die Säule gefesselten Christus mit Ruten und Geißeln zu schlagen, stehen zwei an dieser Aktion unbeteiligte Figuren im Hintergrund (Taf. 9, Abb. 3 e). Links steht ein Scherge, der im Unterschied zu den beiden anderen durch sein Chaperon und seine übrige Kleidung als jüdisch charakterisiert wird. Er hat seine Rute unter den Arm geklemmt, um seine Hände frei zu haben. Mit der einen Hand öffnet er seinen Geldbeutel, die andere streckt er in Erwartung der großen Goldmünze dem rechts von ihm stehenden, ebenfalls in jüdischer Tracht dargestellten Greis entgegen. Letzterer dürfte damit Rufus bzw. eine ähnlich angelegte Figur verkörpern,⁸⁶ die im Begriff ist, die Belohnung für die Peiniger auszuhändigen.

83 Bergmann (1978) 256.

84 Ebd. 257.

85 Zit. nach der Edition Schützeichel (1978) 139 V. 910–917.

86 In welcher Form man sich die Vermittlung des Motivs aus dem St. Galler Passionsspiel, das Schützeichel (1978) 55 auf das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datiert, an den oder die Konzipierenden des Altars im späten 15. Jahrhundert vorzustellen hat, muss hier, nachdem sich keine älteren Textzeugen dieses Spiels erhalten haben, offenbleiben. Die Belohnung der Soldaten kommt auch im sogenannten Frankfurter Passionsspiel (1493) vor; dort verspricht der Synagogus genannte Wortführer der Juden allerdings erst in der Szene der Kreuzannagelung den Henkersknechten eine Entschädigung. Diese in pekuniärer Form in Aussicht zu stellen, unterbleibt: »*SINAGOGUS DICIT: Habet danck, myn lieben knecht, / ir dut der sachen wol gerecht. / nu zauhet uch vnd komet dar uon, / der arbeit woln wir uch wole lon.*« V. 3713–3716, zit. nach der Edition Janota (1996) 367. Franzen (2002) 213 Anm. 549 verweist auch auf die Aufnahme des Motivs der Bezahlung der Peiniger durch die Juden im Passionstraktat »*Do der minnenkliche got*«, das Schelb (1972) 49 und 126 f. zeitlich am Anfang des 15. Jahrhunderts ansiedelt. »*Die Juden geobent den heidenschen knechten gelt dor vm, ob in Pylatus het gelossen gon, daz er doch nicht möht genesen sin, er müst der wunden tot sin, daz waz ir meinung. Die Juden hattend es öch mit den knechten an geleit, daz si ir gelt wöl verdienen sölten, vnd daz totend si öch frefenlich.*« Zit. nach der Edition Schelb (1972) 265.

Die meines Wissens in der spätmittelalterlichen Kunst einzigartige Verbildlichung dieses Motivs⁸⁷ bestätigt in einer ganz konkreten Form den Zusammenhang mit einem bestimmten Raum der Immanenz, nämlich jenem der Aufführungsorte des mittelalterlichen Passionsspiels. Dieser ist aber nicht im Sinne einer mimetischen Abbildung einer bestimmten Aufführung zu verstehen, sondern erschließt vielmehr die Möglichkeit, die im geistlichen Spiel angewandten medialen Strategien und die Anschaulichkeit der Ver-Körperung der Leidensgeschichte auf das Retabel zu applizieren und abrufbar zu machen, um so die Präsenz des Heilsgeschehens zu intensivieren.

Abschließend möchte ich noch auf eine weitere Berührungszone zwischen Transzendenz und Immanenz und deren Visualisierung am geöffneten Flügelaltar der Rogendorfer hinweisen. Jutta Eming arbeitete im Zuge ihrer Studie zu Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel heraus, dass »Jesus durch die transzendenten und immanenten Bezüge, in denen er steht, immer doppelt determiniert ist« und daher »die verbreitete, auch in Überblicksdarstellungen zur spätmittelalterlichen Religiosität nachzulesende Auffassung, dass alle Inszenierungsebenen des Spiels in dem einen Punkt zusammenlaufen, Christus auf der spätmittelalterlichen Bühne als geschundenes Bündel Mensch zu präsentieren, [...] nicht plausibel« ist.⁸⁸ Wie sie anhand einer Re-Lektüre der Texte zeigen konnte, wird nicht nur der gepeinigte Christus akzentuiert, sondern es wird vor allem sprachlich – in Form unterschiedlicher Strategien wie Jesu Schweigen als Ausdruck seiner Überlegenheit, die Umkehrung der Machtverhältnisse in seinen Reden, die symbolische Aufladung von Blut und Wunden in den Marienklagen – »Christi Souveränität und Unzerstörbarkeit noch in den Szenen der größten Attacken auf seine Leiblichkeit präsent [...] gehalten«.⁸⁹ Ein weitgehendes Fehlen von gesprochenen oder liturgisch inszenierten Texten, die konkret an einzelne visuelle Verarbeitungen des Passionsstoffes anknüpfbar sind, führt auch in kunsthistorischen Untersuchungen immer wieder dazu, die Dimension der gefolterten Menschnatur in den Vordergrund zu rücken. Am Retabel in Pöggstall sind durch die Zusammenstellung von gemalten Flügeln und geschnitzter Schreinplastik⁹⁰ beide Naturen Christi

87 Franzen (2002) 214 formuliert gründend auf die Bezeichnung »Rufus« (»der Rote«) die These, dass ein Zusammenhang zwischen dieser Figur im Passionsspiel und den rot gekleideten Anführern der Peiniger in Darstellungen der Passion des 14. und 15. Jahrhunderts besteht. »Unwillkürlich denkt man [bei der Figur des Rufus] an die ›roten‹ Anführer der bildenden Kunst: in den Arenafresken und im Klosterneuburger Altar, aber auch später bei Schongauer und dem Meister der Gewandstudien.« Abgesehen von dieser möglichen Relation ist meines Wissens keine bildliche Übereinstimmung mit der Rufus-Gestalt bekannt.

88 Eming (2008) 46.

89 Ebd. 41.

90 Die in der Sekundärliteratur mitunter angenommene unterschiedliche Herkunft der Künstler bzw. der Werkstätten von Malern bzw. Schnitzern – so beispielsweise bei Höring – Koller (2002)

auch ohne eine ausgewiesene damit in Verbindung stehende schriftliche Quelle deutlich, nämlich durch ihre unterschiedliche Visualisierung: Während die Malereien der Flügelinnenseiten durch ihre Bezugnahme auf den Leidensweg Christi verstärkt an die *compassio* der BetrachterInnen appellieren, ist in der Kreuzigung im Schrein die Erlösungstat in den Vordergrund gerückt. Der oben genannte sakramentale Konnex zum Raum und zu den Agierenden des liturgischen Akts der Eucharistie, der – durch das Vehikel des Mediums Vollplastik forciert – in seiner Dreidimensionalität und in der Geste des am Kreuzesfuß das Blut auffangenden Engels hergestellt wird, ist ein Beleg dafür. Aber auch das hinter dem Gekreuzigten an einer gemalten Vorhangstange aufgehängte Ehrentuch⁹¹, anstelle der Kulisse von Golgatha, weist Christus am Kreuz als Motiv aus, dass zu meditativer Betrachtung anregt.

5. DIE SCHLOSSKIRCHE PÖGGSTALL ALS SAKRALES ENSEMBLE

Da die Erforschung visueller Systeme in spätmittelalterlichen sakralen Ensembles – je nach Überlieferung – mitunter einer Untersuchung komplex syntagmatisierter, semiotischer Arenen, ja einer Art von *hyperimages*⁹² gleichkommt, ist neben einer Fokussierung auf angewandte Mechanismen und mediale Strategien einzelner Kunstwerke auch eine übergreifende Analyse der unterschiedlichen Elemente im System vonnöten. Bezogen auf die Pöggstaller Schlosskirche heißt das, die ebenda installierten⁹³ Kultobjekte in der vom Bau vorgegebenen Klammer in den Blick zu nehmen. Daneben ist es – zumindest in diesem konkreten Fall – aufschlussreich, die dem Ensemble übergeordneten, kultbezogenen Praktiken und Denkmäler miteinzubeziehen, die in Zusammenhang mit der Herrschaft der Roggendorfer am Übergang vom Mittelalter zur frühen

11 – schließt das Existieren eines Gesamtprogramms für den Altar, ob vonseiten des bzw. der Künstler oder vonseiten der Auftraggeberschaft, nicht aus.

91 Der Vorhang ist am oberen Rand durch eine Goldbordüre mit gemaltem Edelstein- und Perlenbesatz verziert; an seiner Unterkante findet sich ein Abschluss aus Fransen. Das Vorhangtuch ist durch ein Pressbrokatmuster in Silber auf Schwarz akzentuiert. Vgl. Höring – Koller (2002) 10.

92 Zum Begriff der *hyperimages* – auch abseits von dessen Verwendung im Rahmen des Cyberspace – im Sinn von »Bildensembles, die aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt sind«, s. Thürlmann (2004) 226.

93 Wie ich versucht habe nachzuzeichnen, geben zwar zeitnahe Quellen über die Anzahl der Retabel Auskunft; spezifischere Nachrichten und Belege dafür, welche Kultobjekte wo im Kirchenraum aufgestellt gefunden haben, sind aber erst aus dem 19. Jahrhundert auf uns gekommen. Sollte diese Überlieferungslücke nicht doch noch durch bis dato unbekannte, relevante Archivalien geschlossen werden, können sich Theorien zum sakralen Ensemble am Ausgang des Mittelalters nur auf den Denkmälerbestand und die damit verbundenen, rekonstruierbaren Intentionen der Auftraggeber bzw. Konzipierenden stützen.

Neuzeit stehen. Neben den vier Retabeln – fragmentiert erhaltener Marien- und Barbara-Altar (Taf. 6 und 10, Abb. 2, 4 a, b), Passionsaltar (Taf. 7–9, Abb. 3 a–g) sowie der verlorene Marienkrönungsalter –, der Tafel mit Marienkrönung und Stifterdarstellung (Taf. 6, Abb. 1) und der überkommenen Ausstattung der Schlosskirche müssen damit auch die Stiftungen für die Pfarrkirche St. Anna berücksichtigt werden.

An den Ausgangspunkt meiner Ausführungen sei an dieser Stelle das Modell der »processual symbolic analysis«⁹⁴ des Ethnologen Victor Turner gestellt. Innerhalb seiner Ritualtheorie definiert dieser das »ritual symbol« als »smallest unit of ritual behaviour, whether associated with an object, activity, relationship, word, gesture, or spatial arrangement in a ritual situation«.⁹⁵ Turners Modell sieht eine Interpretation dieser Symbole vor, die in dynamische Systeme von Signifikanten (die materiellen Formen, die auf Bedeutungen verweisen), Signifikaten (den Bedeutungen selbst) und den unterschiedlichen Modi von Sinnzuweisungen im Kontext soziokultureller Prozesse eingebettet verstanden werden.⁹⁶ Die Bedeutungen der Symbole sind Turner zufolge auf drei Ebenen interpretierbar. Die *exegetische Bedeutung* der Symbole erschließt sich anhand der Festlegung durch Personen, die innerhalb des Rituals stehen.⁹⁷ Analogien und Assoziationen werden dabei ausgehend von Benennungen, physischen Eigenschaften oder künstlerischen Qualitäten der Symbole sowie durch ihre historisch etablierten Bedeutungen möglich.⁹⁸ Demzufolge war es RezipientInnen in der Schlosskirche möglich, die auf den Altären dargestellten Heiligen anhand ihrer spezifischen Charakteristika, Attribute, Beischriften oder ihrem Vorkommen in der Liturgie zu erkennen. Durch die Kenntnis der konventionell festgelegten, religiösen Ikonografie war es möglich, übergeordnete Sinnzusammenhänge zu sehen: Die vier Passionsszenen und die dreifigurige Kreuzigung konnten als Ausschnitt aus der Leidensgeschichte Jesu identifiziert werden (Taf. 8, Abb. 3 b), in der Zusammenstellung von fünf weiblichen Heili-

94 Victor Turner entwickelte das Modell der »processual symbolic analysis« (der Begriff selbst wurde von Charles Keys geprägt) im Zuge seiner Studien zu afrikanischen Gesellschaften. Er zog es in weiterer Folge aber auch dazu heran, christliche Wallfahrten zu untersuchen. Das Modell ist als Appendix zu »Image and Pilgrimage in Christian Culture« (Erstausgabe 1978) publiziert. Turner – Turner (1995) 243–255.

95 Ebd. 244 f.

96 Ebd. 243.

97 Ebd. 247 f.: »Exegetic meaning is supplied by indigenous interpretation, given by those inside the ritual system.«

98 Guy P. Marchal, der das Konzept auf eine allgemeinere semiotische Ebene übertragen hat (Marchal [2002] 325–330), führt als Beispiel für diese Bedeutungsebene die Konvention an, in einem alten bärtigen Mann mit Heiligenschein und Schlüssel den heiligen Petrus zu erkennen. Ebd. 326.

gen war eine erweiterte *Virgines-Capitales*-Gruppe⁹⁹ erkennbar (Taf. 10, Abb. 4 a), die kleineren Stifterfiguren der Tafel mit der Marienkrönung wurden als historische und nicht heilige Personen eingeordnet (Taf. 6, Abb. 1) etc. Darüber konnten aufgrund sozialer Konventionen hierarchische Ordnungen der Anwesenden ausgemacht werden. In Pöggstall sind dies etwa die durch eingeschränkte Benützung ausgezeichneten Bereiche, die auf etablierte Hierarchien im Sakralraum hinweisen, wie beispielsweise die Westempore oder das prunkvolle Gestühl von 1492.

Hierin überlappt sich die exegetische bereits mit der *operationellen Bedeutung*, die sich vom Gebrauch der Symbole ableiten lässt.¹⁰⁰ Die Funktion der Schlosskirche als Grablege der Roggendorfer machen nicht nur Artefakte wie die erhaltenen Grabsteine deutlich,¹⁰¹ auch das visuelle System der Kultobjekte ist auf diesen Gebrauch hin ausgerichtet. Der vermutlich als Hochaltar¹⁰² fungierende Passionsaltar, der durch das oben beschriebene Bildsystem den Opfertod Christi (und damit das Sakrament) für die Gläubigen im Sakralraum zugänglich machte, bildete einen geeigneten Anknüpfungspunkt für Gebete für Verstorbene sowie für Fronleichnamsandachten. In der Stiftungsurkunde, die Kaspar von Roggendorf 1494 zum Lob Gottes und zu Ehren der Jungfrau Maria, dem »hailigen hochwirdign sacrament« und allen Heiligen zu Ehren¹⁰³ ausstellen ließ, bezogen zwei der in der Pfarrkirche St. Anna abzuhaltenden liturgischen Handlungen das Sakrament ein: das Seelenamt »bey unnsers Herrn Fronleichnamb« und das Fronleichnamsamt am Dreifaltigkeitsaltar, auf den das Sakrament getragen wurde.¹⁰⁴ In Zusammenschau mit dem Passionsretabel und der Art, wie der Inhalt dort visualisiert und vermittelt wurde, kann vermutet werden, dass die sakramentsbezogenen kultischen Praktiken in der Pfarrkirche St. Anna auch in der Schlosskirche St. Ägidius in gewisser Weise reproduziert wurden. Der Dreifaltigkeitsaltar in

99 Vgl. Anm. 22.

100 Turner – Turner (1995) 248: »Operational meaning is derived from the use made of the symbol, the social composition of the groups performing the ritual, the affective quality of the ritual, and so on.«

101 Neidhart (2007) 43 f., 47, 57 f.

102 Die Annahme, es handle sich um den Hochaltar, stützt sich im Wesentlichen auf Sackens Beschreibung (s. o. mit Anm. 26). Bei Tietze – Plesser (1910) 165 wurde fälschlich der Hochaltar der Schlosskirche als 1739 demontiert beschrieben. Wie den Pöggstaller Matrikeln zu entnehmen ist, war es der »alte nur mit Fliegel oder Thürn und wenign Zierath schlechthin auf uhralte modi vorhingeweste« Hochaltar der Pfarrkirche St. Anna, der »auch gänzlich ruiniert und gleichsam ein aufbehalt der fledermaussen gewesen« ist, der 1739 abgebrochen wurde. Zit. nach Neidhart (2007) 133. Zum Hochaltar der Schlosskirche haben sich meines Wissens keine spezifischen Nachrichten erhalten.

103 Diözesanarchiv St. Pölten, Urkunde, 1494 XI II, vgl. Anm. 9.

104 Ebd.

der Pfarrkirche St. Anna, von dem in der Urkunde die Rede ist, könnte passend zu dieser Weihe ein Retabel mit einer trinitarischen Marienkrönung gezeigt haben. Damit wäre der Fürbitte des Kollektivs in der Pfarrkirche die (mitunter paraliturgische) Frömmigkeitspraxis eines elitären Kreises am heute verlorenen Marienkrönungsaltar in der Schlosskirche an die Seite gestellt.¹⁰⁵

Das ikonografische Thema »Marienkrönung« findet sich oft im Kontext von Begräbnisstätten.¹⁰⁶ Dieser Zusammenhang erklärt sich daraus, dass die Verbildlichung der Aufnahme Mariens im Himmel als »Vorwegnahme der verheißenen Auferstehung aller am Ende der Tage« galt und die »Hoffnung auf die Auferstehung und auf die *visio beata*« stärken sollte.¹⁰⁷ In der Pöggstaller Schlosskirche waren im heute nicht mehr erhaltenen Altarschrein gemäß der Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert die Marienkrönung von einer heiligen Magdalena und einem Schmerzensmann flankiert.¹⁰⁸ Während die beiden letztgenannten Darstellungen auf Christi Leiden hinweisen, vermittelt die Marienkrönung in der Mitte den Erfolg des Erlösungswerks. Die Relation der beiden Themen wird noch um einiges deutlicher, wenn man die Aufstellung des Marienkrönungsaltars in der Nähe des Passionsaltars in der Roggendorf'schen Grablege bedenkt. Eine derartige Konstellation fand sich auch andernorts. Ein prominentes Beispiel dafür ist die von dem späteren Kaiser Friedrich III. ausgebauten Gottesleichenkapelle der Wiener Neustädter Burg. Zwei geschnitzte Flügelaltäre selbigen Inhalts sind für diese Kapelle belegt,¹⁰⁹ und auch am sogenannten Wiener Neustädter Altar¹¹⁰ findet sich eine Verbindung von Marienkrönung und Passionsszenen. Gegenwärtig ist Letzterer in der Dom- und Metropolitankirche St. Stephan aufgestellt, gestiftet wurde er allerdings vom späteren Kaiser Friedrich als Hochaltar für die Stiftskirche des Neuklosters in Wiener Neustadt im Jahr 1447. Die 1467 verstorbene Kaiserin Eleonore wurde ebenso an jenem Ort begraben wie die früh verstorbenen Kinder des Kaiserpaars; zumindest anfänglich beabsichtigte wohl auch Friedrich, sein Grab ebenda errichten zu lassen.¹¹¹ Im oberen Register des Schreins gestattet die dargestellte Marienkrönung

105 Die verbleibende Andacht zum Marientod würde in diesem Fall das Vorhandensein eines – heute allerdings verlorenen oder translozierten – Retabels mit einem zentral dargestellten Marientod nahelegen. Dieses Sujet, vor dessen Darstellung man neben dem Kreuzigungsbild im Spätmittelalter bevorzugt um ein gutes Sterben bat, würde sich im Zusammenhang der Funktion der Schlosskirche als Grablege anbieten.

106 Flor (2007) 354.

107 Ebd.

108 S. o. mit Anm. 25.

109 Leider haben sich diese aber nicht erhalten. Flor (2007) 314.

110 Ebd. 283–351.

111 Rosenauer (2003) 319.

»einen Blick in die immerwährende Ewigkeit des Paradieses«¹¹². Gemäß dieser visionären Schau sind auf dem mittleren Bogen des Baldachins – dem Krönungsgeschehen vorgeblendet – zwei kleine, »wegweisende« Figuren angebracht: links die Schmerzensmutter und rechts Christus als Schmerzensmann.

Ein spezifischer Gebrauch der Kultobjekte im sakralen Ensemble in Pöggstall lässt sich anhand der Heiligenkonstellationen an den Altären vermuten. Am Passionsaltar sind acht männliche Heilige an den Außenflügeln versammelt (Taf. 7, Abb. 3 a). Auffallend ist dabei, dass das Bildpersonal des Flügelretabels insgesamt – abgesehen von Maria sowie den heiligen Marien auf den Predellen-Innenflügeln – ohne weibliche Protagonisten auskommt. Die erhaltenen Teile des Barbara- und Marienaltars¹¹³ dagegen präsentieren auf weibliche Heilige fokussierte Bildprogramme (Taf. 6 und 10, Abb. 2, 4 a, b). Arbeiten zu einem Flügelaltar in Mlynica in der heutigen Slowakei, der fast ausschließlich weibliche Heilige und Szenen aus deren Leben versammelt, konnten Zusammenhänge zu einem bestehenden Kult rund um jungfräuliche Märtyrerinnen und der besonderen Bedeutung einer heiligen Stadt Spiš, Heimatstadt der Stifterin dieses Altares, herausstellen.¹¹⁴ Manifestiert sich in diesem Beispiel durch die Wahl des spezifischen Bildprogramms der Versuch, anhand lokal etablierter Heiliger die eminente Stellung einer Familie in der Region zu demonstrieren und zu stärken, muss in Pöggstall vor allem hinsichtlich des gesamten visuellen Systems in der Schlosskirche ein etwas differenzierterer Deutungsansatz verfolgt werden. Auch die Roggendorfer knüpften an die Tradition der bereits zur Zeit der Maissauer etablierten Patrone Ägidius bzw. Anna¹¹⁵ an. Verglichen mit der von der Herrschaft in »Bild und Kult« propagierten Familiengrablege traten diese aber in den Hintergrund. Die weiblich bzw. männlich dominierten Figurenprogramme lassen Rückschlüsse auf die damit in Zusammenhang stehenden Frömmigkeitspraktiken zu. Die zu erwartende spezifische Fürbitte bzw. liturgische Praxis vor diesen einzelnen Altären sorgt in weiterer Folge dafür, dass dadurch ausgebildete Raumkompartimente im Ensemble wahrgenommen werden konnten. Neben diesen unsichtbaren Abgrenzungen sind aber auch ansatzweise visuelle Strategien erkennbar, die eine Verbindung dieser Bereiche zum Ziel haben dürften.

Die hierin zum Tragen kommende *positionelle* Bedeutung, um noch einmal auf das Turner'sche Modell zurückzukommen, geht von bestehenden Beziehungen der einzel-

112 Flor (2007) 317. Zur weiteren Bedeutung der Marienkrönung für Kaiser Friedrich III. s. ebd. 313–316.

113 S. Anm. 23.

114 Potuckova (2010) 15.

115 Vgl. die Initiale der Stiftungsurkunde (s. Anm. 32). Die heilige Anna selbdritt findet sich auch auf dem im 19. Jahrhundert umgearbeiteten Marienaltar.

nen Symbole im rituellen System zueinander aus.¹¹⁶ Die auffallend einheitlich nach rechts gewandten heiligen Märtyrerinnen in der Predella des Barbara-Altars (Taf. 10, Abb. 4 b) lassen auf die Intention eines visualisierten Zusammenhangs schließen. Nachdem inhaltlich die Klammer zum Passionsaltar über die der heiligen Barbara beigegebenen Attribute Kelch und Hostie gegeben ist, könnte die Bezugnahme zum Passionsaltar und eine Aufstellung des Altars auf der Epistelseite angenommen werden.

Die Positionierung der Symbole innerhalb visueller Systeme wird auch dort zu einem entscheidenden Faktor, wo es zu einer Konzentration von gleichen Symbolen oder Symbolverbänden kommt, also beispielsweise wenn ein bestimmtes ikonografisches Sujet mehrfach in einem Sakralraum verwendet wird. In der Schlosskirche können derartige Verdichtungen von visualisiertem Kult als Teil des Memorialkonzepts mit den im Sakralraum sichtbaren rituellen Handlungen vor dem Kultobjekt angenommen werden. Die Tafel mit der Marienkrönung (Taf. 6, Abb. 1), die zumindest gemäß der Quelle des 16. Jahrhunderts auf der Empore der Schlosskirche angebracht war,¹¹⁷ war eventuell gemeinsam mit dem verlorenen Marienkrönungsalter rezipierbar. BetrachterInnen konnten also unter Umständen gleichzeitig die im Votivbild visualisierte Versammlung der Mitglieder des Hauses Roggendorf im Jahr 1493 *und* die im Kirchenraum stattfindende Andacht der Roggendorfer¹¹⁸ vor dem heute verlorenen Marienkrönungsalter wahrnehmen. Kult, ins Bild gesetzter Kult und erhoffter Nutzen dieses Kults – die angestrebte Gottesschau in einer transzendenten Welt – sind hier innerhalb des sakralen Ensembles untrennbar miteinander verquickt.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Die Vielfalt und Fülle erkennbarer Berührungszonen zwischen den Räumen von Transzendenz und Immanenz im sakralen Ensemble der Schlosskirche in Pöggstall lassen sich selbst anhand der nur fragmentarisch erhaltenen Primärausstattung eindrücklich darlegen. Theorien zur übergreifenden Sinnproduktion zwischen den einzelnen Kultobjekten können aufgrund weitgehend fehlender Vergleichsstudien auf dem Gebiet des heutigen Niederösterreichs und der in den seltensten Fällen eindeutig rekonstruierbaren originalen Aufstellung der Objekte nur vorsichtig formuliert werden. Die Ver-

116 Turner – Turner (1995) 248: »Positional meaning is the relationship of the symbol to other symbols in a ritual system, for in any given ritual only a few of the meanings of a polysemous symbol may be stressed.«

117 S. o. mit Anm. 17.

118 Die Konstellation der Familienmitglieder des Hauses Roggendorf kann freilich nicht übereinstimmen. 1493, dem Jahr der Datierung des Epitaphs mit der Marienkrönung, waren neben der dargestellten Margarete von Wildhaus auch Christoph und Ursula nicht mehr am Leben.

schränkung von liturgischem Handeln im Dienst der Fürbitte für Verstorbene in der Pfarrkirche St. Anna und von dem sakramentsbezogenen Bildsystem des Passionsaltars in der Grablege der Roggendorfer zeigt, dass Visualisierungen von Kult im Spätmittelalter mitunter auch raumübergreifend zu denken sind. Eine visualisierte Verschränkung verschiedener sozialer Räume der Fürbitte um das Seelenheil findet sich an einem etwa zeitgleich zum Passionsaltar entstandenen Epitaph der Janne Colijns (Taf. 12, Abb. 9).¹¹⁹ Es war, wie aus der Inschrift hervorgeht, in der Klosterkirche in der Nähe des Grabes der 1491 Verstorbenen angebracht. Links kniet Janne Colijns in Laientracht im Gebet vor dem geißelten Christus. Auf der rechten Seite ist sie bereits als ins Kloster eingetreten wiedergegeben, weshalb sie im Nonnenhabit gekleidet vor dem Dornengekrönten betet. Der schmale Fliesenboden, auf dem diese Figuren untergebracht sind, ist nach hinten hin mit einer eigentümlichen goldenen Begrenzung versehen. Es ist kaum zu entscheiden, ob der Künstler illusionistisch eine goldene Rückwand aufbricht, um die dahinter befindliche Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena zu zeigen, oder ob die zwei vordersten Hügel der Landschaftskulisse im Längsschnitt wiedergegeben sind, sodass genug Platz für das auf der Bühne davor platzierte Bildgeschehen bleibt. Im Epitaph der Janne Colijns werden die aus dem narrativen Zusammenhang herausgelösten Elemente von Geißelung und Dornenkrönung verwendet und in den Raum der gemalten Passionsmeditation transferiert. Die Brücke zu den BetrachterInnen bildet die auf der Tafel festgehaltene vorbildhafte Andacht. Am Passionsaltar in Pöggstall ermöglichen visuelle Elemente der Settings und der Konnex zum mittelalterlichen geistlichen Spiel den »barrierefreien Zutritt« zur Passionsmeditation. Die Heiligen sind durch ihre Anbringung an den Außenseiten des inszenatorischen Apparats »Flügelaltar« Adressaten der Fürbitten der Gläubigen und eröffnen das Heil.

Analysen von Bildsettings, Fragen, welche Funktionen ihnen bei der Vermittlung von Inhalten zukommen und wie sie daran beteiligt sind, das Bildgeschehen zu strukturieren, sind für den österreichischen Bestand an Kunstdenkmälern des Spätmittelalters genauso ein Forschungsdesiderat wie Überlegungen zu sakralen Ensembles dieser Zeit. Am Beispiel der Schlosskirche Pöggstall und der erhaltenen oder zuordenbaren Kultobjekte zeigte sich die Bedeutung der Elemente von Bildsettings, die an der Schaffung von Schnittstellen zwischen immanenter und transzendenter Welt maßgeblich beteiligt waren.

119 Hüfler (1980) 129 und Farbtafel 3. Nachdem der Familienname Colijns in Veurne (Flandern) nachweisbar ist, könnte Janne im dortigen Konvent gelebt haben; vgl. ebd. Das Epitaph ist 56 × 54 cm groß und wird dem Meister der Barbara-Legende zugeschrieben, der in Brüssel tätig war (Berlin, Gemäldegalerie SMPK, nach 1491).

BIBLIOGRAFIE

- BACHER – BUCHINGER – OBERHAIDACHER-HERZIG – WOLF (2007): E. Bacher – G. Buchinger – E. Oberhaidacher-Herzig – C. Wolf, *Die Mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol, und Vorarlberg (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV)* (Wien – Köln – Weimar 2007).
- BAUM (1971): E. Baum, *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst* (Wien – München 1971).
- BENESCH (1972): O. Benesch, *Der Meister des Krainburger Altars*, in: ders., *Collected Writings*, Bd. III: *German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries* (New York 1972) 154–237.
- BERGMANN (1978): R. Bergmann, *Interpretation*, in: R. Schützeichel (Hrsg.), *Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919* (Tübingen 1978) 219–261.
- BORCHERT (2010): T. H. Borchert (Hrsg.), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa. Ausst.-Kat. Groeningemuseum Brügge* (Stuttgart 2010).
- BRAUN (1924): J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde. (München 1924).
- CHAMONIKOLA (2000): K. Chamonikola, *Painting and Sculpture*, in: I. Hlobil (Hrsg.), *The Last Flowers of the Middle Ages. From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia (Olomouc 2000)* 59–64.
- EMING (2008): J. Eming, *Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel*, in: dies. – C. Jarzebowski (Hrsg.), *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und früher Neuzeit (= Berliner Mittelalter- und Frühneuezeitforschung 4)* (Göttingen 2008) 31–52.
- ENGLISCH – VOCELKA (1990): E. Englisch – K. Vocolka, *Religiosität und Ritterheilige*, in: H. Prickler (Red.), *Die Ritter. Burgenländische Landesausstellung 1990 (= Burgenländische Forschungen Sonderband 8)* (Eisenstadt 1990) 54–59.
- FRANZEN (2002): W. Franzen, *Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«*. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Berlin 2002).
- FLOR (2007): I. Flor, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung* (Graz 2007).
- GAMMEL (2011): M. Gammel, *Studien zu Mair von Landshut* (Univ. Diss., Berlin 2011).
- GLATZ (1983): A. C. Glatz, *Gotické Umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie (= Fontes 1)* (Bratislava 1983).
- GLATZ (1995): A. C. Glatz, *Gotische Kunst*, in: I. Kucharová (Red.), *Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie* (Bratislava 1995) 10–79.
- HÖRING – KOLLER (2002): F. Höring – M. Koller, *Flügelaltar und Mondsichelmadonnen aus der Spätgotik im Waldviertel*, in: *Bedeutende Kunstwerke. gefährdet – konserviert – präsentiert 17 (= 245. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere)* (2002) 8–15.
- HÜFLER (1980): B. Hüfler (Red.), *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen. Berlin 1830–1980* (Berlin 1980).

- JANOTA (1996): J. Janota, Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel (Tübingen 1996).
- KEMP (1996): W. Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto (München 1996).
- KOLLER (2007): M. Koller, Pöggstall als Kunstzentrum des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Denkmalpflege in Niederösterreich 27, 2002, 17–22.
- KORENY – FALK (1986): F. Koreny – T. Falk, Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 24 (Roosendaal 1986).
- LANKHEIT (1959): K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Heidelberg 1959).
- LENTEs (2002): T. Lentés, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: K. Schreiner (Hrsg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen (München 2002) 179–219.
- MARCHAL (2002): G. P. Marchal, Das vieldeutige Heiligenbild. Bildersturm im Mittelalter, in: P. Blickle u. a. (Hrsg.), Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte (München 2002) 307–332.
- MICHALSKI (1996): E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Bernhard Kerber (Berlin 1996).
- MÖHLE (2004): V. Möhle, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: D. Ganz – T. Lentés (Hrsg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (= KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1) (Berlin 2004) 147–169.
- MÖHLE (2005): V. Möhle, Vielfalt – Argumentation – Gleichnis. Das Flügelretabel in St. Jacobi als Bildsystem, in: B. Carqué – H. Röcklein (Hrsg.), Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 213, Studien zur Germania Sacra 27) (Göttingen 2005) 273–304.
- NEIDHART (2007): H. Neidhart, Aus der Geschichte Pöggstalls. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Pöggstall 2007).
- NEUNLINGER (1969): L. Neunlinger, Beiträge zur Geschichte der Herrschaft Pöggstall (Univ. Diss., Wien 1969).
- NICKA (2010): I. Nicka, Raum für Heilige und Heilsgeschehen. Fragen zu Bild-Settings des Passionsaltars der heutigen Pfarrkirche in Pöggstall (Niederösterreich), in: Medium Aevum Quotidianum 61, 2010, 84–100.
- PITKIN (1967): H. Pitkin, The Concept of Political Representation (Berkeley – Los Angeles – London 1967).
- PLESSER – TIETZE (1910): A. Plessner – H. Tietze (Bearb.) u. a., Die Denkmale des politischen Bezirks Pöggstall (= Österreichische Kunsttopographie IV) (Wien 1910).
- POTUCKOVA (2010): K. Potuckova, Female Messages from the High Altar, in: Medium Aevum Quotidianum 60, 2010, 5–16.

- PRANGE (2010): R. Prange, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: V. Krieger – R. Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas* (Köln – Weimar – Wien 2010) 125–167.
- REIL (1835): A. F. Reil, *Das Donauländchen der kaiserl. königl. Patrimonialherrschaften im Viertel Obermannhartsberg in Niederösterreich* (Wien 1835).
- RIMMELE (2010): M. Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort* (München 2010).
- ROSENAUER (2003): A. Rosenauer (Hrsg.), *Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 3* (München – Berlin – London – New York 2003).
- SACKEN (1861): E. von Sacken, *Kunstdenkmale des Mittelalters im Kreise ob dem Manhartsberge des Erzherzogthums Niederösterreich*, in: *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien* 5, 1861, 69–126.
- SALIGER (2000): A. Saliger, *Znojmo Altarpiece*, in: I. Hlobil (Hrsg.), *The Last Flowers of the Middle Ages. From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia* (Olmouc 2000) 165–174.
- SEIDL (1987): C. Seidl, *Beiträge zur Wiener und niederösterreichischen Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, 3 Bde. (Univ. Diss., Wien 1987).
- SCHEDL (2009): B. Schedl, *Klosterleben und Stadtkultur im mittelalterlichen Wien. Zur Architektur religiöser Frauenkommunitäten. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte* (Wien 2009).
- SCHELB (1972): A. V. Schelb, *Die Handschriftengruppe ›Do der minnenklich got‹. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Passionsliteratur* (Univ.-Diss., Freiburg im Breisgau 1972).
- SCHLIE (2004): H. Schlie, *Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln*, in: *Das Mittelalter* 9/1, 2004, 23–43.
- SCHLIE (2011): H. Schlie, *Das Mnemotop Jerusalem in der Prozession*, in *Brügge und im Bild: Die Turiner Passion von Hans Memling und ihre medialen Räume*, in: K. Gvozdeva – H. R. Velten (Hrsg.), *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne. Médialité de la procession. Performance du mouvement rituel en textes et en images à l'époque pré-moderne* (Heidelberg 2011) 141–175.
- SCHULTES (1988): L. Schultes, *Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLII (1, 2), 1988, 14–37.
- SCHÜRER-VON WITZLEBEN (1952): E. Schürer-von Witzleben, *Der Deutsche Passionsaltar* (Univ. Diss., München 1952).
- SCHÜTZEICHEL (1978): R. Schützeichel (Hrsg.), *Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919* (Tübingen 1978).
- STEINER – GRIMM (2004): P. B. Steiner – C. Grimm (Hrsg.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild* (Augsburg 2004).
- THALI (2009): J. Thali, *Strategien der Heilungsvermittlung in der spätmittelalterlichen Gebetskultur*, in: C. Dauven-van Knippenberg – C. Herberichs – C. Kiening (Hrsg.), *Medialität des Heils im späten Mittelalter (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10)* (Zürich 2009) 241–278.

- THÜRLEMANN (2004): F. Thürlemann, Vom Einzelbild zum ›hyperimage‹: eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: A. Neschke-Hentschke (Hrsg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel* (Löwen – Paris 2004) 223–247.
- TOUBER (1985): A. H. Toubert (Hrsg.), *Das Donaueschinger Passionsspiel* (Stuttgart 1985).
- TSCHOCHNER-WERNER (1974): F. Tschochner-Werner, Art. »Florian von Lorch«, in: W. Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 6 (Freiburg im Breisgau 1974) Sp. 250–254.
- TURNER – TURNER (1995): V. Turner – E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* ²(New York 1995 [paperback ed.]).
- TYRELL (2002): H. Tyrell, Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt. Religion als Kommunikation, in: K. Schreiner (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen* (München 2002) 41–93.
- ZAJIC (2004): A. Zajic, Kaspar von Roggendorf (gest. 1506). Karrierist und Kunstliebhaber, in: H. Hitz u. a (Hrsg.), *Waldviertler Biographien*, Bd. 2 (= Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 45) (Horn – Waidhofen a. d. Thaya 2004) 9–32.
- ZAJIC (2004A): A. Zajic, »Zu ewiger gedächtnis aufgerichtet«. Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs (= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 45) (München – Wien 2004).
- ZAJIC (2012): A. Zajic, Art. „Rog[gl]endorf“, in: W. Paravicini (Hrsg.), *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Grafen und Herren* (= Residenzenforschung 15, IV, Bd. 2) (Ostfildern 2012) 1207–1226.
- ZEHNDER (1990): F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei* (Köln 1990).
- ZYKAN (1963): J. Zykan, Die Plastik, in: F. Dworschak – H. Kühnel (Bearb.), *Die Gotik in Niederösterreich. Kunst Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter* (Wien 1963).

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. TAF. 6–12)

- Abb. 1–5 Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Universität Salzburg (Krems an der Donau)
- Abb. 6 Kunstsammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg (Wolfegg)
- Abb. 7 Österreichische Galerie Belvedere (Wien)
- Abb. 8 Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Universität Salzburg (Krems an der Donau)
- Abb. 9 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders (Berlin)

DIE SYMBOLISCHE ORDNUNG SAKRALER RÄUME

EINE SKIZZE ZUR VISUELLEN UND POLITISCHEN KULTURGESCHICHTE

JENS WIETSCHORKE

Kirchenbauten sind weitaus mehr als nur Gehäuse für den christlichen Gottesdienst. Über ihre liturgische Funktion hinaus werden sie vor allem als kunst- und kulturgeschichtliche Dokumente wahrgenommen, wobei gerade die intensive Verschränkung von Architektur, Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk die Kirchenräume zu Gesamtkunstwerken par excellence macht. Erst recht aufgrund des zentralen Stellenwertes der sakralen Kunst in Mittelalter und früher Neuzeit bilden Kirchen also einen klassischen Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte. Jenseits des Themenfeldes sakraler Kunst kommen Kirchen aber auch ganz allgemein als hochgradig kulturell codierte Räume in den Blick, an denen sich künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen konzentriert ablesen lassen und die ein breites Interesse an Baugeschichte und Ausstattungsästhetik, Ikonografie und Bildprogrammen, Herrschaftsrepräsentation und visueller Kommunikation bedienen. Über solche kulturhistorischen Fragestellungen hinaus werden sakrale Räume heute auch immer stärker problematisiert, wenn es um das Verhältnis der Religionen und Konfessionen untereinander geht. Nicht zuletzt die zahllosen, auf lokaler wie nationaler Ebene geführten Debatten um den Moscheebau in Europa haben die Sensibilität für die symbolische Repräsentation von Religion im Stadtraum erhöht und auch ein neues Licht auf christliche Sakralräume geworfen. Der Theologe Christoph Sigrist stellt daher in seiner Einleitung zu einem neueren Sammelband zum Thema fest: »Seit zehn, fünfzehn Jahren ist ein neues Interesse an kirchlichen Gebäuden entstanden.« Und mehr noch – auch neue Bedürfnisse nach »Spiritualität« machen sakrale Räume zunehmend attraktiv: »Eine neue Faszination ›sakraler Räume‹ ist feststellbar.«¹

Doch inwieweit schlägt sich dieses Interesse in der wissenschaftlichen Diskussion nieder? Blickt man über die disziplinären Ränder der Kunstgeschichte hinaus, so ist geradezu erstaunlich, wie wenig sakrale Räume und ihre visuellen Botschaften bisher zum Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen geworden sind. Eine Sonderstellung nehmen in diesem Feld freilich die praktische Theologie und die Liturgiewissenschaft ein, die sich traditionell auch mit dem Konnex zwischen theologi-

1 Sigrist (2010b) 10.

scher Programmatik und gebauten Kirchenräumen sowie deren Ausstattung befassen.² Verstärkt in den letzten fünfzehn Jahren hat sich mit der Kirchenpädagogik bzw. Kirchenraumpädagogik sogar ein eigenes Teilgebiet der praktischen Theologie entwickelt, das sich explizit mit sakralen Räumen auseinandersetzt und davon ausgehend um die breitenwirksame Vermittlung theologischer Positionen über das Medium des Kirchenraums bemüht ist.³ Wenn dort aber das Ziel ausgegeben wird, »das Kirchengebäude und seine Gegenstände auf die raumtheologischen Grundannahmen und den christlichen Glauben hin durchsichtig zu machen«,⁴ dann wird deutlich, dass hier das Interesse an einem kulturgeschichtlichen und soziologischen Verstehen doch stark hinter die religiös-didaktische Intention zurücktritt.

Für die Geschichtswissenschaften war die Auseinandersetzung mit der reichhaltigen kulturellen Semantik von Kirchenräumen bis vor einigen Jahren fast völliges Neuland, sodass die Frühneuzeithistorikerin Renate Dürr in den einschlägigen Teilen ihrer Pionierstudie über »Kirchenräume in Hildesheimer Stadt- und Landgemeinden 1550–1750« vor allem auf die Ergebnisse kunst-, theologie- und liturgiegeschichtlicher Forschung zurückgreifen musste.⁵ Anders stellt sich die Situation in der Volkskunde/Europäischen Ethnologie dar, wo man sich unter dem Etikett der »Volksfrömmigkeit« bzw. der »populären Religiosität« seit den Anfängen der Fachgeschichte stark mit religiöser Sachkultur, bildlichen Darstellungen und – damit zusammenhängend – immer auch mit sakralen Räumen befasst hat.⁶ Allerdings bleibt auch hier beim Gros der Untersuchungen der dezidiert räumliche Aspekt unterbelichtet. So spielt zwar die visuelle Überlieferung amtskirchlicher wie populärer Frömmigkeitspraxen im etablierten Kanon der älteren volkskundlichen Forschung eine gewichtige Rolle, allerdings wurde in die Interpretation von Altarbildern, Andachtsbildern und Votivtafeln nur selten die genuin architektonische und damit räumliche Dimension mit einbezogen. Ebenso wenig wurde die Frage nach der Deutung von Bildinhalten mit raum*theoretischen* Überlegungen verknüpft. In der Soziologie dagegen ist die Situation geradezu umgekehrt: Zwar

2 Vgl. etwa Meyer (1984); Adam (1984); Bürgel (1995); Glockzin-Bever – Schwebel (2002); Umbach (2005); Woydack (2005); Rauhaus (2007); Beyer (2008). Eine neuere Publikation aus diesem Bereich, die sich zum Teil auch den Herausforderungen der neueren Raumsoziologie stellt, ist: Sigrist (2010a).

3 Vgl. Bieger – Blome – Heckwolf (1998); Degen – Hansen (1998); Klie (1998) sowie die nützlichen kirchenpädagogischen Handbücher Fichtl (2006); Goecke-Seischab – Ohlemacher (2007); Goecke-Seischab – Harz (2008); Rupp (2008).

4 Jooß (2009) 396.

5 Vgl. den Hinweis bei Dürr (2006) 22. Eine historische Überblicksdarstellung, die einen besonderen Schwerpunkt auf sakrale Räume legt, ohne dies im Titel näher zu kennzeichnen, ist Hartmann (2001).

6 Als eine Bilanz vgl. z. B. Scharfe (2004).

wird im Zuge des sogenannten »spatial turn« dem Raum theoretisch wie empirisch breite Beachtung geschenkt, allerdings wurden dort nur selten sakrale Räume thematisiert. Kurzum: Es fehlt – aus Sicht aller genannten Disziplinen – noch immer an einer fundierten Reflexion des Zusammenhangs von sakralem Raum, religiösen Praktiken und visueller Kultur.

Der vorliegende Beitrag möchte einen Schritt in diese Richtung gehen und sich dem Thema am konkreten Beispiel ausgewählter katholischer Kirchenbauten in Wien nähern. Dabei sollen Grenzziehungen und Wechselbeziehungen zwischen sakralen und profanen Räumen aus raumtheoretischer und architektursoziologischer Perspektive beleuchtet werden: Wie werden räumliche Differenzierungen zwischen dem Sakralen und dem Profanen vorgenommen und architektonisch wie ikonografisch inszeniert? Welche Ordnungen und Hierarchien sind sakralen Räumen eingeschrieben, und auf welche Praktiken der Aushandlung gesellschaftlicher Hierarchien und Positionierungen verweisen sie? In welcher Weise verleihen Kirchen in ihrer räumlichen Organisation und visuellen Semantik bestimmten sozialen Konfigurationen und sozialen Gütern durch das, was Pierre Bourdieu den »Legitimations- oder Konsekrations-effekt« von Religion genannt hat,⁷ eine neue Bedeutungsdimension?

Thematisiert werden hier – in einer ersten tentativen Annäherung an das Thema – Strategien der räumlich-visuellen Überblendung heilsgeschichtlicher Programme und politisch-ideologischer Botschaften, Kongruenzen zwischen religiösen und politischen Kulthandlungen, die Funktion von Kirchenbauten als politische Denkmale und Gedächtnisspeicher und die Rolle sakraler Räume als Orte bürgerlicher Selbstrepräsentation. Die Geschichte Wiener Kirchenräume wird somit einerseits aus der Perspektive der visuellen Kulturgeschichte, andererseits aus der Perspektive einer umfassend gedachten politischen Kulturgeschichte in den Blick genommen. Gleichzeitig werden hier einige Theoriebausteine erprobt, die bei der Untersuchung dieser Räume von Nutzen sein können. Gerade die Kombination der genannten Zugänge erlaubt die Analyse politischer Repräsentationsstrategien im Spannungsfeld von Sakralität und Profanität.

I. SAKRALER RAUM, VISUELLE KULTUR UND SOZIALE PRAXIS: THEORETISCHE ANNÄHERUNGEN

Zunächst aber zu der grundlegenden Frage, was »sakrale Räume« eigentlich sind und wie sie sich konstituieren. Der rumänische Religionshistoriker Mircea Eliade hat zur Beantwortung dieser Frage auf die Doppelstruktur des Raums im religiösen Weltbild hingewiesen: »Für den religiösen Menschen ist der Raum *nicht homogen*; er weist Brüche und Risse auf: er enthält Teile, die von den übrigen qualitativ verschieden sind.«

7 Bourdieu (2011) 54.

Diese Teile sind als heilige Räume ausgewiesen: »Es gibt also einen heiligen, d. h. »starken«, bedeutungsvollen Raum, und es gibt andere Räume, die nicht heilig und folglich ohne Struktur und Festigkeit, in einem Wort amorph sind. Mehr noch: diese Inhomogenität des Raums erlebt der religiöse Mensch als einen Gegensatz zwischen dem heiligen, d. h. dem allein *wirklichen, wirklich existierenden* Raum und allem übrigen, was ihn als formlose Weite umgibt.«⁸ Eliade geht also zunächst von einer grundlegenden qualitativen Differenz sakraler und profaner Räume aus, die von religiösen Menschen erlebt wird. Mit dem Soziologen Henri Lefèbvre können wir diese »gelebte« Raumstruktur als »espace vécu« verstehen: als eine Konfiguration von »Repräsentationsräumen«, die – so Lefèbvre – wesentlich durch Bilder und Symbole vermittelt sind und die eben deshalb »zu mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystemen tendieren«.⁹ Für den sakralen Raum trifft das in besonderer Weise zu, denn als »starker« und »bedeutungsvoller« Raum muss er von dem ihn umgebenden »formlosen« Raum durch einen besonderen Aufwand an symbolischer Organisation unterschieden werden. In ihm wird von der Raumstruktur und dem architektonischen Aufbau bis hin zu den Gegenständen, die sich in ihm befinden, prinzipiell *alles* zum Semiophoren, zum Bedeutungsträger – umso mehr, als sakrale Gegenstände »in einem streng funktionalen Sinn nutzlose Gegenstände« sind.¹⁰ Der sakrale Raum wird auf diese Weise zu einem hochkomplexen Arrangement von Bedeutungen, Positionierungen und Grenzziehungen, die ihn vom profanen Raum absetzen. Damit aber sind zugleich auch soziale und politische Grenzziehungen und Hierarchisierungen in ihn eingeschrieben – und zwar insofern, als jede qualitative Unterscheidung von »sakral« und »profan« auch ein soziales Bedeutungsgefälle markiert. Im sakralen Raum definiert die Nähe zum *sacrum* zugleich einen Grad sozialer Geltung – nachvollziehbar beispielsweise anhand der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Memorialpraxis, hochstehenden Geistlichen und einzelnen Adligen, später auch hochrangigen Bürgern einen Begräbnisort oder ein Epi-

8 Eliade (1984) 23. Eine Gegenposition dazu findet sich etwa bei Ernst Cassirer, der im Heiligen eben keinen »Sonderbezirk« sieht: »Es gibt hier keine scharfe Grenze, die, gleichsam räumlich, die Welt in ein »Diesseits« und ein »Jenseits«, in eine lediglich »empirische« und eine »transzendente« Sphäre, teilt. Die Absonderung, die sich im Bewußtsein des Heiligen vollzieht, ist vielmehr rein qualitativ. Jeder noch so alltägliche Daseinsinhalt kann den auszeichnenden Charakter der Heiligkeit gewinnen, sobald er nur in die spezifische mythisch-religiöse Blickrichtung fällt.« Cassirer (1958) 95. Von diesem Interpretationsansatz aus ist es aber m. E. nur eingeschränkt möglich, die – auch und gerade räumlichen – Praktiken der Sakralisierung in den Blick zu nehmen, wie sie von kirchlichen Institutionen ausgeht. Die Geschichte des Kirchenbaus und seiner Theologie untermauert daher weit eher Eliades These, dass sich das Sakrale immer auch in räumlichen Grenzziehungen und Fragmentierungen manifestiert.

9 Lefèbvre (2006) 336.

10 Kohl (2003) 152.

taph im Kirchenraum bzw. sogar im Sanktuarium zuzugestehen.¹¹ Aber auch die gemeindliche Sitzordnung beim Gottesdienst spiegelt soziale und geschlechtsspezifische Platzzuweisungen – ein Thema, das bisher lediglich in vereinzelt kleineren Studien behandelt worden ist.¹²

Ernst Seidl hat mit seinem Konzept des »politischen Raumtypus« die Frage aufgeworfen, inwieweit sich »nicht nur die spezifischen sozialen, historischen und politischen Kontexte und Vorstellungen auf die Gestaltung und die politische Wirkmacht bestimmter Orte auswirken«, sondern ob nicht auch umgekehrt »Grundformen des Raumes allein aus ihrer Struktur heraus politische Bedeutungsträger sein« können.¹³ Übertragen auf unser Thema, lenkt diese Frage die Aufmerksamkeit zunächst auf die symbolische Organisation des Kirchenraums, auf die hierarchische Struktur des Grund- und Aufrisses von Kirchenbauten. Das klassische Bedeutungsgefälle zwischen Ost- und Westbereich sowie die klaren, teils durch Lettner, Chorschranken und andere Elemente markierten Grenzen zwischen Langhaus, Vierung, Chor und Sanktuarium zeigen deutlich, dass schon die bloße Raumstruktur des traditionellen Kirchenbaus eine gesellschaftliche Ordnung – zugespitzt: vom Almosenbettler am Kirchenportal bis zum Priester unter dem Allerheiligsten, flankiert von den dort bestatteten Herrschern und adligen Stiftern – abbildet. Im dazwischen aufgespannten Raum suchten die einzelnen Gläubigen ihren Platz: einen Platz, der ihnen qua Tradition, Familienherkunft und Geschlecht innerhalb der Gemeinde zugewiesen war. Wie noch zu zeigen sein wird, unterstützt das visuelle Arrangement des Kirchenraums – die Ikonografie und die materielle Ausstattung der Raumsegmente – dieses hierarchische Tableau, innerhalb dessen sich die Akteure bewegen. Im Übrigen hat auch Martin Luther die Vorstellung übernommen, dass der – wie auch immer sakrale – Raum hierarchisiert ist und verschiedenen gestufte Loyalitäten abbildet: Für ihn symbolisierte der Vorhof einer Kirche die gleichgültig bleibenden Gemeindemitglieder, das Hauptschiff die Interessierten, während sich die Bekennenden und wahrhaft Glaubenden im Chorraum versammelten.¹⁴

Es wäre allerdings viel zu kurz gegriffen, würde man den Raum nur als vorcodiertes Arrangement verstehen, das vermöge seiner Struktur eine bestimmte politische Bedeutung trägt. Die neuere raumsoziologische Theorie hat die Idee eines euklidischen bzw. newtonschen »Container-Raums« verabschiedet und an seine Stelle ein relationales und vor allem praxeologisches Verständnis von Raum gesetzt. Martina Löw versteht Raum als »relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten«,¹⁵

¹¹ Vgl. dazu die Beiträge in Hengerer (2005).

¹² Vgl. Müller (1961); Peters (1985); Ulbrich (1997).

¹³ Seidl (2009) 13.

¹⁴ Warnke (1999) 309.

¹⁵ Löw (2001) 271.

wobei sie die prozessuale Dimension der Raumkonstitution betont. Sie unterscheidet zwischen einem Vorgang des »Spacing«, durch den soziale Güter, Menschen und symbolische Markierungen an Orten platziert, und einer Syntheseleistung, in der »über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse [...] Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst« werden.¹⁶ Beide Vorgänge basieren auf sozialem Handeln, sodass der Raum hier nicht mehr als neutraler Behälter, sondern als Produkt spezifischer Praktiken und als veränderliche Konfiguration von Beziehungen aufgefasst wird. In ihm schlägt sich immer auch der soziale Raum »in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften« nieder, wie es Bourdieu einmal formuliert hat.¹⁷ So verstanden, öffnet sich auch der Kirchenraum einer historisch-politischen und soziologischen Analyse, denn: »In den kulturellen Alltagspraktiken werden über die Konstitution von Räumen soziale Positionen und Machtverhältnisse ausgehandelt.«¹⁸ Renate Dürr hat auf die Relevanz eines solchen praxeologischen Raumverständnisses gerade für die Untersuchung von Kirchenräumen hingewiesen, da der Kirchenraum »schon vom Prinzip her vor allem Handlungsraum ist«.¹⁹ Aus dieser praxeologischen Perspektive rückt ganz besonders die Aneignungs- und Nutzungsdimension von Räumen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Denn die prägnantesten im Raum codierten Botschaften müssen stets in Bezug auf konkrete Decodierungskompetenzen und -praktiken verstanden werden.²⁰ So schreibt Kaspar Maase: »Man interpretiert Inszenierungen und Repräsentationen von Kirche und weltlicher Herrschaft auch in ihren nichtikonischen und nonverbalen Dimensionen als ›Sender‹ symbolischer Botschaften von Macht, Heiligkeit, Legitimität. Wer barocken Festen oder fürstlicher Architektur solche Wirkungen zuschreibt, der setzt voraus, dass die Adressaten im einfachen Volk auch über entsprechende Decodierungskompetenzen verfügten. Diese Annahme wird jedoch praktisch nie explizit gemacht; Folgerungen und Forschungsfragen, die damit eigentlich aufgeworfen sind, werden nicht benannt.«²¹ Dabei gilt es, nicht nur auf aktive Rezeptionsleistungen hinzuweisen. Vielmehr ist »Decodierung« hier weit über das »Lesen« eingefrorener Bedeutungsgehalte hinaus als ein integraler, praktischer, Körper und Materialitäten zueinander in Beziehung setzender Vorgang mit einer ganz eigenen Dynamik aufzufassen. Der als »sakral« ausgewiesene, entsprechend mit Bedeutung ausgestattete und kultisch genutzte Raum trägt allerorten

16 Ebd. 158–159.

17 Bourdieu (1991) 26.

18 Löw (2004) 49.

19 Dürr (2006) 18.

20 Für eine differenzierte Theorie des Zusammenhangs von Produktion und Rezeption kultureller Botschaften vgl. immer noch Hall (1980).

21 Maase (2011) 96.

die Einschreibungen und Spuren von Spacing- und Syntheseleistungen im Sinne Löws und ist demnach ein hervorragendes Feld, um die Tragweite einer relationalen Raumsoziologie zu erproben.

Was aber bedeuten diese raumtheoretischen Einsichten für die visuelle Kulturgeschichte, wie sie hier im Hinblick auf »Visualisierungen von Kult« zur Debatte steht? In der Tat muss hier die Relevanz des rein Visuellen deutlich relativiert werden. Zwar spielt die opulente visuelle Ausstattung von Kirchen bei der Analyse sakraler Räume eine zentrale Rolle, allerdings kommen weitere Aspekte hinzu, auf die u. a. die Architektursoziologie aufmerksam gemacht hat. So weist die Soziologin Heike Delitz darauf hin, dass die Medialität architektonischer Räume über die visuelle Faktur von Bildern weit hinausgeht: »Das was Architektur ›sagt‹, ist zunächst nichts anderes als eben die Nahelegung von Körperhaltungen und Bewegungen; die Schaffung von Sichtbarkeiten und der mit ihnen einhergehenden Affekte. Gegenüber dem Bild handelt es sich um ein Medium, in dem die Souveränität des Auges relativiert ist. Und statt gegenständlicher Aussagen wie in der Sprache geht es hier um die Affinität von Raumgestalt, Körperhaltung und ›innerer‹ Haltung.«²² Kurzum: Es geht immer auch um das, was Räume und Bilder in Verbindung mit menschlichen Akteuren »tun«. An dieser Stelle wird eine Denkweise relevant, wie sie die in den Sozial- und Kulturwissenschaften sehr populär gewordene Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours kennzeichnet. Diese Theorie untersucht »Netzwerke von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr«, »die in Handlungsprogramme ›eingebunden und zu hybriden Akteuren geworden sind.«²³ Von hier aus nämlich könnten die Botschaften, Affordanzen und Direktiven in den Blick genommen werden, die von bestimmten Raumelementen sowie von sakralisierten Objekten und Bildern – Altären, Heiligendarstellungen, Kniebänken, Opferstöcken, Weihwasserkesseln usw. – ausgehen. Dies würde eine neue theoretische Perspektive eröffnen, um Kulthandlungen und Frömmigkeitspraktiken soziologisch lesbar zu machen. Gleichzeitig würde der Stellenwert der visuellen Kultur verändert werden: Mit der Schaffung von Sichtbarkeiten und Sinnesreizen – wie es bei Delitz heißt – wäre dann noch mehr verbunden: Das Bild würde zum Aktanten, der in religiösen Praktiken eine gleichsam aktive Rolle spielt und als Teil eines aus menschlichen, materiellen und immateriellen Faktoren zusammengesetzten Netzwerkes zu denken wäre, das den sakralen Raum als Handlungsraum konstituiert. Auch wenn die Akteur-Netzwerk-Theorie in erster Linie aus der Techniksoziologie und Wissenschaftsforschung – den »science and technology studies« – kommt, könnte sie auch für die Analyse des komplexen Arrangements aus Menschen und Dingen von Nutzen sein, das wir »sakralen Raum« nennen.

²² Delitz (2009) 88.

²³ Belliger – Krieger (2006) 15.

Im Zuge unserer theoretischen Präliminarien zu einer politischen Kulturgeschichte sakraler Räume und ihrer visuellen Arrangements kommt eine weitere Überlegung ins Spiel. Sie zielt auf die Tatsache, dass es – im Falle der christlichen Kirchenbauten – die historisch machtvolle Institution Kirche ist, deren symbolische Ordnungen sich in der Struktur von Räumen niedergeschlagen hat. So lässt sich nach Michel Foucault »Sichtbarkeit« nicht ablösen von dem, was er – im Hinblick auf Raumstrukturen von Gefängnis und Krankenhaus – die räumliche Organisation des Wissens genannt hat.²⁴ »Sichtbarkeit«, so Tom Holert im Anschluss an Foucault, »verdankt sich gesellschaftlichen und epistemologischen Möglichkeitsbedingungen, mit anderen Worten: Verhältnissen von Macht und Wissen. Dies können wissenschaftliche Versuchsanordnungen sein oder architektonische Räume, die – wie Jeremy Benthams panoptisches Gefängnisrund mit seinem unsichtbaren Wachpersonal [...] – einen spezifischen, disziplinierenden Typ der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung hervorbringen.«²⁵ Auch in Kirchenräumen manifestiert sich räumlich organisiertes Wissen: exklusives Wissen über die Heilsgeschichte und den individuellen Weg zum Heil, Wissen über die gottgefällige Ordnung der Gesellschaft, aber auch praktisches Wissen über Verhaltensmuster und Disziplinierungsweisen des »Kirchenvolks«. Leitfragen zur kulturwissenschaftlichen Aufschlüsselung des codierten Kirchenraums wären hier: Wer oder was wird sichtbar gemacht? Welche Ordnungen des Wissens bilden sich im Raum ab? Und was bedeutet es, wenn der von Repräsentationen und Sichtbarkeiten durchzogene Raum ein tatsächlich gelebter und benutzter Raum ist? Auf der Basis dieser Überlegungen zeigt sich, dass die »Sakralisierung« von Räumen und Objekten nicht einfach nur ein Vorgang innerhalb des von Eliade benannten »religiösen Weltbildes« ist, sondern eine strategische Praxis innerhalb historisch spezifizierbarer Macht/Wissen-Komplexe.²⁶ In ihr werden Lebewesen, soziale Güter und Orte mit der Dignität des Numinosen versehen – umgekehrt könnte man sagen: die Idee des Heiligen wird in das Sakrale überführt²⁷ – und dadurch vor

24 Vgl. Foucault (1976).

25 Holert (2000) 20.

26 Diese Lesart steht in gewisser Weise quer zu der ebenfalls an Foucault anknüpfenden Annahme, Kirchen seien »heterotopische Räume« und damit »Gegenplatzierungen« bzw. »reale Utopien«, in denen die herrschenden Verhältnisse suspendiert oder in ihr Gegenteil gewendet sind. Vgl. dazu Schieder (1995); Failing (1997). Auch wenn es einen aktualisierbaren utopischen Gehalt von Kirchenräumen geben mag, scheint es mir doch ertragreicher, Kirchen in ihrem räumlichen Setting als verdichtete Arrangements herrschender gesellschaftlicher Ordnungen zu verstehen.

27 Zur Differenz zwischen dem Heiligen und dem Sakralen vgl. Böhm (2009) 49–97, die in ihrer medienwissenschaftlichen Studie über »sakrales Sehen« im Kino auch einen aufschlussreichen Abriss zur Theoriegeschichte dieser beiden Begriffe gibt. Kurz gefasst, versteht sie das Sakrale in Anlehnung an Karl-Heinz Kohl als eine materielle Konkretisierung und Repräsentation des an sich ungreifbaren Heiligen.

anderen ausgezeichnet. Zugleich wird ein bestimmter Umgang mit ihnen nahegelegt, was mehr meint als lediglich einen Verhaltenskodex. Vielmehr greifen die sakralen Bedeutungsüberschüsse tief in den Haushalt der Körper und Affekte ein: Welche Haltung man vor einem Taufbecken, einem Marienaltar oder einer auf der Orgel vorgetragenen vierstimmigen Bach-Fuge einzunehmen hat, ist nicht nur eine Frage von Regeln, sondern eine der Inkorporation von religiösen Welt- und Gesellschaftsbildern mit den dazugehörigen symbolischen Ordnungen. So wird Religion weitaus mehr über das »Körpergedächtnis« erlernt und verankert, als es zunächst scheint. Louis Althusser zitiert im Zusammenhang seiner Ideologietheorie einen Satz Blaise Pascals, um das geläufige Verhältnis von Bewusstsein und Handeln einmal experimentell umzukehren: »Knie nieder, bewege die Lippen zum Gebet, und du wirst glauben.«²⁸ Welche Auswirkungen die Ordnung des sakralen Raums auf die Körper der in ihm agierenden Menschen hat, ist also keineswegs eine beiläufige Frage. Aus den räumlichen Arrangements nämlich lässt sich auch etwas darüber in Erfahrung bringen, wie Religion als gesellschaftliche Praxis funktioniert.

All diese kursorischen Hinweise auf die neuere Raumsoziologie, die Akteur-Netzwerk-Theorie, auf Foucaults Archäologie des Wissens sowie Althussters Ideologietheorie sollen in diesem Sinne dazu dienen, die Perspektive auf eine Praxeologie des Kirchenraums hin zu öffnen. Denn wie ich zu zeigen versucht habe, kann weder der Blick auf hierarchisierte Raumstrukturen – wie es Seidls Konzept des »politischen Raumtypus« nahelegt –, noch der ikonologische Blick auf die vielfältigen Botschaften der visuellen Ausstattung von Kirchenräumen *allein* genügen, um sakrale Räume im Sinne einer politischen Kulturgeschichte lesbar zu machen. Vielmehr bedarf es dazu einer praxeologischen Verknüpfung von physischem und sozialem Raum, von der Semantik des Visuellen und der gleichsam »gelenkten Aneignungspraxis«, die in Kulthandlungen wie im alltäglichen Umgang mit dem Raum greifbar wird. In den folgenden beiden Abschnitten wird versucht, diese Sichtweise an einer Reihe von Beispielen zu verdeutlichen.

2. »PIETAS AUSTRIACA« IM KIRCHENRAUM: DIE WALLFAHRTSKIRCHE MARIAHILF

Mein erstes Beispiel ist der Kircheninnenraum der Wallfahrtskirche Mariahilf im sechsten Wiener Gemeindebezirk (Taf. 13, Abb. 2).²⁹ Dieser reich ausgestattete barocke Kirchenbau steht nicht im Mittelpunkt des touristischen Interesses, ist aber als Gravitationszentrum einer starken Wiener Wallfahrtsbewegung von historischer Bedeutung. Zudem steht er mit seiner Baugeschichte im Kontext der Gegenreformation und da-

²⁸ Althusser (1977) 138.

²⁹ Für eine ausführliche Raumanalyse der Wallfahrtskirche Mariahilf vgl. Wietschorke (2010).

mit des Barockkatholizismus in Österreich. Nach der Schlacht am Weißen Berg 1620 wurde die Muttergottes hier zu einer militärischen Symbolfigur, die vor allem von den Kaisern Ferdinand II., Ferdinand III. und Leopold propagiert wurde. Maria erschien als die »Generalissima« der Habsburgermonarchie, die als die entscheidende Helferin vor allem bei der Schlacht am Weißen Berg 1620 und schließlich während der Türkenkriege galt.³⁰ Aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung stammt denn auch der mariologische Gründungsmythos der Kirche: Das Gnadenbild (Taf. 13, Abb. 3) sei wie durch ein Wunder vom damaligen Mesner gerettet worden, und ein weiteres Motivbild habe man 1683 aus dem Schutt der zerstörten Kirche geborgen. »Man nahm den Fund als ein Zeichen des Himmels und überbot sich an Spenden für die neu zu erbauende Wallfahrtskirche.«³¹ Das Gnadenbild von Mariahilf – eine Kopie nach Lukas Cranach d. Ä. – wurde zur zentralen Attraktion der Kirche und des ganzen Bezirks. Übrigens lässt sich an der Geschichte des Maria-Hilf-Bildes die religionspolitische Dynamik von Profanisierung und Sakralisierung sehr schön nachvollziehen. Cranach, der einen byzantinischen Bildtyp adaptiert hatte, gab sein Werk als Andachtsbild in eine Kirche, von wo aus es in eine fürstliche Gemäldegalerie gelangte. Ein Passauer Domdekan ließ das Bild aus der Sammlung seines Fürstbischofs kopieren, um die Kopie wiederum als Andachtsbild zu verehren. »Dank Visionen und geschickter Kultpropaganda« erreichte das Bild eine enorme Popularität, was dazu führte, dass der Besitzer des Originals, Ferdinand II., dieses in die Innsbrucker Stadtpfarrkirche St. Georg brachte.³² Hier wird deutlich, dass es gesellschaftliche Konjunkturen der Frömmigkeit und Bildergläubigkeit waren, die den Statuswandel eines einzelnen Bildes zwischen Profanität und Sakralität, zwischen autonomem Kunstwerk und »heiligem« Gnadenbild bestimmten: Die Nachfrage nach verehrungswürdigen Bildern regulierte deren situatives Angebot als sakrale Ware – und zwar in diesem Fall sogar »auf dem Umweg über die Kopien«.³³

Im Innenraum der Mariahilfer Wallfahrtskirche in Wien fungiert die dortige sakralisierte Cranach-Kopie als das Zentrum, auf das die gesamte symbolische Organisation des Raumes ausgerichtet ist. Sie empfiehlt sich dort zur dankbaren Verehrung und fordert Anrufung und Nachfolge im Sinne der vier Grundfunktionen der Beziehung zum Heiligen: *devotio*, *invocatio*, *intercessio* und *imitatio*. Auf diese Weise legt sie die Muster der »Frömmigkeitsübung«³⁴ fest, die disziplinierende Wirkung haben und denen bestimmte Körperhaltungen und emotionale Dispositionen entsprechen. Diese werden – um mit Aby Warburg zu sprechen – als »Pathosformeln« tradiert und immer wieder

30 Vgl. Winkelbauer (2003) 194–201.

31 Salvatorianerkolleg in Wien 6 (1935) 14.

32 Steiner (2005) 117–119. Vgl. zum Kontext ausführlich Hartinger (1985).

33 Steiner (2005) 118.

34 Scharfe (2004) 150.

aktualisiert: Vom Niederknien und Aufblicken bis zum leise gesprochenen Gebet konditioniert das Gnadenbild den einzelnen Gläubigen im Sinne einer Demuthaltung gegenüber der Materialität der Kirchengestaltung. Deren Gegenstände repräsentieren ein heilsgeschichtliches Wissen, das dem Glaubenden als ein machtvoll Dispositiv gegenübertritt. Umgekehrt verleiht gerade die eingeübte Demuthaltung dem Bild wie der gesamten Kirchengestaltung erst ihre sakrale Bedeutung. Diese Bedeutung resultiert damit aus einem dynamischen Spiel aus materiellen Trägern bestimmter Botschaften, tradierter Frömmigkeitspraxis, konkretem räumlichen Arrangement und sozialen Akteuren – was zusammengenommen als ein Netzwerk im Sinne Latours verstanden werden kann.

Dass in die Mariahilfer Kirchengestaltung vielfältige politische Botschaften eingeschrieben sind, macht etwa die Präsenz zweier der wichtigsten österreichischen »Reichsheiligen« der Gegenreformation deutlich. Neben der »Generalissima« Maria stiegen im 17. Jahrhundert nämlich insbesondere die männlichen Heiligen Joseph und Johannes Nepomuk zu tragenden religiösen Symbolfiguren der Habsburgermonarchie auf, und beide erhielten in Mariahilf ihren Altar in den Seitenkapellen des zweiten Jochs. Thomas Winkelbauer hat gezeigt, dass die habsburgischen Kaiser sich seit Ferdinand II. bemühten, »die Integration ihres Länderkomplexes auch durch die Propagierung gemeinsamer Kultformen und gemeinsamer Schutzheiliger voranzutreiben«. ³⁵ Parallel zur seit 1620 forcierten Marienverehrung stieg auch Joseph von Nazareth in eine neue Hauptrolle auf. 1654 unterstellte Kaiser Ferdinand III. das Königreich Böhmen und die österreichischen Länder dem Schutz des heiligen Joseph, im darauffolgenden Jahr wurde dieser zum besonderen Patron Böhmens erhoben, und unter Leopold I. proklamierte man Joseph sogar zum Hauptpatron des gesamten Heiligen Römischen Reichs und des Kaiserhauses. ³⁶ Der zuvor eher zurückhaltende Begleiter Marias wurde so zum »Hausheiligen des Wiener Hofes«. ³⁷ In der zweiten Mariahilfer Seitenkapelle auf der rechten Seite laden ein Altar mit der Darstellung von Josephs Tod sowie eine kleine Plastik mit Lilie und Jesuskind zur Andacht ein. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich dann ein Altar des heiligen Johannes Nepomuk, dem nach seiner Heiligsprechung 1729 in besonderer Weise die integrationistischen Bemühungen des Kaiserhauses galten und der in der Folge den heiligen Joseph als diesbezügliche Leitfigur ablöste. Seine böhmische Herkunft und sein Martyrium in der Moldau prädestinierten ihn zu einem Patron Böhmens; seine Eingemeindung in die Reihe der österreichischen Haus- und Hofheiligen ermöglichte die »Installierung eines allgemein akzeptierten und von

³⁵ Winkelbauer (2003) 201.

³⁶ Ebd. 202–205.

³⁷ Vgl. Mikuda-Hüttel (1997); Héyret (1921).

allen Bevölkerungsschichten der Kronländer verehrten integrativen ›Staatsheiligen‹,³⁸ Unweigerlich war und ist der Kniefall vor seinem Altar in der Mariahilfer Kirche auch eine Reverenz an das machtpolitische Dispositiv, das Johannes Nepomuk zur Integrationsfigur erhoben hatte. Der Kirchenraum gibt damit Auskunft über die Formen und Formierungen einer gelebten »Pietas Austriaca«.³⁹

Treten wir vom zweiten Joch des Kirchenschiffs ein paar Schritte zurück, so stehen wir im Eingangsbereich der Kirche – einem Raumsegment, das sowohl der Einstimmung auf den Kirchenbesuch als auch der »schnellen« Frömmigkeitsübung im Vorübergehen dient. So sind die beiden Altäre in den ersten Seitenkapellen rechts und links mit Darstellungen der Heiligen Antonius und Judas Thaddäus besetzt – und damit zweier Heiliger, die Konrad Köstlin einmal sehr treffend als »En-Passant-Heilige« bezeichnet hat. Als vielseitige Nothelfer sind sie zuständig für die »kleinen« und alltäglichen Probleme. So hilft der »Allround-Heilige«⁴⁰ Antonius beim Verlust von Gegenständen sowie als Schutzpatron der Liebenden und Eheleute, der Frauen und Kinder sowie der Haustiere,⁴¹ während Judas Thaddäus von ebenso universeller Zuständigkeit in allen Belangen bis hin zu den »schweren Anliegen« ist.⁴² Ihre Altäre und Darstellungen verweisen weniger auf das Numinose, sondern sorgen gleichsam für die Anschlussfähigkeit des sakralen Raums für den gelebten Alltag. Sie fungieren als Vermittler, Zwischenfiguren und Ansprechpartner, fast im Sinne einer »niederer Mythologie« des Christentums.⁴³ Sie machen – zusammen mit den vor den Kapellen platzierten Opferstöcken (für Messintentionen, Blumenschmuck und »die Armen der Pfarre«) und Opferlichtständern – den Eingangsbereich der Kirche zu einem Raum, in dem ein Tausch der symbolischen Güter stattfindet: *devotio* und materieller Tribut gegen das Versprechen von Beistand und Hilfe.⁴⁴ Flankiert wird der Eingangsbereich der Kirche von zwei weiteren Opferstöcken, die sich unter Schmuckvitrinen mit Statuetten der die Institution Kirche repräsentierenden »Apostelfürsten« Petrus und Paulus befinden. Hier werden die Eintretenden gleichsam aufgefordert, ihren Beitrag zur Konsolidierung der *ecclesia* zu entrichten. Zwei Kapellen unter den beiden Türmen schließlich erinnern seit 1927 (Lourdes-Grotte) und 1956 (Hemma-von-Gurk-Kapelle) an das Thema Wall-

38 Eybl (1992) 48. Vgl. auch Winkelbauer (2003) 208–210.

39 Coreth (1982).

40 Korff (1975) 208.

41 Vgl. Poeschel (2005) 217.

42 Vgl. dazu Nikitsch (2006).

43 Zum Begriff der »niederer Mythologie« vgl. Korff (2003) 152 Anm. 40.

44 Diese Situation findet sich in zahllosen Wiener Kirchenbauten – als ein besonders musterhaftes Beispiel sei hier der Eingangsbereich der Hietzinger Pfarrkirche genannt, in dem sich gleichfalls Statuen der Heiligen Antonius und Judas Thaddäus gegenüberstehen, davor zwei kleine Opferkassen.

fahrt und damit an eine Branche religiöser Praxis, die populäre Frömmigkeit und amtskirchliche Direktiven miteinander verband wie kaum eine zweite. Den Eingangsbereich der Mariahilfer Wallfahrtskirche können wir also als einen Raum lesen, der ganz konkrete lebensweltliche Elemente und Kategorien miteinander verknüpft und damit die Frömmigkeitspraxis als Geschehen »aus dem Alltag heraus« definiert: Wallfahrt und Armenfürsorge werden ebenso thematisiert wie die Institution Kirche und die persönlichen Sorgen und Nöte der einzelnen Gläubigen. Von diesem verhältnismäßig »profanen« Raum aus werden die Gläubigen in einer theatralischen Steigerung der sakralen Inszenierung zum Gnadenbild im Sanktuarium hin geführt: Die Deckenfresken erzählen das Marienleben von Mariae Geburt bis hin zur Krönung der Himmelskönigin und markieren damit die heilsgeschichtliche Wegstrecke zwischen Eingangsbereich und Chor. Und auch der Anna-Altar mit einem Bild von Johann Michael Rottmayr und die Gestik des am vorderen rechten Vierungspfeiler angebrachten Engels verweisen auf die Marienlegende und in Richtung Gnadenbild.

Ende des 19. Jahrhunderts erhielt der gesamte Kirchenraum neue Glasfenster, die einen weiteren Aspekt der Überblendung profaner und sakraler Bedeutungsgehalte zeigen (Taf. 13, Abb. 4): Hier nämlich wurden die bürgerlichen Stifter auf den einzelnen Fenstern namentlich genannt und erhielten damit ihren Platz im Kirchenraum. An dieser Stelle seien nur zwei Stifter hervorgehoben: Therese Auer von Welsbach – höchstwahrscheinlich die Mutter des Chemikers und Glühstrumpffabrikanten Carl Auer von Welsbach – finanzierte ein Fenster, das Christus im Strahlenkranz zeigt. Es geht wohl nicht zu weit, wenn wir die Strahlenkranz-Darstellung auf die Hoffnungen beziehen, welche die Familie in die Entwicklung neuer Patente auf dem Gebiet der Beleuchtungstechnik setzte. Wir hätten damit ein Paradebeispiel für die Sakralisierung einer durchaus profanen Ökonomie vor uns, die sich sogar bis in die Ikonografie hinein verfolgen lässt.⁴⁵ Im linken Chorfenster finden wir schließlich eine Darstellung des heiligen Augustinus, die kein Geringerer als der Gründer des berühmten Mariahilfer Warenhauses Herzmansky gestiftet hat. Mit diesem Fenster hat sich August von Herzmansky – nicht zuletzt über die Herleitung seines Vornamens vom heiligen Augustinus – im sakralen Raum verewigt und somit selbst »geheiligt«. Die Fenster zeigen eindrucksvoll, dass die Mariahilfer Kirche nicht nur einen Raum darstellt, in dem sich die *ecclesia* als anerkannte Sachwalterin des Heiligen inszeniert, sondern auch einen bürgerlichen Repräsentationsraum, der soziale Hierarchien innerhalb der Gemeinde und der Stadt spiegelt. Herzmansky erhielt einen begehrten Platz innerhalb des Sanktuariums – und

45 So zeichnet sich die Ikonografie der Elektrizität seit deren Entdeckung durch einen Rückgriff auf theologische Deutungsmuster aus: Das Licht erscheint in Form göttlicher Blitze und »Erleuchtungen«, die Elektrizität selber wurde als Wirkung einer übersinnlichen göttlichen Kraft gedeutet. Vgl. Benz (1971).

damit die Gelegenheit, sich mitsamt seinem Unternehmen wirkungsvoll in das symbolische Arrangement des Kirchenraums einzuschreiben.

3. DER KIRCHENRAUM ALS CHRISTLICH-SOZIALER GEDÄCHTNISPEICHER

Die oben beschriebene, tentative Kirchenbesichtigung sollte zeigen, dass die Organisation des sakralen Raums einer bestimmten symbolischen Ordnung folgt. Diese prägt – so Pierre Bourdieu – »ein System von konsekrierten Praktiken und Vorstellungen« ein, dessen »(strukturierte) Struktur in einer verklärten, also verkennbaren Form die Struktur der in einem bestimmten Gesellschaftsgebilde herrschenden ökonomischen und sozialen Verhältnisse reproduziert«. ⁴⁶ Dabei sind verschiedene Grade des Sakralen feststellbar, über die historische Personen, Stifter wie Besucher sukzessive in das heilsgeschichtliche Geschehen eingebunden werden. Dabei erweist sich der sakrale Raum – sei es im Hinblick auf die »alltagsnahen« Heiligen des Eingangsbereichs, sei es im Hinblick auf die Stifternamen auf den Glasfenstern – als durchlässige Zone, die das Sakrale und das Profane miteinander vermittelt und aufeinander bezieht. Das Sakrale wird ebenso »veralltäglich« wie das Alltägliche »geheiligt«. Im Hinblick auf unsere Ausgangsfrage ließe sich daher festhalten, dass die Ausweisung sakraler Räume im Sinne Eliades, die von dem umgebenden Raum »qualitativ verschieden« sind, paradoxerweise gerade dazu führt, dass sich sakrale und profane Bedeutungssphären kreuzen und ineinander verschränken: Insofern alles »Sakrale« nichts anderes ist als ein diskursiv sakralisiertes Profanes, dient also die strikte *Trennung* zwischen »sakral« und »profan« gerade einer ideologischen *Verbindung* beider. Im zweiten Beispiel – der Wiener Votivkirche am Rooseveltplatz – soll dieser raumbezogenen Strategie weiter nachgegangen werden. ⁴⁷

Die Wiener Votivkirche (Taf. 13, Abb. 5) ist gleichsam ein spätes Ergebnis der bürgerlichen Revolution von 1848. Nach dem misslungenen Attentat auf Kaiser Franz Joseph I. am 18. Februar 1853 rief Erzherzog Ferdinand Maximilian zum Bau einer Dankeskirche auf, in der »Österreichs Dankbarkeit und Freude sich der Welt ankündigen« sollte. ⁴⁸ 1856 schließlich wurde – am zweiten Hochzeitstag des Kaiserpaars – der Grundstein zu einem Bauwerk gelegt, das als zentrales Monument der obrigkeitsstaatlichen Reaktion gegen Revolution, Säkularismus und Sezessionismus in der Habsburgermonarchie verstanden werden kann. Mit der Entscheidung für die Neogotik wählte man hier einen Stil, der auch die nationale Semantik des fast zeitgleich mit der Votivkirche fertiggestellten Kölner Dombaus bestimmte; der repräsentative Standort un-

⁴⁶ Bourdieu (2011) 54.

⁴⁷ Vgl. dazu auch Wietschorke (2011).

⁴⁸ Zit. nach Telesko (2008) 92.

weit der Ringstraße und in fast exakter axialer Verbindung zu St. Stephan unterstrich den Anspruch der Kirche, ein Denkmal der »katholischen Großmacht« Österreich⁴⁹ zu sein. 1879 konnte die Kirche geweiht werden: Auch das Weihedatum wurde wieder auf den 24. April gelegt – und damit auf die Silberhochzeit von Franz Joseph und Elisabeth. Schon die Bedeutung dieses Datums für die Entstehungsgeschichte des Kirchenbaus zeigt an, dass dieser in erster Linie als Erinnerungsort der Monarchie fungieren sollte. Zwar wurde die hier geplante »Ruhmeshalle« der österreichischen Geschichte mit Gräbern und Grabmälern bedeutender Österreicher nie wirklich realisiert, dafür aber wurde durch die reiche Ausstattung mit Glasfenstern ein national-katholisches Geschichtsnarrativ implementiert, das die Kirche zum leuchtenden »Denkmal österreichischer Staatsmystik« machte.⁵⁰

Doch zunächst zu dem Raumeindruck, den die Votivkirche vermittelt. Betritt man einen Kirchenraum wie den der Wallfahrtskirche Mariahilf, so greifen in den meisten Fällen unwillkürlich die ungeschriebenen Gesetze des sakralen Raums: Die Stimme senkt sich, die Bewegungen werden gemäßigt, die Kopfbedeckungen abgenommen, die Hände ineinander verschränkt. Diese »somatische *devotio*« ist eine der unmittelbaren Wirkungen des als sakral markierten Raumarrangements. Die gewaltige Votivkirche erzeugt dagegen eine etwas andere Atmosphäre. Der nach dem Vorbild der französischen Kathedralgotik errichtete Bau überwölbt den Besucher wie ein steinerner Himmel. Alles ist in die Ferne gerückt und ins Monumentale geweitet, der einzelne Kirchenbesucher verliert sich geradezu in der übermächtigen Raumfigur des Kirchenbaus (Taf. 14, Abb. 6). Kaum bieten sich hier Kapellen und Nischen dem individuellen Gebet an; die Votivkirche präsentiert sich durchaus nicht als intimer Raum der persönlichen Andacht und Devotion, sondern als eine Kultstätte und Gedächtnishalle der katholisch-österreichischen Geschichte. Die meisten Heiligendarstellungen sind nicht unmittelbar zugänglich und leicht »greifbar« wie in Mariahilf, sondern entziehen sich gleichsam dem direkten Dialog. Der Besucher wird hier schon vom räumlichen Arrangement und den dort angelegten Blickbeziehungen her in eine andere Haltung gedrängt: Er wird nicht so sehr als individueller Glaubender adressiert, sondern vielmehr als Teil einer politischen *Glaubensgemeinschaft*.

Lassen wir nun die Szenen und Darstellungen der Glasfenster Revue passieren, so wird deutlich, um welche politische Glaubensgemeinschaft es sich hierbei handelt. Die alten Glasfenster der Kirche aus der Entstehungszeit sind weitestgehend im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, einzig das sogenannte »Kaiserfenster« wurde nach den Vorlagen wiederhergestellt (Taf. 14, Abb. 7). Hier ist Kaiser Franz Joseph zu sehen, der von einem feuerspeienden Untier attackiert wird; die wehrhaften Heiligen Michael und Jo-

49 Rumpler (1997) 344–347.

50 Missong (1948) 194.

soph schlagen den Satan zurück. Neben dem bereits in dankender Haltung vor einer Mariengruppe knienden Kaiser steht der heilige Franz von Assisi, womit hier beide Namenspatrone des Kaisers – Franz und Joseph – im Bild versammelt sind. Natürlich nimmt diese Darstellung Bezug auf das Attentat vom 18. Februar 1853. Frappierend ist die drastische heilsgeschichtliche Lesart dieses Ereignisses, bei der der Attentäter János Libényi ganz explizit zu einem Komplizen des Teufels erklärt wird. In erweitertem Sinne bildet diese Szene auch einen Kommentar zur Revolution von 1848, wobei gerade die Doppelstruktur von Historisierung der Heilsgeschichte und Enthistorisierung der Revolution den ideologischen Sinngehalt der Darstellung konstituiert.

Während das Kaiserfenster sozusagen das habsburgisch-monarchistische Programm des Kirchenbaus von 1879 repräsentiert, finden wir auf der gegenüberliegenden Seite – am südlichen Querschiffenster (Taf. 15, Abb. 8) – Darstellungen aus der Zeit nach 1945, die das karitative Sozialprogramm der Kirche und das christlichsoziale Weltbild in Szene setzen. Im Mittelpunkt des Fensters stehen zwei Heilige – Severin und Martin –, die in ihren guten Werken (Gefangene befreien, Nackte bekleiden) auf die christliche Caritas verweisen. Darunter findet sich eine Darstellung mit mehreren zentralen Figuren des Sozialkatholizismus in Österreich: Rechter Hand ist Kaiser Karl I. zu sehen, wie er Ignaz Seipel zum ersten Sozialminister der Welt ernennt. Links davon berät der Österreicher P. Albert Maria Weiß Papst Leo XIII. bei der Abfassung seiner Enzyklika »Rerum Novarum« 1891 und damit der großen programmatischen Auseinandersetzung der Amtskirche mit der sozialen Frage. Die Nationalratsabgeordnete Hildegard Burjan – die erste weibliche Abgeordnete der Ersten Republik – kniet vor dem Kardinal und »Gesellenvater« Anton Gruscha, flankiert von den Arbeiterseelsorgern P. Anton Maria Schwarz und Rudolf Eichhorn.⁵¹ Dieses Figurenarsenal an dieser Stelle verherrlicht geradezu die katholische Sozialreform und damit das politische Programm der christlichsozialen Partei.⁵² Auch die vier Fenster der östlich anschließenden Taufkapelle nehmen Bezug auf die Idee der christlichen Caritas und berichten aus dem Leben österreichischer Missionare, die während ihrer Missionstätigkeit in Indien, China, Afrika und Amerika ums Leben kamen.⁵³ Eingebunden sind all diese Darstellungen in Figuren- und Bildprogramme an der Fassade und im Sanktuarium der Votivkirche. Protagonisten der österreichischen Geschichte wurden somit in die umfassende »Visualisierung der gesamten Heilsgeschichte«⁵⁴ integriert. Verstehen wir dieses Narrativ als eine Ideologie im Sinne Althusser, dann können wir hier durchaus von einer »Anrufung« des einzelnen Subjekts sprechen, das die christlichsoziale Heilsgeschichte als eine

51 Vgl. Farrugia (1990) 32.

52 Zur politischen Hagiografie allgemein vgl. Korff (1975).

53 Farrugia (1990) 26–27.

54 Telesko (2008) 93.

»Evidenz« erfährt, wenn es den Kirchenraum betritt. Indem Atmosphäre, visuelle Codierung und politisches Narrativ des Kirchenraums körperlich nachvollziehbar gemacht werden, ergeht die Anrufung an den Einzelnen: »Du bist von Gott von Anbeginn geschaffen, auch wenn Du erst 1920 nach Christus zur Welt gekommen bist! Und ich sage Dir, welches Dein Platz in der Welt ist und was Du zu tun hast, damit Du, wenn Du das Gebot der Nächstenliebe befolgst, gerettet wirst.«⁵⁵

Werner Telesko hat in seiner neuen mediengeschichtlichen Interpretation des 19. Jahrhunderts gezeigt, wie die Legitimität von Staat und Kirche in der historistischen Kunst in Szene gesetzt wurde. Einer der zentralen Kunstgriffe dieser Inszenierung war die »Säkularisierung christlicher, die Sakralisierung profaner Gehalte«.⁵⁶ Damit wurde die von Louis Althusser benannte »Anrufung« durch »christliche religiöse Ideologie«⁵⁷ unmittelbar politisch ausgenutzt: Die Anrufung als Subjekt, als Christ, als Untertan der Monarchie bzw. als Staatsbürger des christlichsozial geprägten Österreich fiel damit in eins. Der Betrachter des in den Glasfenstern gezeigten Bildprogramms der Votivkirche erfuhr Religion als den Rahmen, in dem auch die gesellschaftliche Ordnung der Habsburgermonarchie zu situieren war. Intensiv wie selten in der Sakralarchitektur überlagerten und verstärkten sich hier profane und sakrale Bedeutungsgehalte und bildeten so ein Narrativ göttlicher Legitimation der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung.

Das kommunale Gegenstück zum christlichsozialen »Reichsheiligtum« Votivkirche befindet sich im Südosten der Stadt, auf dem Zentralfriedhof (Taf. 15, Abb. 9). Im Jahr 1899 wurde ein Wettbewerb zur Fertigstellung der Friedhofsanlagen ausgeschrieben. Zentraler Bestandteil dieser Anlagen sollte eine monumentale Friedhofs- und Einsegnungskirche sein.⁵⁸ Der Architekt Max Hegele erhielt den Zuschlag, und 1908 wurde mit dem Bau begonnen, der ebenso wie die Votivkirche »als ein Denkmal, ein Pantheon« verstanden wurde.⁵⁹ Auf Wunsch des Wiener Bürgermeisters und Stadtpatriarchen Karl Lueger wurde die Friedhofskirche dem heiligen Karl Borromäus geweiht – was sie zum einen mit der barocken Karlskirche, zum anderen mit dem Vornamen des Bürgermeisters selbst verband.⁶⁰ Lueger starb im März 1910 und erhielt sein Ehrengrab zunächst auf dem Zentralfriedhof, dann – nach Fertigstellung der neuen Kirche 1911 – in der dortigen Krypta. In Analogie zur »Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskirche« am Mexikoplatz wurde die Kirche im Folgenden als »Dr.-Karl-Lueger-Gedächtniskir-

55 Althusser (1977) 145.

56 Thomas Nipperdey, zit. nach Telesko (2010) 79.

57 Althusser (1977) 145.

58 Zur Geschichte und Symbolik der Luegerkirche vgl. Wagner (1989); Scheidl (2003) 235–237.

59 So der damalige Gewinner des zweiten Preises der Ausschreibung, Karl Susan, zit. nach: Scheidl (2003) 236.

60 Scheidl (2003) 236.

che« bekannt. Zahlreiche Wappen und »GW«-Siglen im Inneren der Kirche verweisen auf die Bauherrin – die Gemeinde Wien –,⁶¹ der inoffizielle »Patron« des Baus ist gleich mehrfach verewigt, unter anderem auf dem rechten Segment des Triptychons im Altarraum, wo er im festlichen Ornat zusammen mit der knienden Vindobona und einem Engel zu sehen ist. Die Verherrlichung der christlichsozialen Tradition in der Votivkirche wurde hier auf die Stadt Wien und die Person Karl Luegers bezogen, und zu Beginn der 1930er-Jahre wurde mit der Ignaz Seipel – und nach 1934 zusätzlich Engelbert Dollfuß – gewidmeten Christkönigskirche in Fünfhaus nochmals ein Bau als christlichsozialer »Gedächtnisspeicher« angelegt. In welcher Weise solche explizit politischen Kirchen die Qualitäten des sakralisierten Raums für die Inkorporierung bestimmter Wertvorstellungen – und für die Herstellung einer politischen »Glaubensgemeinschaft« – nutzen, ist eine Fragestellung, der eine integrierte, raum- und architektursoziologisch informierte politische Kulturgeschichte nachgehen sollte. Was Pierre Bourdieu in seinen religionssoziologischen Arbeiten ganz allgemein festgehalten hat, ist an Räumen wie der Votivkirche oder der Lueger-Gedächtniskirche überaus anschaulich abzulesen: »Der Religion kommt die praktische und politische Funktion der Verabsolutierung des Relativen und der Legitimierung des Willkürlichen zu, die darin besteht, das Potential an materieller und symbolischer Kraft zu verstärken, das von einer Gruppe mobilisiert werden kann, um die Gruppe als solche zu konstituieren, sowie all das zu legitimieren, was sie gesellschaftlich definiert.«⁶²

4. DIE SYMBOLISCHE ORDNUNG SAKRALER RÄUME: EIN RESÜMEE

Der »Klassiker« der Religionssoziologie Émile Durkheim hat in der Religion einen elementaren Motor gesellschaftlicher Integration gesehen – was für ihn umgekehrt bedeutete, dass in alle Repräsentationen von Gesellschaft ein religiöser Bedeutungskern eingelassen ist.⁶³ Folgen wir dieser Prämisse, dann wird klar, dass wir bei der Analyse religiöser Semantiken immer auch etwas über gesellschaftliche Ordnungen erfahren. Die Wiener Kunstwissenschaftlerin Elisabeth von Samsonow betont diesen Aspekt und bestimmt die Sphäre des Sakralen »erstens als Zone für eine erhöhte produktive und erklärende Tätigkeit einer Gruppe oder Gesellschaft und zweitens als einfache[n] Index ›zu Bewahrendes, zu Tradierendes, zu Erinnerndes«.⁶⁴ Was wir in einem sakralen Raum vorfinden und beobachten können, gibt also sowohl Auskunft darüber, wie

61 Bei Gerhard Roth ist von ganzen 75 (!) Wappen und Erkennungszeichen der Gemeinde Wien im Kirchenraum der »Lueger-Kirche« die Rede. Vgl. Roth (2009) 550.

62 Bourdieu (2011) 53.

63 Als knappen Überblick vgl. Pickel (2011) 75–87.

64 Samsonow (2003) 64.

Menschen ihr gesellschaftliches Dasein verstehen und interpretieren, als auch darüber, was erinnert, repräsentiert und sichtbar gemacht werden soll. Im vorliegenden Beitrag habe ich einige Wege aufzuzeigen versucht, wie diese politische Dimension von Kirchenräumen erschlossen werden könnte. Allerdings bleibt das Problem bestehen, dass wir noch viel zu wenig über den praktischen Umgang mit den sakralen Bedeutungsarrangements wissen: Wie werden die in den Raum eingelassenen Codes decodiert? Wie werden die Affordanzen sakraler Räume und Gegenstände beantwortet? Welche Frömmigkeitspraktiken entsprechen heute überhaupt noch dem, was die Arrangeure einer barocken oder auch historistischen Kirchenausstattung einmal intendiert haben? Schon Hegel hat in seinen Vorlesungen über die Ästhetik festgehalten: »Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«⁶⁵ Allerdings kann selbst dann, wenn man Kirchenräumen nur mehr mit einem »diffuse[n] religiöse[n] Raum-Gefühl« begegnet, das sich »mangels Rückbindung an religiöse Deutungskategorien, sprich die christliche Erzähl- und Bautradition, nicht mehr kommunikabel machen läßt«,⁶⁶ dieses diffuse Gefühl noch immer zu einem Medium und Katalysator politischer Bedeutungsgehalte werden – sei es im Sinne kultischer Einkleidung von Politik, sei es über das subtile Fortschreiben spezifischer Codes. Das Sakrale dient noch immer ungebrochen als Vehikel zur Herstellung von Emotionalität – und eben das macht die Kippfigur Sakralität / Profanität als politisches Instrument auch problematisch.

Die hier angeführten Beispiele haben – so denke ich – gezeigt, dass wir über die architektonische Struktur, die materielle Ausstattung und die visuelle Semantik – kurz: die symbolische Ordnung – von Kirchenräumen zumindest ansatzweise auch historische und gegenwärtige Praktiken der Kirchennutzung erschließen können. Von den Raumelementen, Bildern, liturgischen Gegenständen, Weihwasserbecken, Kniebänken und Opferstöcken einer barocken Kirche gehen starke, autoritäre Handlungsanweisungen aus, die den Raum beherrschen und damit alles Handeln insofern bestimmen, als man sich notwendigerweise zu ihnen verhalten muss. Damit ist kein Raumdeterminismus gemeint, der die Akteure entmündigen würde, sondern ein wirkmächtiges Set von Regeln und präformierten Praktiken, die mehr oder weniger tief in die Körper eingelassen sind. Die großen historistischen Bildprogramme etwa zielen – in Verbindung mit einer monumentalen Raumanmutung – auf eine Verankerung politischer Wertorientierungen im »Körpergedächtnis« der Akteure. Des Weiteren verweisen die in Kirchenräumen einsehbaren memorialen Artefakte wie Epitaphien, Votivtafeln, Gedenkinschriften oder Stifterplaketten auf Praktiken des Erinnerns und innergemeindlicher

65 Hegel (1970) 142

66 Mertin (1998) 55.

Hierarchisierung. Auch wenn viele der genannten Bedeutungsträger in erster Linie visuelle Medien sind, gehen sie doch in einer visuellen Kulturgeschichte allein nicht auf. Denn auch die Bilder und Votivtafeln sind Teil einer handlungstheoretisch zu fassenden »Assemblage« (Latour) aus Akteuren und Aktanten, Materialitäten und Praktiken. Sie sind also nicht nur in semiotische Prozesse des »Encoding/Decoding« eingebunden, sondern auch in wirkmächtige Dispositive, die Realitäten schaffen und bestätigen.

Um aber die angedeutete praxeologische Perspektive im Hinblick auf tatsächliche und aktuelle Kirchennutzungen konsequent durchhalten und damit den Kirchenraum – mit Renate Dürr – als »Handlungsraum« ernst nehmen zu können, wären eingehende *Ethnografien* sakraler Räume notwendig.⁶⁷ Sowohl Gottesdienste als auch andere (etwa touristische) Praktiken des Kirchenbesuchs müssten im Hinblick auf Dynamiken zwischen der vorcodierten Semantik und Affordanz von Kirchenräumen und dem konkreten Handeln der Akteure untersucht werden. In diesem Sinne soll die vorliegende Skizze vor allem eine Anregung zu künftigen Forschungen sein, die der Rolle sakraler Räume bei der Formierung politischer Dispositive in Geschichte und Gegenwart nachgeht: Wie viel Politik wird – bewusst oder unbewusst – über die semantische Aufladung und räumliche Aneignung transportiert? Wie werden politische Semantiken unter den Bedingungen sakralisierter Räume ausgehandelt? Noch immer verweisen diese Fragen auf ein offenes Forschungsfeld, und es ist zu wünschen, dass bei aller vorhandenen Sensibilität für Sakralisierungen der Politik⁶⁸ immer auch die Politizität des Sakralen mitgedacht wird. Die kulturwissenschaftliche Analyse von Kirchenräumen bietet hierzu eine gute Gelegenheit.

67 Bisher sind Kirchenräume nur sporadisch zum Gegenstand ethnografischer Untersuchungen gemacht worden. Eine Ausnahme bildet Kaiser (2008); erste Ansätze und Hinweise bietet auch schon der Aufsatz von Spiegel (1971).

68 Vgl. z. B. die Studie von Bizeul (2009).

BIBLIOGRAFIE

- ADAM (1984): A. Adam, *Wo sich Gottes Volk versammelt: Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus* (Freiburg im Breisgau – Basel – Wien 1984).
- ALTHUSSER (1977): L. Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (Hamburg – Berlin 1977).
- BELLIGER – KRIEGER (2006): A. Belliger – D.J. Krieger, Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, in: dies. (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* (Bielefeld 2006) 13–50.
- BENZ (1971): E. Benz, *Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert* (Wiesbaden 1971).
- BEYER (2008): F.-H. Beyer, *Geheiligte Räume. Theologie, Geschichte und Symbolik des Kirchengebäudes* (Darmstadt 2008).
- BIEGER – BLOME – HECKWOLF (1998): E. Bieger – N. Blome – H. Heckwolf (Hrsg.), *Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde. Kirche als Erfahrungsraum* (Kevelaer 1998).
- BIZEUL (2009): Y. Bizeul, *Glaube und Politik* (Wiesbaden 2009).
- BÖHM (2009): N. C. Böhm, *Sakrales Sehen: Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende* (Bielefeld 2009).
- BOURDIEU (1991): P. Bourdieu, *Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*, in: M. Wentz (Hrsg.), *Stadt-Räume* (Frankfurt am Main – New York 1991) 25–34.
- BOURDIEU (2011): P. Bourdieu, *Genese und Struktur des religiösen Feldes*, in: ders., *Religion. Schriften zur Kulturosoziologie 5*, hrsg. von F. Schultheis und St. Egger (Frankfurt am Main 2011) 30–90.
- BÜRCEL (1995): R. Bürgel (Hrsg.), *Raum und Ritual. Kirchbau und Gottesdienst in theologischer und ästhetischer Sicht* (Göttingen 1995).
- CASSIRER (1958): E. Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen, Band 2: Das mythische Denken* (Darmstadt 1958).
- CORETH (1982): A. Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock* ²(Wien 1982).
- DEGEN – HANSEN (1998): R. Degen – I. Hansen (Hrsg.), *Lernort Kirchenraum. Erfahrungen – Einsichten – Anregungen* (Münster u. a. 1998).
- DELITZ (2009): H. Delitz, *Architektursoziologie* (Bielefeld 2009).
- DÜRR (2006): R. Dürr, *Politische Kultur in der Frühen Neuzeit. Kirchenräume in Hildesheimer Stadt- und Landgemeinden 1550–1750* (Gütersloh 2006).
- ELIADE (1984): M. Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* (Frankfurt am Main 1984).
- EYBL (1992): F. M. Eybl, *Abraham a Sancta Clara. Vom Prediger zum Schriftsteller* (Tübingen 1992).
- FAILING (1997): W.-E. Failing, »In den Trümmern des Tempels«. *Symbolischer Raum und Heimatbedürfnis als Thema der Praktischen Theologie. Eine Annäherung*, in: *Pastoraltheologie* 86, 1997, 375–391.

- FARRUGIA (1990): J. Farrugia, *Votivkirche in Wien* (Ried im Innkreis 1990).
- FICHTL (2006): F. Fichtl, *Der Teufel sitzt im Chorgestühl. Ein Begleitbuch zum Entdecken und Verstehen alter Kirchen und ihrer Bildwelt* ⁶(Eschbach 2006).
- FOUCAULT (1976): M. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt am Main 1976).
- GLOCKZIN-BEVER – SCHWEBEL (2002): S. Glockzin-Bever – H. Schwebel (Hrsg.), *Kirchen – Raum – Pädagogik* (Münster 2002).
- GOECKE-SEISCHAB – HARZ (2008): M. L. Goecke-Seischab – F. Harz, *Der Kirchenatlas. Räume entdecken, Stile erkennen, Symbole und Bilder verstehen* (München 2008).
- GOECKE-SEISCHAB – OHLEMACHER (2007): M. L. Goecke-Seischab – J. Ohlemacher, *Kirchenbaukunst. Ein pädagogisches Handbuch* (Köln 2007).
- HALL (1980): S. Hall, *Encoding/Decoding*, in: S. Hall u. a., *Culture, Media, Language* (London 1980) 128–138.
- HARTINGER (1985): W. Hartinger, *Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum* (Passau 1985).
- HARTMANN (2001): P. C. Hartmann, *Kulturgeschichte des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1806. Verfassung, Religion und Kultur* (Wien – Köln – Graz 2001).
- HEGEL (1970): G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I.* (= G. W. F. Hegel; Werke, Band 13) (Frankfurt am Main 1970).
- HENGERER (2005): M. Hengerer (Hrsg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit* (Köln 2005).
- HÉYRET (1921): M. Héyret, *Der hl. Joseph als Patron des deutschen Reichs sowie der alten österreichischen Erblande. Ein Beitrag zur Geschichte des Josephskults* (Altötting 1921).
- HOLERT (2000): T. Holert, *Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit*, in: ders. (Hrsg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (Köln 2000) 14–33.
- JOOSS (2009): E. Jooß, *Theologie*, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumwissenschaften* (Frankfurt am Main 2009) 386–399.
- KAISER (2008): A. Kaiser, *In der Kirche im Dorf. Eine ethnographische Studie zur Sinnlichkeit des protestantischen Kirchgangs* (Saarbrücken 2008).
- KLIE (1998): T. Klie (Hrsg.), *Der Religion Raum geben. Kirchenpädagogik und religiöses Lernen* (Münster 1998).
- KOHL (2003): K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte* (München 2003).
- KORFF (1975): G. Korff, *Politischer »Heiligenkult« im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 71, 1975, 202–220.

- KORFF (2003): G. Korff, Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde, in: K. Maase – B. J. Warneken (Hrsg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft* (Köln 2003) 143–177.
- KÜENZLEN (1995): G. Küenzlen, Die Religionssoziologie Max Webers und Emile Durkheims: Ein bleibender Gegensatz, in: *Društvena Istraživanja* 15, 1995, 85–100.
- LEFÈBVRE (2006): H. Lefèbvre, Die Produktion des Raums [1974], in: J. Dünne – S. Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Frankfurt am Main 2006) 330–340.
- LÖW (2001): M. Löw, *Raumsoziologie* (Frankfurt am Main 2001).
- LÖW (2004): M. Löw, Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur, in: F. Jaeger – B. Liebsch (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 2* (Stuttgart 2004) 46–59.
- MAASE (2011): K. Maase, »Stil« und »Manier« in der Alltagskultur – Volkskundliche Annäherungen, in: ders., *Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur* (Tübingen 2011) 91–118.
- MERTIN (1998): A. Mertin, »... und räumlich glaubet der Mensch«. Der Glaube und seine Räume, in: Th. Klie (Hrsg.), *Der Religion Raum geben. Kirchenpädagogik und religiöses Lernen* (Münster 1998) 51–76.
- MEYER (1984): H. B. Meyer, *Was Kirchenbau bedeutet. Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart* (Freiburg im Breisgau – Basel – Wien 1984).
- MIKUDA-HÜTTEL (1997): B. Mikuda-Hüttel, Vom »Hausmann« zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert (= *Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa Band 4*) (Marburg 1997).
- MISSONG (1948): A. Missong, *Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen* (Wien 1948).
- MÜLLER (1961): P. I. Müller, Frauen rechts, Männer links. Historische Platzverteilung in der Kirche, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 57, 1961, 65–81.
- NIKITSCH (2006): H. Nikitsch, »... den unsern Jammer, den anders brennt«. Verortungen der Judas-Thaddäus-Verehrung im Ersten Weltkrieg und in unserer Zeit, in: G. Korff (Hrsg.), *Alliierte im Himmel. Populäre Religiosität und Kriegserfahrung* (Tübingen 2006) 223–262.
- PETERS (1985): J. Peters, Der Platz in der Kirche. Über soziales Rangdenken im Spätfudalismus, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 28, 1985, 77–106.
- PICKEL (2011): G. Pickel, *Religionssoziologie: Eine Einführung in zentrale Themenbereiche* (Wiesbaden 2011).
- POESCHEL (2005): S. Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst* (Darmstadt 2005).
- RAUHAUS (2007): A. Rauhaus, *Kleine Kirchenkunde. Reformierte Kirchen von innen und von außen* (Göttingen 2007).
- RICHTER (1993): K. Richter, Raumgestaltung und Glaubensgehalt. Der liturgische Raum prägt den Glauben, in: *Kunst und Kirche* 56, 1993, 102–107.

- ROEMER (1997): W. Roemer, Kirchenarchitektur als Abbild des Himmels. Zur Theologie des Kirchengebäudes (Kevelaer 1997).
- ROTH (2009): G. Roth, Die Stadt. Entdeckungen im Inneren von Wien (Frankfurt am Main 2009).
- RUMPLER (1997): H. Rumppler, Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804–1914 (Wien 1997).
- RUPP (2008): H. Rupp, Handbuch der Kirchenpädagogik: Kirchenräume wahrnehmen, deuten und erschließen (Stuttgart 2008).
- SALVATORIANERKOLLEG IN WIEN 6 (1935): Salvatorianerkolleg in Wien 6 (Hrsg.), Die Gnadenmutter zur »Mariahilf« in Wien 6. Dargestellt anlässlich der Feier des 275jährigen Bestandes der Wallfahrt zur Mariahilf im sechsten Wiener Gemeindebezirk (Wien 1935).
- SAMSONOW (2003): E. von Samsonow, Herstellung eines Nabels. Eine mnemotechnische Operation, ausgeführt von einem Architekten, in: H. Tausch (Hrsg.), Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung (Göttingen 2003) 61–77.
- SCHARFE (1996): M. Scharfe, Rehabilitierung der Dinge. Subjekte und Objekte in der Frömmigkeitsforschung, in: Bayerische Blätter für Volkskunde 23, 1996, 129–141.
- SCHARFE (2004): M. Scharfe, Über die Religion. Glaube und Zweifel in der Volkskultur (Köln 2004.)
- SCHIEDL (2003): I. Scheidl, Schöner Schein und Experiment: Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende (Köln – Weimar – Wien 2003).
- SCHIEDER (1995): R. Schieder, Urbanität und Heterotopie. Die Öffentlichkeit der Religion unter den Bedingungen ihrer Privatisierung, in: B. Mayer-Schärkel u. a. (Hrsg.), Paradise Now! Festschrift für W. Stegemann zum 50. Geburtstag (Neuendettelsau 1995) 82–91.
- SEIDL (2009): E. Seidl, »Politischer Raumtypus«. Einführung in eine vernachlässigte Kategorie, in: ders. (Hrsg.), Politische Raumtypen. Zur Wirkungsmacht öffentlicher Bau- und Raumstrukturen im 20. Jahrhundert (Göttingen 2009) 9–20.
- SIGRIST (2010A): C. Sigrist (Hrsg.), Kirchen Macht Raum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte (Zürich 2010).
- SIGRIST (2010B): C. Sigrist, Kirchen Macht Raum – Beiträge zu einer kontroversen Debatte über Kirchenräume, in: ders. (Hrsg.), Kirchen Macht Raum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte (Zürich 2010a) 7–19.
- SPIEGEL (1992): Y. Spiegel, Symbolische Interaktion im Gottesdienst 1971, in: W. Herbst (Hrsg.), Evangelischer Gottesdienst (Göttingen 1992) 308–325.
- STEINER (2005): P. B. Steiner, Mariahilf – Stationen eines Kults zwischen Passau, Arnberg, Innsbruck, München und Wien, in: R. Klieber – H. Hold (Hrsg.), Impulse für eine religiöse Alltagsgeschichte des Donau-Alpen-Adria-Raumes (Wien – Köln – Weimar 2005) 109–127.
- TELESKO (2008): W. Telesko, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts (Wien – Köln – Weimar 2008).

- TELESKO (2010): W. Telesko, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien (Wien – Köln – Weimar 2010).
- ULBRICH (1997): C. Ulbrich, Zankapfel »Weiber-Gestühl«, in: A. Lubinski u. a. (Hrsg.), Historie und Eigen-Sinn. Festschrift für Jan Peters zum 65. Geburtstag (Weimar 1997) 107–114.
- UMBACH (2005): H. Umbach, Heilige Räume – Pforten des Himmels. Vom Umgang der Protestanten mit ihren Kirchen (Göttingen 2005).
- WAGNER (1989): K. Wagner, Die Dr.-Karl-Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologischen Aussagen (Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1989).
- WARNKE (1999): M. Warnke, Geschichte der deutschen Kunst, zweiter Band: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750 (München 1999).
- WIETSCHORKE (2010): J. Wietschorke, Sakraler Raum, Politik und die Ordnung der Heiligen. Ein Rundgang durch die Wallfahrtskirche Mariahilf in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXIV, 2010, 657–677.
- WIETSCHORKE (2011): J. Wietschorke, Nationale Selbstheiligung und politische Kultur im 19. und 20. Jahrhundert: Die Wiener Votivkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXV, 2011, 53–73.
- WINKELBAUER (2003): T. Winkelbauer, Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter, Teil 2 (Wien 2003).
- WOYDACK (2005): T. Woydack, Der räumliche Gott. Was sind Kirchengebäude theologisch? (Schenefeld 2005).

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. TAF. 13–15)

Abb. 1–8 Fotos Verf.

Abb. 9 Foto Vera Aichhorn, Wien

MANIFESTATIONEN
VON KULTPRAXIS

GRIECHISCHE VOTIVTERRAKOTTEN: SERIELLE BILDER UND INDIVIDUELLES ANLIEGEN

SVEN TH. SCHIPPOREIT

Die Einführung der Matrizentechnik im 7. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland ermöglichte die schnelle, kostengünstige Fertigung gebrannter Tonfiguren in nennenswerter Stückzahl. Die Übernahme erfolgte wohl aus dem östlichen Mittelmeerraum, hier besonders aus Zypern. Neben Kreta entwickelte sich die Region um die Städte Milet und Samos sowie dann auch Ialysos, Kamiros und Lindos auf Rhodos zu führenden Zentren der koroplastischen Produktion dieser aus wiederverwendbaren Tonmodellen gezogenen Terrakotten, die noch per Hand nachbearbeitet und farbig bemalt wurden.¹ Im mittleren 6. Jahrhundert v. Chr. brachten die ostgriechischen Koroplasten, die schon in der Antike *koroplasthoi* hießen, eine Gruppe von zumeist handgroßen Typen auf den Markt, die schnell regen Absatz und Nachahmer im ganzen griechischen Kulturraum fanden. Im Laufe des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. etablierten sich in vielen Poleis lokale Produktionsstätten, die auch in kleinerem Umfang bis zu ellengroße Tonfigurinen herstellten. Bis in das späte 2. Jahrhundert v. Chr. wurden Terrakotten in beachtlicher Zahl und Typenvielfalt in Privathäuser gestellt, in Gräber gelegt und in Heiligtümer geweiht. Der Verwendungskontext bestimmte anscheinend auch Qualität und Größe der Figuren: Während im häuslichen Bereich durchaus größere, anspruchsvoll gefertigte Tonstatuetten eine Aufstellung finden konnten, dominierten im sakralen Raum kleinformatige Typen geringer bis mäßiger Ausführung. In den meisten Städten läuft die Produktion dieser Terrakotten um die Wende zum 1. Jahrhundert v. Chr. aus, und im Umfeld einer sich offensichtlich verändernden Weihepraxis treten in den Kultbezirken neue Votivgattungen an ihre Stelle.²

1 Für Diskussion, Anregungen und Korrekturen danke ich M. Meyer, S. Müller-Schipporeit und J.-M. Henke. – Zur frühen, hier nicht behandelten Koroplastik, v. a. auch zu den zypriotischen wie den sogenannten dädalischen Terrakotten, s. den Überblick von Higgins (1967) 25–29; Greco (1997) 690 f., 693, 694; von Graeve (2007).

2 Nur in wenigen Regionen wie Ägypten und Zypern stellt man bis in die frühe Kaiserzeit auf nennenswertem Niveau Votivterrakotten her. Beide Regionen sind aber wie auch das partielle Wiederaufleben der Koroplastik in der hohen Kaiserzeit nicht Gegenstand der folgenden Überlegungen; s. Higgins (1967) 129–134; P. Ballet in: Müller (1997) 241–256; Greco (1997) 699 f., 701 (Lit.); Merker (2000) 311–320; Higgins – Burn (2001) 256–299. Im Fokus stehen hier allein die Votivterrakotten. Zu Terrakotten im Haus s. Rumscheid (2006) bes. 41–60, 76–131; zu Grabterrakotten s. Graepler (1994) 46–53; Graepler (1997), der am Beispiel der tarentinischen

Anscheinend wurden die Gottheiten von ihren Adoranten nicht gleichermaßen mit Tonfigurinen bedacht. Man weihte diese bevorzugt Göttinnen wie Artemis, Athena, Demeter und Kore, Hera sowie den Nymphen, außerdem Heilgottheiten wie Asklepios und Heroen.³ Es handelt sich hier um beachtliche Stückzahlen: Auf der Akropolis von Lindos, deren Hauptgöttin Athena war, enthielten zwei Votivdepots Hunderte von figürlichen Tonvotiven, zu Hunderten kamen diese auch auf der Akropolis von Athen und in Heiligtümern der Demeter in vielen Regionen Griechenlands zutage.⁴ In den Heiligtümern der Artemis und der Demeter Thesmophoros in Thasos kamen bei Grabungen über 20.000 bzw. über 10.000 Figuren ans Tageslicht, in dem Heiligtum der Demeter und Kore in Korinth wurden bisher über 24.000 Tonfiguren gefunden.⁵ Ihre große Menge und die lange Laufzeit weisen die Terrakotten als eine der wichtigsten und erfolgreichsten antiken Votivgattungen aus, die zudem durch die spezifische formale Standardisierung und Schematisierung wichtige visuelle Aspekte der Kommunikation der griechischen Menschen mit ihren Göttern erhellen können.

Den aus dieser Perspektive sich ergebenden Fragen zum Bildgehalt, zur Stellung und Funktion der Votivterrakotten innerhalb des symbolischen Handlungs- und Zeichensystems des griechischen Kultes wendet sich die Forschung erst seit wenigen Jahren zu. Die Diskussion bestimmen bis heute, neben der notwendigen Datierung, Typologisierung und Rekonstruktion der Herstellungsprozesse,⁶ hauptsächlich ikonografische

Nekropole aufzeigt, dass Terrakotten in erster Linie Kindern und Jugendlichen in das Grab gegeben wurden.

- 3 Eine Liste aller wichtigen Heiligtümer sprengte den Rahmen dieser Studie, verwiesen sei auf Diehl (1964) 171–209; B. Alroth in: Linders – Nordquist (1987) 9–19; Alroth (1989); R. Miller Ammerman in: Uhlenbrock (1990) 37–46; Greco (1997) 690–697, 700 f. (Lit.); Lippolis (2001); Huysecom-Haxhi (2009) 117–119, 138, 152 f., 177, 191, 207; erwähnt seien hier ferner Dewailly (2001) zu Artemis in Klaros; J. R. Brandt in: Mattusch – Donohue – Brauer (2006) 44–48; Rumscheid (2006) 62 f., 142 zu Athena; Bell (1981); Hinz (1998); Rumscheid (2003); Rumscheid (2006) 63–68, 131–161, 354–362; A. Nagel in: Mattusch – Donohue – Brauer (2006) 49–51; Kurz (2009); Schipporeit (2013) zu Demeter und Kore; E. Walter-Karydi, in: Muller (1997) 13–27; Baumbach (2004) zu Hera; Riethmüller (2005) bes. Bd. 1, 72–74 zu Asklepios; Themelis (1998); Rumscheid (2006) 71–73, 362 f. zu Heroen (v. a. Tonpinakes); s. auch folgende Anm.
- 4 Lindos: Blinkenberg (1930); Blinkenberg (1931); Işık (1980) 179; B. Alroth in: Linders – Nordquist (1987) 9–19; Alroth (1989) 54–59; Rumscheid (2006) 153–155. – Athen: Alroth (1989) 48–54; Blassopoulou (2003) 93–100, 134–140 Taf. 58–69. – Zu Demeter s. o. Anm. 3.
- 5 S. Huysecom-Haxhi (2009) zum Artemision; Muller (1996) zum Thesmophorion; G. S. Merker in: Uhlenbrock (1990) 54–62; Merker (2000) zu Korinth; ferner auch Lippolis (2001) 227 f. mit Lit.
- 6 S. das umfangreiche Forschungswerk von D. Burr Thompson; auch Nicholls (1952); Higgins (1986) 63–70; Uhlenbrock (1990) bes. 15–36; I. Kriseleit in: Bürgerwelten (1994) 39–42; Greco

Fragen nach der Identifizierung der anthropomorphen Figuren mit einzelnen Göttern und ihrer möglichen Rückführung auf großplastische Motiv- und Kultbilder. In einem weiter gesteckten Rahmen wurde zudem versucht, anhand dieser kleinformatischen Götterbilder die göttlichen Inhaber mancher Heiligtümer zu ermitteln, die anders nicht zugewiesen werden konnten.⁷ Dass hierfür das gesamte Typenspektrum in Betracht gezogen werden muss, haben erst neuere Untersuchungen betont, die sich teils auch weniger auf die Frage nach den Götternamen als nach den verbildlichten Themen konzentrieren.⁸

Weitgehend Einigkeit herrscht noch über die Interpretation der thematisch weitgefächerten, zahlenmäßig eher kleinen Gruppe nicht menschlicher Terrakotten, die Nutz- und Wildtiere, Nutzpflanzen und verarbeitete Nahrungsmittel sowie Artefakte aller Art wie Puppen, Keramik, Altäre, Möbel und Architekturen zeigen.⁹ Zumindest Rinder, Stiere, Ferkel und Schweine lassen sich als Abbilder der im Heiligtum *realiter* geopfertem Nutztieren verstehen, wobei diese Abbilder das vergängliche Opfer dauerhaft memorieren oder ein Opfer substituieren – auch für ein Motiv muss man schließlich eines Teiles des eigenen, pekuniären Besitzes entsagen – oder es der Gottheit prospektiv versprechen.¹⁰

I. BILDER ›THRONENDER‹ FRAUEN: MENSCHEN ODER GÖTTER?

Götterbilder lassen sich nur anhand spezifischer Attribute zweifelsfrei identifizieren: Ein Schild und ein Helm weisen eine stehende weibliche Figur als wehrhafte Athena aus, wie auch eine Ägis oder ein Gorgoneion auf der Brust (Abb. 6) die göttliche

(1997) 689 f.; Merker (2000) 1–22; bes. auch Muller (1996); Muller (1997); Rumscheid (2006) 365–400; Huysecom-Haxhi (2009).

7 S. Işık (1980) bes. 179–201; Bell (1981) 81–111; Dewailly (2001); Blassopoulou (2003) 93–101; teilweise Merker (2000) bes. 327–333; Keesling (2003) 97–161; s. hierzu auch Lippolis (2001) 225–230.

8 Metzger (1985); Hinz (1998); teils Merker (2000) 321–341; Rumscheid (2003); Rumscheid (2006) 65–67, 131–161, 357–362; Schipporeit (2013) Kap. II, III; s. hierzu insbesondere auch Graepler (1994).

9 S. etwa Muller (1996) 448–464 Taf. 138–141; Merker (2000) 265–269, 277 f. Taf. 61; Rumscheid (2006) Nr. 351, 352, 355–361, 399 Taf. 146–150, 162; Huysecom-Haxhi (2009) 285–296, 545–560 Taf. 83–90; zu Tierbildern im Kult allg. Bevan (1986); van Straten (1995) bes. 54–57 zu Statuetten.

10 Zu dem weiten Fragenkomplex um die Motivation des Opfers s. allg. Burkert (1972); Burkert (1977) 119–121; W. Burkert in: Linders – Nordquist (1987) 43–50; Burkert (1998) 158–188; vgl. auch J. Bergmann in: Linders – Nordquist (1987) 31–42; van Straten (1995); Gebauer (2002) 3–12.

Zeustochter ausreichend kennzeichnen.¹¹ Der Göttervater selbst ist unschwer in den reliefartig flachen Terrakottabildern eines dynamisch ausschreitenden bärtigen Mannes mit Blitzbündel in der erhobenen Hand auszumachen, neben dem eine Säule mit Vase steht. Von einem einzigen, über mehrere Matrizengenerationen weiterentwickelten Typus wurden im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. über zweitausend Figuren in ein Heiligtum in Lokroi Epizephyrioi geweiht.¹²

Mensch oder Gott – diese Unterscheidung ist bei der thematisch und zahlenmäßig größten Gruppe anthropomorpher Figuren jedoch durchweg schwieriger zu treffen. Schon die frühen ostgriechischen bzw. ostionischen Typen des mittleren 6. Jahrhunderts v. Chr. zeichnen sich durch fehlende oder unspezifische Attribute aus. Ein zentrales Thema ist die sogenannte Thronende (Abb. 1–4), eine weibliche Gewandfigur, die auf einem kompakten, kaum gegliederten Stuhl mit Lehne und Fußschemel sitzt.¹³ Sie ist vollständig in ein Gewand gehüllt, das ihren Körper fest umspannt und nur in reduzierten Formen hervortreten lässt. Ihre Arme ruhen auf den hüftbreit gestellten Beinen, deren Füße unter dem Mantel hervorragen. Unter den Händen, die flach auf den Knien ruhen, fällt ein dünner Mantelsaum in engen Schlaufen. Der eng an Unterarmen und Schultern anliegende Mantel umhüllt auch den Kopf, dessen weich modellierte, breite Gesichtsfront mit den mandelförmigen Augen die von der zeitgenössischen Großplastik bekannten ostionischen Stilmerkmale aufweist. Während eine Typengruppe unter dem Schultermantel eine hohe, kegelstumpfförmige bis zylindrische Haube trägt (Abb. 1, 2), zeigt die andere eine flache bis wulstige Stephane (Abb. 3, 4). Größere Abweichungen innerhalb dieses Themas gibt es noch bei der Höhe und Breite der Rückenlehne und der Angabe der Armlehnen, manche späteren Typen heben auch die linke Hand zur Brust. Über die Grenzen Ostgriechenlands hinaus waren diese Thronenden, die nicht nur in Heiligtümern weiblicher Gottheiten wie Artemis (Abb. 1, 4), Demeter (Abb. 3) und Hera aufgestellt, sondern auch in Gräber (Abb. 2) gelegt wurden, bis in das späte 6. Jahrhundert v. Chr. von allgemeiner und weiträumiger Beliebtheit.¹⁴ Es kann sich wohl kaum um Wiedergaben eines bestimmten Kultbildes handeln; gleichwohl spricht die Forschung diese weiblichen Figuren als Götterbilder an, die folglich auch als Grabbeigaben dienen konnten. Der Erfolg dieser Typen basierte demnach auf

11 S. Athenafiguren aus Lindos: Blinkenberg (1931) Nr. 2866–2869 Taf. 133; aus Gortyn: J. R. Brandt in: Mattusch – Donohue – Brauer (2006) 44–48 Abb. 1; aus Athen: Blassopoulou (2003) Kat. III 1–6, 8–10, 11(?), 12, 13, 15–17 Taf. 58–62, 65, 66; vgl. auch Nick (2002).

12 S. M. Barra Bagnasco in: Müller (1997) 207–232 mit Lit.

13 S. Higgins (1967) 35 f. Taf. 13 a, b; Işık (1980) 46–54 und weitere Lit. in folgenden Anm.

14 Der Liste von Işık (1980) 46–54 bes. Anm. 103–105 sind hinzuzufügen: das Artemision in Thasos, Huysecom-Haxhi (2009) 85–119, 160–207, 233–253 Taf. 9–15, 23–28, 33–37; Demeter-Heiligtümer in Chios, Stephanou (1958) 80 Taf. 2, 3; in Iasos, Levi (1967/1968) 573; und in Morgantina, Bell (1981) 10 Nr. 21 Taf. 7.

einem ikonografisch und semantisch schwach ausgeprägten Profil, das den Käufern und den Weihenden einen breiten Spielraum für die auf den jeweiligen Verwendungskontext zugeschnittene individuelle Ansprache ließ.¹⁵ Diesem nach vielen Seiten offenen Ansatz kann anhand der Quellenlage grundsätzlich nicht widersprochen werden, aber ein Vergleich mit anderen gleichzeitigen Bildmedien¹⁶ wie Keramik, Relief oder Pinalakes zeigt doch wohl ein Bedürfnis nach einer akzentuierteren ikonografischen Differenzierung der Götter durch Tracht, Attribute und Gestik.

Aber auch in der Koroplastik gab es gattungsimmanente Wege zu einer markanteren Bildsprache: In das Artemision in Thasos wurde zeitgleich zu den ostionischen ›Thronenden‹ (Abb. 1, 4) in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in größeren Stückzahlen ein lokaler Typ einer weiblichen Sitzfigur geweiht, ›la Dame au Polos‹, die sich durch ihre seitlich verzierte hohe Haube, durch angestückte, frei nach vorne ausgestreckte Arme sowie eine eigentümlich flache Rückseite abhebt und die vielleicht die Göttin Artemis dargestellt haben könnte. Allerdings wurden wenige Exemplare dieses Typus auf Thasos auch im Athenaion, im Thesmophorion und in der Grotte von Aliki sowie vereinzelte Figuren im Parthenos-Heiligtum in Neapolis und in Histria gefunden.¹⁷ In das Artemision in Thasos und auf die Akropolen von Lindos und Athen wurden im Laufe des späteren 6. Jahrhunderts v. Chr. weibliche Sitzfiguren aus Ton geweiht, die attische Koroplasten wohl nach ostionischen Vorbildern entwickelt hatten (Abb. 5). Ihr schlanker Körper hebt sich deutlicher vom Stuhl ab, dessen Rückenlehne häufiger auch in seitlichen ›Ohren‹ enden kann, und statt der hohen Haube tragen sie nur die Stephane und einen etwas aufragenden Kopfschleier. Auf den besser erhaltenen Figuren zeugen noch Farbspuren von der ursprünglichen, die Gewandverzierung wiedergebenden Bemalung. Dass manche Exemplare dieser Typen aufgesetzte Helme, aufgemalte oder applizierte Gorgoneia aus Ton tragen (Abb. 6), heißt jedoch nicht, dass die auf der Akropolis gefundenen Repliken ohne Helm- und Brustschmuck ebenfalls die Göttin Athena darstellen sollten¹⁸ – diese zeigen im Gegenteil, dass man es bei solchen standardisierten Serienbil-

15 S. z. B. Higgins (1967) 35 f.; Higgins (1986) 92–96 Abb. 104, 105, 108, 109; Tuchelt (1970) 217–219 zu großplastischen Sitzfiguren; Merker (2000) 42–47 (auch auf die klassischen Sitzfiguren C70–101 übertragen); so auch Blassopoulou (2003) 93–101 Kat. III 1–17; V. Strocka in: Kiderlen (2005) 106 f. Nr. 43.

16 S. im LIMC die Einträge zu den jeweiligen Göttern; Shapiro (1989); Trianti (1998); Gebauer (2002); Comella (2002) 13–27; Blassopoulou (2003); V. Chr. Kottsieper in: Kiderlen (2005) 23–25, 84–101 Nr. 26–39.

17 S. Higgins (1967) 41 Taf. 15 d; Kahil (1984) 671 Nr. 659; Greco (1997) 693 Abb. 889; Huysecom-Haxhi (2009) 342–356, 615 Taf. 55–57 (Typ T1673).

18 Thasos: Huysecom-Haxhi (2009) 312–333 Taf. 48–53 (mit weiteren Fundorten). – Athen: Higgins (1954) Nr. 655–661 Taf. 85, 86; Higgins (1967) 71 f. Taf. 29 (aufgemaltes Gorgoneion); Al-

dern unabhängig vom Aufstellungsort für notwendig erachtete, einen enger gefassten oder abweichenden Bildinhalt durch zusätzliche, erklärende Attribute zu erläutern. Auch die spätarchaische, auf einem Diphros sitzende Marmorstatue aus Athen, die mit der von einem Kallias auf die Akropolis geweihten Athena aus der Hand des attischen Bildhauers Endoios verbunden wird, trägt Ägis und Gorgoneion.¹⁹ Die vielen anderen großplastischen Marmorkoren dieser Zeit auf der Akropolis, die keine dieser oder anderer für Athena spezifischen Attribute tragen, werden daher auch nicht die Göttin oder eine der anderen dort verehrten Göttinnen dargestellt haben, sondern sind vielmehr als idealisierende Abbilder junger Athenerinnen zu verstehen, die mit Gaben und festlicher Kleidung vor die Gottheit treten.²⁰ Auch bei den tönernen Koren von der Akropolis lässt sich beobachten, dass die Koroplasten für die Darstellung sterblicher und göttlicher Frauen auf die gleichen Typen zurückgriffen, aber für die der Athena die Matrizen um einen Helm oder ein anderes Attribut erweiterten.²¹ Das wirft die Frage auf, ob nicht auch bei den Sitzfiguren in Ton zwischen Göttinnen und sterblichen Frauen zu differenzieren ist.

Der für die archaischen Sitzfiguren in der Forschung übliche Begriff ›Thronende‹ versteht hier vielleicht etwas den Blick, umschreibt ›Thronen‹ doch ein recht enges Bedeutungsfeld repräsentativen Sitzens, das einen vor allem Göttern und Königen vorbehaltenen säkularen wie sakralen Herrschaftsanspruch beinhaltet.²² Nicht weniger residiert im antiken Griechenland aber auch die Bürgerin an der Seite ihres Ehemannes über den Oikos. Die verheiratete Frau wird auf klassischen Grabreliefs entsprechend häufig, teils in Begleitung Bediensteter ihres Haushaltes, sitzend dar-

roth (1989) 48–54; V. Strocka in: Kiderlen (2005) 106 f. Nr. 43; s. auch Blassopoulou (2003) 93–100 Kat. III 12–14 Taf. 62–65. – Lindos: Blinkenberg (1931) Nr. 2186–2190 Taf. 100; genannte Forscher identifizieren alle Sitzfiguren mit Athena.

19 Athen NM 625; s. Paus. 1, 26, 4; Marx (2001) 221–254; C. Maderna-Lauter in: Bol (2002) 248 f., 320 Abb. 321; auch Blassopoulou (2003) 72–74, 100 f. Taf. 73; Keesling (2003) 129, 156 f.

20 Gegen die These von Keesling (2003) bes. 97–161, 199–203 – ähnlich Higgins (1967) 72; Alroth (1989) 48–54 –, alle auf die Akropolis geweihten groß- und kleinformatigen Koren aus Ton, Marmor oder Metall stellten Athena dar, verteidigen Di Cesare (2003) bes. 655–659 und Meyer (2007) 15–29 überzeugend die Ansichten von Schneider (1975) und Osborne (1994), die in den Koren zunächst aristokratischen Idealen verpflichtete Bilder junger Athenerinnen sehen. Zu den großen Koren s. Trianti (1998) 86–153 Abb. 59–161; Chr. Vorster in: Bol (2002) 97–132; D. Kreikenbom in: Bol (2002) 133–169; P. Karanastassis in: Bol (2002) 171–221; K. Maderna-Lauter in: Bol (2002) 234–248, 260–269 und ausführlich Meyer (2007) 11–89.

21 S. Abb. bei Trianti (1998) 154 f. Abb. 162–165; Keesling (2003) 126 f. Abb. 30; Blassopoulou (2003) Taf. 57.

22 S. zu thronenden Göttern Jung (1982); zu den einzelnen Stuhltypen archaischer und klassischer Zeit s. auch Mitropoulou (1977) 132–136; zu attischen Grabdenkmälern klassischer Zeit s. Clairmont (1993).

gestellt. Großplastische Bilder weniger thronender denn würdevoll sitzender Frauen gibt es aber auch schon in archaischer Zeit. Um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., als Koroplasten in Ostgriechenland den Typus der ›Thronenden‹ entwickeln, stiftet ein wohlhabender Samier eine von dem Bildhauer Geneleos geschaffene Statuengruppe seiner Familie an prominenter Stelle an der Heiligen Straße in das Heiligtum der Stadtgöttin Hera.²³ In einer Reihe auf dem hohen Podest stehend, präsentieren sich die drei Töchter und der jüngere Sohn in Festkleidung, flankiert von dem zum Symposion gelagerten Vater [–]arches und der auf einem repräsentativen Armsessel feierlich sitzenden Mutter Phileia (Abb. 7). Die lebensgroße Marmorfigur der Phileia wird von einem feinen Chiton und einem dünnen Manteltuch mit leicht bewegtem Kontur umfasst. Ihre vom Mantel bedeckten Arme liegen auf den hüftbreit parallel gestellten Beinen, wobei die rechte Hand nicht wie die linke Hand auf dem Knie ruht, sondern leicht geballt zurückgezogen ist. Oberkörper und Kopf fehlen. Wären nicht die Eigennamen der Dargestellten und des Bildhauers in die Statuen eingraviert und der gemeinsame Aufstellungskontext gesichert, gäbe es womöglich eine bis heute anhaltende Diskussion, ob die Figur der Phileia nicht ein herrschaftliches Abbild der in ihrem Machtbereich thronenden Göttin Hera sein könnte.²⁴ Eng verwandte, unterlebensgroße bis lebensgroße Marmorstatuen würdevoll sitzender Frauen aus dem Apollon-Heiligtum in Didyma und aus dem Stadtgebiet von Milet sind gleichfalls als Votivbilder weiblicher Angehöriger einer in der hoch- bis spätarchaïschen Zeit potenten und selbstbewussten bürgerlich-adligen Oberschicht dieser ionischen Städte zu verstehen.²⁵

Es bleibt die Haube vieler ›thronender‹ Votivterrakotten (Abb. 1, 2) zu betrachten, für die man mit großer Wahrscheinlichkeit den in antiken Quellen für festliche Kopfbedeckungen wiederkehrenden Namen Polos einsetzen darf. Unter Berufung auf das 1915 erschienene Standardwerk von V. Müller über den Polos, in dem er einen mehr oder weniger zylindrischen, kronenartigen Kopfschmuck vor allem weiblicher und chthonischer Gottheiten erkannte, nimmt die Forschung bis heute fast einhellig an, dass die

23 S. dazu P. Karanastassis in: *Bol* (2002) 186–188, 197 f., 200–203, 313, 314, 315 (Lit.) Text Abb. 1, Abb. 263, 273, 276, 279; M. Kiderlen in: *Kiderlen* (2005) 70–73 Nr. 18–20; Meyer (2007) 78 f. Nr. 168–170; zur Phileia bes. Freyer-Schauenburg (1974) 107–109 Kat.-Nr. 58 Taf. 46, 47.

24 Eine Identifizierung der in Heiligtümer geweihten tönernen Sitzfiguren archaisch-klassischer Zeit als Götter beruht auf methodisch kaum tragfähigen Kriterien: So etwa die in diesem Zusammenhang gelegentlich angeführte ›nur Göttern eigene‹ Aura oder hieratische Pose; vgl. beispielsweise G. S. Merker in: Uhlenbrock (1990) 126 f. Nr. 19. Danach müssten u. a. alle Bilder frühklassischer Zeit, des ›Strengen Stils‹, Götter darstellen.

25 Zu den milesisch-didymäischen Bildnissen s. Tuchelt (1970) 71–74, 217–219 (allg.); 74–93 zu K 45, 56, 58, 60–64; 129 zu L 112–115 Taf. 40–62; auch D. Kreikenbom in: *Bol* (2002) 154; P. Karanastassis in: *Bol* (2002) 197–200; V. Strocka in: *Kiderlen* (2005) 76 f. Nr. 22.

vielen weiblichen und männlichen polostragenden Votivterrakotten aus archaischer bis hellenistischer Zeit (Abb. 9) ausnahmslos Götter verkörpern müssten.²⁶ Auf einem hellenistischen Weihrelief aus Tegea in Arkadien (Abb. 8) trägt Demeter, die ihrer langgelockten Tochter Kore die Hand mütterlich auf die Schulter legt, unverkennbar einen Polos – wobei der auf dem Haupte der Göttin zu klein wirkende Aufsatz hier, wie auch bei anderen späten Götterbildern unterschiedlichster Materialien, mehr einem charakterisierenden Attribut der Gottheit als einer echten Haube oder Götterkrone gleicht.²⁷ Müller führt allerdings selbst aus, dass auch Menschen im sakralen und sepulkralen Bereich den Polos tragen konnten, bei Fest und Tanz im Heiligtum wie auch im Totenkult.²⁸ Zu seiner Feststellung, dass auf attischen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. Bräute zuweilen den Polos tragen, fügen sich attische Grabkoren archaischer Zeit wie die ›Berliner Kore‹ aus Keratea oder die Phrasikleia aus Merenda, die reich verzierte Poloi tragen. Phrasikleias Grabinschrift betrauert ausdrücklich ihr als ›Kore‹, als Mädchen, unerfülltes und vor der Hochzeit abgeschnittenes Leben. Im Zusammenspiel mit der weiteren Ikonografie unterstreichen die hier als Brauthauben zu verstehenden Poloi, dass die beiden jungen Frauen vom Alter und vom Stande her heiratswillig und -fähig waren. Die Darstellung als angehende Bürgerin diene zur Statussicherung für die Verstorbene im Jenseits wie auch für die Hinterbliebenen im Diesseits.²⁹ Bei vielen der polostragenden Votivterrakotten könnte es sich also durchaus um Bilder menschlicher Adoranten und Festteilnehmer handeln. Für die attributlosen archaischen ›Thronenden‹ aus Ton gilt es demnach vorerst festzuhalten, dass Ikonografie und Verwendungskontexte nahelegen, in ihnen eher Abbilder ehrbarer, verheirateter Frauen als weiblicher Gottheiten zu sehen.

26 Müller (1915); seine Meinung teilen u. a. Işık (1980) 180 f.; Bell (1981) 81–83, 134–137, Nr. 65–84; Gebauer (2002) 102–104; Merker (2000) 254 f., 340; zu weiteren s. Lippolis (2001) 229 f. mit Anm. 28.

27 Athen NM 1422; s. Svoronos (1908–1937) 367–369 Nr. 1422 Taf. 67; Beschi (1988) 870 Nr. 307; Lindner (1988) 373 Nr. 27; Leventi (1994/1995) 91 f. 93 f. Taf. 15 b; Comella (2002) 226 Tegea Nr. 6. – Zu solchen charakterisierenden Aufsätzen von Göttern s. Müller (1915) 88–101 (teils kalathosförmig); J. P. Uhlenbrock in: Uhlenbrock (1990) 134 f. Nr. 23 Taf. 3.

28 Müller (1915) 81–88; diese Ansicht vertreten auch Sguaitamatti (1984) 53 f. mit Lit.; Lippolis (2001) 230.

29 S. dazu D. Kreikenbom in: Bol (2002) 157 f., 310 Abb. 236 a–d; Meyer (2007) 66 Nr. 94 zur ›Berliner Kore‹; P. Karanastassis in: Bol (2002) 189, 195–197, 314 Abb. 271; Meyer (2007) 67 Nr. 98 zur Phrasikleia; s. auch Lohmann (1992), der dezidiert den Polos in diesem Sinne als Brautkrone deutet.

2. BILDER FACKEL-, FERKEL- UND GABENTRAGENDER FRAUEN: MENSCHEN ODER GÖTTER?

Die Frage, ob und zu welchem Zweck in Heiligtümer geweihte, anthropomorphe Terrakotten Bilder von Sterblichen oder von Göttern zeigen, wird auch bei den Typen nicht einfacher, die Attribute besitzen: Menschen- wie Götterbilder können Granatäpfel und anderes Obst, Blüten, Kränze, Opferschalen und Musikinstrumente tragen, manche Tiere wie der Löwe sind hingegen einzelnen Göttern als Begleiter vorbehalten. Von den Figurinen, die auf ihrem Haupte Kisten und Körbe wie die Kistophoren und Opferkörbe und -gestelle wie die Kanephoren oder Wasserkrüge wie die Hydrophoren (Abb. 10–13) balancieren, wird man kaum annehmen dürfen, dass sie Götter in dienender Funktion charakterisieren sollten. Sie zeigen Menschen, die, wie auch die tanzenden Gewandfiguren vor allem der hellenistischen Zeit, Frauen oder Mädchen und keine Göttinnen darstellen.³⁰

Weniger eindeutig sind hier die zahlreichen Votivterrakotten weiblicher Fackel- und Ferkelträgerinnen (Abb. 9); deutlich seltener anzutreffen sind männliche Ferkelträger.³¹ Frauenfiguren, die in einer oder in beiden Händen Fackeln halten, begegnen zwischen dem frühen 4. und dem 2. Jahrhundert v. Chr. im Votivspektrum von Heiligtümern der Demeter und Kore. Fackeln haben als charakteristische Attribute auf Vasen und Weihreliefs ebenso wie in der Rundplastik seit archaischer Zeit für die Ikonografie der beiden Göttinnen einen hohen Wiedererkennungswert. Ab dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. scheinen sich in der statuarischen Repräsentation der beiden Göttinnen unter attischem Einfluss jedoch Typen durchzusetzen, die Kore häufiger als ihre Mutter als Trägerin einer Fackel oder Doppelfackel zeigen.³² Auf dem Weihrelief aus Tegea

30 Es sind auch keine Nymphen, wie noch Diehl (1964) 201–207 und Işık (1980) 181–187 vermuteten.

31 Zu Fackelträgerinnen s. etwa Blinkenberg (1931) Nr. 3018–3029 Taf. 140 (Lindos); Işık (1980) 187 f. Taf. 24, 177, 177 a; 25, 178, 178 a, b (Theangela); Müller (1996) keine sicheren Typen, aber ›Euphrosyne‹, ›Helene‹ (168–190 Taf. 52–57) u. a. werden Fackeln getragen haben, 392 Taf. 126 (Thasos); P. Ballet in: Müller (1997) 248 Abb. 9, 10 (Ägypten); Levi (1967/1968) 573 Abb. 44; Merker (2000) 124, 135, 250–255 H23–27, 63, 64, 395–411 Taf. 25, 26 (Korinth); Rumscheid (2003) 160 Abb. 16, 17; Rumscheid (2006) 250 f., 453 Nr. 139 Taf. 61, 1 (Priene). – Zu Ferkelträgerinnen s. u. Anm. 37. Zu Ferkelträgern in Demeter-Heiligtümern s. Işık (1980) 188 f. Nr. 211, 212 Taf. 2 (Theangela); Higgins (1954) Nr. 513–515 Taf. 69 (Halikarnassos).

32 S. Beispiele bei: Svoronos (1908–1937) Nr. 24, 1332, 1377, 1422, 1432, 1438, 1453, 1461, 1519; Beschi (1988); Lippolis (2009); Peschlow-Bindokat (1972); Güntner (1997); Comella (2002) 209 f., 215 mit Hinweisen. Die Listen von Beschi und Lippolis enthalten jedoch viele Stücke, die keineswegs sicher als Demeter oder Kore zu identifizieren sind. Zu spätklassisch-hellenistischen Typen s. Kabus-Preißhofen (1975) mit Lit.

(Abb. 8), das wohl noch in das 3. Jahrhundert v. Chr. gehört, hält Kore eine lange stäbige Fackel in der linken Hand. Darüber hinaus wird sie von ihrer Mutter Demeter, die einen hochgegürteten Peplos, dazu Polos und Szepter trägt, durch ihren ungegürteten Peplos mit langem Überfall und eine Phiale in der rechten Hand unterschieden. Aber auch Hekate und zuweilen Artemis werden mit Fackeln in den Händen abgebildet.³³ Andererseits zeigt ein spätklassisches Weihrelief aus Eleusis, auf denen fackeltragende Adoranten, vielleicht Mysteren, neben Demeter bzw. Kore treten, und eine Gruppe späthellenistischer Grabstelen aus Smyrna, auf denen die von der Stadt postum geehrten Demeterpriesterinnen bzw. ihre beigestellten kleinen Dienerinnen Fackeln halten, dass auch menschliche Kultakteure mit diesen Kultgeräten als darstellbar galten.³⁴ Man wird daher auch in diesen Terrakotten nicht automatisch Göttinnen sehen, sondern bei jedem einzelnen Typus sehr genau mögliche typologische Abhängigkeiten von großplastischen Vorbildern untersuchen müssen. Das gilt umso mehr für den hochhellenistischen Typus einer polostragenden Fackelträgerin aus dem Demeter-Heiligtum in Korinth, in deren Armbeuge ein Ferkel ruht (Abb. 9).³⁵ Das Bildthema der weiblichen Gewandfigur, die ein Schwein bzw. ein Ferkel in den Händen oder Armen hält, kam anscheinend im späten 6. Jahrhundert v. Chr. in der Koroplastik Siziliens auf, vielleicht im Umfeld des Demeter- und Kore-Kultes.³⁶ Tönerne Ferkelträgerinnen, die auch weitere Attribute halten konnten, wurden im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr. in anderen Regionen übernommen und ebenfalls in erster Linie in Heiligtümern der beiden Göttinnen geweiht (Abb. 10).³⁷ Zwar war kaum ein anderes Tier in Mythos und Kult in dem hohen Maße mit einer Gottheit assoziiert wie das Schwein mit Demeter und Kore und es wurden in beider Heiligtümer vielfach nicht nur die Ferkelträgerfiguren, sondern auch reale Schweine und Ferkel ebenso wie Nachbildungen in Ton und Marmor geopfert bzw. geweiht, dennoch wird es sich bei den Ferkelträgerinnen eher

33 Zu dem Weihrelief s. o. mit Anm. 27; zu Hekate s. Svoronos (1908–1937) Nr. 1414, 1416; Sarian (1992) 989–996 Nr. 1–94, hier etwa Nr. 16 aus Eleusis; Atalay (1985) 197 Abb. 3 (Artemis oder Hekate Phosphoros); zu Artemis s. Kahil (1984) 654–662, 744, 749 Nr. 407–662.

34 Zu den Weihreliefs s. Peschlow-Bindokat (1972) Abb. 45; Comella (2002) 128, 210 Abb. 129; zu den Grabstelen s. Pfuhl – Möbius (1977) Nr. 405–410, 529–531, 855, 872; Schipporeit (2013) Kap. II. 38.

35 Nach Merker (2000) 250–255 Taf. 56, 57 Priesterin oder Göttin, nach Beschi (1988) Nr. 102 die Göttin selbst.

36 S. zur Herkunft Sguaitamatti (1984) bes. 38, 47–51; Hinz (1998) 42–46.

37 S. Hinz (1998) 43 mit Anm. 237–255, bes. Anm. 239, 249 (Heraion in Tiryns; Artemision in Kerkyra); Blinkenberg (1931) Nr. 3030–3036 Taf. 14 (Lindos); zu ergänzen sind Merker (2000) 117–124 Taf. 24, 25; 250–255 Taf. 56 (Korinth); Zervoudaki (1988) 134 mit Anm. 6, 135 Abb. 6 (Rhodos); Müller (1996) 450 f., 487 f. Nr. 1153–1156 Taf. 138 (Thasos); Işık (1980) 188 f. Taf. 11, 70; 13, 91; 25, 183, 183a (Theangela).

um Darstellungen menschlicher als göttlicher Frauen handeln: Es ist kein antikes Bildwerk bekannt, das Demeter oder ihre Tochter mit einem Schwein in Händen zeigt.³⁸

Diese exemplarischen Überlegungen zur Identifizierung einzelner Themen der griechischen Votivterrakotten führten auch in anderen Fällen vielfach zu demselben Schluss, dass diese kleinen Tonfiguren in der Auswahl der Themen und Typen wie auch in der Anzahl weitaus häufiger Menschen als Götter abbildeten. Zugleich bleiben die Terrakotten aber in dieser Frage ikonografisch oft eigentümlich vage,³⁹ beinahe als ob sie hier einer genauen Festlegung entzogen werden sollten – andere antike Bildmedien desselben Zeitraums zeigen zur Genüge, dass in Handlung, Gestik, Tracht, Attributen wie auch Größe klar zwischen der Darstellung von Menschen und Gottheiten differenziert werden konnte und sollte.

3. BILDER HYDRIATRAGENDER FRAUEN IM RITUAL UND IM KULT

Wie steht es also um die visuelle und rituelle Funktion der Votivterrakotten und ihren Bedeutungsgehalt? Aus der Beobachtung, dass viele der anthropomorphen Figuren Opfertiere, Opfer- und Weihgaben, Kultgeräte und Musikinstrumente, Behältnisse für solche Opfer- und Weihgaben sowie Kultobjekte mit sich tragen, wurde jüngst die These entwickelt, dass diese einen zentralen Moment wichtiger Rituale und Feste in Ton und Farbe visualisierten und kommemorierten.⁴⁰ Ausgewählte Figuren eines Themas oder Typus habe man quasi simultan im Verlauf dieser Riten oder nachträglich zu deren Memorierung in die Kultbezirke gestellt. In dieser Eigenschaft als »Ritualindikatoren« könnten sie folglich der Archäologie aufschlussreiche Einblicke in das antike Ritual- und Kultgeschehen geben und sich zugleich stärker von anderen Votivgattungen in griechischen Heiligtümern abheben.

Eine wichtige Rolle für diese Überlegungen spielt das Thema der Hydrophoros, der jungen Frau, die einen Wasserkrug, eine Hydria, auf ihrem Kopf balanciert. Die frühesten Typen kommen im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. im ostgriechischen Raum auf den Markt; in anderen Regionen übernehmen die Koroplasten die Hydrophoren offen-

38 Die von Bell (1981) 83 angeführte Terrakottastatue einer schweinetragenden Persephone stammt aus Korba bei Karthago und kann daher schwerlich zählen. Zu Schweinefiguren s. Köster – Kosatz (1980) 53 f. Nr. 15 Taf. 27, 10; Müller (1996) 449 f., 487 f. Nr. 1138–1152 Taf. 138; Hinz (1998) 44 mit Anm. 266; Higgins – Burn (2001) Nr. 2544 Taf. 90; Merker (2000) 265 f. Taf. 61; A. Nagel in: Mattusch – Donohue – Brauer (2006) 49–51 Abb. 3; Rumscheid (2006) Nr. 358–360 Taf. 150; aber auch Lindos: Blinkenberg (1931) Nr. 2410, 2411.

39 S. auch Merker (2000) 254 f., der zufolge die fehlende Distinktion darauf zurückzuführen sei, dass im Ritual die Grenze zwischen Gott und Mensch verschwimme.

40 S. Merker (2000) 321–341; Rumscheid (2003) 155–162 (dort zum griffigen Terminus »Ritualindikatoren«).

bar merklich später. Frühe Exemplare aus der spätarchaisch-frühklassischen Übergangszeit stammen aus den Demeter-Heiligtümern in Iasos (Abb. 10), Milet und Theangela.⁴¹ Die streng frontal stehenden Frauenfiguren sind in Chiton und Mantel gehüllt. Mit dem linken Arm halten sie eine große Hydria auf dem Kopf und in der linken Hand einen Kranz oder auch ein Ferkel vor den Bauch. Der großplastischen Stilentwicklung folgend präsentieren sich klassische Typen des späteren 5. Jahrhunderts v. Chr. aus Halikarnassos im Peplos mit umgehängtem Himation (Abb. 11). Die Figuren stehen kontrapostisch mit Stand- und Spielbein und einem angespannten freien linken Arm, der die Hydria auf dem Kopfpolster an der Gefäßschulter fasst, und einem ruhenden umwickelten rechten Arm, der in die Hüfte gestemmt den Mantel fixiert. Besonderer Beliebtheit scheinen sich die Hydrophoren im 4. Jahrhundert v. Chr. erfreut zu haben, aber auch in den beiden nachfolgenden Jahrhunderten führt die hohe Nachfrage zu einer dichten Folge lokal differierender Typen. Bei Hydrophoren des fortgeschrittenen 3. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Demeter-Heiligtum in Knidos (Abb. 12) wurde große Sorgfalt auf die reiche Faltengebung des hochgegürteten Peplos verwendet.⁴² Der bis zum Kannenhals hochgereckte rechte Arm und der am Standbein anliegende linke Arm, der den Mantel leicht rafft, unterstreichen den stabilen aufstrebenden Körperaufbau. Späten Typen aus dem Heiligtum der Demeter Thesmophoros in Priene (Abb. 13) wiederum gibt die dem Zeitgeschmack des 2. Jahrhunderts v. Chr. entsprechende Tracht aus stoffreichem Chiton und feingefältelem Mantelschleier, der fast den ganzen Körper bis zur die Hydria haltenden Hand umfängt, einen gelängten, geschwungenen Kontur.⁴³ Hydrophoren fanden sich gelegentlich in Heiligtümern der Artemis, der Hera, der Nymphen oder anderer weiblicher Gottheiten, größtenteils wurden sie aber zusammen mit Hydrien in Ton und Metall sowie Hydrisken, ihren keramischen Miniaturausführungen, Demeter und Kore dargebracht.⁴⁴

41 S. Levi (1967/1968) 573 Abb. 43 (Iasos); Schiering (1979) 99 Taf. 20, 1 (Milet); Işık (1980) 77, 181–186 Taf. 9–16 (Theangela); Rumscheid (2006) 254, 456 Nr. 146 Taf. 63, 4 (vermutlich auch in Priene, verschollen).

42 S. Higgins – Burn (2001) 181 Nr. 2518–2523 Taf. 86, die ihre Datierung (spätes 3.–2. Jahrhundert v. Chr.) von Terrakotten aus dem Thesmophorion in Thasos, s. Muller (1996) 296–309 Taf. 91–96, ableiten.

43 S. Rumscheid (2006) 253, 455 Nr. 142, 143. – Zu vermutlich noch späteren Hydrophoren in Salamis und in Amathus auf Zypern s. Higgins – Burn (2001) Nr. 2884, 2885 Taf. 144.

44 S. hierzu Diehl (1964) 171–209 (auch zu Hydrien und Hydrisken); zu ergänzen sind die Demeter-Heiligtümer: Levi (1967/1968) 573 Abb. 44 (Iasos); Higgins – Burn (2001) 175, 180–184 Nr. 2513–2532 Taf. 86–88 (Knidos); Merker (2000) 38–42, 121, 129 Taf. 6–8, 27 (Korinth); Schiering (1979) 99 f. Taf. 20, 2–4 (Milet); Köster – Kossatz (1980) 50 f. Nr. 4–6 (Milet, Humei Tepe); Rumscheid (2006) 230 f., 436 f. Nr. 92 Taf. 38; 253 f., 455 f. Nr. 142–145 Taf. 63; 143 f., 532 Nr. 390 Taf. 160, 2 (Priene); Leventi (1994/1995) 93; A. Nagel in: Mattusch – Donohue – Brau-

In ihrem grundlegenden Buch über die Hydria versucht E. Diehl den Nachweis zu erbringen, dass neben der Loutrophoros auch die Hydria von zentraler funktionaler wie symbolischer Bedeutung für die Hochzeitsrituale im Griechenland der archaischen bis hellenistischen Zeit war. In Hydrien habe man das Wasser vom Brunnenhaus geholt und für das Brautbad bereitgestellt, wie es die sogenannten Brunnenhauszenen auf zahlreichen spätarchaischen attischen Vasenbildern zeigen, in denen junge, festlich gewandete Frauen Wasser in Brunnenhäusern schöpfen und forttragen.⁴⁵ Im Verlauf der Hochzeit habe auch eine rituelle Hydrophorie stattgefunden. Den visuellen Beweis für diesen festlichen Zug mit der Hydria gebe ein apulisch-rotfiguriges Vasenfragment, auf dem eine Matrone im Maultiergespann eine Hydria zum Tempel der Aphrodite bringe, die als Gemahlin des neben ihr stehenden Hermes zu verstehen sei. Die tönernen Hydrophoren spiegelten das festliche Tragen des bräutlich-hochzeitlichen Wasserkruzes wider, das für die Bedeutungsfelder ›Hochzeit‹ und ›Ehe‹ insgesamt stehen konnte und in engerem Bezug zum Kult der Demeter und Kore gestanden habe, wie an vielen Weihungen abzulesen sei.⁴⁶

Die Hydria hatte wohl als Wasserkrug ihren Platz im Rahmen der Riten und Feierlichkeiten, aus der schriftlichen wie archäologischen Überlieferung ist allerdings klar abzulesen, dass nicht die Hydria, sondern die Loutrophoros in der Verwendung wie der Visualisierung die eindeutig bevorzugte Gefäßform bei der griechischen Hochzeit war. Die antiken Texte berichten zudem unmissverständlich, dass das Wasser für das Brautbad ausgewählten Quellen wie der Kallirhoe in Athen und nicht Brunnenhäusern und Nymphäen entnommen wurde.⁴⁷ Es ist auch nicht überliefert, dass das Wasser über die Zwischenstation eines Demeter-Heiligtums in das elterliche Haus der Braut gebracht oder nach dem Bad der Braut in ein Demeter-Heiligtum geweiht wurde oder dass anlässlich dieses einschneidenden Ereignisses Wasser in ein Demeter-Heiligtum gespendet wurde. Dass die mutmaßliche Hydrophorie, in deren Zusammenhang man die Hy-

er (2006) 49–51 Abb. 2 (Tegea); Muller (1996) 363–367, 486 f. Taf. 120 (Thasos); ein eher Artemis als Demeter geweihtes Heiligtum in Eretria: Metzger (1985) 23–26, 70 Nr. 53–59 Taf. 17.

45 Diehl (1964) bes. 171–193; zu den Brunnenhauszenen s. auch Tölle-Kastenbein (1986) (mit Abb.); Tölle-Kastenbein (1994) 88–100 Abb. 152–169 und ausführlich Pfisterer-Haas (2002) bes. 5–36.

46 Diehl (1964) 173 mit Anm. 18–22, 185 Taf. 48, 2 zu der Nachzeichnung der verschollenen Vase; ihr folgend I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) VII. A.1. Wagen, Traggestelle und Schiffe 292 Nr. 926 mit Abb.

47 S. Oakley – Sinos (1993) 5–8, 14–21; Dillon (2002) 219 f.; I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) II. A. Lebes Gamikos 173–176; R. Mösch-Klinge in: ThesCRA (2005) II. A. Loutrophoros 176–178; Mösch-Klinge (2006) bes. 1–34, 219–224 zu Hochzeitsriten und Loutrophoros; auch Tölle-Kastenbein (1986) bes. 63 zur Kallirhoe (u. a. Thuk. 2, 15, 5; Dem. 44, 18, 30 und Poll. 8, 66); ferner Eur. Phoin. 348; Paus. 2, 10, 4; Pollux 3, 43.

drophoren in Heiligtümer der Demeter geweiht haben soll, wohl einen rein privaten Charakter besaß, sieht auch Diehl: Es gibt keine Belege für ein Fest oder ein bedeutsames Ritual einer Hydrophorie im Rahmen des öffentlichen Demeterkultes. Auch für Kultfunktionäre, die den Titel Hydrophoros trugen, fanden sich bisher keine Nachweise. Im Thesmophorion in Priene, in dem viele Hydrophoren und einige Hydrisken zutage kamen, hießen die Priesterinnen Nikeso, Timonassa und Tyrinno den Ehren- und Weihinschriften zufolge schlicht *ιερέη*, Priesterin.⁴⁸ Anders die Situation im Kult der Artemis: In Samos und in den zu Milet gehörenden Orten Patmos und Didyma gab es Kultdienerinnen der Göttin, die den offiziellen Titel Hydrophoros führten. Unverheiratete Mädchen versahen anscheinend diesen Dienst. Ob diese Ämter wie auch die betreuten Hydrophorien auf Ionien beschränkt waren, ist bisher ungeklärt; Gleiches gilt für den Verlauf und den Charakter der Hydrophorien für Artemis, die vielleicht rituelle Waschungen des Kultbildes der jungfräulichen Göttin beinhalteten, sowie für die sich anschließende Frage, ob die samischen und milesischen Artemis-Heiligtümer in besonderem Maße für die Weihung von Hydrophoren wie Hydrien und Hydrisken aufgesucht wurden. Die betreffenden Kultbezirke wurden weder lokalisiert noch ausgegraben. In anderen Heiligtümern der Artemis kamen keine nennenswerten Mengen tönerner Hydrophoren oder Hydrisken ans Tageslicht.⁴⁹ Auch die Frage, ob das erwähnte apulische Vasenfragment eine Hydrophorie für Aphrodite als göttliche Beschützerin der Ehe im Bild reflektiert, kann nicht positiv beantwortet werden. Das bereits abgespannte Maultiergespann steht samt Wagenachse in perspektivischer Dreiviertelansicht auf der untersten Bildebene, während die Matrone mit der Hydria im Schoß auf einem Lehnstuhl in bildparalleler Profilansicht nach rechts verschoben auf einer höheren Ebene sitzt, auf der sich von links eine stabschwingende Figur nähert.⁵⁰ Eine Hydrophorie lässt sich hieraus jedenfalls nicht erschließen.

Die Diskrepanz in der Quellenlage ist erklärungsbedürftig: F. Rumscheid und G. Merker folgen den Überlegungen von Diehl zu den privat organisierten Hydrophorien, die

48 S. Hiller von Gaertringen (1906) Nr. 173 (Nikeso); Nr. 172 + p. 311 (Timonassa); Nr. 170; Rumscheid (2003) 155–157 Abb. 5, 6; Rumscheid (2006) 358 (Tyrinno); s. den vergleichbaren Amtstitel bei Merkelbach – Stauber (1998) 82 f. Nr. 01/19/05.

49 S. Diehl (1964) 199 mit Nachweisen; zur Hydrophoros der Artemis Pythie in Didyma s. Rehm (1958) 169 f. Nr. 227; 205–233 Nr. 307–388; 324, 380–387; Merkelbach – Stauber (1998) 106 f. Nr. 01/19/34–36 (Hydrophoren brachten wohl das Wasser für das Bad der Göttin). – Zum Gebrauch der Hydria im Kult s. I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) II. A. Hydria 170–173, die hier teilweise Diehl folgt.

50 S. Anm. 46. Dass der Stuhl nach der Fahrt abmontiert wurde, geht aus dem Bild nicht hervor; vgl. archaische Friesplatten aus Metapont, I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) VII. A.1. Wagen, Traggestelle und Schiffe 291 Nr. 916a (weitere Hinweise), auf denen die Achse des Prozessionswagens einen stuhlartigen Oberbau trägt.

zwar keinen Widerhall in den schriftlichen oder anderen Zeugnissen, dafür aber in den Terrakottaweihungen gefunden hätten. Rumscheid konstatiert angesichts des Befundes im Thesmophorion von Priene, dass die Terrakotten offenbar nur zu bestimmten Anlässen, nicht notwendigerweise zu den offiziellen Festen wie den Thesmophorien im Kult der Demeter Aufstellung fanden und dabei auf Charakterzüge der Göttin abhoben. Weiter ausgreifend versteht Merker viele Themen der klassisch-hellenistischen Terrakotten aus dem Demeter-Heiligtum von Akrokorinth als funktional-symbolische Indikatoren für ein ganzes Bündel von Feiern und Riten der Initiation und des Überganges von mehreren Altersstufen der Kindheit bis zur Hochzeit, die Jungen ebenso wie Mädchen betreffen.⁵¹ Die klar aus den schriftlichen wie anderen Quellen hervortretende Funktion Demeters als Patronin der existenzsichernden Landwirtschaft, insbesondere des Ackerbaues, würde demnach im Weiheverhalten ihrer Adoranten gegenüber ihrer beschützenden Rolle für die Sozialisation der Kinder und Jugendlichen deutlich zurücktreten. Im Gegensatz zu anderen Kulturen wie dem der Artemis zeichnet sich dieser Zuständigkeitsbereich für Demeter jedoch weitaus weniger markant in den anderen Quellengattungen ab.⁵²

Dass bei dieser Deutung die offiziellen Feste, die Frauen, Männer, Familien und Gemeinden durch das agrarische Jahr begleiteten, die Demeter ihre charakteristischen Beinamen gaben und der Göttin ihren hohen Stellenwert im Pantheon griechischer Städte sicherten, keinen Platz finden, schränkt ihre Aussagekraft ein. Mit den Thesmophorien und den im agrarischen Jahreszyklus zugeordneten Proerosia, Chloia, Skira und Kalamaia, aber auch mit den Agonen und Mysterien der eleusinischen Feste lassen sich allerdings im Votivspektrum von Demeter-Heiligtümern auch keine prägnanten Bildthemen und Typen überzeugend in Verbindung bringen. Andernfalls wären auch im Vergleich der Votivterrakotten in Heiligtümern der Artemis, der Demeter und anderer Göttinnen klarer abgegrenzte Themenfelder und spezifischere Bildmotive die Folge gewesen. Ferkelträgerinnen und Schweinefiguren sind davon grundsätzlich nicht ausgenommen, da Ferkel und Schweine nicht allein an den Thesmophorien und weiteren Feiern, sondern auch zu regelmäßigen Kalenderterminen von der Priesterschaft, der Gemeinde und, nicht zu vergessen, zu privaten Anlässen von den einzelnen Bürgern geopfert wurden.⁵³

51 Merker (2000) bes. 321–341; zurückhaltender hier Rumscheid (2003) 158–162; auch Rumscheid (2006) 252 f.

52 Nach Lippolis (2001) 236–240 hingegen wurden viele Terrakotten an Festen wie den Thesmophorien rituell geweiht. – Vgl. zu den vielfältigen Funktionen der Göttin Burkert (1977) 365–370; Brumfield (1981); Dillon (2002) 110–120 und Schipporeit (2013) bes. Kap. VI–VIII (mit Lit.).

53 Zum Festzyklus s. Brumfield (1981); Schipporeit (2013) Kap. VI–VIII. Zum Schwein im Kult s. Burkert (1972) 284; Burkert (1977) 137; van Straten (1995) 170–186; Hinz (1998) 44 mit Anm. 261–263; Clinton (2005) 167–179.

Um auf die Hydrophoren wieder zurückzukommen, bleibt weiterhin die Frage, ob die Bilder hydriatragender Frauen überhaupt eine signifikante Kulthandlung von hohem Wiedererkennungswert für ein Fest oder ein wichtiges Ritual visualisieren sollten. Aufschlussreich ist hier wiederum das tegeatische Weihrelief (Abb. 8) an Demeter, Kore und einen bärtigen Gott, der im Hüftmantel mit Szepter und Füllhorn an der linken Bildseite thront – vermutlich Plouton, Zeus Damatrios oder Zeus Eubouleus.⁵⁴ Von rechts nähern sich zwei Adorantinnen in hochgegürteten Peploi, die trotz der vermeintlich unmittelbaren Nähe durch ihre halbe Körpergröße und den fehlenden Blickkontakt von den Göttern weit entfernt bleiben. Im unverkennbaren Bildschema der Hydrophoros fixiert die vordere Frau mit der rechten Hand ihre bauchige Hydria und hält in der linken Hand eine schmale Oinochoe. Ihre Begleiterin erhebt die rechte Hand zum typischen Adorationsgestus und trägt mit der linken ein situlaförmiges Henkelgefäß, vermutlich einen Kados.⁵⁵ Über die Gattungsgrenzen hinweg folgt die Hydrophoros des Weihreliefs derselben Bildauffassung wie die tönernen Hydrophoren aus den ostgriechischen Demeter-Heiligtümern, allen voran ein zeitlich nahestehender Typus aus Knidos (Abb. 12). Leichte motivische Abweichungen zeigen sich nur in dem Seitenverhältnis von Stand- und Spielbein, in dem tieferen Griff an der Schulter des Wasserkruges und in der linken Hand, die auf gleicher Höhe an der Peplosunterkante eine Weinkanne hält. Das Weihrelief aus Tegea fügt sich in der Ikonografie, im Darstellungsmodus der Personen und ihrer Handlungsmotive nahtlos in die Gattung klassisch-hellenistischer Weihreliefs ein.⁵⁶ Der Mensch tritt allein oder zu zweit, im Familienverband oder in einer größeren Gruppe Gleichgesinnter ehrfurchtsvoll vor einen oder mehrere Götter, die durch Tracht, Gestik und Attribute eindeutig bezeichnet werden. Die Götter nehmen von den Menschen selten Notiz; auf manchen Weihreliefs treten sie auch ohne menschliche Begleiter auf. Die Adoranten beten mit erhobener Hand, stehen mit kleinen Opfertieren und -gaben vor der Gottheit oder dem Altar, der zuweilen auch fehlt, oder halten Opfergeräte und Behältnisse für die Weihgaben. Bei den im 4. Jahrhundert v. Chr. in Attika beliebten Familienreliefs sieht man den Vater und hinter ihm aufgereiht die Mutter, die nach Altersstufen differenzierten Kinder und am Ende eine Frau, die eine Kiste trägt. Die Kistophore ist durch ihre Position am hinteren Rand der Gruppe und ihre geringere Größe als Dienerin des Hauses oder als Op-

54 Lindner (1988) 373 Nr. 27 sieht in diesem eher Agathos Theos als Plouton, zu diesem s. Kabus-Preisshofen (1975) 31 f., 56–60 Abb. 3, 14–16 Taf. 27, 28 (mit Lit.); Atalay (1985) 198 f.; Schipproreit (2013) Kap. III. 4. 4. 3 Taf. 1, 3–5 Abb. 32.

55 S. I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) VI. A. Situla 244 f.; Verf. in: ThesCRA (2005) IX. G. Kados 344 zur griechischen Namensgebung des eimerförmigen Henkelgefäßes.

56 S. Svoronos (1908–1937); Comella (2002).

ferdienerin gekennzeichnet.⁵⁷ Auf vielen dieser Weihreliefs liegt der Akzent weniger auf der Darstellung einer Prozession als einer Versammlung der Adoranten im Heiligtum, das durch einen Altar oder die architektonische Rahmung des Reliefbildes durch seitliche Säulen und ein Traufdach angezeigt wird. Die parataktische Reihung der Menschen auf einer Standebene dient hierbei oftmals der besseren Anschaulichkeit. Auf eine Prozession hinweisende Bildmotive werden auch bei dem Weihrelief aus Tegea vermieden (Abb. 8): Die Hydrophoros und ihre Begleiterin sind nicht gleichförmige Teilelemente einer kollektiven, gleichgerichteten Bewegung, sie werden durch Haltung und Attribute voneinander unterschieden. Sie schreiten oder gehen nicht zu ihren Göttern, sie stehen vor ihnen, zu Gabe und Opfer bereit. Auf diesem wie bei der Mehrzahl der Weihreliefs reduziert sich die rituelle Aktion der Beteiligten auf die Opfergabe.

Eine weitaus höhere Dynamik und breitere Vielfalt kultischer Handlungen entfalten die Figuren auf Vasenbildern bis in spätklassische Zeit: In Prozessionen schreiten die Teilnehmer in einer längeren Sequenz zum Altar bzw. zur Gottheit selbst oder ihrem Bild. Sie tragen Zweige und Gaben in den Händen und bringen häufig mehr als ein Opfertier mit. Am Beginn des Zuges sieht man zuweilen eine Kanephoros mit einem Opferkorb. Auch die einzelnen Schritte des Opferritus werden von den Vasenmalern dokumentiert, wie die einleitenden Spenden und Handlungen, das Schlachten und Zerlegen des Opfertieres, das Prüfen der Eingeweide und das Braten der für die Götter bestimmten Teile über dem Altar, das mit Weinspenden einhergeht. Selten finden sich das Opfermahlgeschehen, noch sporadischer die Zubereitung des Kultmahles.⁵⁸ Zusätzlich zu diesen Abbildungen des ›regulären‹ Opferrituals finden sich auf attischen und anderen Vasenbildern narrative Anspielungen auf spezifische Feste wie die Arkteia mit ihren initiatorischen Mädchenriten im Artemis-Heiligtum in Brauron,⁵⁹ um nur ein Beispiel zu nennen. Demgegenüber zeichnet sich die Ikonografie der meisten Weihreliefs und der Votivterrakotten durch einen weitaus ›gedämpfteren‹ Aktionsgrad aus. Bei den Votivterrakotten rührt diese Handlungsarmut sicherlich nicht von materialtechnischen Beschränkungen der Gattung her: Die in klassisch-hellenistischen Häusern und auch in Gräbern gefundenen Terrakotten tanzender, spielender Mädchen, Eroten und weiteren Figuren, und noch mehr die im frühklassischen Böotien hergestellten, fast genrehaften Gruppen von Menschen bei der alltäglichen Ar-

57 S. etwa Svoronos (1908–1937) Nr. 1331, 1333, 1345, 1359, 1377, 1384, 1408, 1410, 2395; Edlmann (1999) bes. 144–146 zu den Opferdienern und -dienerinnen; Comella (2002) 196, 197, 199, 203 Atene 78, 90, 105, 164; 205 f. Brauron I, 3; 222 Scon. 7 zu Familienreliefs mit Kistophoren; auch van Straten (1995) 58–102, 275–332.

58 S. van Straten (1995) bes. 13–49, 194–274; Gebauer (2002) 17–470.

59 S. Waldner (2000); Dillon (2002) 220 f.; I. Krauskopf in: ThesCRA (2005) VI. A. Krateriskos der Artemis Brauronia 244. 256–258.

beit zeigen das Bewegungs- und Handlungspotenzial in der Koroplastik eindrücklich auf.⁶⁰ Für die griechischen Votivterrakotten wurden diese Möglichkeiten offenbar bewusst nicht ausgeschöpft.

4. DIE BILDINHALTE TÖNERNER VOTIVFIGUREN UND DIE ANLIEGEN IHRER STIFTER

Die anthropomorphen Figuren vollziehen kein spezifisches Ritual, geschweige denn ein bildimmanent zu erschließendes Fest, sie demonstrieren höchstens einen rituellen Habitus. Sie stehen vor den Göttern, die im Kontrast zu den Weihreliefs nicht abgebildet und im Heiligtum als allgegenwärtige oder zumindest im Kultbild präsente Adressaten und Betrachter gedacht werden. In der gesenkten Hand zeigen sie in opferbereiter Haltung eine Phiale, aus der bei vielen Opferriten Wein gependet wurde. Auch die Opfergaben und -behältnisse, die die Menschen den Göttern darbringen, können allgemein frommer wie auch kultspezifischer Natur sein. Granatapfel und Mohn waren nicht nur mit dem Kult der Demeter, sondern auch mit dem anderer Göttinnen verbunden.⁶¹ Zu einem charakteristischen Opfertier für Demeter avancierte hingegen das bei Terrakotten in der Armbeuge ruhende (Abb. 9, 10) oder an der Hand hängende Schwein. Als augenscheinliches Synonym für häusliche und landwirtschaftliche Fruchtbarkeit wies das seit früher Zeit domestizierte Hausschwein auf die Zuständigkeitsbereiche der Göttin hin. Die Fackel war in Kult und Mythos eng mit Demeter, Kore und Hekate verbunden, und insofern konnten auch Votivfiguren zu Ehren der Göttinnen diese als Attribut oder als Kultgerät tragen, ohne Näheres über ihren Gebrauch bei nächtlichen und anderen Riten im Heiligtum preiszugeben.⁶²

Im Stehen balancieren die Hydrophoren die Wasserkanne auf ihrem Kopf (Abb. 10–13). Sie sind offensichtlich nicht im Moment der Übergabe ihrer Hydria oder der Wasserspende aus der Hydria verewigt. Eher formulieren sie ein existenzielles Anliegen: Sie bitten in Stellvertretung oder Ergänzung einer realen Wasserspende um Wasser für die Landwirtschaft. Als Göttin des Ackerbaues und der Frauen ist Demeter die geeignete Ansprechpartnerin für die Sorgen der Frauen um die ausreichende Wasserversorgung

60 Higgins (1967) 77 Taf. 32, 33; Higgins (1986) bes. 84–96 zu den böotoischen Figuren und Figurengruppen; ferner E. D. Reeder in: Uhlenbrock (1990) 81–88 und Kat.-Nr. 11, 12, 17, 20, 24–26, 37, 46; Bürgerwelten (1994) Kat.-Nr. 23–27, 40–44; Rumscheid (2006) bes. 41–60, 76–131 zu den Funden aus Häusern in Priene.

61 Zum Mohn s. Burkert (1972) 310 mit Anm. 46; Sguaitamatti (1984) 30; Hinz (1998) 46 mit Anm. 290; zum Granatapfel s. Burkert (1972) 314; Burkert (1977) 212 f., 249 f., 359; Muthmann (1982) 39–76; Schipporeit (2013) Kap. III. 4. 1. 2.

62 S. zum Schwein Anm. 53; zur Fackel Anm. 34; L. Palaiokrassa in: ThesCRA (2005) X. Fackeln 363–365, 368–375; Schipporeit (2013) Kap. III. 4. 4. 1.

der Felder und der Häuser in dem von Dürreperioden bedrohten ariden Klima Griechenlands. Jungen Frauen oblag es im Mythos, Wasser vom Brunnen zu holen, wo sie auf die Göttin trafen, und es oblag ihnen im Alltag, Wasser für den Haushalt und ihre Familie, den Oikos, von Quellen, Brunnen und Brunnenhäusern zu holen. Anmutige junge Athenerinnen wurden bei dieser Tätigkeit auf zahlreichen attischen Vasen des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. im Bild festgehalten.⁶³ Mit dem Typus der jungen Hydrophoros schufen die Koroplasten des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. für das Thema der lebensnotwendigen Wasserversorgung ein erfolgreiches, einprägsames Leitbild, in das sie Mythos, Ritus und Alltag verwoben. Es ist angesichts dieses zeichenhaften Charakters keineswegs zwingend, die Hydrophoren aus Ton und auf dem Weihrelief als Kultdienerinnen zu interpretieren.

Abbilder junger und erwachsener Frauen tanzen für die Götter. Der genaue Zweck der Tänze ist schwer zu bestimmen. Wie die Tänzerinnen sind auch die Musikantenfiguren kaum kultspezifisch. Mit ihnen waren Anliegen der Stifter jenseits der genauen Wiedergabe eines Rituals verbunden. Dasselbe ist wohl auch für die bar jeder Attribute oder Gaben stehenden und sitzenden Kinder- und Frauenfiguren zu vermuten, die man vornehmlich in Heiligtümern von Göttinnen weihte, in deren Zuständigkeit Kinder und Frauen fielen (Abb. 1–5). Mit den standardisierten Tonfiguren, die normierte Frauenbilder reproduzieren, wie sie auch in den anderen Bildgattungen ihrer Zeit formuliert werden, intervenierte man bei Artemis, Demeter oder Hera zum Wohle einer weiblichen Familienangehörigen oder einer Freundin.

Ein entscheidendes Kriterium für die Wahl einer bestimmten Tonfigur aus dem großen Angebot an Votivterrakotten war demnach die Frage, wie zutreffend ein Thema und ein Typus das Anliegen visualisierte, mit dem der Mensch sich an eine Gottheit wenden wollte. In der griechischen Religion waren Gottheiten und auch Heroen für mehr als nur einen Lebensbereich verantwortlich. Es kam daher auch zu Überschneidungen ihrer Kompetenzen, wenn auch ihre Zuständigkeiten nach Ort und Zeit unterschiedlich stark ausgeprägt waren. ›Thronende‹, Fackel- und Ferkelträgerin und auch die Hydrophoros wurden daher nicht nur Demeter, sondern auch anderen Göttinnen und vereinzelt auch männlichen Göttern geweiht. Gleichwohl lassen sich im Vergleich der Heiligtümer sowohl im Gesamtspektrum aller Votivthemen als auch in der Gesamtzahl der einzelnen Votivthemen durchaus Unterschiede zwischen den Gottheiten fest-

63 S. den Homerischen Hymnos an Demeter: Die Göttin trifft in Eleusis am Partheniosbrunnen die wasserholenden Töchter des Königs Keleos (V. 98–117); ihr Zorn über die entführte Tochter führt zu Dürre (V. 305–447); sie schenkt den Äckern wieder Fruchtbarkeit (V. 448–473); nach einer anderen Tradition beendete sie im 8. Jahrhundert v. Chr. eine Dürre nach der Einführung eines Festes für sie: Suda s. v. εἰρεσιώνη; προηροσῆαι. S. auch die Lit. in Anm. 45 zu den ›Brunnenhausszenen‹ auf attischen Vasen.

stellen. Diese ermöglichen es, bei größeren Mengen an Votivterrakotten die göttlichen Inhaber von Heiligtümern zu bestimmen, wenn andere identifizierende Zeugnisse wie Weihreliefs oder Weihinschriften fehlen.⁶⁴

5. ANONYME VOTIVBILDER FÜR DIE GEMEINSCHAFT INDIVIDUELLER STIFTER

Wenn auch die Wahl des Themas einem individuellen Anliegen entsprang, so griff man doch für diesen Zweck zu Bildern, die in großer Serie aus Matrizen gewonnen (Abb. 4) und damit als überpersönliche, allgemein akzeptierte Bildauffassungen anerkannt wurden. Votivbilder eigenen Gepräges durchlaufen von vornherein einen anderen Produktionsprozess, in den auch der Auftraggeber eingebunden ist. Die Herstellung von Matrizen-terrakotten kann der individualisierenden Varianz strukturell nur wenig Platz einräumen. Zu einem gewissen Grad erklärt dieser serielle Zugang den anonymen Charakter der griechischen Votivterrakotten. Unter all den Zehntausenden von Tonfigurinen archaischer bis hellenistischer Zeit tragen kaum eine Handvoll Weihinschriften, die Adressant und Adressat benennen. In die Rückseite einer archaischen Frauenprotome aus dem Heraion auf Delos ist die Weihinschrift der Mnelaris an Hera eingeritzt. Auch im Falle einer ›Thronenden‹ aus Athen ließ der Stifter Aigon die Weihung an Hekate schwer einsehbar auf der Rückseite fixieren. Wurde somit bei den Weihinschriften auf eine gute Lesbarkeit verzichtet, ist auch kaum mit einer größeren Zahl individualisierender Dipinti – aufgemalten Votivtexten – auf anderen Terrakotten zu rechnen.⁶⁵

Nicht nur bei der Herstellung, sondern auch bei der Aufstellung im Heiligtum treten Votivterrakotten als Masse auf. Sie werden in Opferbrandstellen, Escharai, in Opfergruben und -schächte, Bothroi, und auch in Grotten und Brunnenhäuser gelegt.⁶⁶ Zuhäuf umringen sie Altäre, und dicht gedrängt stehen sie auf Podien, Kultbänken und

64 S. hierzu Rumscheid (2003); Rumscheid (2006); ausführlich Schipporeit (2013) Kap. III; vgl. Metzger (1985).

65 S. hierzu von Hesberg (2007) 297–299; bes. 297 f. Abb. 5 mit Lit. in Anm. 62 (Mnelaris) und 298 f. Abb. 6 mit Lit. in Anm. 63 (Aigon) – der die ›Thronende‹ als Athena identifiziert; s. auch Higgins (1967) 72.

66 S. die Eschara im Demeter-Heiligtum in Iasos, Levi (1967/1968) 569, 571 Abb. 39; die Bothroi im Heiligtum der Demeter Malophoros bei Selinunt, von Hesberg (2007) 302 Anm. 7 (Lit.); zu Grotten s. R. Miller Ammerman in: Uhlenbrock (1990) 42 f. Abb. 32–34 und Schörner – Goette (2004) 78–90. – S. das im Rahmen des Parisurteils auf dem Glockenkrater des Dolon-Malers in Paris dargestellte Brunnenhaus, vor dem zwei Frauenfiguren liegen, Alroth (1988) 195 Abb. 1; von Hesberg (2007) 287 mit Lit. in Anm. 22 Abb. 2; s. ein Brunnenhaus eines Demeter-Heiligtums in Kos, Herzog (1901) 134–137 Abb. 3–6; Rumscheid (2006) 136 f.

Tischen.⁶⁷ Dabei weisen sie in ihrer Statur, ihrer Größe und Qualität eine hohe Homogenität auf. Die einzelnen Figuren verschwimmen zu einem bunten Cluster. Aus der dichten Aufstellung, der thematischen wie typologischen Repetition und der großen Zahl entfalten sie ihre Wirkung. Damit heben sie sich von vielen anderen Motivgattungen ab; einen sehr ähnlichen Eindruck auf den Betrachter dürften allenfalls die Pinakes, bemalte Tafeln und Plaketten aus Ton und Holz, hinterlassen haben.⁶⁸

Die Aufstellung der Terrakotten und Pinakes im Heiligtum war rituell eingebettet. Ein Schlaglicht auf einzelne Abschnitte des rituellen Skriptes wirft der frühhellenistische Dichter Herondas in seinem vierten Mimiambus, in dem er Kynno und Phile mit ihren (stummen) Dienerinnen Kokkale und Kydilla durch das Asklepieion von Kos gehen lässt.⁶⁹ In ihrer Anrufung des Heilgottes und seiner göttlichen Begleiter bedankt sich Kynno für die Heilung von einer Krankheit mit der Darbringung eines Hahnes (Z. 1–20) und befiehlt dann Kokkale, den Pinax zur Rechten der Göttin Hygieia aufzustellen (Z. 19 f.). Daraufhin wenden sich die zwei Frauen der intensiven Betrachtung der übrigen im Heiligtum geweihten Kunstwerke zu, während der Neokoros, ein Kultbeamter, Opfertier und Opferritual einer Prüfung unterzieht (Z. 20–78). Da er keine Beanstandung findet, lobt der Neokoros die Frauen und fordert Asklepios auf, sich für diese tadellosen Gaben erkenntlich zu zeigen (Z. 79–85). Kynno lässt dem Kultbeamten seinen Anteil am Opfer wie auch dem Gott noch Opfergeld und weitere Gaben zukommen und verspricht Letzterem zukünftige Opfer für den nächsten Besuch; gute Teile des Opferfleisches werden am Ende mit nach Hause genommen (Z. 86–95).

Herondas gibt keine Beschreibung von Kynnos Motivtafel, aber mit dem gesprochenen Dank für die Genesung und mit der Statue der Heilgöttin als Empfängerin wird auch der Pinax die Gesundheit thematisiert haben.⁷⁰ Genauso wenig verfolgt der Dichter das Ziel, ein reguläres Motivritual zu protokollieren. Die Weihung des Bildes kann-

67 S. die Altarareale von Hagia Irini auf Zypern oder im Heraion von Samos, von Hesberg (2007) 300; Doepner (2007); ferner das Podium im Thesmophorion in Priene, Schipporeit (1998) 195 Taf. 18, 2; Rumscheid (2006) 63; allg. Alroth (1988); Kurz (2009) 311 f.

68 Zu Pinakes s. von Hesberg (2007) 286–295; Blassopoulou (2003); zu Pinakes aus dem Persephone-Heiligtum in Lokroi und in Francavilla di Sicilia s. Lindner (1988) 375–379 Nr. 49–66; Krauskopf (2009).

69 S. Cunningham (1971) 37–40 (Text), 127–147 (Kommentar); Cunningham (2004) bes. 13–17; auch von Hesberg (2007) 279 f. – Zum großen Asklepieion der Stadt Kos s. Riethmüller (2005) bes. Bd. 1, 206–219, 388–392; Bd. 2, 349 f.; die gängige Lokalisierung des Mimiambus in diesem Heiligtum ist allerdings umstritten, s. Kaminski (1991) 134 f. mit Anm. 486. Zu *pelanos*, dem Opfergeld in Z. 90 f., und Thesaurus s. Kaminski (1991) 133–145; Riethmüller (2005) Bd. 1, 217, 306, 333, 385.

70 S. Riethmüller (2005) Bd. 1, 385 mit antiken Quellen, denen zufolge die Pinakes den Heilungsvorgang darstellten.

te mit Anrufung, Gebet, Aufstellung, Opfer, Dank und Gelübde durchaus in anderer Form und Kombination erfolgen und um Musik, Gesang, Tanz, Fürbitte und Gelübde ergänzt werden. Dass es in diesem Kontext die gattungseigene Aufgabe der Votivbilder war, das Ritual und seine Übermittlung an die Gottheit durch ihre große Zahl visuell zu stärken, ist nicht anzunehmen.⁷¹ Eine rituelle Aktion wird zumindest von den Figuren aus Ton nicht oder nur vage veranschaulicht. Das Ritual bedarf bei der Erfüllung seiner eigentlichen Aufgaben in der Kommunikation mit den Göttern keiner externen Unterstützung anderer Medien. Eher ließe sich in Umkehrung argumentieren, dass die in Worten und Bildern verdichteten Ängste, Hoffnungen und Anliegen der Menschen durch das Ritual verstärkt werden sollten. Zutreffender wird man in der griechischen Religion Ritual und Votiv als komplementäre Medien beschreiben dürfen, mit deren Hilfe die Menschen eine positive Verständigung und ein stabiles Einvernehmen mit ihren Göttern herzustellen versuchen.⁷² In diesem symbolischen System finden auch Pinakes und Terrakotten für lange Zeit Platz: Mit Gesten und Handlungen, Worten und Gesängen wird das persönliche Anliegen des einzelnen Adoranten und Stifters im vergänglichem Ritual artikuliert und in seriellen Bildern anonym und dauerhaft fixiert.

Mehr als durch andere Bildmedien lässt sich mit Votivterrakotten die symbolische Kommunikation sowohl vom Menschen zum Gott als auch die der Menschen untereinander steuern.⁷³ Ein Bild ihrer selbst oder anderer Götter soll die Gottheit erfreuen. In dieser Hinsicht können auch bunt bemalte kleinformatige Votivfiguren aus Ton dieselbe Funktion als *agalma* wie die größeren und kostbareren Götterbilder wahrnehmen. Mit diesen schönen ›glänzenden‹ Bildern⁷⁴ bekundet und bestätigt der Mensch seinen Göttern Respekt und Verehrung. Zugleich legt er die Gottheit auf ein von Menschenhand entworfenes Erscheinungsbild fest. Die für ein Heiligtum, einen bestimmten Kult oder einen Aspekt einer Gottheit formulierten Bildvorstellungen können differieren, aber je mehr Votivbilder der Gottheit in bestimmten Bild- und Handlungsschemata ausgewählt werden, desto mehr wird die adressierte Gottheit von den Weihenden auch auf damit einhergehende Eigenschaften, Charakterzüge und Zuständigkeiten festgelegt. Die einem einzigen Typus folgende, tausendfache Weihung von Terrakotbildern des blitzeschleudernden Zeus im 4. Jahrhundert v. Chr. mag hier in Lokroi

71 In diese Richtung gehen teils die Überlegungen von von Hesberg (2007); Doepner (2007); Kurz (2009). Die Tierfiguren können auch die Nebenfunktion haben, als Substitut oder Monument für reale Tieropfer zu stehen.

72 Herondas stellt mit dem Titel *Ἀσκληπιῶν ἀνατιθεῖσαι καὶ θυσιάζουσαι* wenigstens für seinen vierten Mimiambus das Aufstellen des Votivbildes und das Opfern auf eine gleiche Stufe.

73 Vgl. die Überlegungen von von Hesberg (2007); auch Haase (2003), der aber mit dem Modell der ›symbolischen Interaktion‹ von Menschen und Göttern durch das Votivwesen argumentiert.

74 Zu *agalma* s. Scheer (2000) bes. 8–18; Nick (2002) 12–15.

durchaus die Vorstellung der Adoranten von diesem Gott und den mit ihm assoziierten Eigenschaften vor anderen Erscheinungsformen und Aspekten geprägt haben.⁷⁵ In gleichem Sinne wirken auch die Bilder von Menschen mit den für eine Gottheit ›typischen‹ Attributen und Gaben in den Händen zugleich affirmativ wie konditionierend. Vor diesem Hintergrund verliert auch die Frage, ob Gottheit, Priester oder Adoranten gezeigt werden, etwas an Tragweite: Je mehr Bilder einer bestimmten Themenauswahl eine Gemeinschaft von Weihenden und Adoranten einer Gottheit präsentiert, umso mehr versichert sie sich auch deren Zuständigkeit für die hierdurch angesprochenen Anliegen und Lebensbereiche. Andere Aspekte können in diesem Kommunikationssystem an Bedeutung verlieren. Womöglich ließen sich anhand der auf Serie konzipierten Votive über die Jahrhunderte auch Verschiebungen in den Funktionen und Aspekten der einzelnen Götter nachvollziehen.

Wenn sich bestimmte Themen oder Themenspektren über einen gewissen Zeitraum in einem Heiligtum durchsetzen, dann können sie Besuchern den Eindruck vermitteln, die Gottheit nehme sich gerade dieser in größerer Zahl wiederkehrenden Anliegen an. Die Tonfigurinen wären somit auch Erfolgsindikatoren, die nicht durch ihre individuelle Gestalt oder durch ihre persönliche Weihinschrift Autorität gewinnen, sondern durch ihr gemeinschaftliches und konsequent anonymes Auftreten in einer homogenen Gruppe. Stellt ein Stifter seine ›Thronende‹, seine Fackel- oder Ferkelträgerin oder seine Hydrophoros zu anderen, gleichartigen Bildern, verstärkt er hierdurch sein eigenes Anliegen und weiß sich zugleich in guter Gemeinschaft mit anderen Weihenden. In diesem sich selbst bestätigenden System bedurfte es wohl auch keiner priesterlichen Aufsicht oder Kontrolle. Die Priester einer polytheistischen Religion wie der griechischen besaßen nicht die Autorität ihrer hochgelehrten und spezialisierten Kollegen monotheistischer Glaubenssysteme.⁷⁶

Nicht nur in der Beziehung zu den Göttern, sondern auch für den Diskurs über religiöse Verhaltensweisen und Normen stellen die Votivterrakotten wichtige Bildmedien eigener Qualität dar. Ihre Masse, Homogenität und Anonymität zeigen auch, dass sie sich in der Frage der Konkurrenz unter den Stiftern von anderen Votivgattungen durch eine hohe Integrationskraft auszeichnen: Eine die Innovation oder Veränderung vorantreibende Konkurrenz unter den Stiftern, die mit der Zeit zu größeren, schöneren, wertvolleren und vor allem qualitativ hochwertigeren und personalisierten

75 S. M. Barra Bagnasco in: Muller (1997) 207–232 mit Lit.

76 Merker (2000) 325 f.; Kurz (2009) zufolge könnten womöglich Priesterinnen der Demeter oder Kultgesetzte den Besucherinnen der Heiligtümer in Korinth oder in Herakleia (Policoro) vorgeschrieben haben, welche Figuren sie aus den nahe gelegenen Werkstätten der Koroplasten kaufen bzw. weihen durften. Allg. zu Priestern s. Pirenne-Delforge – Georgoudi – Sourvinou-Inwood (2005).

Terrakottastatuen hätte führen können, gab es in diesem Bildmedium offenbar nicht. Die dissimilierenden Kräfte beschränkten sich bei den Votivterrakotten auf eine typologische Auswahl zum jeweiligen Thema, auf eine sich über Matrizen generationen hinweg ziehende Variation der einzelnen Typen sowie eine behutsame Aktualisierung der Typen, um ein traditionelles Thema vielleicht zeitgemäßer und griffiger visuell auf den Punkt zu bringen. Mit den aus Matrizen gezogenen seriellen Terrakottabildern wurde so ein über Jahrhunderte relativ stabiles System der symbolischen Kommunikation und Interaktion etabliert, das in seiner Gesamtheit erst dann abgeschafft wurde, als die Gemeinschaft der Adoranten und Votivstifter zu der Überzeugung gelangte, neue anonyme, überpersönlich gültige Bilder könnten ihre individuellen Anliegen mit Dank und Fürbitte den Göttern besser übermitteln.

Abb. 1 Archaische ›Thronende‹ mit Polos aus dem Artemision in Thasos. Terrakotta, Typus T1392



Abb. 2 Archaische ›Thronende‹ mit Polos aus der Nekropole von Kameiros, Rhodos. Terrakotta



Abb. 3 Archaische ›Thronende‹ mit Stephane aus einem Votivdepot in Teucheira, Kyrenaika. Terrakotta





Abb. 4 Archaische ›Thronende‹ mit Stephane aus dem Artemision in Thasos. Terrakotta, aus Serien des Typus T1276



Abb. 5 Archaische ›Thronende‹ mit Stephane von der Akropolis in Athen. Terrakotta



Abb. 6 Archaische Sitzfigur der Göttin Athena mit Gorgoneion von der Akropolis in Athen. Terrakotta



Abb. 7 Hocharchaisches Sitzbild der Phileia aus dem Heraion bei Samos. Marmorfigur



Abb. 8 Hochhellenistisches Weihrelief für die Götter Demeter, Kore und Plouton (?) aus Tegea, Arkadien. Marmorrelief



Abb. 9 Hochhellenistische Fackel- und Ferkelträgerin mit Polos aus dem Demeter-Heiligtum in Korinth, Terrakotta



Abb. 10 Frühklassische Hydrophoren mit Ferkel (li.) und Kranz (re.) aus dem Demeter-Heiligtum in Iasos. Terrakotta



Abb. 11 Hochklassische
Hydrophore aus dem
Demeter-Heiligtum
in Halikarnassos.
Terrakotta



Abb. 12 Hochhellenistische
Hydrophore aus
dem Demeter-
Heiligtum in
Knidos. Terrakotta



Abb. 13 Späthellenistische
Hydrophore aus dem
Thesmophorion in
Priene. Terrakotta

BIBLIOGRAFIE

Zu den abgekürzten Zeitschriften und Sigeln s. die Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts: <http://www.dainst.org/de/content/liste-der-abkürzungen-für-zeitschriften-reihen-lexika-und-häufig-zitierte-werke?ft=all>

- ALROTH (1988): B. Alroth, The Positioning of Greek Votive Figurines, in: R. Hägg (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26–29 June, 1986* (Stockholm 1988) 195–203.
- ALROTH (1989): B. Alroth, *Greek Gods and Figurines. Aspects of the Anthropomorphic Dedications* (= *Boreas* 18) (Uppsala 1989).
- ATALAY (1985): E. Atalay, *Un nouveau monument votif hellénistique à Éphèse*, in: *RA* 1985, 195–204.
- BAUMBACH (2004): J. D. Baumbach, *The Significance of Votive Offerings in Selected Hera Sanctuaries in the Peloponnese, Ionia and Western Greece* (= *BAR International Series* 1249) (Oxford 2004).
- BELL (1981): M. Bell, *The Terracottas* (= *Morgantina Studies* 1) (Princeton NJ 1981).
- BESCHI (1988): *LIMC* 4 (Zürich 1988) 844–892 s. v. Demeter (L. Beschi).
- BEVAN (1986): E. Bevan, *Representations of Animals in Sanctuaries of Artemis and other Olympic Deities* (= *BAR International Series* 315) (Oxford 1986).
- BLASSOPOULOU (2003): Chr. Blassopoulou, *Αττικοί ανάγλυφοι πίνακες της αρχαϊκής εποχής* (= *ADelt* *Demosieumata* 79) (Athen 2003).
- BLINKENBERG (1930): Chr. Blinkenberg, *La déesse de Lindos*, in: *ARW* 28, 1930, 154–168.
- BLINKENBERG (1931): Chr. Blinkenberg, *Les petits objets* (= *Lindos* 1) (Berlin 1931).
- BOARDMAN – HAYES (1966): J. Boardman – J. Hayes, *Excavations at Tocra 1963–1965* (= *The Archaic Deposits* 1) (Oxford 1966).
- BOL (2002): P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. 1: Die frühgriechische Plastik* (Mainz 2002).
- BRUMFIELD (1981): A. C. Brumfield, *The Attic Festivals of Demeter and their Relation to the Agricultural Year* (Salem, NH 1981).
- BÜRGERWELTEN (1994): Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Sonderausstellung Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, 29. I. bis 30. 4. 1994* (Mainz 1994).
- BURKERT (1972): W. Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (= *RGVV* 32) (Berlin 1972).
- BURKERT (1977): W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (= *Die Religionen der Menschheit* 15) (Stuttgart 1977).
- BURKERT (1998): W. Burkert, *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion* (München 1998).
- DI CESARE (2003): R. Di Cesare, *Il significato delle Korai e altre note sulla scultura votiva dell'Acropoli di Atene*, in: *ASAtene* 81, 2003, 649–664.

- CLAIRMONT (1993): Chr. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones I* (Kilchberg 1993).
- CLINTON (2005): K. Clinton, Pigs in Greek Rituals, in: B. Alroth – R. Hägg (Hrsg.), *Greek Sacrificial Ritual, Olympian and Chthonian. Proceedings of the Sixth International Seminar on Ancient Greek Cult, Organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 25–27 April 1997 (Stockholm 2005)* 167–179.
- COMELLA (2002): A. Comella, I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza (= *Bibliotheca Archaeologica II*) (Bari 2002).
- CUNNINGHAM (1971): I. C. Cunningham, *Herodas Mimiambi* (Oxford 1971).
- CUNNINGHAM (2004): I. C. Cunningham, *Herodas. Mimiambi* (München – Leipzig 2004).
- DEWAILLY (2001): M. Dewailly, Le sanctuaire d'Apollon à Claros. Place et fonction des dieux d'après leurs images, in: *MEFRA* 113, 2001, 365–382.
- DIEHL (1964): E. Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums* (Mainz 1964).
- DILLON (2002): M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London 2002).
- DOEPNER (2007): D. Doepner, Zur medialen Funktion von Terrakottastatuetten in griechischen Heiligtümern. Ein Befund in Medma (Rosarno), in: C. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike, Kolloquium 21./22. Oktober 2005* (= *Archäologisches Institut der Universität zu Köln, Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes* 4) (Wiesbaden 2007) 311–347.
- EDELMANN (1999): M. Edelmann, *Menschen auf griechischen Weihreliefs* (München 1999).
- FREYER-SCHAUENBURG (1974): B. Freyer-Schauenburg, *Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils* (= *Samos II*) (Bonn 1974).
- GEBAUER (2002): J. Gebauer, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (= *Eikon* 7) (Münster 2002).
- GRAEPLER (1994): D. Graepler, Kunstgenuß im Jenseits? Zur Funktion und Bedeutung hellenistischer Terrakotten als Grabbeigabe, in: *Staatliche Museen zu Berlin* (Hrsg.), *Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Sonderausstellung Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, 29. 1. bis 30. 4. 1994* (Mainz 1994) 43–58.
- GRAEPLER (1997): D. Graepler, *Tonfiguren im Grab, Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent* (München 1997).
- GRECO (1997): *EAA Secondo Supplemento 1971–1994 V* (Rom 1997) 688–701 s. v. Terracotta. *Mondo Classico. Terracotte Figurate* (G. Greco).
- VON GRAEVE (2007): V. von Graeve, Zur Kunstgeschichte früher milesischer Terrakotten, in: *Frühes Ionien. Eine Bestandsaufnahme. Panionion-Symposium Güzelçamlı 26. September – 1. Oktober 1999* (= *MilForsch* 5) (Mainz 2007) 645–668.
- GÜNTNER (1997): *LIMC VIII* (1997) 956–978 s. v. Persephone (G. Güntner).
- HAASE (2003): M. Haase, *Votivbilder als Werbemedien? Votivterrakotten aus Gravisca als Zeichenträger in Prozessen symbolischer Interaktion*, in: U. Veit – T. L. Kienlin – Chr. Kümmel (Hrsg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur* (New York 2003) 369–383.

- HERZOG (1901): R. Herzog, Bericht über eine epigraphisch-archäologische Expedition auf der Insel Kos, in: AA 1901, 131–140.
- VON HESBERG (2007): H. von Hesberg, Votivseriationen, in: C. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike, Kolloquium 21./22. Oktober 2005 (= Archäologisches Institut der Universität zu Köln, Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes 4) (Wiesbaden 2007) 279–309.
- HIGGINS (1954): R. A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities (= British Museum I) (London 1954).
- HIGGINS (1967): R. A. Higgins, Greek Terracottas (London 1967).
- HIGGINS (1986): R. A. Higgins, Tanagra and the Figurines (Princeton NJ 1986).
- HIGGINS – BURN (2001): L. Burn – R. Higgins, Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum III (London 2001)
- HILLER VON GAERTRINGEN (1906): F. Hiller von Gaertringen, Die Inschriften von Priene (Berlin 1906).
- HINZ (1998): V. Hinz, Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Grecia (= Palilia 4) (Wiesbaden 1998).
- HURWIT (2004): J. M. Hurwit, The Acropolis in the Age of Pericles (Cambridge 2004).
- HUYSECOM-HAXHI (2009): St. Huysecom-Haxhi, Les figurines en terre cuite de l'Artémision de Thasos (= Études thasiennes 21) (Paris 2009).
- IŞIK (1980): F. Işık, Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien zwischen 560 und 270 v. Chr. (= IstMitt Beih. 21) (Tübingen 1980).
- JUNG (1982): H. Jung, Thronende und sitzende Götter. Zum griechischen Götterbild und Menschenideal in geometrischer und früharchaischer Zeit (Bonn 1982).
- KABUS-PREISSHOFEN (1975): R. Kabus-Preißhofen, Statuettengruppe aus dem Demeterheiligtum bei Kyparissi auf Kos, in: AntPl 15, 1975, 31–64.
- KAHIL (1984): LIMC II (Zürich – München 1984) 618–753 s. v. Artemis (L. Kahil).
- KAMINSKI (1991): G. Kaminski, Thesauros, Untersuchungen zum antiken Opferstock, in: JdI 106, 1991, 63–181.
- KEESLING (2003): C. M. Keesling, The Votive Statues of the Athenian Acropolis ²(Cambridge 2003).
- KIDERLEN (2005): M. Kiderlen (Hrsg.), Die Götter beschenken. Antike Weihgaben aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Ausstellungskatalog Freiburg (= Schriften der Archäologischen Sammlung Freiburg 11) (München 2005).
- KÖSTER – KOSSATZ (1980): R. Köster – A.-U. Kossatz, 2. Ausgewählte Funde, in: W. Müller-Wiener u. a., Milet 1978–1979. Vorbericht über die Arbeiten der Jahre 1978 und 1979, IstMitt 30, 1980, 48–54.
- KRAUSKOPF (2009): LIMC Suppl. 1 (Düsseldorf 2009) s. v. Persephone A 416–423 (I. Krauskopf).
- KURZ (2009): U. C. Kurz, Die Macht antiker griechischer Weihgaben am Beispiel von figürlichen Terrakotten aus den Demeterheiligtümern von Herakleia-Policoro am Golf von Tarent, in:

- E. Walde (Hrsg.), *Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung* (Innsbruck 2009) 301–317.
- LEVENTI (1994/1995): I. Leventi, *Περσεφόνη και Εκάτη στην Τεγέα*, in: *ADelt* 49/50 (1994/1995) A' Mel. 83–96.
- LEVI (1967/1968): D. Levi, *Gli scavi di Iasos*, in: *ASAtene* 45/46, 1967/1968, 537–594.
- LINDERS – NORDQUIST (1987): T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods, Proceedings of the Uppsala Symposium 1985 (= Boreas 15)* (Uppsala 1987).
- LINDNER (1988): LIMC 4 (Zürich 1988) 367–394 s. v. Hades (R. Lindner).
- LIPPOLIS (2001): E. Lippolis, *Culto e iconografie della coroplastica votiva. Problemi interpretativi a Taranto e nel mondo greco*, in: *MEFRA* 113, 2001, 225–255.
- LIPPOLIS (2009): LIMC Suppl. 1 (Düsseldorf 2009) 163–168 s. v. Demeter (E. Lippolis).
- LOHMANN (1992): H. Lohmann, *Das Motiv der mors immatura in der griechischen Grabkunst*, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 103–113.
- MARX (2001): P.A. Marx, *Acropolis 625 (Endoios Athena) and the Rediscovery of its Findspot*, in: *Hesperia* 70, 2001, 221–254.
- MATTUSCH – DONOHUE – BRAUER (2006): C. C. Mattusch – A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), *Common Ground: Archaeology, Art, Science and Humanities, Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology Boston, August 23–26, 2003 (Oxford 2006)*.
- MERKELBACH – STAUBER (1998): R. Merkelbach – J. Stauber (Hrsg.), *Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion (= Steinepigramme aus dem griechischen Osten 1)* (Stuttgart – Leipzig 1998).
- MERKER (2000): G. S. Merker, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic and Roman Periods (= Corinth 18, 4)* (Princeton 2000).
- METZGER (1985): I. Metzger, *Das Thesmophorion von Eretria (= Eretria 7)* (Bern 1985).
- MEYER (2007): M. Meyer, *Athena und die Mädchen. Zu den Koren auf der Athener Akropolis*, in: dies. – N. Brüggemann, *Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter (= Wiener Forschungen zur Archäologie 10)* (Wien 2007).
- MITROPOULOU (1977): E. Mitropoulou, *Corpus I. Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Centuries B C.* (Athen 1977).
- MÖSCH-KLINGELE (2006): R. Mösch-Klingele, *Die *loutrophóros* im Hochzeits- und Begräbnisritual des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen* (Bern 2006).
- MÜLLER (1915): V. K. Müller, *Der Polos, die griechische Götterkrone* (Berlin 1915).
- MULLER (1996): A. Muller, *Les terres cuites votives du Thesmophorion. De l'atelier au sanctuaire (= Études thasiennes 17)* (Athen 1996).
- MULLER (1997): A. Muller (Hrsg.), *Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité. Création et production dérivée, fabrication et diffusion, Actes du XVIIIe Colloque de Centre de Recherches Archéologiques – Lille III (7–8 déc. 1995) (Villeneuve d'Ascq 1997)*.
- MUTHMANN (1982): F. Muthmann, *Der Granatapfel* (Fribourg 1982).

- NICHOLLS (1952): R. V. Nicholls, Type, Group and Series. A Reconsideration of some Coroplastic Fundamentals, in: *BSA* 47, 1952, 217–226.
- NICK (1993): G. Nick, Die Athena Parthenos (= AM Beih. 19) (Mainz 2002).
- OAKLEY – SINOS (1993): J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993).
- OSBORNE (1994): R. Osborne, Looking on Greek Style. Does the Sculpted Girl Speak to Women too?, in: I. Morris (Hrsg.), *Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaeologists* (Cambridge 1994) 81–96.
- PESCHLOW-BINDOKAT (1972): A. Peschlow-Bindokat, Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jh.s, in: *JdI* 87, 1972, 60–157.
- PFISTERER-HAAS (2002): S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser, in: *JdI* 117, 2002, 1–79.
- PFUHL – MÖBIUS (1977): E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs I (Mainz 1977).
- PIRENNE-DELFORGE – GEORGOUDI – SOURVINOU-INWOOD (2005): V. Pirenne-Delforge – St. Georgoudi – Chr. Sourvinou-Inwood in: *ThesCRA V.2.a. Personnel de Culte: monde grec 1–31* (Los Angeles 2005).
- REHM (1958): A. Rehm, Die Inschriften. Didyma 2 (Berlin 1958).
- RIETHMÜLLER (2005): J. W. Riethmüller, Asklepios. Heiligtümer und Kulte 1–2 (= Studien zu antiken Heiligtümern 2, 1–2) (Heidelberg 2005).
- RUMSCHEID (1998): F. Rumscheid, Priene. Führer durch das Pompeji Kleinasien (Istanbul 1998).
- RUMSCHEID (2003): F. Rumscheid, Figürliche Votivterrakotten als Ritual-Indikatoren in ostgriechischen Demeter-Heiligtümern? Das Beispiel Priene, in: C. Metzner-Nebelsick (Hrsg.), *Rituale in der Vorgeschichte, Antike und Gegenwart. Interdisziplinäre Tagung vom 1.–2. Februar 2002 an der Freien Universität Berlin* (Rahden 2003) 149–163.
- RUMSCHEID (2006): F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene (= AF 22) (Wiesbaden 2006).
- SARIAN (1992): LIMC VI (Zürich – München 1992) 985–1018 s. v. Hekate (H. Sarian).
- SCHERER (2000): T. S. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild (München 2000).
- SCHIERING (1979): W. Schiering, Milet. Eine Erweiterung der Grabung östlich des Athenatempels, in: *IstMitt* 29, 1979, 77–108.
- SCHIPPOREIT (1998): S. Th. Schipporeit, Das alte und das neue Priene. Das Heiligtum der Demeter und die Gründungen Prienes, in: *IstMitt* 48, 1998, 193–236.
- SCHIPPOREIT (2013): S. Th. Schipporeit, Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien (= Byzas 16) (Istanbul 2013).
- SCHNEIDER (1975): L. A. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korestatuen (Hamburg 1975).
- SCHÖRNER – GOETTE (2004): G. Schörner – H. R. Goette, Die Pan-Grotte von Vari (= Schriften zur Historischen Landeskunde Griechenlands 1) (Mainz 2004).
- SQUAITAMATTI (1984): M. Sguaitamatti, L'offrande de porcelet dans la coroplastic gélénienne (Mainz 1984).

- SHAPIRO (1989): H. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989).
- STEPHANOU (1958): A. P. Stephanou, *Χιακά Μελετήματα 1* (Chios 1958).
- VAN STRATEN (1995): F. T. van Straten, Hierá Kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece (= Religions in the Graeco-Roman World 127) (Leiden 1995).
- SVORONOS (1908–1937): J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I–III (Athen 1908–1937).
- THEMELIS (1998): P. G. Themelis, The Sanctuary of Demeter and the Dioscouri at Messene, in: R. Hägg (Hrsg.), Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence, Proceedings of the Fourth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22–24 October 1993 (Stockholm 1998).
- THESCRA (2005): Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Hrsg.), *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum V.2.b* (Basel – Los Angeles 2005).
- TÖLLE-KASTENBEIN (1986): R. Tölle-Kastenbein, Kallirhoe und Enneakrunos, in: *JdI* 101, 1986, 55–73.
- TÖLLE-KASTENBEIN (1994): R. Tölle-Kastenbein, Das archaische Wasserleitungsnetz für Athen und seine späteren Bauphasen (Mainz 1994).
- TRIANTI (1998): I. Trianti, *Το Μουσείο Ακροπόλεως* (Athen 1998).
- TUCHELT (1970): K. Tuchelt, Die archaischen Skulpturen von Didyma (= *IstForsch* 27) (Berlin 1970).
- UHLENBROCK (1990): J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), *The Coroplast's Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World* (New York 1990).
- WALDNER (2000): K. Waldner, Kulträume von Frauen in Athen. Das Beispiel der Artemis Brauronia, in: Th. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 53–81.
- ZERVOUDAKI (1988): E. Zervoudaki, Vorläufiger Bericht über die Terrakotten aus dem Demeter-Heiligtum der Stadt Rhodos, in: S. Dietz – I. Papachristodoulou (Hrsg.), *Archaeology in the Dodecanese. Proceedings of the Symposium in Copenhagen 7.–9. 4. 1986* (Kopenhagen 1988) 129–137.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 nach: Huysecom-Haxhi (2009) Nr. 1392 Typus T1392 Taf. 23
- Abb. 2 nach: Higgins (1954) Nr. 68 Taf. 13
- Abb. 3 nach: Boardman – Hayes (1966) Nr. 42 Taf. 99
- Abb. 4 nach: Huysecom-Haxhi (2009) Nr. 1307–1310 Typus T1276 Taf. 12
- Abb. 5 nach: Hurwit (2004) 19 Abb. 18
- Abb. 6 nach: Blassopoulou (2003) Kat. III Nr. 12 Taf. 62
- Abb. 7 nach: P. Karanastassis in: Bol (2002) Abb. 273 a
- Abb. 8 nach: Beschi (1984) Nr. 307 Abb.
- Abb. 9 nach: Merker (2000) Nr. H 395 Taf. 56

- Abb. 10 nach: Levi (1967/1968) 574 Abb. 43
Abb. 11 nach: Higgins (1954) Nr. 391 Taf. 58
Abb. 12 nach: Higgins – Burn (2001) Nr. 2518 Taf. 86
Abb. 13 nach: Rumscheid (1998) 158 Abb. 142

BILDER VOM OPFERN: ZUR ERZÄHLWEISE VON RITUALDARSTELLUNGEN IM RÖMISCHEN KLEINASIEN

GÜNTHER SCHÖRNER

I. BILDERZÄHLUNGEN ALS THEMA DER FORSCHUNG

1.1 Forschungsgeschichte

Studien zum Erzählen, natürlich vor allem zum Erzählen mit Bildern, haben in der klassischen Archäologie eine lange Tradition und reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Ein Meilenstein der Forschung zur Narratologie war das Werk »Bild und Lied« (1881) von Carl Robert, in dem er eine fundamentale Typisierung von Bilderzählungen vornahm, die er gleichzeitig mit den literarischen Gattungen Epik, Drama und Lyrik in Verbindung brachte und eben auch chronologisch wertete.¹ Er hielt für die archaische Zeit eine Darstellungsweise (*komplettierend*) für charakteristisch, in der in einem Einzelbild möglichst viele Phasen dargestellt sind, während in der Klassik einzelne Szenen (*distinguierend*) der Aktion in Situationsbildern wiedergegeben seien. Als charakteristisch für die hellenistische Zeit sah er die Erzählung mithilfe einer zyklischen Zusammenstellung von Bildern an, die von Fritz Wickhoff als »*kontinuierend*« bezeichnet wurde.²

Wesentlich weiter entwickelt wurde das Studium der Bilderzählung durch Kurt Weitzmann, der bei seiner Analyse von spätantiken Buchillustrationen eine neue Terminologie einführte,³ die sich aus der konsequenten Beschäftigung mit Fragen nach der Wiedergabe von Raum und Zeit ergab.⁴ So setzte er an die Stelle des Begriffs »komplettierend« den Terminus »simultaneous«, um besser zum Ausdruck zu bringen, dass ein einzelnes Bild mehrere Phasen einer Geschichte umfassen kann.⁵ Die zweite Kategorie Roberts, die klassischen, »distinguierenden« Bilder, wurde als *monoscenic* definiert, da dadurch die Einheit von Raum und Zeit in den Einzelbildern ausgedrückt wird,⁶ wäh-

1 Robert (1881) vor allem 3–51. Zur Geschichte: Stansbury-O'Donnell (1999) 1–17.

2 Wickhoff (1895); zitiert meist als Wickhoff (1912) passim, vor allem 9–17. Zur Begriffsgeschichte auch: Froning (1988) 169–174.

3 Weitzmann (1947).

4 Kritik an der Terminologie Roberts und Wickhoffs: Weitzmann (1947) 33–36.

5 Weitzmann (1947) 13 f.

6 Weitzmann (1947) 14–17.

rend Weitzmann ›continuierend‹ durch *cyclical* ersetzt.⁷ Die Arbeit Weitzmanns blieb bis vor Kurzem Grundlage für die Beschäftigung mit narrativen Bildern in der Klassischen Archäologie, erst in den letzten 20 Jahren wurden verstärkt Anstrengungen unternommen, dieses einfache Modell der Bilderzählung zu verfeinern und zu erweitern.⁸ Ergebnis dieser Arbeiten ist die Ablösung des dreiteiligen Schemas durch ein wesentlich komplexeres, wie es zunächst von M. D. Stansbury-O'Donnell resümierend vorgestellt wurde,⁹ aber noch logisch weiterzuentwickeln ist.¹⁰

Typ	Anzahl der Bilder	mehrfache Darstellung von Akteuren	Gleichzeitigkeit	Einheit von Raum
monoszenisch	1	nein	ja	ja
simultan	1	nein	nein	ja
progressiv	1	nein	nein	nein
kontinuierend I	1	ja	nein	ja
kontinuierend II	1	ja	nein	nein
panoramisch	1	nein	ja	nein
vereinheitlicht	2+	nein	ja	nein
zyklisch I	2+	ja	nein	nein

7 Weitzmann (1947) 32 f.

8 Einschlägige archäologische Literatur: Bielefeld (1956); von Blanckenhagen (1957) 78–83; Hanfmann (1957); Himmelfmann-Wildschütz (1967); Carter (1972); Kaeser (1976/81); Meyboom (1978); Snodgrass (1982); Raeck (1984); Stewart (1987); Boardman (1990); Shapiro (1990); Shapiro (1992); Small (1999). Auffällig ist vor allem die thematische, aber auch chronologische Beschränkung.

9 Stansbury-O'Donnell (1999) 5–8; vgl. auch Stähli (2003) 253–258.

10 Besonders auffällig ist, dass Stansbury-O'Donnell darauf verzichtet, eine Kategorie einzuführen für Darstellungen, die nur aus einem Bildfeld bestehen, bei denen aber Akteure mehrfach auftreten. Eine solche Unterscheidung wird aber später, wenn *narrative extensions* behandelt werden, selbst vorgenommen: Stansbury-O'Donnell (1999) 136–157, vor allem 137. Konsequenterweise muss das Schema dann noch weiter unterteilt werden, indem bei kontinuierenden und zyklischen Darstellungen differenziert wird, ob alle Aktionen am selben oder an wechselnden Orten stattfinden; in diesem Sinne ist das Schema weiter differenziert, wobei die angesprochene Unterscheidung nur numerisch vorgenommen wurde. Stansbury-O'Donnell (1999) 137 führt zudem auch den Terminus *panoramic* neu ein, der im Schema keine Rolle spielte.

11 Zur kaum vorhandenen Unterscheidung von seriell und episodisch: Stansbury-O'Donnell (1999) 6.

Typ	Anzahl der Bilder	mehrfache Darstellung von Akteuren	Gleichzeitigkeit	Einheit von Raum
zyklisch II	2+	ja	nein	ja
episodisch	2+	nein	nein	nein
seriell II	2+	nein	nein	nein

Diese verfeinerte Kategorisierung umfasst nun neun anstelle der ursprünglich drei Typen von Bilderzählung, wobei die ersten fünf Typen gelten, wenn nur ein Bild zu untersuchen ist, die anderen vier Typen jedoch, wenn wir mehrere Bilder, z. B. eine Reihe von Metopen oder Bilder in gerahmten Feldern neben- oder untereinander auf einem Gefäß, vor uns haben. Dieses minutiöse Schema stellt somit eine sehr detaillierte Terminologie zur Erfassung unterschiedlicher Typen von Bilderzählungen dar und belegt grundsätzlich das starke Interesse der Klassischen Archäologie an Darstellungen mit narrativem Gehalt. Gleichzeitig ist es freilich auch Ausdruck einer einseitigen und isolierten Forschungssituation, da das System trotz – oder wegen – der begrifflichen Kleinteiligkeit nur mehr selten in anderen Disziplinen Anwendung findet.¹² Die Weiternutzung dieser Kategorisierung führt somit letztendlich zur Isolierung klassisch-archäologischer Forschung, da in anderen Fächern längst andere Fragen bei der Erforschung von Erzählungen im Fokus standen.

Dieses Problem wurde freilich als solches erkannt, sodass in den letzten Jahren zunehmend narratologische Ansätze aufgegriffen wurden, die in den Literaturwissenschaften entwickelt wurden, wobei insbesondere die Strukturanalyse von Roland Barthes¹³ und – seltener – semiotische Ansätze von Umberto Eco¹⁴ zu nennen sind. Die wichtigsten Arbeiten in dieser Richtung sind – neben dem in vielerlei Hinsicht ohne direkte Nachfolger gebliebenen Werk von R. Brilliant zu »Visual Narratives« (1984)¹⁵ – der Tagungsband »Narrative and Event in Ancient Art«, herausgegeben von Peter J. Holliday,¹⁶ sowie das Buch »Pictorial Narrative in Ancient Greek Art« vom schon genannten Mark D. Stansbury-O'Donnell¹⁷. In der deutschsprachigen Forschung sind

12 Eine Ausnahme ist Dehejia (1990). Sie unterscheidet zwischen monoszenischen, synoptischen, verschmolzenen (*conflated*), kontinuierlichen und linearen Bilderzählungen. »Linear« verwendet sie als Synonym für »zyklisch«; vgl. Dehejia (1990) 386 Anm. 22. »Conflated« ist ein Bild, das die Hauptperson nur einmal zeigt, obwohl sie in verschiedenen Szenen agiert; ebd. 384f. Für die Antike ist mir kein Beispiel dieser Art bekannt.

13 Barthes (1966), deutsch: Barthes (1988). Vgl. die Ausführungen bei Stähli (2003) 244–254.

14 Eco (1979); Eco (1985); Eco (1987).

15 Brilliant (1984).

16 Holliday (1993a), vor allem Holliday (1993b).

17 Stansbury-O'Donnell (1999).

von besonderer Wichtigkeit die Akten einer im Jahr 2000 abgehaltenen Konferenz im Frankfurter Liebieghaus »Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst«¹⁸ und hier besonders der Beitrag von Adrian Stähli zu »Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration speziell in der hellenistischen Plastik«¹⁹.

1.2 *Methodische Probleme*

Trotz dieser Arbeiten der jüngeren Vergangenheit ist die Beschäftigung mit Bilderzählungen in der Klassischen Archäologie immer noch mit entscheidenden Mankos belastet. So werden wichtige Ansätze, die in anderen Bereichen längst etabliert sind, nur zögernd aufgenommen, und die Strukturanalyse von Roland Barthes findet nur zögerlich erst eine Generation später als in den modernen Philologien erste Anwendung.²⁰ Neue, post-strukturalistische bzw. »nachklassische« Arbeiten wurden bisher kaum rezipiert.²¹ Die Folge ist, dass ein Austausch mit anderen Fächern nur noch schwer möglich ist und das Fach zunehmend isoliert wird. Innerhalb der Klassischen Archäologie fällt auf, dass Untersuchungen zur Bilderzählung sich vor allem mit Bildern auf griechischen Vasen und in der griechischen Bauskulptur beschäftigen, wobei besonders oft die geometrische und früharchaische Zeit behandelt werden, und dass römische Denkmäler trotz der Vielzahl von relevanten Darstellungen merkwürdigerweise unterrepräsentiert bleiben, wobei allein die hauptstädtischen Monumente wie Bögen und vor allem die beiden Bildsäulen eine Ausnahme darstellen.²²

Im Folgenden soll ein kleiner Schritt unternommen werden, dies zu ändern: Es wird versucht, Darstellungen von Opferritualen im römischen Kleinasien unter Nutzung narratologischer Forschungsansätze zu analysieren und dabei zu prüfen, ob diese auch in der Klassischen Archäologie gewinnbringend angewandt werden können.

18 Bol (2003), z. B. Maderna (2003) oder Strawczynski (2003).

19 Stähli (2003).

20 Ähnlich ist das Problem in der Klassischen Philologie gelagert, was umso mehr erstaunt, als es sich in diesem Fall um Literaturwissenschaften handelt: Schmitz (2002) 37–75.

21 Eine Ausnahme ist scheinbar Giuliani (2003) (mit Vorarbeit in Giuliani [1996]), da sein Vorgehen diesen Ansätzen weitgehend ähnelt: Giuliani äußert sich anhand der Schrift »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« von G. E. Lessing (1766) zu Eigenschaften von Erzählungen, insbesondere der homerischen Epen, um narrative Bilder von deskriptiven unterscheiden zu können: Giuliani (2003) 21–37 und passim. Freilich setzt er sich an keiner Stelle mit der einschlägigen »postklassischen« Literatur auseinander. S. hierzu Anm. 66. Kritik: Stähli (2003) 250 f. Anm. 35.

22 Baumer – Hölscher – Winkler (1991); Huet (1996); Galinier (2000); Hölscher (2000); Koepfel (2002); Krierer (2002); Elsner (2005).

2. FALLBEISPIELE

2.1 *Der Fries an der »scaenae frons« des Theaters von Hierapolis*

a) Beschreibung

Eines der besterforschten Gebäude der antiken Stadt Hierapolis in Phrygien, heute Pamukkale, ist das Theater, das in hadrianischer Zeit errichtet und unter Septimius Severus grundlegend renoviert wurde.²³ Im beginnenden 3. Jahrhundert wurde auch die dreistöckige Bühnenfassade mit reichem Bauschmuck neu errichtet: Im unteren Sockelbereich der *scaenae frons* verläuft ein figuraler Fries, der Szenen aus dem Leben des göttlichen Zwillingspaars Artemis und Apollon zum Thema hat.²⁴ Den nördlichen Abschluss des Frieses zuseiten des linken Durchganges und der linken Hälfte des ersten Tores nimmt jedoch ein Abschnitt ein, der kein mythologisches Thema zeigt, sondern ausführlich Rituale zu Ehren der Artemis Ephesia schildert (Abb. 1).²⁵ Die nahezu lückenlose Abdeckung der entsprechenden Sockelzone durch die Einzelplatten und ihr sehr guter Erhaltungszustand lassen den Schluss zu, dass der Fries mit der antiken Konzeption übereinstimmt und wir nicht mit gravierenden Lücken zu rechnen haben: Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Bilderfolge dem antiken Zustand entspricht.

Bevor eine genauere Analyse der Erzählweise erfolgen kann, ist zunächst eine knappe Beschreibung der Darstellung entsprechend der Anbringung der Relieftafeln erforderlich. Der Fries beginnt im Norden mit der Darstellung dreier Frauen in Chiton und Himation, die jeweils ihre linke Hand in einem Gruß- bzw. Adorationsgestus erhoben haben (Ar IV a).²⁶ Ausgerichtet sind sie nach rechts, d. h. in die Richtung, in der sich die Bilderfolge fortsetzt. Aufgrund ihrer Haartracht – so trägt die linke Frau eine Melonenfrisur – handelt es sich wohl um Mädchen bzw. junge Frauen. Die anschließende Platte (Ar IV b) zeigt zwei weitere Frauen und die Statue einer Gottheit, die aufgrund der dargestellten Charakteristika eindeutig als Artemis Ephesia identifiziert werden kann:²⁷ ruhiges Standmotiv, angewinkelte Unterarme, auf denen zwei Löwen sitzen, reicher Kopfschmuck, der *ependytes* und die *polymasteia*.²⁸ Die Wiedergabe der dekorierten Basis, die mit einer Girlande und zusätzlich mit zwei Statuetten

23 Zum Theater: de Bernardo-Ferreri (2007); Çubuk (2008); d'Andria (2008) 124–126 (mit der älteren Lit.); Sobrà – Masino (2010).

24 Grundlegend: d'Andria – Ritti (1985) passim; vgl. auch Stupperich (2000) 222–227.

25 Zur Lokalisierung: d'Andria – Ritti (1985) 1–3. Die Plattenbezeichnung (Ar IV a–Ar IV l) folgt ebenfalls d'Andria – Ritti (1985).

26 D'Andria – Ritti (1985) 143–146 Taf. 37.

27 D'Andria – Ritti (1985) 146–149 Taf. 38.

28 Zur Ikonografie: Fleischer (1973); Fleischer (1984).

von Hirschkühen verziert ist, verweist eindeutig darauf, dass eine Statue und nicht die Gottheit selbst gemeint ist. Das Kultbild ist Objekt der kultischen Verehrung: Zum einen opfert eine links der Statue stehende verschleierte Frau auf einem brennenden Opferaltar, der von einer Art Baldachin bekrönt ist, zum anderen sprengt von rechts kommend eine weitere Frau mit einem Zweig eine Flüssigkeit auf das Standbild. Nach dieser Szene erfolgt ein grundsätzlicher Wechsel der Aktion: Nach den direkt auf Artemis bezogenen Ritualen ist eine Opferprozession wiedergegeben. Auf der ersten Platte (Ar IV c) führt ein Opferdiener in Chiton und Chlamys und mit hohen Schuhen ein Buckelrind an einem Seil nach rechts; dabei hat er eine kleine Keule geschultert.²⁹ Im Anschluss (Ar IV d) steht ein identisch gekleideter Mann ebenfalls mit einem Opfertier an einem Seil neben einem Baum.³⁰ Diese Platte bildet den rechten Abschluss der nördlichen Friespartie und ist L-förmig, da sie zum Türgewände umknickt. Der Fries wird auf der Gegenseite mit derselben Thematik fortgesetzt (Ar IV e): Ein Opferdiener, diesmal in Exomis mit breiter Gürtung, treibt einen Stier mit erhobener Keule nach rechts.³¹ Neben ihm steht eine Frau in langem gegürtetem Chiton, die in beiden Händen eine Girlande hält. Hinter ihr steht ein weiteres Buckelrind, das an einem Seil von einem Opferdiener in Exomis geführt wird, der jedoch bereits auf der nächsten Reliefplatte dargestellt ist (Ar IV f).³² Links neben diesem Opferdiener befinden sich ein zweites Opfertier, das er beaufsichtigt, und ein kleiner wiedergegebener, d. h. wohl jüngerer Kultassistent, der einen Korb mit Früchten auf dem Kopf trägt. Die nächste Platte (Ar IV g) ist auf zwei Seiten reliefsiert, da sie den Übergang vom nördlichen Durchgang zur frontal zu sehenden linken Hälfte des ersten Tores bildet.³³ Die erste Seite zeigt das schon bekannte Thema des ein Buckelrind führenden Opferdieners in Chiton und Chlamys, auf der anderen Seite ist eine Frau in Chiton und Himation dargestellt, die ein nicht mehr identifizierbares Objekt in beiden Händen hält. Im nächsten Abschnitt (Ar IV h) gipfelt die Prozession in der Tötung eines Buckelrindes.³⁴ Das ruhig stehende Opfertier, von einem Kultassistenten in Chiton und Himation an einem Seil gehalten, wird von einem Opferdiener in Exomis und breiter Gürtung mit einer Keule oder einer Axt niedergeschlagen. Begleitet wird die Aktion durch zwei Musikerinnen, die Doppelflöte spielen. Die Szenen auf den beiden nächsten Plat-

29 D'Andria – Ritti (1985) 150 Taf. 39, 1.

30 D'Andria – Ritti (1985) 150 f. Taf. 39.

31 D'Andria – Ritti (1985) 151 f. Taf. 40, 1.

32 D'Andria – Ritti (1985) 153 Taf. 40, 2.

33 D'Andria – Ritti (1985) 154 f. Taf. 41, 42, 1.

34 D'Andria – Ritti (1985) 155–157 Taf. 42, 2.

ten wechseln wieder deutlich das Thema und zeigen Aktionen, die denen der ersten Reliefs ähneln: Zunächst (Ar IV i) ist ein Mann in Chiton und Himation dargestellt, der in der linken Hand eine Schriftrolle hält und mit der rechten wohl Weihrauch in die Flamme eines Altars streut.³⁵ Der Kopf dieser Person ist abgeschlagen, sodass eine genauere Identifizierung nicht möglich ist. Es folgt die Darstellung einer Frau (Ar IV l), die adorierend vor einer Ädikula mit der Statue der Artemis Ephesia steht.³⁶ Trotz der Vergleichbarkeit der durchgeführten Rituale gibt es signifikante Unterschiede in Details zur Platte Ar IV b, da zum einen ein Mann als Opfernder auftritt, zum anderen Realia wie die Gestalt der Altäre oder die architektonischen Rahmungen der Statuen differieren. Bei den Platten Ar IV e bis Ar IV l, d. h. bei der Darstellung der Prozession, der Tötung des Opfertieres und dem zweiten Opfer bzw. zweiten Gebet vor Artemis Ephesia, wird das obere Drittel von einem in weiten Bögen drapierten Tuch eingenommen.³⁷ Die anschließenden Platten zeigen Personifikationen, die sich nicht mit den beschriebenen Ritualszenen in Verbindung bringen lassen.³⁸

b) Strukturelle Analyse

Die Beschreibung kann als Grundlage für die weitere Analyse dienen. Ein nächster Schritt ist die Untersuchung der Bilderzählung im Hinblick auf ihre Mikro- und Makrostruktur im Sinne der klassischen strukturellen Methode. Roland Barthes unterscheidet drei Ebenen bei der Beschreibung von Texten, die Funktionen, die Handlungen und die Narration, wobei transmedial vor allem die erste Gruppe einschlägig ist.³⁹ Nach Roland Barthes besteht diese Mikrostruktur einer Erzählung aus zwei Grundelementen, Funktionen und Indizes.⁴⁰ Funktionen wirken syntagmatisch, d. h. auf der Handlungsebene, als distributionelle Elemente und können wiederum unterschieden werden in Kerne bzw. Kardinalfunktionen und Katalysen, je nachdem wie wichtig sie für den Fortgang der Handlung sind. Kerne sind die elementaren Bausteine insofern, als sie eine offene Aktion bezeichnen, auf der die Erzählung beruht.⁴¹ Jeder Kern besteht aus einer handelnden Person und einer Person bzw. einem Gegenstand, das Objekt dieser Handlung ist. Katalysen hingegen dienen nach der Definition von R. Barthes der Erklärung der Kardinalfunktionen und liefern zusätzliche Informationen.⁴²

35 D'Andria – Ritti (1985) 157f. Taf. 43, 1.

36 D'Andria – Ritti (1985) 158–160 Taf. 43, 2.

37 Nicht im Einzelnen aufgeführt: D'Andria – Ritti (1985) 163.

38 D'Andria – Ritti (1985) 167–171.

39 Barthes (1988) 107f. Zum Folgenden auch: Stansbury-O'Donnell (1999) 18–31; Stähli (2003) 245–252.

40 Barthes (1988) III–III6.

41 Barthes (1988) III2f.

42 Barthes (1988) III3.

Der Opferfries von Hierapolis besteht demzufolge aus einer Vielzahl von Kernen, die Einzelaktionen bezeichnen. Unterschieden werden können:

- die Adoration von drei jungen Frauen
- das Opfer einer Frau am Altar
- das Besprengen der Statue
- das Treiben der Opfertiere
- das Töten eines Opfertieres
- das Opfer eines Mannes am Altar
- die Adoration von einer Frau

Katalysen sind dagegen relativ schwierig zu bestimmen. Da das Treiben der Opfertiere als Hauptaktion zu definieren ist, kann das begleitende Präsentieren einer Girlande als Katalyse bezeichnet werden. Gleiches gilt für den jugendlichen Opferdiener mit Fruchtkorb. Als erklärende Aktion zum Töten des Opferrindes kann natürlich auch das Spielen von Doppelflöten gesehen werden.

Neben den aus Kernen und Indizes bestehenden Funktionen wird die zweite mikrostrukturelle Kategorie laut R. Barthes von Indizes gebildet.⁴³ Auch diese werden weiter unterschieden, und zwar nach Indizes selbst und Informanten, wobei die Indizes sich auf Vorgänge und Personen außerhalb des eigentlichen Geschehens beziehen und Informanten die Erzählung in Zeit und Raum lokalisieren.⁴⁴ Gemäß dieser Definition als »realistischer Operator« können die architektonische Rahmung von Altären und Statuen, der Baum und vor allem der Vorhang, der den oberen Teil einer Vielzahl der Platten einnimmt, als Informanten bestimmt werden.⁴⁵ Insbesondere der Vorhang ist wichtig, setzt er doch die Prozession, das Opfer und die Aktionen bei der zweiten Darstellung einer Statue der Artemis Ephesia zueinander in eine direkte Beziehung. Indizes sind viel schwieriger innerhalb des Frieses auszumachen; da aber jeder Kern gleichzeitig auch als Index fungieren kann, sind die Kernaktionen ›Treiben von Rindern zum Opfer‹ und ›Töten eines Rindes als Opfer‹ als Anzeichen für ein opulentes, kostspieliges Ritual und allgemein für Luxus, Überfluss sowie Frömmigkeit bzw. *pietas* oder *eusebeia* zu lesen.⁴⁶

Nimmt man den mikrostrukturellen Aufbau als Ausgangspunkt, so wird deutlich, dass die Gliederung des Frieses sehr einfach ist. Die Betrachter konnten ohne große Mühe schnell die einzelnen Funktionen identifizieren, die einfach nebeneinander gestellt waren. Es dürfte keine großen Schwierigkeiten bereitet haben, den Fries als Darstellung von Ritualen zu Ehren der Artemis Ephesia zu lesen, auch wenn ansonsten my-

43 Barthes (1988) 114f.

44 Barthes (1988) 115.

45 Zitat: Barthes (1988) 115.

46 Zur Interpretation des Opfers grundlegend: Hölscher (1980) 281–287.

thische Gegebenheiten behandelt werden. Auch eine Reihung der Einzelhandlungen von unblutigem Opfer zu blutigem Tieropfer und wieder zum Opfer von Weihrauch ist problemlos zu bewerkstelligen. Hauptaufgabe für den Betrachter ist im Wesentlichen zu entscheiden, in welchem – zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen – Verhältnis die einzelnen Aktionen zueinander stehen.

Grundsätzlich lassen sich die Kerne zu drei längeren Handlungssequenzen zusammenfassen:⁴⁷ Die erste dieser Folgen besteht aus Handlungen zu Ehren von Artemis Ephesia; im Einzelnen sind dies die Adoration, das unblutige Opfer und die Lustration der Statue am Anfang des Frieses (Verehrung I). Die zweite Sequenz umfasst die Prozession von Kultdienern, die Rinder zum Opfer treiben und die von einer Girlandenträgerin und einem Korbträger begleitet werden. Direkt damit verbunden ist die Opferszene samt Flötenspielerinnen (Opfer). Den Abschluss bilden wieder Kultakte in Präsenz der Artemis-Statue, das unblutige Opfer durch einen Mann und die Adoration durch eine Frau (Verehrung II). Die Abfolge dieser drei Handlungssequenzen ist unabhängig von der Lokalisierung des Frieses, obwohl drei wechselnde Anbringungsorte (linke und rechte Rahmung, Stirn) zu unterscheiden sind.⁴⁸

Der Fries in Hierapolis lässt sich natürlich auch einem Typ der Bilderzählung zuweisen, wie er in der archäologischen Forschung entwickelt wurde.⁴⁹ Da kein Handlungsträger im gesamten Geschehen wiederholt auftritt, der Fries aber als ein einziges Bild ohne trennende Rahmungen konzipiert ist, muss es sich um eine monoszenische, simultane, progressive oder panoramische Darstellung handeln. Um zu einer genaueren Entscheidung zu kommen, ist zu klären, wie das Verhältnis von Raum und Zeit zwischen den einzelnen Bildsequenzen ist. Es ist also zu untersuchen, ob Einheit von Zeit oder von Raum beibehalten ist oder nicht. Dies bedeutet, im Einzelnen sind folgende Fragen zu beantworten: Sind alle Geschehnisse gleichzeitig oder gibt es eine temporäre Entwicklung von einem Früher zu einem Später? Und: Finden alle Aktionen am selben Ort statt oder ist eine Fortbewegung im Raum nachzuvollziehen? Die erste Sequenz (Verehrung I) ist als Handlung zu interpretieren, die an einem Ort und zur selben Zeit stattfindet, die jedoch früher erfolgt als das Opfer.⁵⁰ Opferprozession und Opfer dürften jedoch nicht gleichzeitig erfolgt sein, da die Rinder erst zum Platz getrieben werden mussten, bevor sie getötet wurden.⁵¹ Der Vorhang im obe-

47 Zur Definition der Sequenz: Barthes (1988) 118. d'Andria – Ritti (1985) 160–165 unterscheidet nur zwei Teile.

48 Zur Lokalisierung vgl. vor allem die Skizze bei d'Andria – Ritti (1985) 2 f.

49 S. hierzu Anm. 9, 10.

50 d'Andria – Ritti (1985) 160.

51 Es besteht natürlich die Möglichkeit, dass an eine ‚Momentaufnahme‘ gedacht war, bei der schon mit dem Töten begonnen wurde, als noch nicht alle Tiere am Opferplatz angekommen waren.

ren Drittel spricht jedoch dafür, dass damit räumliche Kohärenz ausgedrückt werden soll, nicht nur innerhalb der zweiten Sequenz, sondern auch zwischen Prozession, Opfer und zweiter Verehrungsszene. Diese beiden Rituale müssen also in unmittelbarer Nachbarschaft stattgefunden haben. Entscheidend für die Beurteilung des Gesamtfrieses hinsichtlich des Raumes ist deshalb das Verhältnis von Sequenz I auf der einen und den Sequenzen II und III auf der anderen Seite. Zugespitzt werden kann dies auf die Frage: Ist der Schauplatz der Verehrung I derselbe wie bei Verehrung II? Ist ein oder sind zwei Heiligtümer der Artemis Ephesia dargestellt? Entscheidend für die Beantwortung dieser Fragen ist die leicht veränderte Wiedergabe der architektonischen Rahmung der Götterstatue.⁵² Diese Differenzen, auch wenn sie nur geringfügig sind, können sinnvollerweise nur so interpretiert werden, dass zwei unterschiedliche Statuen bzw. Heiligtümer gemeint sind, d. h., es gibt keine Einheit von Raum zwischen den beiden Adorationssequenzen und somit natürlich nicht im gesamten Fries. Es ist nicht möglich, die Schauplätze näher zu bestimmen; infrage kommen unterschiedliche Heiligtümer, so natürlich der Artemis-Tempel am Stadtrand von Ephesos, weitere Kultstätten in der Stadt selbst oder auch in Hierapolis.⁵³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Darstellungen auf dem Fries in drei Handlungssequenzen gliedern lassen, zwischen denen weder räumliche noch zeitliche Einheit besteht. Legt man die Typologie von Bilderzählungen zugrunde, so ist der Fries insofern als progressiv zu bezeichnen, als es sich konzeptionell um ein Bildfeld handelt, bei dem keiner der Akteure mehrfach auftritt, bei dem jedoch weder Zeit noch Raum konstant bleiben, sondern sich fortentwickeln. Die Leserichtung der Bilderfolge von links nach rechts, so wie sie der Anbringungsort impliziert, entspricht dabei der Progression der Handlung in Raum und Zeit, sodass die Zeit der Handlung mit der Zeit der Wiedergabe synchron ist. Die räumliche und zeitliche Entwicklung sind jedoch nicht leicht lesbar. Die Unterschiede zwischen den beiden Artemis-Heiligtümern hätten viel expliziter dargestellt werden können. Auch eine zeitliche Entwicklung kann nur mittelbar anhand von Details ermittelt werden. Grundsätzlich ist diese zeitliche Progression nicht im Bild selbst angelegt, sondern kann nur dann erschlossen werden, wenn man auf bereits vorhandene Kenntnisse vom Ablauf eines solchen Rituals rekurriert. Der Wandel von Zeit und Raum hätte viel deutlicher zum Ausdruck gebracht werden können, wenn dem Bild mehr Informationen – sei es durch weitere Bildelemente, sei es durch Beischriften – inskribiert worden wären. Strukturanalytisch ausgedrückt: Hier macht sich auf mikrostruktureller Ebene das weitgehende Fehlen von

52 So auch d'Andria – Ritti (1985) 164.

53 Zur Lokalisierung, die aufgrund fehlender Angaben unklar bleiben muss: d'Andria – Ritti (1985) 164f.

Indizes negativ bemerkbar.⁵⁴ Eine andere Darstellungsstrategie, die den Wechsel in der Zeit nachdrücklich vor Augen führen könnte, wäre die Wiederholung von agierenden Personen, sodass eine serielle Bilderfolge entstanden wäre.⁵⁵

c) Narratologische Analyse

Die Behandlung von Mikrostruktur und Makrostruktur der Bilderzählung, soweit sie bisher geleistet wurde,⁵⁶ entspricht dem Vorgehen, wie es in der Klassischen Archäologie nicht unbedingt üblich, aber doch mitunter gebräuchlich ist.⁵⁷ Was bisher jedoch nicht durchgeführt wurde, ist die Berücksichtigung neuerer Ansätze der poststrukturellen bzw. postklassischen Narratologie, in denen die Identifikation von Makro- und Mikrostruktur keine besonders wichtige Rolle mehr spielt.⁵⁸ Von besonderem Interesse für die Klassische Archäologie (und Kunstgeschichte) sind Untersuchungen, die auf die Konstituenten von Erzählungen im Allgemeinen abzielen, d. h. in einem vom Einzelmedium unabhängigen Kontext.⁵⁹ In ihnen wird allgemein nach den Bedingungen gefragt, die erfüllt werden müssen, um von einer Erzählung sprechen bzw. um einem Werk narrativen Charakter zubilligen zu können. Ein Schlüsselbegriff für die Bewertung als Erzählung ist Narrativität⁶⁰, die von W. Wolf definiert wird als »Fähigkeit, das Narrative im Verein mit einer bestimmten Geschichte zu evozieren oder zu vermitteln«. ⁶¹ Das Hauptproblem liegt nun darin, zu bestimmen, welche Eigenschaften und Charakteristika Narrativität bezeichnen, die also überhaupt erst die Wiedergabe eines Ereignisses zu einer Erzählung werden lassen. Die Suche nach Narrativität im Kontext bildlicher Darstellungen ist dabei insofern wichtig, als häufig ohne weitere eingehendere Diskussion jedes Bild, das ein Geschehen wiedergibt, als narrativ bezeichnet wird.⁶² Dies zeigt sich darin, dass der Begriff ›Bilderzählung‹ meist nicht am Endpunkt der Suche nach Narrativität steht, sondern von vornherein ohne nähere Über-

54 S. hierzu Anm. 42.

55 Bezeichnung des Darstellungstypus nach Schema 1; hierzu Anm. 9.

56 Der Gebrauch des Begriffs ›Makrostruktur‹ folgt Stansbury-O'Donnell (1999) 54f.

57 So z. B. Stähli (1999) 252–258.

58 Erste Erwähnung: Herman (1997) 1046–1059. Zu Vorgehen und Fragestellungen: Herman (1999); Fludernik (2000); Nünning (2003); Herman – Vervaeck (2005) 103–176; aktuelle Aufsatzsammlung: Fludernik – Alber (2010); zur Geschichte: Phelan (2006); Shang (2011) 132–134.

59 Transmediale Studien vor allem: Herman (2004); Ryan (2004a); Ryan (2005); Wolf (2002); Wolf (2004); Ryan (2011); Wolf (2011) (mit der älteren Lit.); den Forschungsstand zusammenfassend: Mahne (2007) (kaum zu Bildern); zu Bildern konkret: Wolf (2003); Steiner (2004); Nanay (2009); Hoogvliet (2010) (mit weiterer Lit.); zu Giuliani hier Anm. 69.

60 Begriff geprägt von Greimas (1969).

61 Wolf (2002) 38.

62 Vgl. die Kritik bei Wolf (2002) 25; s. hierzu Anm. III.

prüfung der notwendigen Bedingungen verwendet wird. In den letzten Jahren wurden mehrere Methoden entwickelt, um auch in unterschiedlichen Medien, nicht nur im Bereich der fiktiven Erzählung in literarischer Form, d. h. bei Romanen, Märchen etc., Narrativität greifbar zu machen. Das Vorgehen ist durch mehrere wichtige Eigenheiten charakterisiert:⁶³

- Es ist transmedial, d. h., es ist nicht nur auf literarische Werke beschränkt.
- Es ist prototypisch, d. h., die Komponenten des Narrativen werden an einem Idealtyp entwickelt, können dann aber auf andere Medien übertragen werden.
- Es geht von einem skalierbaren Begriff des Narrativen aus, d. h., ein Werk ist nicht entweder narrativ oder nicht, sondern es gibt mehrere Abstufungen zwischen mehr oder minder narrativen Umsetzungen in unterschiedlichen Bereichen. Als narrativ hat dann ein Text oder ein Bild zu gelten, wenn es so viel Narrativität besitzt, dass das Narrative gegenüber anderen Modi, wie z. B. der deskriptiven / beschreibenden Darstellung, überwiegt.⁶⁴

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, entsprechende Merkmale am Fries von Hierapolis zu suchen und zu entscheiden, ob die Darstellung als narrativ in einem allgemeinen, auch narratologischen Standards entsprechenden Sinn bezeichnet werden kann und nicht nur als Bilderzählung gemäß archäologischen Konventionen.

In einer recht knappen und deshalb besonders praktikablen Zusammenstellung sieht die Literaturwissenschaftlerin und Narratologin M.-L. Ryan drei Eigenschaften als maßgeblich für Narrativität an, sodass ihre Anwesenheit Bedingung für eine idealtypische Erzählung ist.⁶⁵ Die Konditionen sind konsekutiv: Bedingung 2 kann nur greifen, wenn Bedingung 1 erfüllt ist; Bedingung 3 ihrerseits erfordert Einhaltung von Bedingung 2.

1. Narrative involves the construction of the mental image of a world populated with individuated agents (characters) and objects (spatial dimension).
2. The world must undergo not fully predictable changes of state that are caused by non-habitual physical events: either accidents (happenings) or deliberate actions by intelligent agents (temporal dimension).
3. In addition to being linked to physical states by causal relations, the physical events must be associated with mental states and events (goals, plans, emotions). This network of connections gives events coherence, motivation, clo-

63 So vor allem Fludernik (1996) 17–19; wiederholt und konkretisiert bei Wolf (2002) 35 f.

64 Nicht als Kategorie aufgeführt ist die argumentative Darstellung, da diese für Bilder keine Rolle spielt; hierzu Wolf (2002) 37 f.

65 Ryan 2005, 4; vgl. auch (etwas ausführlicher) Ryan 2007, 29 f.; wiederholt bei: Ryan 2011, 66 f.

sure, and intelligibility and turns them into a plot (logical, mental and formal dimension).

Versucht man nun die Frage zu beantworten, ob am Fries aus Hierapolis diese Konditionen eingehalten sind, so wird deutlich, dass die Analyse von Mikro- und Makrostruktur im Sinne der klassischen Narratologie in eine ganz andere Richtung zielt und sie nicht den narrativen Gehalt einer Bilderzählung greifen kann. Es sind also durchaus weitere, anders gerichtete Überlegungen notwendig, die eine Beschäftigung mit post-klassischer Narratologie als sinnvoll erweisen.⁶⁶

Die Analyse des Frieses von Hierapolis ergibt dabei Schritt für Schritt folgendes Bild: Die erste Kondition erscheint auf den ersten Blick vollständig erfüllt, da der Fries von Hierapolis ein detailliertes Bild einer Welt mit einer großen Anzahl menschlicher Akteure sowie vielen Gegenständen zeigt. Ein Problem ergibt sich jedoch aus der Charakterisierung der Handelnden: Sind es anonyme Genre-Figuren oder sind tatsächlich wiedererkennbare Individuen gemeint? Sowohl die Opferdiener und Assistenten beiderlei Geschlechts von Handlungssequenz II als auch die Kultteilnehmerinnen von Handlungssequenz I zeigen keine Porträtzüge, sind also nicht individualisiert. In anderer Manier könnte nur der opfernde Mann in Handlungssequenz III wiedergegeben sein, da üblicherweise die Person, die das unblutige Opfer durchführt, bei römischen Opferdarstellungen die Hauptperson ist, wie sich sowohl an stadtrömischen als auch an kleinasiatischen Monumenten belegen lässt.⁶⁷ Eine sichere Ent-

66 Einer entsprechenden Analyse am nächsten kommt das Vorgehen, das Giuliani (2003) praktiziert. Aus seinen Ausführungen lässt sich folgender ›Kriterienkatalog‹ erschließen, den er zur Definition von erzählenden Bildern erhebt (Giuliani [2003] 35f.):

»Handelnde Subjekte als Protagonisten bestimmen den Gang der Ereignisse« (35).

»Die Ereignisfolge muss auf plausible Weise begrenzt sein durch einen Anfang und ein Ende« (35).

»Notwendiger Bestandteil des Anfangs ist ein Spannungsmoment, das die Handlung auslöst [...] zum Ende gehört umgekehrt die [...] Auflösung der Spannung« (35f.).

Die Komponenten gleichen ungefähr den Konditionen, die von M. L. Ryan aufgestellt wurden (hier Anm. 65); erstaunlicherweise geht aber L. Giuliani an keiner Stelle auf die narratologische Literatur ein. Im weiteren Verlauf des Buchs wendet Giuliani seine Liste aber nicht immer konsequent an. Für ihn sind schließlich die Bilder narrativ, »die vom Normalfall [der deskriptiv ist, G. S.] abweichen. Diese sind es, die einer narrativen Erklärung bedürfen und damit auch den thematischen Rahmen der dargestellten Handlung festlegen«; Giuliani (2003) 285. Seine Beurteilung trifft sich jedoch mit der hier für die Opferfriese getroffenen insofern, als er ein ausschließlich narratives Bild negiert.

67 Stadtrömische Monumente zeigen vor allem bei dieser Aktion den Kaiser: Gordon (1990); kleinasiatische Monumente sind seltener: vgl. Reliefs aus der Troas (Schörner [2006] 74–76 Abb. 3, 4), Burdur (Mitchell [1995] 54f. Taf. 20) usw.

scheidung ist jedoch nicht möglich. Die Tatsache, dass die Frau in entsprechender Aktion zu Beginn des Frieses nicht als Individuum gefasst ist, spricht jedoch eher dafür, dass auch der opfernde Mann vergleichbar zu sehen, also nicht als Individuum aufzufassen ist. Dies bedeutet, dass kein bestimmtes, historisch greifbares Ritual-Ereignis dargestellt ist, sondern eine detaillierte Schilderung nicht näher spezifizierbarer Kultakte in eher allgemein-typischer Manier. In Worten wäre das Geschehen also mit ›ein Mann opfert‹, nicht mit ›der Mann xy opferte‹ zu beschreiben. Es ist deshalb fraglich, ob die erste Kondition, die individualisierte (*individuated*) menschenähnliche Akteure bedingt, erfüllt wird. Sicher auszuschließen ist, dass die dritte Kondition eingehalten wird, da weder Absichten noch Emotionen im Bild ausgedrückt sind, sodass eine Motivation für das Handeln der Akteure im Dunkeln bleibt. Selbst die zeitliche Dimension ist eher vom Betrachter durch Vorwissen zu erschließen als ikonografisch thematisiert.

Die Opferdarstellung des Frieses von Hierapolis besitzt deshalb keine oder nur sehr eingeschränkte Narrativität und ist demnach keine Bilderzählung im eigentlichen Sinne. Am treffendsten erscheint als Genus-Bezeichnung der Begriff ›Beschreibung‹.⁶⁸ Als weiterer Terminus käme auch der Begriff ›Rezept‹ infrage, so wie er von M.-L. Ryan verwendet wird.⁶⁹ Gemeint ist natürlich nicht, dass die Reliefs eine ausführliche Handlungsanweisung darstellen, doch sind auf ihnen wichtige Schritte eines komplexen Ritualakts – auch zeitlich – gereiht.

Narratives Potenzial besitzt der Fries jedoch insofern, als die Betrachter die Darstellung leicht zu einer Erzählung erweitern können, d. h., der Fries von Hierapolis ist in der Terminologie W. Wolfs geschichtenindizierend:⁷⁰ Der Wandel von einer Frau zu einem Mann beim Opfer vor den Statuen der Artemis, der Wechsel der Lokalität und die zeitliche Progression sind Faktoren, aus denen eine ›Geschichte gemacht‹ werden kann, z. B. die Ausbreitung des Kultes der Artemis Ephesia von einem Heiligtum zu einem anderen durch eine Prozession und mit Einweihung durch einen Kultfunktionär. Diese Transformation in eine Erzählung würde natürlich erleichtert, wenn erstens deutlich(er)e Hinweise auf eine räumliche und zeitliche Progression vorhanden wären und zweitens die handelnden Akteure individualisiert und eindeutig als die für entsprechende Rituale entscheidenden Personen benennbar wären. Aber auch in diesem Fall besäße der Fries nicht Narrativität in vollem Umfang, da nur die ersten beiden Konditionen erfüllt wären. Die dritte Bedingung kann grundsätzlich nur dann eingehalten werden, wenn der Betrachter eine entsprechende Erzählung ›erfindet‹.

68 Wolf (2002) 37 f.

69 Ryan (2007) 25 f.

70 Zum Prozess des Umsetzens in eine Geschichte: Wolf (2002) 75. 95–98 mit Schema 3.

Zu fragen ist nun, ob andere Darstellungen von Opfern in Kleinasien mit größerer Berechtigung als narrativ bezeichnet werden können. Die bisherigen Überlegungen haben gezeigt, dass nur möglichst ausführliche Bilderfolgen die entsprechenden Konditionen erfüllen können. Einer – kürzeren – Analyse werden deshalb der Adoptions- bzw. Opferfries des sogenannten Partherdenkmals aus Ephesos und ein weiterer Fries einer Bühnenfassade in Perge unterzogen.

2.2 Die Adoptionsserie des sogenannten Parthermonuments in Ephesos

a) Beschreibung und Rekonstruktion

Das sogenannte Parthermonument ist ein zentrales Denkmal römischer Bildkunst in Kleinasien.⁷¹ Ihm zuzurechnen ist eine umfangreiche Serie von Reliefplatten, die einen Staatsakt mit aufwendigem Opfer aus Anlass der Nachfolgeregelung Hadrians im Jahr 138 darstellt (Abb. 2).⁷² Ein gravierendes Manko besteht darin, dass das Aussehen des Gesamtmonuments nicht bekannt ist, sodass – im Unterschied zum Fries in Hierapolis – weder die Reihenfolge der Platten noch der Umfang der Darstellung gesichert sind. Um diesem Dilemma abzuwehren, wird deshalb im Wesentlichen auf den Rekonstruktionsvorschlag von W. Oberleitner zurückgegriffen, ohne allerdings das gesamte ›Deutungspaket‹ zu übernehmen.⁷³ Vor allem werden andere Meinungen zur Interpretation berücksichtigt und eigene Vorschläge zur Rekonstruktion der Thematik einzelner Reliefs unterbreitet.⁷⁴ Die Reihenfolge des Vorgehens bei der Behandlung der Bilderfolge bleibt jedoch gleich: Nach einer kurzen Beschreibung werden Mikro- und Makrostruktur herausgearbeitet; anschließend wird die Darstellung auf ihren narrativen Gehalt untersucht.

Der Opferfries besteht aus drei annähernd vollständigen Platten (FR2; FR3; FR4), zwei Platten, die ungefähr zur Hälfte erhalten sind (FR1; FR6), und verschiedenen Fragmenten.⁷⁵ Von entscheidender Bedeutung für die Gesamtinterpretation ist die so-

71 Wichtigste Literatur: Eichler (1940); Vermeule (1968) 95–123; Eichler (1971); Oberleitner u. a. (1978) 66–94; Ganschow (1986); Oberleitner (1995); Liverani (1996/97); Oberleitner (1999a); Oberleitner (1999b); Gabelmann (2001); Fuchs (2002/03); Seipel (2006); Landskron (2006); Oberleitner (2009); Fittschen (2009).

72 Oberleitner (2009) 49–68 Nr. FR1–FR6; 215–222 Abb. 48–106. Die Plattenbezeichnung Oberleitners wird hier übernommen.

73 Oberleitner (1999b) 113–124; Oberleitner (2009) 302–308 *Faltplan 1* FR1–FR6. Er rekonstruiert eine Reihe von insgesamt 11 Platten.

74 Vor allem Liverani (1996/97) 153–174; Landskron (2006) 143–183; Fittschen (2009) 157–179 (mit der m. E. zutreffenden Deutung und Datierung).

75 Oberleitner (2009) 307 f.

genannte Adoptionsplatte, die die Nachfolgeregelung des Jahres 138 bildlich umsetzt:⁷⁶ Dargestellt sind Hadrian und Antoninus Pius, beide in Tunika und Toga *capite velato*. Zwischen ihnen stehen Lucius Verus und rechts von Antoninus Mark Aurel. Alle Figuren sind ruhig stehend dargestellt, hinter Hadrian bewegt sich eine jugendliche männliche Figur, wohl eine Personifikation, nach links.⁷⁷ Unklar ist, welche Aktion genau durchgeführt wird. Die *velatio capitis* bei Hadrian und Antoninus Pius spricht dafür, dass beide bei der Durchführung eines Kultaktes wiedergegeben sind.⁷⁸ Die Vermutung liegt nahe, dass sie beim Voropfer dargestellt sind, doch hält weder Hadrian eine Patera in der rechten Hand⁷⁹ noch ist ein Altar bzw. ein Foculus dargestellt. Dieses Dilemma kann nicht wirklich gelöst werden,⁸⁰ als Ausgangsposition für die weiteren Überlegungen soll deshalb von zwei Grundannahmen ausgegangen werden:

1. Hadrian und Antoninus Pius führen ein Ritual durch, das im Zusammenhang mit der Adoption bzw. der Präsentation der Thronfolger steht. Die Darstellung ist nicht allein symbolisch gemeint.
2. Dieses Ritual besteht nicht nur aus der Handlung, die von Hadrian und Antoninus Pius ausgeführt wird, sondern umfasst auch ein aufwendiges Stieropfer.

Ein wesentlicher Teil dieses Opfers ist auf einer zweiten gut erhaltenen Platte (FR4 bzw. SO2) dargestellt (Abb. 3).⁸¹ Gezeigt wird die Tötung eines Buckelrindes als Kulminationspunkt eines aufwendigen blutigen Opfers. Der Akt wird durchgeführt von zwei Kultdienern, die mit die rechte Schulter- und Brustpartie frei lassenden Gewändern bekleidet sind. Im Unterschied zum Vorschlag von W. Oberleitner, der in der dargestellten Aktion die Vorbereitung zum Opfer sehen möchte,⁸² ist meines Erachtens hier der Moment unmittelbar vor der Tötung selbst wiedergegeben:⁸³ Der rechte Opferdiener hielt das Rind wohl an einem Seil, wie es von vielen kleinasiatischen Reliefs bekannt ist, da das Seilende noch gut auf dem linken Oberschenkel zu erkennen ist.⁸⁴ Die Figur des linken Opferdieners ist wohl mit erhobenem, angewinkeltem rechten Arm zu ergänzen.

76 Liverani (1996/97) 155–157; Fittschen (2006); Oberleitner (2009) 54–57 Nr. FR3 Abb. 65–79; Fittschen (2009) 163–165.

77 Zur Deutung dieser Figur: Oberleitner (2009) 216; Fittschen (2009) 164.

78 Grundlegend zur *velatio capitis*: Freier (1963).

79 Der rechte Unterarm von Antoninus Pius war eingezapft, sodass der nachmalige Kaiser aus einer Opferschale Wein gegossen haben kann: Oberleitner (2009) 55.

80 Vgl. Fittschen (2009) 164, 175.

81 Oberleitner (1999b) 113–115; Oberleitner (2009) 58–61 Nr. FR4 Abb. 80–88.

82 Oberleitner (2009) 217.

83 Kurz angesprochen bereits bei Schörner (2011) 90 f.

84 Gut zu erkennen auf Oberleitner (2009) Abb. 87.

Der abgebrochene Steg auf der rechten Brust gibt dabei ungefähr die Position an, an der sich die Hand befand. Da nur eine Ansatzstelle auf dem Relief zu erkennen ist, sollte zudem davon ausgegangen werden, dass der gehaltene Gegenstand relativ klein war; es ist also eher mit einem Messer zu rechnen als mit einem langstieligen Beil, für das unbedingt ein zweiter Steg mit einem weiteren Puntello auf dem Relief zu erwarten wäre. Zu rekonstruieren ist also ein Opferdiener, der ein Messer zum Stich bereit in der rechten Hand gehalten hat. Dies ist ein Motiv, das sich häufiger auf kleinasiatischen Opferreliefs nachweisen lässt, so auch auf dem Theaterfries aus Perge.⁸⁵ Besonders ähnlich kommt es auf einer als verschollen geltenden Reliefbasis in Termessos vor.⁸⁶ Gestützt wird diese Rekonstruktion einer eher in einheimischer Tradition stehenden Bildfassung der Tötung auch dadurch, dass sowohl die Kleidung der Kultassistenten als auch das Opfer selbst, ein Zebu, in den kleinasiatischen Kontext passen.⁸⁷ Rind und Opferdiener nehmen den Vordergrund dieser Platte ein, im Hintergrund läuft ein jugendlicher langhaariger Opferdiener nach links, in der Plattenmitte und am rechten Rand stehen sich ein Flöten- und *tuba*-Spieler gegenüber. Thematisch ist die Szene der Aktion auf dem Fries von Hierapolis sehr ähnlich, ikonografisch und vor allem kompositionell gibt es freilich gravierende Unterschiede schon allein aufgrund der Komposition, insbesondere aufgrund des zentral positionierten Tieres, das frontal zum Betrachter ausgerichtet ist.

Die ausführlich beschriebene »Wiederherstellung« der Aktion auf dieser Platte hat auch Konsequenzen im Hinblick darauf, welche Szenen bei der Adoptionsserie (noch) unentbehrlich sind. So ist die von W. Oberleitner fast vollständig ergänzte Platte SO₃ mit Stiertötung nicht mehr notwendig.⁸⁸ Die wenigen ihr zugeordneten Fragmente sind auch nicht ausreichend, um die Darstellung eines nach ikonografischen Kriterien typisch römischen Opfers zwingend erforderlich zu machen.⁸⁹ Da ein Fragment die Beine eines still stehenden Rindes zeigt, ist jedoch davon auszugehen, dass die Opferung eines zweiten Tieres dargestellt war.⁹⁰

Auch das postulierte Thema »Priester am Altar« ist mit Problemen behaftet, wie bereits von K. Fittschen zu Recht betont wurde.⁹¹ Grundsätzlich gilt, dass bei den meisten Opferdarstellungen das unblutige Voropfer von der Hauptperson vollzogen wird,

85 Vgl. hierzu Anm. 106.

86 Zur Basis: Lanckoroński (1892) 48 f. Abb. 7, 8. Die Basis wurde vom Autor im Steinversturz des Bühnengebäudes im Jahr 2002 wiederentdeckt.

87 So Landskron (2006) 166 f. (zu Ephesos); Schörner (2011) 86 (allgemein).

88 Oberleitner (2009) 217. Zur fraglichen Vorgehensweise: Fittschen (2009) 162 f.

89 Zu Opferdarstellungen römischen Typs allgemein: Scott Ryberg (1955); Ronke (1987); Huet – Scheid (2004); Huet (2005) (mit der weiteren Literatur).

90 Oberleitner (2009) 62. Dies ist Platte SO₁.

91 Fittschen (2009) 175.

sofern eine konkrete Individualisierung beabsichtigt war;⁹² im Kontext des ephesischen Monuments wäre deshalb unbedingt ein Mitglied des Kaiserhauses zu erwarten, wobei die Frage nach der genauen Positionierung der beiden Fragmente, die je eine rechte Hand mit *Patera* abbilden, ungelöst bleiben muss.⁹³

Auf den restlichen zwei gut erhaltenen Platten und mehr oder minder umfangreichen Bruchstücken, die der Adoptionsserie zugerechnet werden, sind weitere Teilnehmer des Opfers bzw. des Staatsaktes aus Anlass der Präsentation der Nachfolger dargestellt, darunter auch benennbare Mitglieder des Kaiserhauses, so *Sabina*⁹⁴ und *Faustina maior*⁹⁵. Da auch eine Kultassistentin mit Spendenkanne wiedergegeben ist,⁹⁶ steht räumlich, zeitlich und thematisch der Bezug zum Opfer fest.

b) Strukturelle Interpretation

Aufgrund des fragmentarischen Charakters und der Schwierigkeiten bei der Interpretation ist eine Analyse der Mikrostrukturen relativ schwierig. In vereinfachter Form sind folgende Funktionen zu unterscheiden:

- Aktion der Kaiser
- Tötung eines Rindes
- Ritualteilnahme durch Zuschauer und Opferdiener

Als Nuklei sind nur die beiden ersten Handlungen aufzufassen. Hinzu kommt vielleicht noch die Darstellung eines unblutigen Opfers. Ein Großteil der Figuren der Adoptionsserie, nämlich die Personen auf den Platten FR1, FR2, FR5 und FR6, erfüllt meines Erachtens die Funktion einer Katalyse, da die Teilnehmer kein eigenständiges Ritual durchführen. Indizes sind noch seltener als auf dem Fries in Hierapolis; zu nennen sind allein einzelne Gegenstände wie das Szepter auf der Kaiserplatte oder das Füllhorn in der Hand der *Faustina maior*.⁹⁷ Hinweise auf Zeit und Ort des Geschehens fehlen dagegen vollständig.

Auch die Adoptionsserie ist nicht in Bildfelder aufgeteilt, sondern besteht aus einem zusammenhängenden Bildfries. Um zu einer Klassifizierung des Erzähltyps zu gelangen, ist deshalb wiederum zu klären, welches zeitliche und räumliche Verhältnis zwischen den einzelnen Szenen bzw. Funktionen herrscht. Eine Veränderung des Geschehens im Raum lässt sich nicht feststellen. Die Statik der Figuren, ihre frontale Ausrichtung

92 S. die Beispiele in Anm. 67. Zur Rolle des Kaisers beim Voropfer: Gordon (1990).

93 Oberleitner (2009) 157 f. Nr. FRF 32, 33.

94 Fittschen (2006) 75–78 Abb. 18, 19.

95 Fittschen (2006) 75 Abb. 14, 15.

96 Oberleitner (2009) 52 Nr. FR2 Fig. 4; 215.

97 Zur Rolle des Szepters: Oberleitner (2009) 219 f.; Fittschen (2009) 165.

zum Betrachter und das Fehlen von auf den Raum bezogenen Indizes verhindern jegliche Illusion von Bewegung. Wie W. Oberleitner schreibt, bildet der Schauplatz des Geschehens ein Areal, das »von den Teilnehmern in einem Kreis umstanden wird«. ⁹⁸

Etwas schwieriger ist es, festzustellen, ob ein einziger Moment oder eine Zeitabfolge wiedergegeben ist. Von besonderer Wichtigkeit ist die Opfersequenz, d. h. die Tötung der Rinder. W. Oberleitner nimmt an, dass diese in drei verschiedene Phasen unterteilt dargestellt ist: Treiben des Tieres an den Ort der Schlachtung (SO₁), Vorbereitung vor der Schlachtung (SO₂), die Schlachtung selbst (SO₃). ⁹⁹ Da jedoch auf der Platte SO₂ auch die Tötung dargestellt ist, sind zumindest zwei Szenen gleichzeitig. ¹⁰⁰ Auch an der Deutung von SO₁ ist zu zweifeln, weil das Fragment mit den Stierbeinen zweifelsfrei ergibt, dass ein stehendes Tier wiedergegeben war. ¹⁰¹ Es gibt also keinen Hinweis darauf, dass eine Prozession im Gange und somit ein früheres Stadium Bildthema ist. Genauso wenig lässt sich sicher erschließen, dass zu anderen Szenen eine zeitliche Differenz besteht. Dies wäre nur explizit der Fall, wenn einer der Kaiser auf der (hypothetischen) Platte mit Voropfer am Altar und auf der Adoptionsplatte, also insgesamt zweimal dargestellt worden wäre. Weniger deutlich könnte eine Ungleichzeitigkeit der Aktionen dargestellt sein, wenn das unblutige Voropfer und die Schlachtszene als Hauptopfer bildlich nebeneinandergestellt worden wären. ¹⁰² Beide Lösungen sind nicht gesichert. Vor allem im – wahrscheinlicheren – zweiten Fall wäre die Zeitsequenz auch nicht direkt der Darstellung zu entnehmen, sondern könnte nur aufgrund der Kenntnisse des Betrachters über die Abläufe des Rituals erschlossen werden.

Es spricht also viel dafür, dass auf dem sogenannten Parthermonument mit der Adoptionsserie ein in Raum und Zeit einheitliches Geschehen wiedergegeben ist, so dass die Bilderzählung als monoszenisch charakterisiert werden kann.

c) Narratologische Analyse

Eine Analyse des narrativen Gehaltes im Sinne der nachklassischen Narratologie als dritter Schritt kann wieder von den Bedingungen ausgehen, die M.-L. Ryan in einem intermedialen Kontext aufgestellt hat. ¹⁰³ Im Unterschied zum Fries in Hierapolis erfüllt die Adoptionsserie die erste Bedingung nach anthropomorphen, vor allem auch

⁹⁸ Oberleitner (2009) 222.

⁹⁹ Oberleitner (1999b) 124; Oberleitner (2009) 217.

¹⁰⁰ Dies gilt unabhängig davon, dass die Rekonstruktion von SO₃ gänzlich ungesichert ist.

¹⁰¹ Oberleitner (1999b) 115 Kat. A; 120 (dort richtig als stehend bezeichnet); Oberleitner (2009) 62 Frgmt. 7 (zu SO₁).

¹⁰² Übersichtliche Zusammenstellung der Phasen eines (römischen) Opfers: Beard – North – Price (1999) 148 (mit weiterer Lit.).

¹⁰³ S. hier zu Anm. 65.

individualisierbaren Handlungsträgern in vollem Umfang, da mit den Mitgliedern der kaiserlichen Familie eindeutig benennbare Personen dargestellt sind. Dabei ist es unerheblich, dass nicht alle Figuren dieser Kategorie angehören, sondern auch Genre-Figuren oder Personifikationen vorkommen, solange nicht alle Handelnden zu einer dieser beiden Gruppen gehören.¹⁰⁴ Zudem spielt es keine Rolle, wenn Personen dargestellt sind, die nicht mehr am Leben sind, wie z. B. Sabina, da im Grunde der Realitätsgehalt der dargestellten Szenerie nicht zur Disposition steht. Bereits bei der zweiten Kondition des Narrativen, die die zeitliche Dimension zum Thema hat, zeigt sich das Monument aus Ephesos jedoch als unzulänglich, da keine Veränderungen feststellbar sind und somit nicht sicher zwei aufeinanderfolgende Ereignisse wiedergegeben werden. Die Adoptionsserie, so wie sie aufgrund der erhaltenen Platten momentan zu rekonstruieren ist, kann deshalb wie der Fries in Hierapolis nicht als Bilderzählung bezeichnet werden, da sie nicht im eigentlichen Sinn narrativ ist und ihre Narrativität nur gering ausfällt. Auch sie ist eine relativ ausführliche Schilderung eines Rituals, dessen zeitliche Dimension jedoch nicht thematisiert wird. Noch weniger wird über Motivation und Ziel des dargestellten Rituals zum Ausdruck gebracht, deren Kenntnis jedoch entscheidend wäre für eine Charakterisierung als vollgültige narrative Geschichte.¹⁰⁵

3. DER FRIES VOM THEATER IN PERGE

a) Beschreibung

Eine weitere relativ detaillierte, vielgestaltige Opferdarstellung (Abb. 4) stammt von der *scaenae frons* des Theaters von Perge in Pamphylien.¹⁰⁶ Die Reliefs, die in die spät-antoninisch-severische Zeit gesetzt werden können, gehören nach der überzeugenden Rekonstruktion von A. Öztürk zum gesprengten Giebel über der *porta regia*, wo der

104 Die Opferdiener auf der Stiertötungsplatte FR4 tragen »Mode-Frisuren« der flavischen bis früh-antoninischen Zeit, sind jedoch nicht als Porträts aufzufassen: Fittschen (2006) 78 Abb. 26.

105 Dies zeigt sich auch in den Diskussionen zur Deutung: So ist nicht wirklich eine Entscheidung möglich, ob es sich um eine *abrogatio* oder eine *adoptio* handelt (Liverani [1996/97] 153–155; Oberleitner [2009] 218–220). Die m. E. zutreffende Deutung der Platte FR3 als »Ergebnis der Adoption, die Thronfolgeregelung von 138« (Fittschen [2009] 164) bezeichnet nicht von ungefähr ein Ergebnis und kein Geschehen. Zusammenfassend zur Diskussion: Fittschen (2009) 164. In dieselbe Richtung mangelnder Narrativität weist auch die Tatsache, dass der Schlachtenfries keinen spezifischen Kampf, etwa gegen die Parther, wiedergibt, sondern allgemein eine Auseinandersetzung mit Barbaren; so Fittschen (2009) 174f., der auch den Kontrast zu den stärker narrativen Darstellungen der Trajan- und Mark-Aurel-Säule herausarbeitet.

106 Inan (1986) 140 Abb. 20–23; Özgen (1988) Abb. 115; Özgür (1988) Abb. 4; Lindner (1994) 105; Öztürk (2009) 51, 85, 156 Nr. 339, 340, 343 Taf. II, 6; II, 7.

u-förmige Friesabschnitt den zurückgesetzten Mittelteil und zwei vorspringende Seitenteile einnimmt.¹⁰⁷ Das Zentrum der Komposition nimmt die sitzende Personifikation der Stadt ein, die auf dem Kopf eine Mauerkrone trägt, über die ein Schleier gezogen ist. Die Stadtgöttin hält in ihrer rechten Hand eine Darstellung der Artemis Pergaia in Form einer Stele, in ihrer linken ein Füllhorn.¹⁰⁸ Zur Rechten der Göttin steht ein kleiner brennender Altar. Von beiden Seiten nähern sich ihr insgesamt sechs Männer in Chiton und Himation, die auf dem Kopf einen Kranz tragen. Die zwei der Göttin am nächsten stehenden sind bärtig, die übrigen vier unbärtig-jugendlich wiedergegeben. Keiner der Männer besitzt Porträtzüge, doch sind leichte Variationen festzustellen, sodass ausgeschlossen werden kann, dass ein Mann zweimal oder öfter dargestellt ist. Neben bzw. hinter den Männern stehen Buckelrinder, die von jenen meist an einem kurzen Strick geführt werden, in zwei Fällen aber ohne Zwang ihre Position eingenommen haben. Drei Männer halten eine Opferschale in der ausgestreckten rechten Hand, zwei einen nicht mehr genau identifizierbaren Gegenstand, wohl eine Handgirlande oder eine kleine runde Pyxis. Die Darstellung von Männern in Chiton und Himation, die Stiere präsentieren, setzt sich beidseitig an den rechtwinklig vorspringenden Friesteilen fort. Zudem ist jedoch auch parallel die Tötung von zwei Rindern wiedergegeben. Sie wird durchgeführt von Opferdienern in einfacherer Kleidung, die Seile und Messer handhaben. Im Unterschied zum Hauptfries sind die Opfertiere an den Nebenseiten mit einer Bauchbinde geschmückt.

b) Strukturelle Analyse

Die Struktur der Darstellung lässt sich in verschiedene Funktionen fassen:

- Thronen der Göttin
- Präsentation der Rinder
- Töten der Rinder

Ambivalent scheint mir die Durchführung einer Trankspende zu sein. Da die Präsentation der Rinder vor der Göttin eindeutig die Hauptaktion zu sein scheint, weil nur drei der Männer eine Schale in der Hand halten und deshalb eine Libation vollziehen, ist dieses Ritual wohl nur als Katalyse zu bezeichnen, obwohl es aus kultischer Sicht natürlich die wichtigste Handlung war. Wie in Ephesos und Hierapolis wurde auf Indizes weitgehend verzichtet. Es gibt kaum Hinweise, die die Aktion in Raum und Zeit verankern, selbst der für das Ritual so eminent wichtige Altar ist als Informant sehr klein wiedergegeben und nicht Fokus des Geschehens. Schwierig zu beantworten ist

¹⁰⁷ Öztürk (2009) 85 Beil. 8

¹⁰⁸ Zur Ikonografie: Fleischer (1973) 233–254.

die Frage nach dem räumlichen und zeitlichen Verhältnis der dargestellten Handlungen. Hier wird virulent, dass sich die Bilderfolge aus Perge durch einige Charakteristika deutlich von den beiden bisher betrachteten Denkmälern unterscheidet: Im Unterschied zum Fries aus Ephesos, wo kein Gott als Empfänger des Opfers dargestellt war, und zu dem aus Hierapolis, wo Artemis eindeutig nur als Statue präsent war, ist hier die Stadtgottheit leibhaftig anwesend. Zudem erfolgt die Bereitstellung der Rinder ohne Opferdiener, während dagegen festlich gekleidete Bürger in größerer Anzahl auftreten. Beides sind unrealistische Züge, die zwar nicht primär für die Bilderzählung entscheidend sind, aber eine Verankerung in Raum und Zeit schwierig machen. Gerade die Folge der ohne Hilfestellung und Anstrengung die friedlichen Rinder präsentierenden Männer in Anwesenheit der Gottheit erschwert eine konkrete Lokalisierung des Geschehens. Nimmt man den Altar auf der Hauptseite als Informant im Sinne Barthes', so muss die Tötung auf den Nebenseiten am selben Ort stattfinden, sodass eine räumliche Einheit zwischen den einzelnen Aktionen besteht. Eine zeitliche Differenz ergibt sich durch die unterschiedliche Darstellung der Opfertiere: Zwischen der Präsentation auf der Hauptseite und der Tötung auf den Nebenseiten müssen die Rinder mit der Bauchbinde geschmückt worden sein, wobei diese Tätigkeit nicht wiedergegeben ist. Aufgrund der wechselnden Zeit, aber der räumlichen Einheit bei nicht rekurrenter Darstellung der Akteure ist der Fries aus Perge typologisch folglich als simultane Bilderzählung zu bezeichnen.¹⁰⁹

c) Narratologische Analyse

Ähnlich wie bei den beiden bereits betrachteten Beispielen ist der narrative Gehalt eher gering zu veranschlagen. Auch wenn die erste Kondition schon dadurch erfüllt ist, dass mit der Stadtgöttin ein individualisierbarer Akteur (im Unterschied zur objekthaften Statue des Frieses aus Hierapolis) dargestellt ist, so ist bereits die entscheidende Komponente der zweiten Bedingung, das Aufeinanderfolgen zweier Ereignisse, nur zu erschließen und nicht wirklich bildlich gefasst. Gänzlich auf die Erfindungsgabe des Betrachters ist man angewiesen, wenn Ziele und Motivation des Geschehens erkundet werden sollen. Erschwerend kommt hinzu, dass auf bildliche Angaben zum Schauplatz vollkommen verzichtet wurde. Noch stärker als beim Fries in Hierapolis leidet der erzählerische Charakter der Bildfolge überdies dadurch, dass die – anzunehmende – Zeit der Handlung und die Zeit der Betrachtung nicht übereinstimmen und somit keine einheitliche Leserichtung vorgegeben ist.

¹⁰⁹ S. hierzu Anm. 9

4. METHODISCHE SCHLUSSFOLGERUNG

Selbst ausführliche Darstellungen von Opferhandlungen in einer langen, mehrteiligen Bildfolge sind nicht im engeren Wortsinne und im vollen Umfang narrativ. Die wichtigsten Einschränkungen der Narrativität von kleinasiatischen Opferdarstellungen lassen sich in folgenden Punkten fassen:

- keine Individualisierung der Akteure im Sinne von identifizierbaren Einzelpersonen im Gegensatz zu allgemein gefassten Genre-Figuren;
- ungenügende ikonografische Umsetzung der Sequenz zeitlich aufeinanderfolgender Handlungen;
- mangelhafte Einbindung in Raum und Zeit aufgrund unzureichender Anzahl von Details (Informanten);
- keine Darstellung der Motivation oder des Ziels der Handlung.

Es wäre nun zu fragen, ob dieser eingeschränkte narrative Charakter allgemein auf alle Opferdarstellungen zutrifft oder ob dieses Manko symptomatisch ist für diese bestimmte Region und diese Zeit. Um zu entsprechenden Schlüssen zu kommen, müssten die betrachteten Frieze mit kleinasiatischen Beispielen aus hellenistischer Zeit oder gleichzeitigen Monumenten in Rom verglichen werden. Prinzipiell auffällig ist, dass in Rom sehr viel häufiger konkret benennbare Personen, insbesondere Kaiser, die entscheidende Rolle beim Opfer spielen.¹¹⁰ Die zeitliche Abfolge oder die den Handlungen zugrunde liegende Absicht werden aber anscheinend genauso wenig thematisiert wie bei den kleinasiatischen Opferdarstellungen der Kaiserzeit.

Methodisch ist vor allem festzustellen, dass die Verwendung des Begriffes »narrativ« in der klassischen Archäologie oft unpräzise ist. Es gilt allgemein dasselbe, was W. Steiner bereits vor über zwanzig Jahren für die kunsthistorische Forschung zu Gemälden feststellte: »[T]he typical art-historical usage of the term »narrative painting« is very loose.«¹¹¹ Vieles, was als »erzählerisch« aufgefasst ist, hält einer genaueren Betrachtung nicht stand; insbesondere wird verwechselt, ob eine Geschichte zu den Bildern erzählt werden kann oder ob eine Geschichte auch tatsächlich dargestellt ist, d. h., ob eine Darstellung – in der Terminologie W. Wolfs – genuin narrativ oder narrationsindizierend ist.¹¹² Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang auch, dass es durchaus Bilder geben

110 S. hierzu vor allem Gordon (1990).

111 Steiner (1988) 8; Kritik und auch Zitat wiederholt bei Wolf (2002) 25.

112 Wolf (2002) 95–98.

kann, die aus sich selbst heraus, also ohne Rekurs auf eine bekannte Erzählung, narrativ sind;¹¹³ man denke nur an die Bilderfolge der Trajanssäule.¹¹⁴

Die strukturelle Betrachtungsweise wird dabei der Frage nach dem erzählerischen Gehalt nicht wirklich gerecht. So verhilft zwar die ausgefeilte Terminologie, die auf eine Unterscheidung nach der Anzahl der Bilder, der Wiederholung handelnder Figuren und der Einheit von Zeit oder Raum basiert, dazu, das temporäre und räumliche Verhältnis der einzelnen Aktionen genauer zu analysieren, sie ist aber nicht dafür geeignet, das Maß an Narrativität eines Frieses oder allgemein eines Bildes zu fassen oder skalierbar zu machen. Es ist beispielsweise für die Bestimmung des narrativen Gehalts einer Darstellung wenig entscheidend, ob sie nur aus einem oder mehreren Bildfeldern besteht, solange einzelne Aktionen getrennt werden können. Viel übersichtlicher und trotzdem ausreichend ist eine Einteilung in Bildserien, Polyphasen-Einzelbilder und Monophasen-Einzelbilder, wie sie W. Wolf in Anlehnung (und Verbesserung) von A. Kibédi Varga¹¹⁵ aus narratologischer Sicht vorschlägt.¹¹⁶

Um methodisch sicher entscheiden zu können, ob eine ›Bilderzählung‹ auch im interdisziplinären und über den bisher üblichen Wortgebrauch hinausgehenden Sinn als narrativ aufgefasst werden kann, sollte grundsätzlich auf neuere postklassische Ansätze zurückgegriffen werden, die bewusst für einen transmedialen Kontext geschaffen wurden. Es hat sich an der Analyse der Opferfriese gezeigt, wie gewinnbringend allgemein aktuelle Forschungen auch in der Klassischen Archäologie angewandt werden können und wie sie speziell dazu verhelfen, den Darstellungscharakter und die dafür verwendeten Strategien besser greifen zu können, auch wenn dabei bisherige Annahmen über den narrativen Gehalt von Bildern aufgegeben werden müssen.

113 Dies ist im Kontrast zu sehen zu Giuliani (2003) 289, der für eine »narrative Ikonographie das Vorhandensein eines etablierten Fundus an traditionellen Erzählungen voraussetzt«.

114 Hierzu Anm. 22.

115 Kibédi Varga (1988) 360 f.

116 Wolf (2002) 55 f. Schema 2. Auf die Kategorie ›mehrsträngige Bildserien‹ wurde hier verzichtet, weil sich kein römisches Beispiel für diese Art der Darstellung findet.

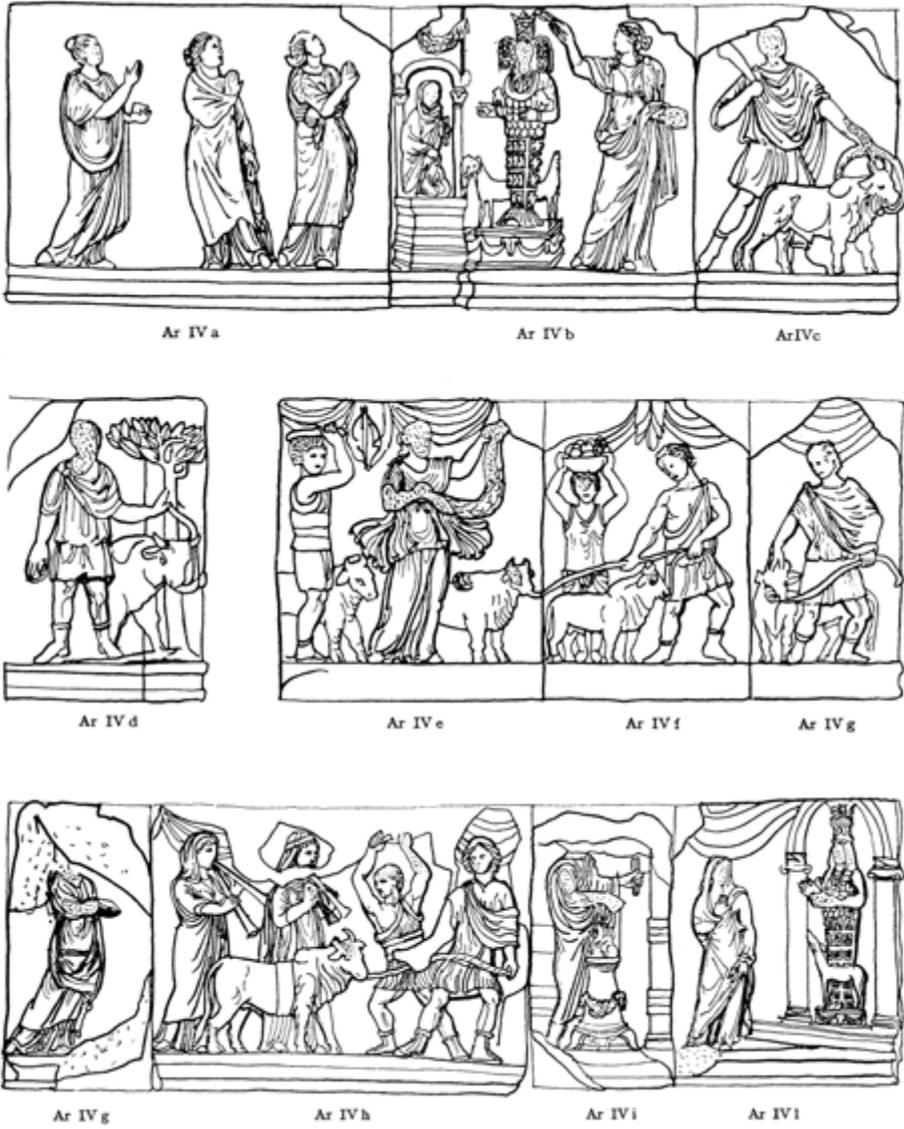


Abb. 1 Opferfries an der *scaenae frons* von Hierapolis

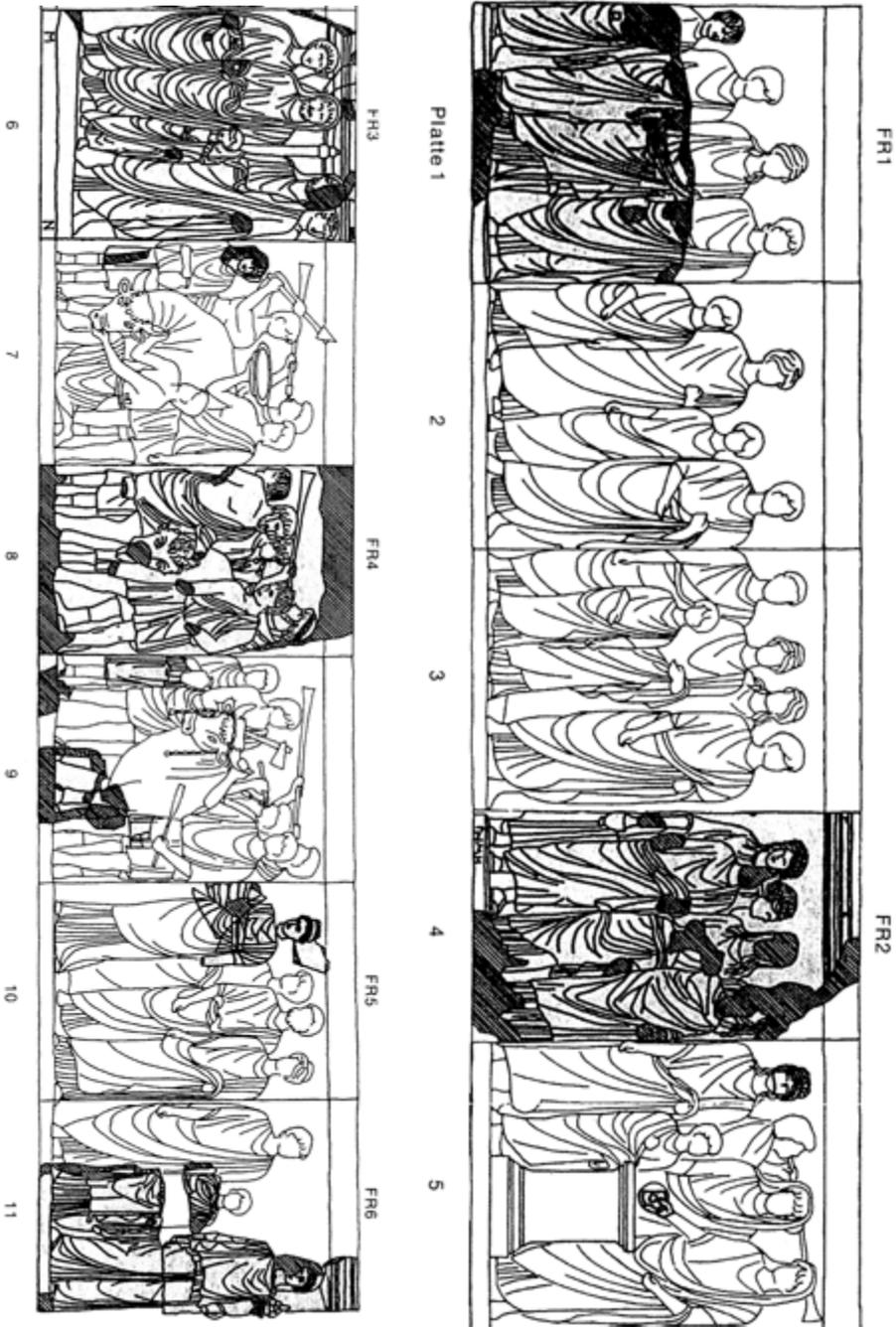


Abb. 2 Adoptionsfries am sogenannten Parthermonument von Ephesos



Abb. 3 Stieropferplatte des sogenannten Parthermonuments. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4 Opferfries vom Bühnengebäude des Theaters in Perge. Antalya, Archäologisches Museum

BIBLIOGRAFIE

Zu den abgekürzten Zeitschriften und Sigeln s. die Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts: <http://www.dainst.org/de/content/liste-der-abk%C3%BCrzungen-f%C3%BCr-zeitschriften-reihen-lexika-und-h%C3%A4ufig-zitierte-werke?ft=all>

- BARTHES (1966): R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: *Communications* 8, 1966, 1–27.
- BARTHES (1988): R. Barthes, Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders., *Das semiologische Abenteuer* (Frankfurt am Main 1988) 102–143.
- BAUMER – HÖLSCHER – WINKLER (1991): L. E. Baumer – T. Hölscher – L. Winkler, Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien, in: *JdI* 106, 1991, 261–295.
- BEARD – NORTH – PRICE (1999): M. Beard – J. North – S. Price, *Religions of Rome 2: A sourcebook* (Cambridge 1999).
- BIELEFELD (1956): E. Bielefeld, Zum Problem der kontinuierlichen Darstellungsweise, in: *AA* 1956, 29–34.
- VON BLANCKENHAGEN (1957): P. H. von Blanckenhagen, Narration in Hellenistic and Roman art, in: *AJA* 61, 1957, 78–83.
- BOARDMAN (1990): J. Boardman, The Greek art of narrative, in: J.-P. Descoeudres (Hrsg.), *EY-MOYΣIA. Ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou* (Sydney 1990) 57–62.
- BOL (2003): P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003).
- BRILLIANT (1984): R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca, NY 1984).
- CARTER (1972): J. Carter, The beginning of narrative art in the Greek Geometric period, in: *BSA* 67, 1972, 25–58.
- ÇUBUK (2008): N. Çubuk, *Hierapolis. Tiyatro kabartmaları* (Istanbul 2008).
- D'ANDRIA (2008): F. d'Andria (Hrsg.), *Atlante di Hierapolis di Frigia. Hierapolis II* (Istanbul 2008).
- D'ANDRIA – RITTI (1985): F. d'Andria – T. Ritti, *Hierapolis Scavi e ricerche II: Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide* (Rom 1985).
- DE BERNARDO FERRERI (2007): D. de Bernardo Ferreri (Hrsg.), *Il teatro di Hierapolis di Frigia. Restauro, architettura ed epigrafia* (Genua 2007).
- DEHEJIA (1990): V. Dehejia, On modes of visual narration in early Buddhist art, in: *Art Bulletin* 72, 1990, 374–392.
- ECO (1979): U. Eco, *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts* (Bloomington 1979).
- ECO (1985): U. Eco, Die Zeit der Kunst, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Ausstellung Kunsthalle Mannheim – MuMoK Wien 1985* (Weinheim 1985) 75–83.

- ECO (1987): U. Eco, *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (München 1987).
- EICHLER (1940): F. Eichler, Das sogenannte Partherdenkmal von Ephesos, in: VI. Internationaler Kongreß für Archäologie Berlin 1939 (Berlin 1940) 488–494.
- EICHLER (1971): F. Eichler, Zum Partherdenkmal von Ephesos, in: *ÖJh* 49, 1971, Beibl. 102–136.
- ELSNER (2005): J. Elsner, Sacrifice and narrative on the Arch of the Argentarii at Rome, in: *JRA* 18, 2005, 83–98.
- FITTSCHEN (2006): K. Fittschen, Die Porträts am sogenannten Parthermonument. Vorbilder und Datierung, in: W. Seipel (Hrsg.), *Das Partherdenkmal von Ephesos. Akten des Kolloquiums Wien, 27.–28. April 2003* (= *Schriften des Kunsthistorischen Museums* 10) (Wien 2006) 71–75.
- FITTSCHEN (2009): K. Fittschen, Rezension zu: W. Oberleitner, *Das Partherdenkmal von Ephesos*, in: *GGA* 261, 2009, 157–179.
- FLEISCHER (1973): R. Fleischer, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien* (= *Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 35) (Leiden 1973).
- FLEISCHER (1984): R. Fleischer, *Artemis Ephesia*, in: *LIMC II* (München – Zürich 1984) 755–763.
- FLESS (1995): F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung* (Mainz 1995).
- FLUDERNIK (1996): M. Fludernik, *Towards a 'natural' narratology* (London – New York 1996).
- FLUDERNIK (2000): M. Fludernik, *Beyond structuralism in narratology: recent developments and new horizons in narrative theory*, in: *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten II*, 2000, 83–96.
- FLUDERNIK – ALBER (2010): M. Fludernik – J. Alber (Hrsg.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (Columbus, OH 2010).
- FREIER (1963): H. Freier, *Caput velare* (Tübingen 1963).
- FRONING (1988): H. Froning, *Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst*, in: *JdI* 103, 1988, 169–199.
- FUCHS (2002/03): M. Fuchs, *Staatsideologie und Herrscherpanegyrik: neue Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos*, in: *JbKHMWien* 4/5, 2002/03, 9–29.
- GABELMANN (2001): H. Gabelmann, *Denkmäler für die Parthersiege des Lucius Verus*, in: *JbRGZM* 48, 2001, 457–498.
- GALINIER (2000): M. Galinier, *La colonne de Marc Aurèle: réflexions sur une gestuelle narrative*, in: J. Scheid – V. Huet (Hrsg.), *La Colonne Aurélienne. Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et image sur la Colonne de Marc Aurèle à Rome* (Turnhout 2000) 141–161.
- GANSCHOW (1986): T. Ganschow, *Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos*, in: *AA* 1986, 209–221.
- GIULIANI (1996): L. Giuliani, *Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text*, in: *Poetica* 28, 1996, 1–47.
- GIULIANI (2003): L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

- GORDON (1990): R. Gordon, The Veil of Power: Emperors, Sacrificers and Benefactors, in: M. Beard – J. North (Hrsg.), *Pagan Priests. Religion and Power in the Ancient World* (London 1990) 201–231.
- GREIMAS (1969): A. L. Greimas, Éléments d'une grammaire narrative, in: *L'Homme* 9/3, 1969, 71–92.
- HANFMANN (1957): G. M. A. Hanfmann, Narration in Greek art, in: *AJA* 61, 1957, 71–78.
- HERMAN (1997): D. Herman, Scripts, sequences, and stories: Elements of a postclassical narratology, in: *Transactions and Proceedings of the Modern Language Association of America* 112, 1997, 1046–1059.
- HERMAN (1999): D. Herman, Introduction: Narratologies, in: ders. (Hrsg.), *Narratologies: Perspectives on narrative analysis* (Columbus, OH 1999) 1–30.
- HERMAN (2004): D. Herman, Towards a transmedial narratology, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (Lincoln, NE 2004) 47–75.
- HERMAN – VERVAECK (2005): L. Herman – B. Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis* (Frontiers of Narrative) (Lincoln, NE 2005).
- HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ (1967): N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (= *AbhMainz*) (Wiesbaden 1967).
- HOLLIDAY (1993A): P. Holliday (Hrsg.), *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge 1993).
- HOLLIDAY (1993B): P. Holliday, Introduction, in: P. Holliday (Hrsg.), *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge 1993) 3–13.
- HÖLSCHER (1980): T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: *JdI* 95, 1980, 265–321.
- HÖLSCHER (2000): T. Hölscher, Die Säule des Marcus Aurelius: Narrative Struktur und ideologische Botschaft, in: J. Scheid – V. Huet (Hrsg.), *La Colonne Aurélienne. Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et image sur la Colonne de Marc Aurèle à Rome* (Turnhout 2000) 89–105.
- HOOGVLIET (2010): M. Hoogvliet, How to tell a fairy tale with images: narrative theories and French paintings from the Early Nineteenth Century, in: *Relief* 4, 2010, 198–212.
- HUET (1996): V. Huet, Stories one might tell of Roman art. Reading Trajan's Column and the Tiberius cup, in: J. Elsner (Hrsg.), *Art and text in Roman culture* (Cambridge 1996) 8–31.
- HUET (2005): V. Huet, La mise à mort sacrificielle sur les reliefs romains. Une image banalisée et ritualisée de la violence?, in: J. M. Bertrand (Hrsg.), *La violence dans les mondes grec et romain. Actes du colloque international, Paris 2–4 mai 2002* (Paris 2005) 91–119.
- HUET – SCHEID (2004): V. Huet – J. Scheid, Sacrifice, Romain, in: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum I*. (Los Angeles 2004) 183–235.
- INAN (1986): J. Inan, Perge kazısı 1985 yılı çalışmaları, Kazı sonuçları toplantısı VIII 2, 1986 (1987) 137–175.
- KAESER (1976/81): B. Kaeser, *Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik. Eine Untersuchung an der Darstellung des Schildes* (Diss. Bonn 1976/81).

- KIBÉDI VARGA (1990): A. Kibédi Varga, Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposion 1988* (Stuttgart 1990) 356–367.
- KOEPEL (2002): G. Koepfel, The Column of Trajan. Narrative technique and the image of the emperor, in: P.A. Stadter (Hrsg.), *Sage and emperor. Plutarch, Greek intellectuals, and Roman power in the time of Trajan, 98–117 A.D.* (Leuven 2002) 245–257.
- KRIERER (2002): K. Krierer, Konzept, Struktur und narrative Methode der Bildprogrammatische römischer Triumphsäulen. Trajanssäule und Mark Aurel-Säule, in: M. Bietak (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium im Schloss Haindorf, Langenlois 29.–30. Juli 1997* (Wien 2002) 161–173.
- LANCKOROŃSKI (1892): K. Graf Lanckoroński, *Städte Pamphyliens und Pisidiens II: Pisidien* (Wien 1892).
- LANDSKRON (2006): A. Landskron, Das Partherdenkmal von Ephesos. Ein Monument für die Antoninen, in: *ÖJh* 75, 2006, 143–183.
- LINDNER (1994): R. Lindner, *Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit* (Stuttgart 1994).
- LIVERANI (1996/97): P. Liverani, Il monumento antonino di Efeso, in: *RIA* 19/20, 1996/97, 153–174.
- MADERNA (2003): C. Maderna, Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern, in: P.C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000* (Möhnesee 2003) 275–298.
- MAHNE (2007): N. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung* (Stuttgart 2007).
- MEYBOOM (1978): P.G.P. Meyboom, Some observation on narration in Greek art, in: *MededRom* 5, 1978, 55–82.
- MITCHELL (1995): S. Mitchell, *Cremna in Pisidia* (London 1995).
- NANAY (2009): B. Nanay, Narrative pictures, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, 2009, 119–129.
- NÜNNING (2003): A. Nünning, Narratology or narratologies? Taking stock of recent developments, critique and modest proposals for future usage of the term, in: T. Kindt – H. Müller (Hrsg.), *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory* (Berlin 2003) 239–275.
- OBERLEITNER (1978): W. Oberleitner u. a., *Funde aus Ephesos und Samothrake. Katalog der Antikensammlung II* (Wien 1978).
- OBERLEITNER (1995): W. Oberleitner, Die Apollon-Heliosplatte des Partherdenkmals – ein Neufund, in: *ÖJh* 64, 1995, 39–61.
- OBERLEITNER (1999A): W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995 (= DenkschrWien 260)* (Wien 1999) 154–158.
- OBERLEITNER (1999B): W. Oberleitner, Zum Partherdenkmal von Ephesos: Rekonstruktionsversuch des Stieropfers, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), *Steine und Wege. Fest-*

- schrift für Dieter Knibbe (= Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts 32) (Wien 1999) 113–124.
- OBERLEITNER (2009): W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos. Ein Siegesmonument für Lucius Verus und Marcus Aurelius (= Schriften des Kunsthistorischen Museums 11) (Wien 2009).
- ÖZGEN (1988): E. Özgen – I. Özgen, Antalya (Istanbul 1988).
- ÖZGÜR (1988): M. E. Özgür, Perge (Istanbul 1988).
- ÖZTÜRK (2009): A. Öztürk, Die Architektur der Scaenae frons des Theaters in Perge (Denkmäler antiker Architektur 20) (Berlin 2009).
- PHELAN (2006): J. Phelan, Narrative Theory 1966–2006: a narrative, in: J. Phelan – R. Scholes – R. Kellogg (Hrsg.), *The nature of narrative* (Oxford 2006) 283–336.
- RAECK (1984): W. Raeck, Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder, in: *JdI* 99, 1984, 1–25.
- ROBERT (1881): C. Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage (Berlin 1881).
- RONKE (1987): J. Ronke, Magistratische Repräsentation im römischen Relief. Studien zu standes- und statusbezeichnenden Szenen (Oxford 1987).
- RYAN (2004a): M.-L. Ryan, Introduction, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (Lincoln, NE 2004b) 1–40.
- RYAN (2004b): M.-L. Ryan (Hrsg.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (Lincoln, NE 2004).
- RYAN (2005): J.-L. Ryan, On the theoretical foundations of transmedial narratology, in: J. Meister (Hrsg.), *Narratology beyond literary criticism* (Berlin 2005) 1–23.
- RYAN (2007): M.-L. Ryan, Towards a definition of narrative, in: D. Herman (Hrsg.), *The Cambridge companion to narrative* (Cambridge 2007) 22–35.
- RYAN (2011): M.-L. Ryan, Defining transmedia narrative: problems and questions, in: *Enthymena* 4, 2011, 65–71.
- SCHEID – HUET (2000): J. Scheid – V. Huet (Hrsg.), *La Colonne Aurélienne. Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et image sur la Colonne de Marc Aurèle à Rome* (Turnhout 2000).
- SCHMITZ (2002): T. A. Schmitz, *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung* (Darmstadt 2002).
- SCHÖRNER (2006): G. Schörner, Opferritual und Opferdarstellung: Zur Strukturierung der Zentrum-Peripherie-Relation in Kleinasien, in: H. Cancik – A. Schäfer – W. Spickermann (Hrsg.), *Zentralität und Religion. Zur Formierung urbaner Zentren im Imperium Romanum* (Tübingen 2006) 69–94.
- SCHÖRNER (2011): G. Schörner, Sacrifice East and West: Experiencing Ritual Difference in the Roman Empire, in: U. Simon (Hrsg.), *Reflexivity, Media, and Visuality* (Wiesbaden 2011) 81–99.
- SCOTT RYBERG (1955): I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (Rom 1955).
- SEIPEL (2006): W. Seipel (Hrsg.), *Das Partherdenkmal von Ephesos. Akten des Kolloquiums Wien, 27.–28. April 2003* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 10) (Wien 2006).

- SHANG (2011): B. Shang, Plurality and complementarity of postclassical narratologies, in: *Journal of Cambridge studies* 6, 2011, 131–147.
- SHAPIRO (1990): H. A. Shapiro, Old and new heroes. Narrative, composition, and subject in Attic Black-Figure, in: *ClAnt* 9, 1990, 114–148.
- SHAPIRO (1992): H. A. Shapiro., Narrative strategies in Euphronios, in: M. Cygielman u. a. (Hrsg.), *Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi. Arezzo, 27–28 Maggio 1990* (Florenz 1992) 37–43.
- SMALL (1999): J. C. Small, Time in Space: Narrative in Classical Art, in: *ArtBull* 81, 1999, 562–575.
- SNODGRASS (1983): A. M. Snodgrass, Narration and allusion in Archaic Greek art (London 1982).
- SOBRÀ – MASINO (2010): G. Sobrà – F. Masino, La frontescena severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione e maestranze in: S. F. Ramallo Asensio – N. Röring (Hrsg.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del teatro romano* (Murcia 2010) 373–412.
- STÄHLI (2003): A. Stähli, Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration speziell in der hellenistischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000* (Möhnesee 2003) 239–264.
- STANSBURY-O'DONNELL (1999): M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge 1999).
- STEINER (1988): W. Steiner, *Pictures of Romance: Form against context in painting and literature* (Chicago 1988).
- STEINER (2004): W. Steiner, Pictorial narrativity, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (Lincoln, NE 2004) 145–177.
- STEWART (1987): A. Stewart, Narrative, genre, and realism in the work of the Amasis Painter, in: D. von Bothmer (Hrsg.), *Papers on the Amasis Painter and his world* (Malibu 1987) 29–42.
- STRAWCZYNSKI (2003): N. Strawczynski, La représentation de l'évènement sur la céramique attique: quelques stratégies graphiques, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000* (Möhnesee 2003) 29–45.
- STUPPERICH (2000): R. Stupperich, ›Dionysos in Comics‹. Mythologische Theaterbühnenfriese der Kaiserzeit im griechischen Osten, in: S. Gödde – T. Heinze (Hrsg.), *Skeniká. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume* (Darmstadt 2000) 207–231.
- VERMEULE (1968): C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (Cambridge, MA 1968).
- WEITZMANN (1947): K. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration* (Princeton 1947; ²1970).
- WICKHOFF (1895): F. Wickhoff, Einleitung, in: W. von Hartel – F. Wickhoff (Hrsg.), *Die Wiener Genesis* (Prag – Wien 1895).

- WICKHOFF (1912): F. Wickhoff, Die Römische Kunst (Die Wiener Genesis), in: M. Dvořák (Hrsg.), Die Schriften von Franz Wickhoff (Berlin 1912).
- WOLF (2002): W. Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer Intermedialen Erzähltheorie, in: V. Nünning – A. Nünning (Hrsg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär (Trier 2002) 23–104.
- WOLF (2003): W. Wolf, Narrative and narrativity: a narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts, in: *Word & Image* 19, 2003, 180–197.
- WOLF (2004): W. Wolf, ›Cross the Border – Close that Gap‹: Towards an Intermedial Narratology, in: *European Journal of English Studies* 8, 2004, 81–103.
- WOLF (2011): W. Wolf, Narratology and media(lity): the transmedial expansion of a literary discipline and its possible consequences, in: G. Olson (Hrsg.), *Current Trends in Narratology* (Berlin 2011) 145–180.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 nach: d'Andria – Ritti (1985) Abb. 9, 10
- Abb. 2 nach: Oberleitner (2009) Faltplan 1
- Abb. 3 Photo KHM Wien
- Abb. 4 nach: Öztürk (2009) Taf. II, 7

UNSICHTBARER KULT: MÜNZEN UND MEDAILLEN IN GRUNDSTEINEN UND TURMKNÖPFEN

(MIT FARBTAFEL 16 AUF SEITE 448)

HUBERT EMMERIG

Die Münzfunde sind eine der zentralen Quellengattungen der Numismatik¹ – neben den Münzen selbst und dem großen Feld der schriftlichen Quellen.² Abhängig von Fundumfang und Art der Deponierung werden sie in drei Kategorien unterteilt:

- Ein Hortfund von mehreren, gemeinsam deponierten Münzen kann zwar auch eine Geldbörse überliefern, häufiger ist das aber ein absichtlich deponierter Geldbetrag, für den eine sorgfältige Auswahl guter Münzsorten, also eine positive Auswahl, getroffen wurde.
- Einzelfunde und Komplexe von Einzelfunden bringen Münzen wieder ans Tageslicht, die in der Regel versehentlich und einzeln verloren gegangen sind; sie berichten uns also viel neutraler als Hortfunde vom Geldumlauf in der Region der Auffindung. Da nach einem solchen Verlust große Münzen leichter wiederzufinden sind als kleinere und da man nach einer verlorenen Goldmünze sicher mit größerer Intensität sucht als nach einer Kleinmünze, liegt den Einzelfunden eine negative Auswahl zugrunde. Hier sind kleinere und geringwertige Münzen stärker präsent als große und hochwertige. Besonders problematisch ist bei den Einzelfunden die Frage nach dem Zeitpunkt ihrer Deponierung; wenn nicht die Stratigrafie eines archäologischen Fundkontextes hierüber Auskunft gibt, ist zuverlässig nur die Aussage möglich, dass die Münze zum Zeitpunkt der Deponierung bereits existiert haben muss. Über die Zeitspanne zwischen Prägung und Deponierung kann allenfalls der Grad der Abnützung eine vage Auskunft geben.
- Rituelle oder kultische Deponierungen stellen die dritte Kategorie von Funden dar, die wiederum ein weites Feld umfasst: Das reicht von römischen

¹ Folgende Abkürzungen werden verwendet: Ag = Silber; Au = Gold; Bro = Bronze; Cu = Kupfer; FK/ING = Fundkatalog am Institut für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien; FÖ = Fundberichte aus Österreich; LexMA = Lexikon des Mittelalters; Mzst. = Münzstätte; Ni = Nickel; PB = Politischer Bezirk; VB = Verwaltungsbezirk.

² Vgl. dazu Klüßendorf (2009) 14–43, zu den Münzfunden 25–34.

Münzen, die an einem Flussübergang als Opfer an die Götter von der Brücke ins Wasser geworfen wurden,³ bis zu monetären Grabbeigaben⁴; dabei kann es sich um einzelne Münzen oder um Konvolute handeln, wobei der Wert der Münzen keine Rolle spielte, sondern andere Kriterien für die Auswahl zur Anwendung kamen.

Rituelle Deponierungen von Münzen haben gemeinsame Charakteristika. Im Gegensatz zu klassischen Hortfunden war eine Hebung dieses Geldes nicht vorgesehen, sondern die Gabe war für die Götter oder für den Verstorbenen bestimmt. Sie wurde in der Regel verborgen; nur unvorhergesehene Ereignisse bringen deshalb manche von ihnen wieder ans Tageslicht. Es handelte sich um eine kultische Handlung, die nach ihrer Vollendung nicht mehr sichtbar war; sie konnte – abgesehen vom guten Gewissen des Urhebers – nur in spirituellen Sphären wahrgenommen werden und wirken. Eine besondere Gattung in diesem Kontext sind die Grundstein- und Turmknopfdepots, die im Folgenden näher untersucht werden.⁵

I. ZUM BRAUCH, EINEN GRUNDSTEIN ZU LEGEN

Es besteht Einigkeit darüber, dass der Usus, einen Grundstein zu legen und in seinem Inneren Gegenstände zu deponieren, auf den Brauch des Bauopfers zurückgeht.⁶ Nach der Wahl eines geeigneten Bauplatzes, bei der göttliche Zeichen eine Hilfe sein konnten,⁷ diente das Bauopfer dazu, die Geister (die Götter; Gott) für das Vorhaben gewogen zu stimmen; konkret sollte es also einen guten Fortgang der Bauarbeiten fördern, dem Bau magische Stabilität verleihen, Böses abwehren und Glück bringen.⁸ Das wirksamste Bauopfer war nach vielen Berichten ein Lebewesen, und viele Quellen und Sagen sprechen vom Einmauern lebender Menschen oder Tiere im Fundament, um ein großes Bauvorhaben zu fördern. Dabei ging es nicht um einen steinernen Sarg für ein totes Wesen, sondern um einen Tribut des Lebens; das Leben des Lebewesens sollte für das Bauwerk konserviert werden und nicht entweichen können.⁹ Archäologische Nach-

3 Vgl. z. B. Thüry (2006) 135.

4 Vgl. dazu z. B. den Tagungsband Dubuis u. a. (1999) und Köstner (2011).

5 Allgemein dazu, jedoch wenig erhellend: Numiscontrol (2010).

6 Zu den Phänomenen Bauopfer und Grundstein wurden hier vor allem verwendet: Sartori (1898); Klusemann (1919); Stübe (1927) zum Bauopfer; Rowald (1904); Bobach (2004) zum Grundstein. Zur Verwendung von Münzen als Bauopfer in der Antike vgl. Thüry (2006) 134.

7 Sartori (1898) 3–4; Rowald (1904) 42.

8 Sartori (1898) 28–47; Weiser-Aall (1930/1931) 1561–1562; Bobach (2004) 71–73.

9 Bobach (2004) 79–82.

weise dieses Brauches sind indes selten.¹⁰ An die Stelle von Lebewesen dürften dann Gegenstände getreten sein, sozusagen als ihre Stellvertreter; die Gabe eines Lebewesens wurde durch Speise, Trank, Geld oder andere Gegenstände abgelöst.¹¹

Vor dem 13. Jahrhundert ist im Mittelalter für die Grundsteinlegung eines geistlichen Gebäudes noch kein fester Ritus erkennbar; ein solcher wurde erst im Pontifikale des Guillelmus Duranti (um 1235–1296)¹² ausgebildet. Die wichtigsten Elemente sind aber klar: Zunächst wurde der Bauplatz gesegnet. Der Grundstein enthielt noch keine Gegenstände, sondern war einfach ein Stein, der von hochstehenden Persönlichkeiten gesegnet und dann an seinen Platz gelegt wurde. Es folgte eine Einsegnung der Fundamente.¹³ Der Gebrauch von Edelsteinen oder Edelmetallen in diesem Zusammenhang ist bereits im frühen und hohen Mittelalter belegt. Solche Objekte wurden an verschiedenen Stellen des Bauwerks in Fundament oder Mauern verborgen. So legte Bischof Gebhart von Konstanz (979–995) bei der Gründung von Kloster Petershausen (heute in Konstanz) im Jahr 983 vier Goldstücke unter die vier Ecken der Kirche.¹⁴ Beim Beginn der Arbeiten am Ostchor von Saint Denis um 1140 legten nach einem Bericht von Abt Suger (* 1081, † 1151) die anwesenden Bischöfe und Äbte und König Ludwig VII. von Frankreich (1137–1180) erste Steine in die Baugrube; einige hätten dabei auch Edelsteine eingefügt, »aus Liebe und Ehrerbietung vor Jesus Christus«.¹⁵ Bei der Segnung des ersten Steins der Kirche in Kloster Belleville im Beaujolais legte Abt Landric 1168 ein Goldstück in oder unter den ersten Stein.¹⁶ Edelmetalle galten als unheilabwehrend, rein und fest; gleichzeitig verbarg sich in dieser Gabe vielleicht auch die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft, in der man als Gegengabe ausreichend vom geopfertem Material zu besitzen hoffte.¹⁷

Die Form des Grundsteines und seiner Legung, wie wir sie heute noch kennen und praktizieren, hat sich seit Beginn der Neuzeit nicht mehr wesentlich verändert. Der Bauherr legt den Grundstein, einen von ihm mitgebrachten Stein von besonderer Qualität und Größe, an eine wichtige Position¹⁸ mit eigener Hand oder aber nur

10 Hinz (1976) 111.

11 Veit (1982) 51; Bobach (2004) 91–92. Die Kontinuität in Bezug auf Menschenopfer betont auch Wuttke (1869) 281: »Die noch jetzt in den Grundstein gelegten Münzen etc. sind ursprünglich ein ähnliches Opfer.«

12 Zur Person vgl. LexMA 3 (München u. a. 1986) 1469–1470 (G. Langgärtner); zum Pontifikale vgl. Staubach (2008) 32.

13 Doll (1972) 10; detailliert dazu Benz (1980).

14 Satzinger (2004) 104 mit Quellennachweis.

15 Staubach (2008) 31; Satzinger (2004) 103 mit Quellennachweis.

16 Rowald (1904) 284.

17 Sartori (1898) 44–47; Bobach (2004) 74.

18 In Kirchen unter dem Altar oder unter dem Hauptportal: Rowald (1904) 44; zentral oder als Eckstein (vgl. engl. »cornerstone«; frz. »pierre du coin«): Bobach (2004) 71–72, 92.

rituell mit eigener Hand, indem er mit einem Hammer dreimal auf den fertig positionierten Stein klopft. Hohe Gäste wohnen dem Vorgang bei, der für eine Aneignung und Inbesitznahme des Bauplatzes steht und vielleicht auch dem Vertreiben böser Geister dient, konkret aber den Anteil des Auftraggebers am Handwerk des Baus darstellt.¹⁹ Im Falle staatlicher Bauten nimmt oftmals der Landesherr selbst die Zeremonie vor.²⁰ Eine Bewirtung der Arbeiter, die das Werk fortzusetzen haben, schließt die Grundsteinlegung ab. Das frühere Trank- und Speiseopfer für die zu gewinnenden Geister dient jetzt der Befestigung der Beziehung, die Bauherr und Bauleute eingegangen sind.²¹

Der Stein hatte einen Hohlraum, in den Gegenstände wie Urkunden, Baupläne oder Modelle, Münzen oder Medaillen gelegt wurden, die an den Stifter und sein Bauwerk erinnern; er konnte aber auch noch andere Gegenstände aufnehmen.²² Der Bauherr konnte hier seine Intentionen, seine Erwartungen und Ziele festhalten, die er im Laufe des Festaktes auch der Mitwelt eröffnete und die vielleicht auch gleichzeitig oder zeitnah im Druck erscheinen konnten.²³

Es fällt schwer, den Zweck dieser Rituale eindeutig und zuverlässig zu bewerten. Ist das immer noch eine kultische Handlung, ein Bauopfer, das sich an Gott wendet und dem Bau Förderung verschaffen soll? Oder ist es eine Handlung, die Teil einer Erinnerungskultur ist, die das Andenken an den Bauherrn wachhalten oder jedenfalls nicht untergehen lassen soll, die sich also an das historische Interesse der Nachwelt richtet?²⁴

Der Gedanke, der Grundstein und sein Inhalt sollten insbesondere dem Ruhm des Bauherrn dienen, ist an sich etwas absurd. Denn dieses Ziel konnte erst erreicht werden, wenn das errichtete Gebäude untergegangen war. Erst dann konnte der Grundstein gefunden und geöffnet werden; nun konnte sein Inhalt vom Erbauer des (nicht mehr vorhandenen) Gebäudes berichten, aber vielleicht auch eine bildliche Vorstel-

19 Bobach (2004) 61–66.

20 So z. B. König Ludwig I. von Bayern (1825–1848) bei der Grundsteinlegung der Walhalla bei Regensburg 1830; vgl. Weilmeyr (1831) 120–122 und passim. Oder König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1840–1858) bei der Grundsteinlegung für den Ausbau des Kölner Doms 1842; vgl. Niedenhoff (1842) 7–16. In beiden Fällen ist der Ablauf detailliert geschildert. Siehe auch das Foto von Kaiser Franz Joseph (1848–1916) bei der Grundsteinlegung zum Technischen Museum Wien 1909 (http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/100_Jahre_TMW/Architekturwettbewerb_und_Grundsteinlegung/Die_Grundsteinlegung/Seite_1-5.htm) (am 17.08.2011).

21 Bobach (2004) 66–69.

22 Bobach (2004) 71–73.

23 Büttner (2007) 292–293. Als Beispiel für zeitnahe Publikationen vgl. z. B. Weilmeyr (1831) und Destouches (1887).

24 Bobach (2004) 73.

lung des (gerade oder längst schon untergegangenen) Gebäudes weiterleben lassen. So scheint es jedenfalls zwiespältig, die Funktion des Grundsteins in der Neuzeit bis zur Gegenwart völlig auf die eine Funktion zu reduzieren, der Nachwelt vom Erbauer und von seinem Gebäude zu berichten. Hier treffen also wohl heidnische und christliche Elemente aufeinander, sie gehen ineinander über; das alte Bauopfer wird umfunktio- niert und im Sinne des Ruhmes von Erbauer und Bauwerk instrumentalisiert.²⁵

Vier Zitate können dieses Bild noch aus der Sicht des 18. bzw. 19. Jahrhunderts ab- runden: der Lexikon-Eintrag bei Zedler, ein Zitat aus Goethes »Wahlverwandschaf- ten« sowie zwei Auszüge aus Vorschlägen eines Formularbuchs für Reden bei Grund- steinlegungen. Sie zeigen insbesondere auch deutlich, wie präsent die beiden Elemente Bauopfer und Erinnerung im 18. und 19. Jahrhundert waren.

a) *Zedler, Universal-Lexicon (1732–1754) Band II (1735) II45 s. v. Grund-Stein*²⁶

»Grund-Stein, ist der erste Stein, welcher zum Grund eines ansehnlichen Gebäu- des gelegt wird. Solches geschieht nach Gelegenheit des Gebäudes mit ziemlichen Gepränge. Der Landes-Herr oder Stat seiner eine vornehme Person erhebt sich mit einem ansehnlichen Gefolge an den Ort, es wird eine Andacht dabey gehalten, und alsdann der Stein, welcher geschickt zugerichtet, von der Haupt-Person an seine Stel- le gerückt, eine Gedächtniß-Schrift in Kupfer oder Bley nebst einigen Denck-Münt- zen dazu gelegt, und etliche Kellen voll Kalck darauf geworffen. Von besagtem Ge- brauch hat Ancillon²⁷ eine gelehrte Dissertation geschrieben.«

b) *Goethe, Die Wahlverwandtschaften (1949) 70–74*²⁸

»[...] Der Bauherr, die Seinigen und die vornehmsten Gäste wurden eingeladen in die Tiefe hinabzusteigen, wo der Grundstein an einer Seite unterstützt eben zum Nie- derlassen bereit lag. Ein wohlgeputzter Maurer, die Kelle in der einen, den Hammer in der andern Hand, hielt in Reimen eine anmutige Rede, die wir in Prosa nur un- vollkommen wiedergeben können.

25 Klusemann (1919) 31, 60–61.

26 Auch zitiert bei Veit (1982) 62 und Bobach (2004) 61–62.

27 Anm. d. Verf.: Ancillon (1701); das Werk stützt sich weitgehend auf antike Quellen. Interessant ist hier der folgende Gedanke: Der Grundstein, von Gott und vom Fürsten gesetzt, verweist auf zwei Sachverhalte: 1. Das Bauwerk über dem Stein geht auf die zurück, die den Grund- stein gelegt haben. 2. Dieselben werden das Gebäude in Zukunft als ihr Werk erhalten. Ancil- lon (1701) 6–7.

28 Auch zitiert in etwas anderem Auszug bei Veit (1982) 62–63.

[...]

Diesen Grundstein, der mit seiner Ecke die rechte Ecke des Gebäudes, mit seiner Rechtwinkligkeit die Regelmäßigkeit desselben, mit seiner wasser- und senkrechten Lage Lot und Waage aller Mauern und Wände bezeichnet, könnten wir ohne weiteres niederlegen: denn er ruhte wohl auf seiner eignen Schwere. [...]

[...] und der Stein alsobald niedergesenkt; worauf denn Charlotten und den übrigen sogleich der Hammer gereicht wurde, um durch ein dreimaliges Pochen die Verbindung des Steins mit dem Grunde ausdrücklich zu segnen.

[...]

Aber wie jeder, der eine Übeltat begangen, fürchten muß, dass, ungeachtet alles Abwehrens, sie dennoch ans Licht kommen werde, so muß derjenige erwarten, der insgeheim das Gute getan, dass auch dieses wider seinen Willen an den Tag komme. Deswegen machen wir diesen Grundstein zugleich zum Denkstein. Hier in diese unterschiedlichen gehauenen Vertiefungen soll Verschiedenes eingesenkt werden, zum Zeugnis für eine entfernte Nachwelt. Diese metallnen zugelöteten Köcher enthalten schriftliche Nachrichten; auf diese Metallplatten ist allerlei Merkwürdiges eingegraben; in diesen schönen gläsernen Flaschen versenken wir den besten alten Wein, mit Bezeichnung seines Geburtsjahrs; es fehlt nicht an Münzen verschiedener Art, in diesem Jahre geprägt: alles dieses erhielten wir durch die Freigebigkeit unseres Bauherrn. [...]

Der junge Gesell, der sich dabei am tätigsten erwiesen, nahm seine Rednermiene wieder an und fuhr fort: Wir gründen diesen Stein für ewig, zur Sicherung des längsten Genusses der gegenwärtigen und künftigen Besitzer dieses Hauses. Allein indem wir hier gleichsam einen Schatz vergraben, so denken wir zugleich, bei dem gründlichsten aller Geschäfte, an die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge; wir denken uns eine Möglichkeit, dass dieser festversiegelte Deckel wieder aufgehoben werden könne, welches nicht anders geschehen dürfte, als wenn das alles wieder zerstört wäre, was wir noch nicht einmal aufgeführt haben. [...]

Und so leerte er ein wohlgeschliffenes Kelchglas auf einen Zug aus und warf es in die Luft: denn es bezeichnet das Übermaß einer Freude, das Gefäß zu zerstören, dessen man sich in der Fröhlichkeit bedient. Aber diesmal ereignete es sich anders: das Glas kam nicht wieder auf den Boden, und zwar ohne Wunder.

[...] flog das Glas und wurde von einem aufgefangen, der diesen Zufall als ein glückliches Zeichen für sich ansah. [...]

c) *Auszug aus einer Rede bei Legung des Grundsteins zu einem Wohnhause, auch bei einem Herrschaftshause*²⁹

»[...]

Ins Erdreich streut der Landmann goldnen Saamen
 Und hofft, er solle wachsen und gedeihn. –
 Was wir der Mutter Erde erst entnehmen,
 Das senken wir aufs neue wieder ein,
 Indem wir jetzt, in des Allmächt'gen Namen,
 Zum Hausesgrunde diesen ersten Stein
 Dem dunkeln Schoß derselben anvertrauen,
 In Hoffnung des Gelingens aufzubauen.
 Und was dem Steine – treu es zu bewahren –
 An Kunstfleiß, Schrift und Münzen einverleibt,
 Dem späten Enkel einst zu offenbaren,
 Von welcher Zeit her unser Werk sich schreibt,
 Wenn er, vielleicht nach vielen hundert Jahren,
 Hier wieder einen neuen Bau betreibt,
 Das möge, jeglicher Gefahr entnommen,
 Auch unverletzt in seine Hände kommen.
 Dem werthen (edlen) Bauherrn aber jetzt die Bitte,
 Er wolle mit dem Maurerhammer nun,
 Nach altehrwürd'ger hergebrachter Sitte,
 Die üblichen drei ersten Schläge thun,
 Mit eigner Hand, recht in des Steines Mitte,
 Damit er fest und sicher möge ruhn.
 Es muß des Herren Hand in allen Sachen,
 Die glücken sollen, stets den Anfang machen.
 [...]«

d) *Auszug aus einer Rede bei Grundsteinlegung eines neuen Hauses, wenn das alte ein Raub der Flammen geworden*³⁰

»[...]

Im festen Glauben an das Wort: Es werde! durch welches der erhab'ne mächt'ge
 Schöpfer einst aus dem Nichts die Welt hervorgebracht, das wirkend bleibt, so lange

²⁹ Feßler (1853) 4–8, hier 5–6.

³⁰ Feßler (1853) 23–25, hier 23.

sie besteht, wird jetzt der erste Stein zum Fundamente der Mutter Erde als ein Keim vertraut, aus dem das ganze Werk erwachsen soll.

[...]«

2. ZUM INHALT DES GRUNDSTEINS

Wenn das Legen eines Grundsteins und das Deponieren von Gegenständen in diesem auf den Brauch des Bauopfers zurückgeht, so ist zunächst auf die Verwendung von Münzen als Bauopfer hinzuweisen. Aus der Antike ist vor allem das Zeugnis von Tacitus eindrucksvoll, der berichtet, bei Wiederaufbauarbeiten auf dem im Bürgerkrieg zerstörten Kapitol in Rom seien Brocken von Rohmetall und Münzen aus Gold und Silber in die Fundamentgräben geworfen worden.³¹ Zwei charakteristische Beispiele für die Verbergung von Münzen als Bauopfer im 15. bzw. im 17. Jahrhundert sind aus dem Bundesland Salzburg bekannt und belegen den Brauch in Österreich im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit.³²

a) Reinberg (Gemeinde Göming, PB Salzburg-Umgebung, Salzburg).

Deponiert zuletzt 1845. Gefunden vor 1964 (»vor Jahren«).³³

Im Dachstuhl eines Bauernhauses in Reinberg wurden an der Firstpfette, dem zentralen waagrecht liegenden obersten Balken im Dachstuhl, drei spätmittelalterliche Pfennige gefunden, die »mit einem aufgenagelten Eisenblech befestigt«³⁴ waren. Die Firstpfette ist datiert durch die Jahreszahl 1845, die Pfennige werden also wohl beim Neubau des Dachstuhls 1845 von einem älteren Dachstuhl übernommen worden sein. Es handelt sich um zwei Pfennige des Herzogtums Bayern-München, geprägt unter den Herzögen Ernst und Wilhelm (1397–1435, geprägt ab 1406) bzw. Ernst und Adolf (1435–1438), und einen dritten Pfennig, der aus der Oberpfalz stammt und wohl zwischen 1442 und 1459 entstanden ist. Die Datierung der drei Pfennige deutet auf eine Herkunft aus einem Dachstuhl der Mitte oder zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin.

31 Thüry (2006) 134.

32 Weitere Beispiele aus Österreich (u. a. mit Medaillen) bei Schaber (2010).

33 FK/ING Nr. 101455 (unter Göming); Hell (1964).

34 Hell (1964) 301.

b) Henndorf am Wallersee (Gemeinde Henndorf am Wallersee, PB Salzburg-Umgebung, Salzburg). Deponiert 1671? Gefunden 1964.³⁵

Beim Abbruch eines Wohnhauses in Henndorf am Wallersee wurden in der auf 1671 datierten Firstpfette in einem Zapfenloch mehrere Gegenstände beobachtet und geborgen. Es handelte sich um fünf Stücke von dünnen Wachskerzen, ein gefaltetes Papier mit italienischem Text und drei Kleinmünzen. Das beschriebene Papier wurde in der Publikation als ein privater Brief des 18. Jahrhunderts beschrieben, was mit der Datierung der Firstpfette und der Münzen nicht zusammenpasst. Die Münzen sind einseitige Pfennige von Salzburger Erzbischöfen; sie sind datiert auf 1545, 1611 und 1665. Die Münzen würden also mit der Datierung der Firstpfette eine Deponierung im Jahr 1671 nahelegen; ob das Schreiben wirklich erst später entstanden und dann also hier eingelegt worden ist, wäre noch zu hinterfragen. Die zwei Beispiele belegen sehr schön den Brauch, ein Bauopfer im Dachstuhl zu verbergen; die Dreizahl in beiden Fällen fällt auf, sie ist vielleicht als Hinweis auf die Heilige Dreifaltigkeit zu verstehen.

In Grundsteinen wurden regelmäßig zwei Arten numismatischer Objekte deponiert: Medaillen und Münzen. Die Aufnahme von Medaillen in einen Grundstein oder in Mauern oder Fundamente eines Baus ist in Italien seit der Renaissance belegt.³⁶ Der Brauch ist vielleicht schon im 14. Jahrhundert in Padua entstanden; sichere Nachweise gibt es ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Rimini ebenso wie in Rom, und er scheint schnell Fuß gefasst zu haben. Die frühen Nachweise betreffen aber noch keine Grundsteine, sondern die Medaillen waren in Konvoluten oder einzeln im Bau verborgen, wo sie in der Moderne im Zuge von Renovierungsarbeiten entdeckt wurden. Hier lebte also noch die Praxis der erwähnten Deponierungen von Goldmünzen im 10. und 12. Jahrhundert fort; das Edelmetall ist jetzt aber durch die neu erfundenen Erinnerungsstücke, gegossene Medaillen mit dem Porträt des Bauherrn, ersetzt. Wieder stellt sich hier die Frage, ob diese Deponierungen nur dazu dienen sollten, dem Ruhm des Bauherrn in der Zukunft zu dienen, oder ob hier auch ein magisch-aber gläubischer Impuls, eben der Gedanke des alten Bauopfers, mitspielte. Die Verteilung der Medaillen in den Mauern des Gebäudes, wie sie beim Palazzo Venezia in Rom nachgewiesen ist, könnte vielleicht in letztere Richtung deuten.³⁷ Die hierzu verwendeten Medaillen verherrlichen entweder den Bauherrn, dessen Porträt sie zeigen, oder aber auch das Bauwerk, dessen Ansicht sich auf der Rückseite findet.

Die Herstellung einer Medaille für die Grundsteinlegung ist erstmals 1473 nachgewiesen; es handelt sich um eine Medaille zur Gründung des Ponte Sisto unter Papst

³⁵ FK/ING Nr. 101456; Hell (1967).

³⁶ Satzinger (2004).

³⁷ Satzinger (2004) 101–103.

Sixtus IV. (1471–1484) aus dem Jahr 1473.³⁸ Solche Grundsteinmedaillen nehmen in Bild und Umschrift auf den Anlass Bezug. In diesem Fall stellt sich die interessante Frage, ob alle hergestellten Exemplare deponiert wurden oder ob weitere Exemplare (eventuell in einem anderen Metall) im Zuge der Feierlichkeiten oder später in Sammlungen gelegt, an hohe Gäste oder Mitwirkende verschenkt oder sogar in breiterem Maße der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, z. B. durch Auswurf bei den Feierlichkeiten oder durch Verkauf als Souvenir. In ersterem Falle wären uns diese Medaillen – soweit das Gebäude noch steht – bis heute unbekannt geblieben. Einen Fall einer solchen, nur durch einen schriftlichen Beleg überlieferten Grundsteinmedaille gibt es: die Medaille auf die Grundsteinlegung der Kirche St. Erhard in Salzburg-Nonntal von 1686.³⁹

Die Aufnahme von Münzen, heute in der Regel eines Satzes der gültigen Kurs- oder Umlaufmünzen aus dem Jahr der Grundsteinlegung, scheint zwar ein jüngeres Phänomen zu sein,⁴⁰ es kann sich aber mit den erwähnten Goldmünzdeponierungen im Hochmittelalter auf ältere Vorbilder berufen. Die Münzen sollen ebenso wie weitere Dokumente die Erinnerung an die Zeit der Grundsteinlegung festhalten. Häufig wurden die Münzen z. B. um eine Aufstellung ergänzt, aus der ihre Kaufkraft hervorging.⁴¹ Hier scheint also der Zweck, der Nachwelt von der Zeit der Erbauung des Bauwerks zu berichten, klar auf der Hand zu liegen. Ist er aber wirklich so eindimensional zu sehen, oder geht nicht auch dieser Brauch immer noch auf alte Vorstellungen eines Bauopfers zurück? Gerade die bereits zitierten Baureden des 19. Jahrhunderts sprechen diesen Faktor deutlich an, wenn sie aus dem Legen des Grundsteins das gute Gedeihen des Baus ableiten. In Bezug auf die Münzen spricht Liebrecht in einer Arbeit über das Menschenopfer dies deutlich aus: »Am Schluss der mannigfachen Wandlungen des ursprünglichen Menschenopfers bei Bauwerken aller Art angelangt, will ich noch hinzufügen, dass die noch jetzt in den Grundstein gelegten Münzen ursprünglich eine ähnliche Stellvertretung jenes Opfers gebildet zu haben scheinen.«⁴²

Freilich, Medaillen und Münzen stehen nicht an erster Stelle. Wichtigster Inhalt war in der Regel eine Urkunde oder ein Bericht, aus dem Stifter und Art des Bauwerks hervorgingen. Oft findet sich auch ein Grundriss des Gebäudes. Um eine lange Halt-

38 Satzinger (2004) 106.

39 Plasser (1996).

40 So z. B.: Alte Pinakothek in München 1826: Baumstark (2007) 337; Walhalla bei Regensburg 1830: Weilmeyr (1831) 121–122; Kölner Dom 1842: Niedenhoff (1842) 20; Niederwalddenkmal 1877: Rowald (1904) 412; Reichstag Berlin 1884: Rowald (1904) 414; Stadtpfarrkirche St. Anna in München 1887: Destouches (1887), Programm; Universität Konstanz 1966: Schlegel (1967) 65; allgemein: Sartori (1898) 2.

41 So z. B. Würzburger Residenz 1720: Büttner (2007) 292–293; im Falle der Stadtpfarrkirche St. Anna in München 1887 in der Publikation: Destouches (1887) 16.

42 Liebrecht (1879) 296.

barkeit des Textes oder der Dokumente sicherzustellen, schrieb man sie oft nicht auf Papier, sondern auf Stoff oder Pergament oder gravierte sie in eine Metallplatte (Silber, Kupfer, Zinn, Blei).⁴³ Häufig ist auch eine Zeilung vom Tag der Grundsteinlegung als Beigabe nachgewiesen.⁴⁴ Weitere Objekte konnten hinzutreten, ohne dass der konkrete Anlass für uns heute immer leicht greifbar ist. Man denke nur an die goldene Uhr im Grundstein der Alten Pinakothek in München (1826)⁴⁵ oder die Lokomotive im Grundstein des Münchner Maximilianeums (1857)⁴⁶. Die Objekte für den Grundstein wurden dabei meist nicht direkt in den Stein, sondern vorher in eine feste metallene Kassette oder Dose (z. B. aus Blei⁴⁷) gegeben, die zum Teil zugelötet wurde, um eine hohe Lebensdauer des Inhalts sicherzustellen.⁴⁸

3. GRUNDSTEINFUNDE AUS ÖSTERREICH

Nach diesen allgemeinen Überlegungen zum Grundstein und den numismatischen Anteilen an diesem Brauch sollen hier nun die Beispiele aus Österreich zusammengestellt und besprochen werden, die eine erste Sichtung des Materials ergeben hat.⁴⁹ In den letzten Jahren wurden zwei Grundsteine bzw. grundsteinähnliche Depots aus Gedenksäulen gefunden, als diese versetzt bzw. renoviert wurden; in beiden Fällen wurde der Inhalt wissenschaftlich untersucht. Diese Depots sollen hier am Anfang stehen.

a) Schottwien (Marktgemeinde Schottwien, VB Neunkirchen, Niederösterreich). Dreifaltigkeitssäule. Deponiert 1835. Gefunden 2001.⁵⁰

In Schottwien errichtete Johann Franz Anton Reichsgraf von Walsegg auf Klamm, Pottschach, Schottwien, Stuppach, Tribuswinkel, Ziggersberg und Welka um 1716 eine Drei-

43 So z. B. Kapuzinerkirche in Günzburg 1616: Kraft (1977) 48–50, 52–53 (Blei und Silber); Rathaus Neu-Hanau 1725: Dielmann (1962) 255–257 (Kupfer); Alte Pinakothek München 1826: Baumstark (2007) 337 (Kupfer und ?); Kölner Dom 1842: Niedenhoff (1842) 16–19 (Zinn).

44 So z. B. Kölner Dom 1842: Niedenhoff (1842) 19.

45 Baumstark (2007) 337.

46 http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/46_6852.htm (am 17. 08. 2011).

47 So z. B. Dreifaltigkeitssäule Schottwien: Traum (2004) 135, 138–142.

48 So z. B. Alte Pinakothek München 1826: Baumstark (2007) 337; Reichstag Berlin 1884: Rowald (1904) 414; Universität Konstanz 1966: Schlegel (1967) 65.

49 Grundlage ist u. a. der Fundkatalog am Institut für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien (hier zitiert: FK/ING), eine noch im Aufbau befindliche Datenbank der mittelalterlichen und neuzeitlichen Münzfunde im heutigen Österreich.

50 FK/ING Nr. 101758; Denk (2002); Traum (2002); Traum (2004).

faltigkeitssäule, die an die Pest im Jahr 1713 erinnern sollte.⁵¹ Die Säule trägt in Stein das Wappen des Stifters, begleitet vom Wappen des Johann Baptist Graf von Pergen, Inhabers der Herrschaften Sebenstein und Aspang, der demnach an der Errichtung der Säule beteiligt gewesen sein dürfte. Johann Franz Anton von Walsegg († 1720) war kaiserlicher wirklicher Geheim- und Finanz-Konferenz-Rat und Besitzer der Herrschaft Schottwien. Johann Baptist Graf von Pergen (1656–1742)⁵² war 1694 Oberkommissär im Viertel unter dem Wienerwald, 1701 wurde er niederösterreichischer Regimentsrat und wirklicher Kämmerer; 1706 wurde er vom niederösterreichischen Herrenstand zum Raitherrn und 1712 zum Verordneten gewählt, 1710 wurde ihm der Grafenstand konfirmiert.⁵³

Der Standort der Säule war ursprünglich in der Nähe des Wallsegg'schen herrschaftlichen Amtshauses in der Mitte der Straße auf einem Gewölbe über dem Bach, zwischen den Häusern Nr. 19 und Nr. 46. Nach einem Hochwasser im Jahr 1833, bei dem sich der Standort der Säule als problematisch herausgestellt hatte, wurde sie 1835 an einen Platz neben der Kirche versetzt. Bei einer erneuten Versetzung in den Jahren 2001/2002 anlässlich eines Orts- und Straßenrückbaus⁵⁴ wurde der Grundstein freigelegt und geöffnet.

Der Grundstein enthielt ein Bleigefäß mit Deckel, in dem sich sechs Kupfer- und sechs Silbermünzen befanden. Die älteste Münze ist ein 15-Kreuzer-Stück des Bistums Breslau von 1694. Die anderen elf Münzen kommen aus Österreich: sechs Kupfermünzen von den 1760er-Jahren bis 1816, dazu fünf Silbermünzen der Jahre zwischen 1820 und 1834. Die Münzen werden wohl bei der Versetzung der Säule im Jahr 1835 zusammengestellt worden sein; allenfalls das Breslauer Stück könnte schon bei der erstmaligen Errichtung in den Grundstein gekommen sein.

Schottwien, Münzen im Grundstein der Dreifaltigkeitssäule

Hochstift Breslau	Franz Ludwig (1683–1732)	15 Kreuzer 1694, Neisse	Ag
Haus Österreich	Maria Theresia (1740–1780)	Kreuzer (1760/1763), Mzst. fraglich Poltura 1763, Schmölnitz oder Kremnitz	Cu Cu
	Franz II. (1792–1806)	6 Kreuzer 1800, Wien	Cu

51 Vgl. zur Säule die Homepage der Marktgemeinde Schottwien: <http://www.schottwien.gv.at/system/web/zusatzseite.aspx?detailonr=219172596> (am 17. 08. 2011).

52 Lebensdaten nach: http://www.geneall.net/D/per_page.php?id=1820860 (am 17. 08. 2011).

53 Diese Angaben weitgehend nach Denk (2002).

54 So das Begleitschreiben zur Segnung der Säule am 25. Mai 2002, abgebildet bei Denk (2002) 122.

Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	30 Kreuzer 1807, Schmöllnitz	Cu
		15 Kreuzer 1807, Schmöllnitz	Cu
		Kreuzer 1816, Mzst. fraglich	Cu
		Gulden 1834, Wien	Ag
		20 Kreuzer 1834, Wien	Ag
		10 Kreuzer 1833, Wien	Ag
		5 Kreuzer 1820, Venedig	Ag
		3 Kreuzer 1833, Wien	Ag

Die Auswertung dieser Münzreihe⁵⁵ ergab folgende Beobachtungen: Die 1835 umlaufende Silbermünzreihe der Konventionswährung ist bis auf das größte Nominale, den Taler, vollständig vertreten, wobei noch keine Münzen Ferdinands I. (1835–1848) enthalten sind, deren Ausprägung durchwegs bereits mit dem Jahr 1835 einsetzte.⁵⁶ Beim Kupfer fehlen die Kleinstnominalien unterhalb des Kreuzers, die sechs Münzen entstammen drei Währungsphasen: der alten Konventionswährung, den Bancozettel-Teilungsmünzen von 1807 und der wiederhergestellten Konventionswährung ab 1816. Der Kupferkreuzer der Maria Theresia war 1816 jedenfalls noch im Werte von 1 Kreuzer gültig;⁵⁷ bei der Poltura dürfte das wohl nicht mehr der Fall gewesen sein. 6 Kreuzer in Kupfer wurden (durch Patent vom 20. Februar 1811) mit dem 15. März 1811 außer Kurs gesetzt, die Stücke zu 15 und 30 Kreuzer aber auf ein Fünftel abgewertet, sie waren jetzt also 3 und 6 Kreuzer wert;⁵⁸ im Patent vom 1. Juni 1816 wurden allerdings die Stücke zu ehemals 30 Kreuzer – jetzt 6 Kreuzer – nicht mehr als zugelassen erwähnt.⁵⁹ Dazu trat das jüngste Kupferstück, der Kreuzer von 1816, der mit dieser Jahreszahl bis 1851 geprägt wurde. Nach der Rechtslage waren die Kupfermünzen um 1835 zu einem guten Teil nicht mehr gültig; Becher erwähnt aber im Jahr 1838, ältere 3 Kreuzer (abgewertet auf 2 Kreuzer) und 1 Kreuzer (im vollen Nennwert) seien noch in Umlauf.⁶⁰

Die zentrale Frage ist hier, ob gültige Kupfermünzen verborgen wurden oder längst nicht mehr gültige Stücke noch vorhanden waren und für diesen Zweck genutzt wurden. Die Funde von Orth an der Donau und Füllersdorf, die hier ebenfalls noch behandelt werden, zeigen eine ähnliche Zusammensetzung: aktuelle Silber- mit recht alten Kupfermünzen. Es handelt sich also in Schottwien nicht um einen ungewöhnlichen Zufall.

⁵⁵ Basierend auf Denk (2002) 118–119, hier ergänzt durch weitere Beobachtungen.

⁵⁶ Franz I. starb am 2. März 1835, Ferdinand I. folgte ihm in der Herrschaft mit diesem Tag nach.

⁵⁷ Becher (1838) 2, 392 (Patent vom 01.06.1816).

⁵⁸ Becher (1838) I, 1, 175–176; 2, 383–384 (Patent vom 20.02.1811).

⁵⁹ Becher (1838) 2, 391–393 (Patent vom 01.06.1816).

⁶⁰ Becher (1838) I, 1, 177.

Zwei Quellen weisen darauf hin, dass die recht alten Kupfermünzen aus dem frühen 19. Jahrhundert um die Mitte des Jahrhunderts noch vorhanden waren. Entsprechende Indizien finden sich einerseits in den Münzfunden dieser Zeit, andererseits in der österreichischen Gesetzgebung zum Geldumlauf um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Unter den Münzfunden aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es neben vielen Silberfunden immerhin drei, die sich auf Kupfergeld beschränken. Ihre Überlieferung ist teilweise mager; so ist nicht bei allen klar, ob es sich um Hortfunde oder um Einzelfundkomplexe gehandelt hat. Für unsere Fragestellung sind nur Hortfunde verwertbar. Trotz dieser Vorbehalte könnten diese Funde für eine Präsenz alten Kupfergelds in der Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts und danach sprechen.

- Obernberg am Inn (Gemeinde Obernberg am Inn, PB Ried im Innkreis, Oberösterreich), 1931:⁶¹ 18 Kupfermünzen aus der Zeit von 1800 bis 1807, die aber teilweise Ritzungen von Bild und Text und eine Datierung auf 1858 tragen, also erst ab diesem Jahr deponiert worden sein können.
- Königsbrunn (Gemeinde Kirchberg am Wagram, VB Tulln, Niederösterreich), 1936:⁶² Beim Neubau des Turms der Pfarrkirche wurden fünf Kupfermünzen der Jahre von 1800 bis 1859 gefunden, bei denen sich zusätzlich ein Nürnberger Rechenpfennig befand.
- Graz (Statutarstadt, Steiermark), 1953:⁶³ Ohne Nennung von Fundumständen wird der Fund von sieben meist österreichischen Scheidemünzen der Jahre 1765 bis 1861 erwähnt.

Auch in der Geldgesetzgebung findet sich ein entsprechender Hinweis. Durch einen Erlass des Finanzministeriums vom 30. April 1858⁶⁴ wurde bekannt gemacht, welche Münzsorten nach der Münzreform durch den Wiener Münzvertrag von 1857 bis 31. Oktober 1858 außer Kurs zu setzen waren. Die Auflistung nennt neben den recht jungen Münzen von 1851 auch Stücke zu 6 Kreuzer, 3 Kreuzer, 2 Kreuzer, 1 Kreuzer und ½ Kreuzer, alle mit dem Zusatz »Wiener Währung«. Diese Ausdrucksweise ist unpräzise, denn 6 Kreuzer der Wiener Währung (von 1812) gibt es nicht – gemeint sind die Stücke des Jahrgangs 1800. Insgesamt handelt es sich dabei also um die Münzen der Jahrgänge 1800, 1812 und 1816, die bis 1851 geprägt wurden. Auch wenn die in den Grundsteinen durchwegs vertretenen Bancozettel-Teilungsmünzen von 1807 hier nicht aufscheinen, so kann man grundsätzlich wohl den Schluss ziehen, dass diese Kupfer-

61 FK/ING Nr. 100270; FÖ 1, 1930–1934, Heft 6–10 (1932) 157 Nr. 29.

62 FK/ING Nr. 100455; FÖ 2, 1935–1938, Heft 3 (1937) 195 Nr. 17.

63 FK/ING Nr. 100795; FÖ 5, 1946–1950 (1959) 240 Nr. 1.

64 Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Österreich 1858, 301–302 Nr. 67 (30. April 1858). Erwähnt bei Hankiewicz (1887) 9 Anm. ††.

gepräge (vielleicht nicht alle, aber viele) sehr lange und bis über die Jahrhundertmitte hinaus im Geldumlauf präsent waren.⁶⁵

Bei der Wiedererrichtung der Säule in Schottwien im Jahr 2002 wurden die alten Münzen samt Gefäß nicht wieder eingemauert, sondern von der Gemeinde in Verwahrung genommen. Im Jahr der Währungsumstellung wurde nun jeweils ein vollständiger Satz beider Währungen eingemauert: Schillingmünzen von 1 Groschen bis 20 Schilling, Euromünzen von 1 Cent bis 2 Euro.⁶⁶

*b) Orth an der Donau (Marktgemeinde Orth an der Donau, VB Gänserndorf, Niederösterreich). Mariensäule. Deponiert 1844/1908/1962. Gefunden 2008.*⁶⁷

Im Jahr 1711 stiftete Anton Franz Graf von Strattmann und Peuerbach (1674–1718)⁶⁸ eine Mariensäule für Orth an der Donau (Abb. 2); sein Vater, Theodor Althet Heinrich Graf von Strattmann (1637–1693),⁶⁹ Hofkanzler Kaiser Leopolds I., hatte die Herrschaft Orth 1686 gekauft. Die Säule trägt das Allianzwappen der Familie Strattmann-Confalonieri; dieses kann erst ab 1763 hinzugefügt worden sein.⁷⁰ Auch bei der Orther Mariensäule handelt es sich um eine Pestsäule. Ihre bis heute unveränderte Position im Markt verdeutlicht der Ausschnitt aus einem Originalplan aus der Mitte des 19. Jahrhunderts im Archiv der Gemeinde Orth, der wohl der Urmappe des Franziszeischen Katasters entspricht (Abb. 1). Die Mariensäule ist hier sorgfältig eingezeichnet und mit der Parzellenummer 2883 versehen; die Position wird deutlich durch das Schloss im Südwesten und die Kirche St. Michael im Süden; das große Gebäude südlich der Kirche, eine Brauerei, steht heute nicht mehr.

Die Säule wurde im Jahr 2008 grundlegend renoviert; dabei wurde auch ein Grundsteindepot gefunden, das eigentlich kein richtiger Grundstein ist, denn es war im Sockel

65 Für seine Hilfe bei dieser Frage danke ich Herrn Dr. Dipl.-Ing. Reinhold Rieder vielmals.

66 Quelle wie Anm. 54.

67 FK/ING Nr. 101759. Frau Annemarie Täubling, BA, Mitarbeiterin des museumORTH, danke ich herzlich für ihre Informationen zur Mariensäule und für die Vorlage des gesamten Inhalts des Depots im Gemeindearchiv am 13. 09. 2011. Der Inhalt wurde – ergänzt um einen Euro-Münzen-Satz von 2007 und schriftliche Informationen – am 03. 10. 2013 wieder in der Säule deponiert; http://www.orth.at/Seiten/020_Aktuelles/020_Aktuelles_2013/20131008_M_Saeule/Marien_S.html (am 29. 01. 2014). – Zur Säule vgl. Weyrich (1924) 119; Dehio (1990) 847.

68 <http://smaak.home.xs4all.nl/Straatman-Kroniek-1651.htm> (am 18. 08. 2011).

69 <http://a.decarne.free.fr/genear/dat297.htm#24> (am 18. 08. 2011).

70 Ein Kreuz im Schild auf der gegenüberliegenden Seite der Säule scheint das Wappen des Strattmann'schen Verwalters Wolfgang Christoph Werner zu sein; vgl. das idente Wappen am heiligen Johannes Nepomuk in der Johannes-Kapelle westlich des Schlosses und Werners Grabstein in der Kirche gleich beim Eingang links.

etwa auf Kopfhöhe eingemauert (Abb. 3). Mehrere ältere Renovierungen der Säule sind bekannt: Hans Willinger nennt in seinem Orther Heimatbuch die Jahre 1844, 1897, 1907 und 1908;⁷¹ Inschriften am Sockel weisen auf solche in den Jahren 1962 und 1983–1984 hin. Man beachte, dass mehrmals runde Jubiläen der Anlass für die Renovierung waren und in ihrem Kontext auch angesprochen wurden: 1908 das 60-jährige Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., 1962 die 600-Jahr-Feier des Marktes Orth an der Donau.

Die Kasette im Sockel der Mariensäule enthielt Dokumente und Münzen. Die Papiere stammen von Renovierungen der Säule in den Jahren 1908 und 1962; an Münzen wurden zunächst vom Bundesdenkmalamt zwei Posten in schönen grünen Stoffsäckchen dem Verfasser zur Bestimmung vorgelegt; erst viel später stellte sich heraus, dass weitere Münzen der Schillingwährung, untergebracht in einer runden Kunststoffdose der Firma Pelikan, in Orth verblieben waren. Insgesamt ergab sich also ein Münzen- und Dokumentenbestand, der in drei Posten zerfällt.

Orth an der Donau, Mariensäule, Posten I (1844): 13 Münzen (Taf. 16, Abb. 4)

Haus Österreich	Franz II. (1792–1806)	3 Kreuzer 1800, Prag	Cu
Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	30 Kreuzer 1807, Kremnitz 15 Kreuzer 1807, Kremnitz 3 Kreuzer 1812, Schmöllnitz 1 Kreuzer 1812, Mzst. fraglich 1 Kreuzer 1816, Mzst. fraglich ½ Kreuzer 1816, Mzst. fraglich ¼ Kreuzer 1816, Schmöllnitz	Cu Cu Cu Cu Cu Cu Cu
	Ferdinand I. (1835–1848)	Gulden 1844, Wien 20 Kreuzer 1844, Wien 10 Kreuzer 1842, Wien 5 Kreuzer 1844, Wien 3 Kreuzer 1844, Wien	Ag Ag Ag Ag Ag

Diese Münzreihe endet im Jahr 1844 und lässt sich damit der Renovierung der Mariensäule in diesem Jahr zuordnen. Die Silbermünzen sind wieder eine vollständige Nominalreihe ohne den Taler, diesmal jedoch durchwegs in Prägungen Ferdinands I. Die Kupfermünzen reichen wieder weit zurück: ein Stück der alten Konventionswährung, wieder die beiden Bancozettel-Teilungsmünzen von 1807, die beiden größeren Nominalien der Wiener Währung von 1812 und dann die vollständige Reihe der (bis 1851 geprägten) Kupfermünzen von 1816. Die Münzreihe ähnelt auffallend derjenigen aus Schottwien.

⁷¹ Willinger (1989) 92–93.

Die Dokumente von 1844 waren bei der Öffnung 1908 nicht mehr lesbar und weitgehend zerstört. Sie wurden offenbar nicht mehr in die Säule gegeben. Nach der Urkunde von 1908 fanden sich damals fünf Silber- und sieben Kupfermünzen, die wieder in die Säule gegeben wurden; aus dieser Zeit ist also jetzt ein Kupferstück zu viel vorhanden.

Orth an der Donau, Mariensäule, Posten II (1908): 11 Münzen (Taf. 16, Abb. 4)

Kaiserreich Österreich	Franz Joseph I. (1848–1916): Guldenwährung (bis 1892)	Gulden 1889, Wien 1 Kreuzer 1891, Wien 5/10 Kreuzer 1885, Wien	Ag Cu Cu
	Franz Joseph I. (1848–1916): Kronenwährung (ab 1892)	5 Kronen 1908, Wien, Regierungsjub. 1 Krone 1895, Wien 1 Krone 1908, Wien, Regierungsjub. 20 Heller 1907, Wien 10 Heller 1893, Wien 2 Heller 1894, 1908, Wien 1 Heller 1893, Wien	Ag Ag Ag Ni Ni Bro Bro

Der zweite Geldposten stammt von der Öffnung im Jahr 1908. Hier wurde jedoch auch noch auf die Guldenwährung zurückgegriffen, die zwar durch die Kronenwährung 1892 abgelöst worden war, neben dieser aber wenigstens bis 1900 im Geldumlauf noch akzeptiert wurde. Der namengebende Gulden und die kleinsten Nominalien, ganzer und halber Kreuzer, stehen für diese Periode. Der Gulden war 1908 im Wert von 2 Kronen noch gültig; der ganze und der halbe Kreuzer waren vermutlich ebenfalls noch in Umlauf, da sie im neuen System einem und zwei Hellern entsprachen. Die Kronenwährung ist – abgesehen vom Gold – durch eine vollständige Nominalreihe vertreten: 1 und 2 Heller in Bronze, 10 und 20 Heller in Nickel und 1 und 5 Kronen in Silber; dabei ist das Jahr 1908, das zugleich das Jahr des 60-jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers war, durch zwei silberne Sonderprägungen, aber auch durch ein zusätzliches 2-Heller-Stück vertreten.

Von der Renovierung 1908 fand sich im Depot eine auf ein stoffartiges Material geschriebene Urkunde (»Verehrte Finder!«) vom 4. Oktober 1908. Sie berichtet von den bei der Öffnung vorgefundenen Materialien, von der Renovierung und von der Ergänzung des Inhalts im Jahr 1908. Fünf Silber-, zwei Nickel- und sechs Kupfermünzen seien hinzugefügt worden; somit fehlen inzwischen jeweils eine Münze aus Silber und aus Kupfer. Die Urkunde nennt den Bürgermeister, den Pfarrer und den k. u. k. Oberverwalter und weitere wichtige Personen in Orth. Geschrieben wurde das Dokument von Gemeinde-Sekretär Wilibald Kolb. Neben der Urkunde fanden sich zwei Kartonkärt-

chen mit drei Siegelabdrücken: Das Siegel der »K. und K. GUTSVERWALTUNG / • ORTH •« zeigt einen Doppeladler mit Brustschild. Völlig bildlos ist das Siegel des »BÜRGERMEISTERAMT MARKT ORTH a. d. D. N. Ö./POLIT. BEZIRK/FLORIDSDORF/UMGBG.« Dabei befand sich ein dritter schriftloser Siegelabdruck mit einem gespaltenen Wappen: links ein von einer Schlange umwundenes Schwert; rechts durch einen Balken geteilt; oben vielleicht ein Adler, unten ein Pfahl. Das Wappen steht vor einem Wappenmantel und hat fünf Pfauenfedern als Zier.

Orth an der Donau, Mariensäule, Posten III (1962): 10 Münzen (Taf. 16, Abb. 5)

Republik Österreich (alle Mzst. Wien)	50 Schilling 1959, Tiroler Heimat 25 Schilling 1962, Anton Bruckner 10 Schilling 1958 5 Schilling 1962 1 Schilling 1961 50 Groschen 1960 10 Groschen 1962 5 Groschen 1957 2 Groschen 1957 1 Groschen 1947
--	--

Zwei silberne Gedenkmünzen stehen an der Spitze der zehn Münzen des dritten Postens. Die 50 Schilling Tiroler Heimat waren die erste Sondermünze in diesem Nominale, die nächste Ausgabe folgte erst 1963; Münzen zu 25 Schilling erschienen seit 1955 jährlich, Bruckner war das aktuelle Stück aus dem Jahr der Verbergung. Die Kursmünzen sind die vollständige Nominalreihe, wie sie 1962 im Umlauf war; der Groschen wurde nur mit dem Jahr 1947 geprägt. Bei der Zusammenstellung der Reihe wurde offenbar mehr Wert auf einen guten Erhaltungszustand als auf den aktuellen Jahrgang gelegt.

Eine große Urkunde auf pergamentartigem Papier (»An die Finder dieser Erinnerungsstücke«) vom 19. September 1962 erinnert wieder an die Renovierung der Säule, die Zeitumstände, die Finanzierung, die Funktionsträger in Orth usw. Der Spengler Johann Kamlander, der die Metallkassette verschlossen hatte, fügte seine Visitenkarte hinzu. Von der Festveranstaltung 1962 berichten das gedruckte Abendprogramm und das gedruckte Festprogramm. Die Finanzierung der Renovierung dokumentiert eine lange maschinenschriftliche (Durchschlag) Liste auf Pergamentpapier in Rollenform, die alle Spender mit Höhe ihrer Spende nennt. Eine zweite ähnliche Liste verzeichnet alle Orther Hausbesitzer, geordnet nach Hausnummern.

Die Dokumente und Münzbestände der Orther Mariensäule dokumentieren also die drei Renovierungen 1844, 1908 und 1962; bei den Arbeiten an der Säule in den Jahren 1897 und 1983–1984 dürfte das Depot nicht gefunden worden sein.

Die Recherche in der Datenbank der österreichischen Münzfunde des Mittelalters und der Neuzeit ergab sechs weitere einschlägige Funde. Diese werden hier geordnet nach dem Verbergungsjahr mit den wesentlichen Daten zu Fundumständen und Inhalt vorgestellt.

c) Wien. I. Bezirk: Innere Stadt. Ballhausplatz:

Wiener Hof- und Kaiserspital. Deponiert 1550. Gefunden 1983.⁷²

Bei Aushubarbeiten für ein Bürohaus zwischen Minoritenkirche und Schauflegergasse wurde ein Grundsteininventar gefunden. In etwa 2–3 m Tiefe wurde eine gemauerte Nische angeschnitten, an der sich eine metallene Tafel befand. Im Hohlraum waren zerfallene Papierreste, ein Glaspokal, fünf Münzen und eine Silbermedaille. Es handelte sich dabei um die Grundmauern des alten Hospitals, das 1903 abgerissen worden war, dessen Grundstein aber damals offenbar unversehrt geblieben war.

Haus Österreich	Ferdinand I. (1521–1564)	Medaille 1548 6 Kreuzer 1537, Graz 6 Kreuzer o. J., Hall (3 Exemplare) 6 Kreuzer o. J., Klagenfurt
-----------------	--------------------------	--

Das Wiener Hof- und Kaiserspital wurde 1537 von Don Diego de Serava († 1545) gegründet. In den Jahren 1545 und 1547 erhielt es Zustiftungen von König Ferdinand I. (1521–1564) und seiner Gemahlin Anna (1503–1547), was einen Neubau erforderlich machte, der 1550 begonnen wurde. Dieses Jahr wird dadurch bestätigt, dass in einem der Haller Sechser die Jahreszahl 1550 zu beiden Seiten der Büste Ferdinands eingepunzt ist.

Der Grundstein verweist mit einer Medaille und fünf Münzen Ferdinands I. ausdrücklich auf den König als den wesentlichen Stifter für den Ausbau des Spitals. Die Sechser, überwiegend Prägungen vor der Königskrönung, waren das wichtigste Nominale der Zeit.

d) Bruck an der Mur (Stadtgemeinde Bruck an der Mur, PB Bruck an der Mur, Steiermark): Kapuzinerkloster. Deponiert 1608. Gefunden 1958.⁷³

Bei Abbruch- und Erdaushubarbeiten auf dem Gelände der ehemaligen Klosterkaserne wurden neben menschlichen Knochen und Resten eines Sarges auch eine Grundsteinplatte mit Inschrift und eine Bleikassette gefunden. Die Kassette enthielt zwei Glas-

⁷² FK/ING Nr. 100102; Schulz (1984).

⁷³ FK/ING Nr. 101760; Probszt (1958).

fläschchen, eine vergoldete Grundsteinmedaille, eine Personenmedaille, zwei religiöse Medaillen und eine religiöse Wachsmédaille:

Erzherzog Ferdinand und Maria Anna, Grundsteinmedaille 1608	Ag, vergoldet
Johann IV. Hoffmann, Abt von Stift Admont (1581–1614), Medaille o. J.	Metall ?
Kleine ovale religiöse Medaille mit Öse, Kopf Christi nach links / Kopf Mariens nach rechts	vergoldet
Größere runde religiöse Medaille mit Öse, Büste Christi nach links / Büste Mariens nach rechts	vergoldet
Ovale Wachsmédaille, Christus am Kreuz / Lamm Gottes	Wachs

Der Grundstein des Kapuzinerklosters, dessen Bau 1608 begonnen und 1611 vollendet wurde, verzichtete völlig auf Münzen, sondern beschränkte sich auf eine für diesen Anlass hergestellte Grundsteinmedaille der Gründer – Erzherzog Ferdinand (1596/1619–1637) und seine Frau Maria Anna (1574–1616) – und vier weitere Medaillen. Mit einer Porträtmedaille ist der Abt von Stift Admont, Johann IV. Hoffmann (1581–1614), präsent, der eine der wichtigsten Stützen des Landesherrn bei der Gegenreformation war. Dazu treten drei neutrale religiöse Medaillen ohne Ortsnennung. Mit dieser Konzentration auf die Medaille fällt dieser Grundstein deutlich aus dem Rahmen.

*e) Wien. IX. Bezirk: Alsergrund. Viriotgasse 1–3: Johann-von-Nepomuk-Kapelle.
Deponiert 1780 oder wenig später. Gefunden 1956.⁷⁴*

Beim Abbruch der Häuser Viriotgasse 1–3 wurde in etwa 1,3 m Tiefe ein Grundstein mit neun Münzen gefunden, der auf dem Grund der 1914 abgebrochenen Johann-von-Nepomuk-Kapelle lag. Die Kapelle war 1779 bei der Explosion des Pulverturms zerstört und bereits 1780 wiedererrichtet worden.⁷⁵

Haus Österreich	Maria Theresia (1740–1780)	½ Taler 1779, Wien 20 Kreuzer 1780, Wien (2) 10 Kreuzer 1780, Wien (2) Kreuzer 1779, Wien	Ag Ag Ag Cu
	Josef II. (1765–1790)	20 Kreuzer 1780, Wien (2)	Ag
Hochstift Lüttich	Johann Theodor (1744–1763)	Liard 1752, Lüttich	Cu

74 FK/ING Nr. 100871; FÖ 7, 1956–1960 (1971) 260; Schusser (2002) 168–169.

75 <http://www.seniorkom.at/o/Forum/?forumid=65&threadid=48707> (am 05. 09. 2011).

Die Zusammensetzung der Münzen zeigt vor allem das Bemühen einer Konzentration auf die Jahre 1779 und 1780. Die Grundsteinlegung für die Kapelle wird also wohl 1780 erfolgt sein. Im Zentrum der Münzreihe stehen die ganzen und halben Kopfstücke, die Münzen zu 20 und 10 Kreuzer, die damals die wichtigsten Nominalien waren. Dazu treten ein großes Nominale, ein Halbtaler, und ein Kupferstück, ein Kreuzer. Für die Zugabe des ältesten Stücks, eines Lütticher kupfernen Liards, ist auf Anhieb keine Erklärung zu finden.

f) *Füllersdorf (Gemeinde Großmugl, VB Korneuburg, Niederösterreich):
Kapelle St. Laurentius. Deponiert 1848. Gefunden 1977.*⁷⁶

Beim Abbruch des Altares der 1848 erbauten Kapelle St. Laurentius in Füllersdorf wurden in einer Schatulle 16 Münzen gefunden, sechs silberne und zehn aus Kupfer.

Haus Österreich	Maria Theresia (1740–1780)	Kreuzer, Jahr und Münzstätte fraglich	Cu
	Franz II. (1792–1806)	3 Kreuzer 1800, Prag 3 Kreuzer 1800, Schmöllnitz	Cu Cu
Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	30 Kreuzer 1807, Wien 30 Kreuzer 1807, Schmöllnitz 1 Kreuzer 1812, Kremnitz 1 Kreuzer 1816, Wien (2) ¼ Kreuzer 1816, Schmöllnitz (2) 20 Kreuzer 1832, Wien 3 Kreuzer 1820, Kremnitz	Cu Cu Cu Cu Cu Ag Ag
	Ferdinand I. (1835–1848)	20 Kreuzer 1842, Wien 10 Kreuzer 1842, Wien (2) 5 Kreuzer 1839, Wien	Ag Ag Ag

Die Münzreihe zeigt kein Bemühen um eine Konzentration auf das Jahr der Grundsteinlegung. Schlussjahr ist 1842. Im Silber ist hier die Münzreihe vom 20-Kreuzer-Stück abwärts präsent, wobei das größte Nominale doppelt vertreten ist. Die Kupfermünzreihe weist die gleichen Charakteristika auf, die bei den Grundsteinen der Säulen in Schottwien und Orth an der Donau zu beobachten waren.

⁷⁶ FK/ING Nr. 101299; FÖ 16, 1977 (1978) 613. – Zur Kapelle vgl. Dehio (1990) 233.

g) *Wien. I. Bezirk: Innere Stadt. Opernring 2: Staatsoper.*

Deponiert am 20. 05. 1863. Gefunden 1952.⁷⁷

Im Zuge des Wiederaufbaus der Staatsoper wurde bei der Tieferlegung der unteren Bühne der am 20. Mai 1863 gelegte Grundstein gefunden. In einer verzinkten Blechhülle fanden sich ein zylinderförmiges Glas mit der Grundsteinlegungsurkunde und 14 Münzen.

Kaiserreich Österreich	Franz Joseph I. (1848–1916)	Dukat 1863, Wien	Au
		Vereinskrone 1861, Wien	Au
		½ Vereinskrone 1861, Wien	Au
		Vereinstaler 1863, Wien	Ag
		2 Gulden 1863, Wien	Ag
		1 Gulden 1863, Wien	Ag
		¼ Gulden 1863, Wien	Ag
		10 Kreuzer 1858, Wien	Ag
		5 Kreuzer 1859, Wien	Ag
		4 Kreuzer 1861, Wien	Cu
		1 Kreuzer 1861, Wien	Cu
		1 Soldo 1862, Wien	Cu
		½ Soldo 1862, Wien	Cu

Der Münzreihe gelingt die Beschränkung auf das Jahr der Grundsteinlegung 1863 nicht vollständig, obwohl viele Nominalien auch in diesem Jahr geprägt wurden. Die Nominalreihe dagegen ist konsequent aufgebaut; die in der Zeit geprägten Nominalien sind weitgehend vollständig vertreten. Es fehlt das goldene 4-Dukaten-Stück; anstelle des kleinsten Nominales zu 5/10 Kreuzer sind zwei kleine Kupferstücke enthalten, die für das Königreich Lombardei und Venetien geprägt wurden.

h) *Rohrau (Gemeinde Rohrau, VB Bruck an der Leitha, Niederösterreich):*

Leithawehr bei der Rohraumühle. Deponiert 1863. Gefunden 1941.⁷⁸

Bei einem Hochwasser wurden von einem Wehr, das bei der Rohraumühle über die Leitha führt, drei Betonpfeiler weggerissen; dabei wurde bei einem Pfeiler eine Kupferhülle gefunden, in der sich Pläne der Leitharegulierung von 1863, eine vergilbte Pergamentrolle über diese Arbeiten und zwölf Münzen befanden.

77 FK/ING Nr. 100649; FÖ 5, 1946–1950 (1959) 228.

78 FK/ING Nr. 100535; FÖ 4, 1940–1945 (1952) 99.

Kaiserreich Österreich	Franz Joseph I. (1848–1916)	Dukat 1863, Wien	Au
		Vereinskrone 1861, Wien	Au
		½ Vereinskrone 1861, Wien	Au
		Vereinstaler 1863, Wien	Ag
		2 Gulden 1863, Wien	Ag
		1 Gulden 1863, Wien	Ag
		¼ Gulden 1863, Wien	Ag
		10 Kreuzer 1858, Wien	Ag
		5 Kreuzer 1859, Wien	Ag
		4 Kreuzer 1861, Wien	Cu
		1 Kreuzer 1861, Wien	Cu
½ Kreuzer 1860, Wien	Cu		

Die Münzreihe dieses Grundsteins in einem Wehr an der Leitha gleicht derjenigen der Wiener Staatsoper so weitgehend, wie das angesichts des unterschiedlichen Rangs der Bauwerke nicht zu erwarten war. Obwohl die meisten Nominalien in größeren Jahrgangserien ausgegeben wurden, sind hier fast durchwegs dieselben Jahrgänge vertreten wie in der Staatsoper. Absicht wird das wohl keine gewesen sein. So bliebe nur die Erklärung, dass die hier präsenten Jahrgänge jeweils die mit den größten Prägezahlen sind. Anhand des Katalogs von Jaeckel, der teilweise Prägezahlen nennt, war das jedoch nicht zu verifizieren.⁷⁹

Staatsoper wie Leithawehr waren staatliche Bauvorhaben. Die große Übereinstimmung zwischen diesen beiden Grundsteinen aus dem Jahr 1863 lässt vermuten, dass es eine Regel oder Vorschrift über den Inhalt der Grundsteine bei staatlichen Bauvorhaben gab. Wo diese allerdings fixiert ist, wäre erst noch zu ermitteln.

4. TURMKNOPFFUNDE AUS ÖSTERREICH

Hinzuweisen ist schließlich noch auf das Pendant zum Grundstein, das gegen Ende der Bauarbeiten aktuell wird, das Setzen des Schlusssteins oder das Aufsetzen eines Turmknopfs (Turmknaufs) als Abschluss des Dachs. Auch in Turmknöpfen wurden ähnliche Deponierungen vorgenommen wie in Grundsteinen. Sie unterscheiden sich aber in einem Punkt ganz wesentlich voneinander: Solche Depots waren zugänglich, ohne dass das Gebäude untergehen musste; bei jeder Reparatur am Dach wurde das Depot gefunden, oftmals ergänzt und wieder an seinen Ort gegeben.⁸⁰ Hier dürfte also die Erinnerungsfunktion im Vordergrund gestanden sein; so konnte hier geradezu eine Chronik der Baugeschichte des Dachs von der Fertigstellung des Gebäudes bis in die Ge-

⁷⁹ Jaeckel (1970).

⁸⁰ Veit (1982) 52–53.

genwart entstehen.⁸¹ Die Baureden des 19. Jahrhunderts erwähnen in Ansprachen zur Dachfertigstellung allerdings keine Depots im Turmknopf.⁸²

Auch für die Funde von Depots aus Turm- oder Dachabschlüssen, insbesondere aus Turmknäufen, gibt es in Österreich einige Beispiele. Es wurde schon darauf hingewiesen: Turmknöpfe sind bei jeder Reparatur am Dach zugänglich – hier war also eine wiederholte Ergänzung des Inhalts mit Münzposten, die an verschiedene Gelegenheiten erinnern, leicht durchführbar.

a) Pfaffstätten (Gemeinde Pfaffstätten, VB Baden, Niederösterreich). Pfarrkirche. Deponiert ab 1524. Gefunden 1975.⁸³

Bei Renovierungsarbeiten an der Pfarrkirche wurden im Turmknopf Dokumente und vier Münzen gefunden. Die Kirche war zuletzt 1884 und 1931 renoviert worden. Die Münzen stammen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert:

Grafschaft Tirol	Erzherzog Sigismund (1446–1490)	Kreuzer o. J., Hall
Böhmen	König Wladislaw II. (1471–1516)	Prager Groschen o. J., Kuttenberg
Salzburg	Erzbischof Leonhard von Keutschach (1495–1519)	Batzen 1500, Salzburg
Haus Österreich	Erzherzog Ferdinand I. (1521–1564, deutscher König ab 1531, Kaiser ab 1558)	Sechser o. J., Wien (1524/1531)

Die Münzreihe ergibt eine mögliche Datierung ab 1524. Pfaffstätten wurde 1535 zur Pfarre erhoben;⁸⁴ ob damit ein Zusammenhang bestehen könnte, ist aber unklar.

b) Weerberg (Gemeinde Weerberg, PB Schwaaz, Tirol). Pfarrkirche St. Peter. Deponiert in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gefunden 1970.⁸⁵

Bei der Neueindeckung des Turmdaches der Pfarrkirche wurden 1970 einige Amulettzettel, ein silberner Rechenpfennig des Florian Waldauf († 1510) und einige Kupfer-

81 Vgl. dazu Numiscontrol (2010). – Eines der eindrucksvollsten Beispiele sind die Turmknöpfe der Stadtkirche zu Wittenberg, geborgen 1902 und 1910, deren Inhalt (Handschriften, Druckschriften, Münzen, Medaillen und Papiergeld) von Deponierungen der Jahre 1556, 1760 und 1795 stammen: Müller (1912).

82 Feßler (1853) 162–169.

83 FK/ING Nr. 101540; FÖ 14, 1975 (1976) 260.

84 <http://www.pfarre-pfaffstaetten.at/geschichte.html#ursprung> (am 21. 08. 2011).

85 FK/ING Nr. 101483; FÖ 9, 1966–1970 (1969–1971) 355; Prokisch u. a. (2009) 551. – Zur Kirche vgl. Dehio (1980) 874.

münzen des 18. Jahrhunderts gefunden; nähere Angaben liegen dazu nicht vor. Das Depot geht also auf bisher nicht belegte Arbeiten am Turmdach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Der Kirchturm ist gotisch, erbaut 1441, die Kirche ist ein Neubau von 1744/1745.

c) Angern an der March (Gemeinde Angern an der March, VB Gänserndorf, Niederösterreich). Glockenturm. Deponiert 1817. Gefunden 1960.⁸⁶

Beim Abbruch des 1817 errichteten Glockenturms am Marktplatz wurde im blechernen Turmkreuz eine verrostete Büchse mit sechs Münzen gefunden:

Haus Österreich	Josef II. (1765–1790)	7 Kreuzer 1770, Wien	Ag
Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	30 Kreuzer 1807, Wien	Cu
		15 Kreuzer 1807, Wien	Cu
		3 Kreuzer 1812, Schmöllnitz	Cu
		Kreuzer 1812, Schmöllnitz	Cu
Frankreich	Napoléon I. (1799–1814)	10 Centimes 1808, Paris	Cu

Die Münzreihe schließt mit dem Jahr 1812; die Errichtung des Glockenturms ist für 1817 belegt; die Deponierung hat sicher anlässlich seiner Vollendung stattgefunden.

d) Weyerburg (Gemeinde Hollabrunn, VB Hollabrunn, Niederösterreich). Filialkirche zur heiligen Kunigunde. Deponiert 1827. Gefunden 1938.⁸⁷

Bei der Übersteigung des Kirchendaches mit nachfolgender Neugestaltung des Turmknaufes fand man im Knauf ein Schriftstück von 1827 zur Aufsetzung des Kreuzes auf den 1819 abgebrannten und 1827 wiederhergestellten Turm sowie in diesem Jahr kursierende Münzen. Nähere Angaben fehlen.

86 FK/ING Nr. 100648; FÖ 7, 1956–1960 (1971) 213. – Zum Glockenturm: Antl-Weiser (1989) 100–101 (Errichtung 1817), 155 (Renovierung 1953).

87 FK/ING Nr. 101729; Fittner (2002) 18. – Zur Kirche vgl. Dehio (1990) 1284–1285.

e) *Purkersdorf (Stadtgemeinde Purkersdorf, PB Wien-Umgebung, Niederösterreich).
Marienkapelle. Deponiert ab 1835. Gefunden 1959.*⁸⁸

Beim Abbruch der Marienkapelle in der Deutschwaldstraße (Deutschwaldkapelle) wurden zehn Münzen gefunden. Genauere Angaben zur Fundsituation sind offenbar nicht überliefert.⁸⁹ Da die Kapelle aus dem Jahr 1721 stammte,⁹⁰ können die Münzen wohl nicht aus dem Grundstein kommen. So dürften sie eher aus einem Turmknopf oder einer vergleichbaren Stelle stammen, an der sie bei einer Renovierung 1835 oder wenig später deponiert wurden. Konkrete Angaben dazu fehlen, entsprechend wurde dieser Fund vorläufig hier bei den Turmknöpfen eingeordnet. Gefunden wurden zehn Münzen, vier Silber- und sechs Kupfermünzen.

Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	20 Kreuzer 1835, Kremnitz	Ag
		10 Kreuzer 1834, Wien	Ag
		5 Kreuzer 1835, Wien	Ag
		30 Kreuzer 1807, Schmöllnitz	Cu
		15 Kreuzer 1807, Schmöllnitz	Cu
		3 Kreuzer 1800, Kremnitz	Cu
		3 Kreuzer 1812, Oravicza	Cu
		1 Kreuzer 1812, Schmöllnitz	Cu
		1 Kreuzer 1816, Wien	Cu
			Ferdinand I. (1835–1848)

Diese Münzreihe entspricht wieder sehr gut den vorgestellten Grundsteininventaren der Mitte des 19. Jahrhunderts, die aktuelle Silbermünzen mit recht alten Kupfermünzen kombinierten.

f) *Kraßnitz (Gemeinde Straßburg, PB St. Veit an der Glan, Kärnten).
Pfarrkirche St. Martin. Deponiert 1866/1926. Gefunden 1982.*⁹¹

Bei der Renovierung der Pfarrkirche stieß man im Turmknopf unterhalb des Turmkreuzes auf drei Blechdosen mit Münzen, Papiergeld und teilweise auch Schriftstücken.

88 FK/ING Nr. 100839; FÖ 7, 1956–1960 (1971) 227.

89 Nach Mitteilung von Frau DI Andrea Czerny-Riess, der ich sehr danke, ist im Museum und Archiv der Stadt Purkersdorf nichts über den Fund bekannt.

90 <http://www.purkersdorf.at/system/web/news.aspx?bezirkonr=0&detailonr=219398158&menuonr=219214325> (am 22. 08. 2011).

91 FK/ING Nr. 100112; FÖ 21, 1982 (1983) 342.

Dose 1: Zehn Münzen und zwei Geldscheine. Weitere fünf Münzen separat verpackt. Schriftstück zur Turmneudeckung 1866.

Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	3 Kreuzer 1820, Kremnitz	Ag
	Franz Joseph I. (1848–1916), Guldenwährung	¼ Gulden 1858, 1859, Wien 6 Kreuzer 1849, Wien 4 Kreuzer 1861, Kremnitz 1 Kreuzer 1860, Kremnitz 5/10 Kreuzer 1861, Kremnitz 1 Soldo 1862, Kremnitz, für Lombardei-Venetien	Ag Ag Cu Cu Cu
	Privilegierte Oesterreichische National-Bank	1 Gulden 1858	Papier
	Kais. kön. Haupt-Münzamt	Münzschein zu 10 Kreuzern 1860	Papier
Königreich Bayern	Maximilian III. Joseph (1745–1777)	20 Kreuzer 1767, Amberg 10 Kreuzer 1771, München	Ag Ag

Separat verpackt:

Kaiserreich Österreich	Franz I. (1804–1835)	20 Kreuzer 1826, Wien	Ag
	Franz Joseph I. (1848–1916): Guldenwährung (bis 1892)	6 Kreuzer 1848, Wien 4 Kreuzer 1861, Kremnitz 1 Kreuzer 1859, Wien 1 Kreuzer 1860, Kremnitz	Ag Cu Cu Cu

Dose 2: 30 Münzen und 35 Geldscheine. Schriftstück zur Turmneudeckung 1926.

Kaiserreich Österreich	Franz Joseph I. (1848–1916): Guldenwährung (bis 1892)	Gulden 1874, Kremnitz	Ag
	Franz Joseph I. (1848–1916): Kronenwährung (ab 1892)	5 Kronen 1900, Kremnitz 1 Krone 1908, Wien 20 Heller 1893, 1907, 1916, 1917, 1918, Wien 20 Heller 1916, 1917, Kremnitz 10 Heller 1893, 1915, 1916, Wien 10 Heller 1894, 1909, Kremnitz 2 Heller 1894, 1895, 1909, 1916, 1917 (3), 1918, Wien 2 Heller 1894, 1910, Kremnitz 1 Heller 1895, 1896, 1902, 1910, 1912, Wien	Ag Ag Ni Ni Ni Ni Ni Bro Bro Bro

1. Republik Österreich	Österreichisch-Ungarische Bank	100 Kronen 1912 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1919/1924) (12) 100 Kronen 1922 50 Kronen 1914 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1919/1924) (2) 20 Kronen 1913 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1919/1924) (2) 10 Kronen 1915 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1919/1924) (5) 10 Kronen 1922 (2) 2 Kronen 1917 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1920/1924) (5) 2 Kronen 1922 1 Krone 1916 mit Aufdruck DEUTSCHÖSTERREICH (1920/1924) (5)	Papier
------------------------	--------------------------------	---	--------

Dose 3: 20 Münzen, kein Schriftstück.

1. Republik Österreich	1.000 Kronen 1924, Wien 200 Kronen 1924 (2), Wien 100 Kronen 1923, 1924 (2), Wien 1 Schilling 1926 (2), Wien ½ Schilling 1925 (4), 1926 (2), Wien 10 Groschen 1925, Wien 2 Groschen 1925 (3), Wien 1 Groschen 1925 (2), Wien
------------------------	---

Die reichen Münz- und Papiergeldbestände des Turmknopfes sind leicht den beiden Neudeckungen des Turms 1866 und 1926 zuzuordnen. Der Bestand von 1866 in Dose 1 ist homogen bis auf die zwei fast hundert Jahre alten Konventionsmünzen aus Bayern. Der Inhalt der Dosen 2 und 3 stammt von 1926; die erst kürzlich erfolgte Währungsumstellung zum Schilling von 1924 schlägt sich hier deutlich nieder. Die Schillingrechnung war durch Bundesgesetz vom 20. Dezember 1924 zum 1. Januar 1925 eingeführt worden. Die Kronenmünzen wurden zum 31. Dezember 1925 ungültig; auf Kronen lautende Banknoten dagegen durften von der Nationalbank noch bis zum 31. Dezember 1926 ausgegeben werden – der Kurs betrug: 10.000 Kronen = 1 Schilling.⁹²

⁹² Probst (1994) 605.

Zu den Turmknopfinventaren ist zusammenfassend festzuhalten, dass bei den in Österreich bisher bekannt gewordenen Fällen in der Auswahl der Münzen keine auffälligen Unterschiede zu Grundsteinen zu beobachten sind. Dass hier im Gegensatz zu den Grundsteinen auch Papiergeld vorkam, ist wohl eher dem Zufall zuzuschreiben; dieses wäre auch in Grundsteinen gut vorstellbar. Medaillen dagegen kamen in den Turmknöpfen nicht vor; auch eine Medaille auf die Fertigstellung eines Bauwerks wurde mir nicht bekannt.

Der große Geldbestand in Kraßnitz ist ein schöner Fall, in dem der Inhalt des Turmknopfs ergänzt und wieder verborgen wurde und so heute zwei Neudeckungen des Turms dokumentiert. Bei Grundsteinen ist das in der Regel nicht möglich; die Mariensäule in Orth mit dem ungewöhnlichen Ort für ein »Grundstein«-Depot weit über der Erde stellt hier eine Ausnahme dar.

5. GRUNDSTEINMEDAILLEN AUS ÖSTERREICH

Im Grundstein des Kapuzinerklosters in Bruck an der Mur von 1608 war eine Grundsteinmedaille enthalten, d. h. eine Medaille, die speziell zu diesem Anlass und somit auch für die Deponierung im Grundstein hergestellt worden war. Sie ist ein Beispiel für die bereits vorgestellte Gattung der Grundsteinmedaillen, die im Italien der Renaissance ihren Anfang nahm. Am Ende soll hier deshalb eine vorläufige Liste der aus dem heutigen Österreich bisher bekannt gewordenen Grundsteinmedaillen stehen. Im Rahmen dieses kleinen Beitrags kann auf solche Stücke nicht näher eingegangen werden. Ob die auffälligen Häufungen im frühen 17. und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wirkliche Hochzeiten dieses Brauches waren oder ob sie nur Ergebnis der bisher unzureichenden Materialerfassung sind, muss dabei offenbleiben. Diese vorläufige Zusammenstellung zu diesem Thema macht deutlich, dass Grundsteinmedaillen kein seltenes Phänomen sind und bis in die Gegenwart hergestellt werden. Die Liste nennt jeweils in kurzer Form Ort und Bauwerk, die Datierung, den Künstler und die Literatur zur Medaille.

Graz (Statutarstadt, Steiermark), Jesuitenkolleg, 1607

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Habich (1929–1934) II, 1, 519 Nr. 3544; Probszt (1974) 190 Nr. 39, Abb. 116, 117.

Bruck an der Mur (PB Bruck an der Mur, Steiermark), Kapuzinerkloster, 1608

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Probszt (1958); Probszt (1974) 190 Nr. 35, Abb. 109.

Klagenfurt (Statutarstadt, Kärnten), Franziskanerkloster, 1613

Künstler unbekannt

Lit.: Probszt (1964) 85–86 Nr. 219.

Unbekannter Ort, Kirche St. Apollinaris, 1613

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Habich (1929–1934) II, 1, 518 Nr. 3541; Probszt (1974) 190 Nr. 36, Abb. 110.

Radkersburg (heute: Bad Radkersburg, Gemeinde und PB Bad Radkersburg, Steiermark), Kapuzinerkloster, 1618

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Luschin (1886); Habich (1929–1934) II, 1, 518 Nr. 3543; Probszt (1974) 190 Nr. 38, Abb. 114, 115.

Innsbruck (Statutarstadt, Tirol), Dreifaltigkeitskirche (Jesuitenkirche), 1619

Caspar Gras (1584[?]-1674)

Lit.: Börner (1965).

Wien, Professhaus der Jesuiten, 1624

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Habich (1929–1934) II, 1, 519 Nr. 3546; Probszt (1974) 190 Nr. 41, Abb. 106.

Wien, Dominikanerkirche, 1630

Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)

Lit.: Habich (1929–1934) II, 1, 519 Nr. 3545; Probszt (1974) 190 Nr. 40, Abb. 111.

Salzburg (Statutarstadt, Salzburg), Nonntal, Pfarrkirche St. Erhard, 1686

Lit.: Plasser (1996).

Wien, Karlskirche, 1716

Vier verschiedene Medaillen von Benedikt Richter (1670–1735) und Daniel Warou (1674–1729) bzw. von Richter alleine

Lit.: Wenzel (1963).⁹³

Linz (Statutarstadt, Oberösterreich), Elisabethinenkloster, 1745

Zwei verschiedene Medaillen von Matthäus Donner (1704–1756)

Lit.: Probszt (1970) 88; Hippmann (2007) 122 Nr. 178–458, 178–459.

⁹³ Dazu gibt es einen Akt im Österreichischen Staatsarchiv, der hier nicht verwendet wurde: AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA 27-4-3 (Inscription für den Grundstein der Karlskirche in Wien und Beschreibung einer aus diesem Anlass geprägten Medaille).

Wien, Minoritenkloster, 1748
 Matthäus Donner (1704–1756)
 Lit.: Probszt (1964) 61 Nr. 122; Probszt (1970) 115.

Wien, Pfarrkirche der heiligen Vierzehn Nothelfer, 1770
 Anton Wideman (1724–1792)
 Lit.: Probszt (1970) 317–318.

Wien, Sonnenhof (5. Bezirk), St.-Josef-Kirche, 1767
 Anton Wideman (1724–1792)
 Lit.: Probszt (1970) 330.
 Die Medaille erwähnt bereits die Weihe der Kirche am 28. April 1771, kann also wohl nicht für den Grundstein gedacht gewesen sein.

Wien, Veterinärinstitut, 1824
 Johann Baptist Harnisch (1777–1826)
 Lit.: Serfas (2006) 142 Nr. 95; Grundner (2009) 32, 39 Abb. 17.⁹⁴

Linz (Statutarstadt), Voest-Alpine AG/Phoenix Pulp & Paper Co. Ltd., 1980
 Thomas Pesendorfer (* 1952)
 Lit.: Hippmann (2007) 237 Nr. 178–919.

6. ZUSAMMENFASSUNG

In dem Brauch, zu Beginn der Bauarbeiten an einem neuen Bauwerk einen Grundstein zu legen und diesen mit diversen Dokumenten und Gegenständen zu füllen, finden verschiedene Interessen zueinander. Vom schon in der Antike praktizierten Bauopfer kommt die Absicht, damit den Bau zu fördern, ihm und seinen späteren Bewohnern oder Nutzern ein gutes Gedeihen zu sichern; seit der Renaissance tritt aber die Selbstdarstellung des Bauherrn hinzu, der den Ruhm seiner Person und seines Bauwerks für spätere Generationen sichern möchte, und zwar über den Bestand des Gebäudes hinaus. Bis heute scheinen beide Elemente Anteil am Brauch der Grundsteinlegung zu haben.

94 Dazu gibt es Akten im Österreichischen Staatsarchiv: AT-OeStA/HHStA StK Wissenschaft, Kunst und Literatur 10–64 (Wien: Veterinärinstitut. Zirkulare betreffend Gedenkmünzen anlässlich der Grundsteinlegung des Instituts. 24. 02. 1824); AT-OeStA/HHStA OMaA 11a–74 (Veterinär-Institut, Grundsteinlegung, Gedächtnismünzenverteilung. 1823) (beide hier nicht verwendet). Nach Serfas (2006) war die Grundsteinlegung bereits 1821.

Münzen und Medaillen zählen zu den bevorzugten Objekten, die man in einen Grundstein oder auch in den ähnliche Funktionen erfüllenden Turmknopf auf dem Dach eines Bauwerks gab und gibt. Niemand wünscht seinem Bauwerk den Untergang. So sind diese auch kultisch begründeten Depots für die Unsichtbarkeit gedacht – der durchaus noch aktuelle Bezug zum Bauopfer wird hier deutlich.

Die Zusammenstellung und Analyse der bisher bekannten Grundstein- und Turmknopfinventare aus Österreich macht die Kriterien deutlich, die bei der Befüllung beachtet wurden und werden: Der Normalfall sind weitgehend vollständige Nominalreihen der aktuellen Umlaufmünzen, häufig aus dem Jahr der Grundsteinlegung; im Falle einer Währungsreform wird gerne auf beide Währungen zurückgegriffen und damit auch die Währungsreform dokumentiert. Im Falle der Beigabe von Medaillen kann der für den Bau verantwortliche Herrscher (Porträtmedaille) oder der religiöse Kontext des geplanten Bauwerks (religiöse Medaillen) thematisiert werden, es kann aber auch eine extra für diesen Anlass geschaffene Grundsteinmedaille deponiert werden. Eine Zusammenstellung der österreichischen Medaillen auf Grundsteinlegungen, bei denen vermutet werden darf, dass sich regelmäßig jeweils auch ein Exemplar im Grundstein befindet, schließt diese Materialsammlung deshalb ab.



Abb. 2 Die Orther Mariensäule



Abb. 3 Der Sockel der abgebauten Orther Mariensäule mit dem Hohlraum, in dem sich das Depot befand

BIBLIOGRAFIE

- ANCILLON (1701): Ch. Ancillon, *Dissertation sur l'Usage de mettre la première Pierre au fondement des Edifices publics* (Berlin 1701). Auch im Internet: <http://vdr8-proto.bibliothek.uni-halle.de/de-slub-vdr18/content/titleinfo/9966241> (am 05.09.2011).
- ANTL-WEISER (1989): W. Antl-Weiser, *Angern an der March – Ollersdorf – Mannersdorf – Stillfried – Grub an der March. Eine Ortsgeschichte* (Angern an der March 1989).
- BAUMSTARK (2007): R. Baumstark, 7. April 1826. Die Grundsteinlegung der Alten Pinakothek in München, in: A. Schmid – K. Weigand (Hrsg.), *Bayern nach Jahr und Tag. 24 Tage aus der bayerischen Geschichte* (München 2007) 330–349.
- BECHER (1838): S. Becher, *Das österreichische Münzwesen vom Jahre 1524 bis 1838 in historischer, statistischer und legislativer Hinsicht*, 2 Bände in 3 Bänden (Wien 1838).
- BENZ (1980): K.J. Benz, *Ecclesiae pura simplicitas. Zu Geschichte und Deutung des Ritus der Grundsteinlegung im Hohen Mittelalter*, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 32, 1980, 9–25.
- BOBACH (2004): R. Bobach, *Zur Geschichte der Grundsteinlegung*, in: *Acta Ethnographica Hungarica* 49, 2004, 59–99.
- BÖRNER (1965): L. Börner, *Eine unbekannte Plakette auf die Grundsteinlegung der ersten Dreifaltigkeitskirche in Innsbruck 1619*, in: *Forschungen und Berichte* 7, 1965, 98–100, Tafel 40.
- BÜTTNER (2007): F. Büttner, 22. Mai 1720. Die Grundsteinlegung der Würzburger Residenz, in: A. Schmid – K. Weigand (Hrsg.), *Bayern nach Jahr und Tag. 24 Tage aus der bayerischen Geschichte* (München 2007) 292–317.
- DEHIO (1980): G. Ammann u. a., *Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol* (Wien 1980).
- DEHIO (1990): E. Benesch u. a., *Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau* (Wien 1990).
- DENK (2002): R. Denk, *Das Grundsteindepot der Dreifaltigkeitssäule in Schottwien*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft* 42, 2002, Nr. 4, 115–123.
- DESTOUCHES (1887): E. v. Destouches, *Gedenkblatt und Urkunde zur Feier der Grundsteinlegung der neuen kathol. Stadtpfarrkirche St. Anna in München* (München 1887). Mit Beilage: *Programm für die Feierliche Grundsteinlegung der neuen Stadtpfarrkirche St. Anna am Sonntag den 30. Oktober Vormittags 10 Uhr* (München o. J. [1887]).
- DIELMANN (1962): K. Dielmann, *Der Grundstein zum Hintergebäude des Neu-Hanauer Rathauses – zugleich ein Beitrag zur Hanauer Ratsverfassung des 18. Jahrhunderts*, in: *Hanauer Geschichtsblätter* 18, 1962, 253–264.
- DOLL (1972): L. A. Doll, *Überlegungen zur Grundsteinlegung und zu den Weihen des Speyerer Domes*, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 24, 1972, 9–25.
- DUBUIS U. A. (1999): O. F. Dubuis – S. Frey-Kupper – G. Perret (Hrsg.), *Trouvailles monétaires de tombes. Actes du deuxième colloque international du Groupe suisse pour l'étude des trouvail-*

- les monétaires (Neuchâtel, 3–4 mars 1995) (= Études de numismatique et d'histoire monétaire 2) (Lausanne 1999)
- FESSLER (1853): F. C. Feßler, Bausprüche, bestehend in Maurer-, Zimmermanns-, Dach- und Schieferdecker-Reden, bei Legung eines Grundsteins, Versetzung des Schlußsteins, nach vollendetem Richten eines Gebäudes, Aufsetzen eines Thurmknopfes u. s. w. Mit einem Anhang, welcher eine Rede bei Vollendung eines Fahrzeuges auf Binnen-Gewässern enthält. Neue Ausgabe (Quedlinburg – Leipzig 1853; Neudruck Leipzig 1982).
- FITZNER (2002): W. J. Fittner, Eggendorf im Thale. Sakralgeschichtlicher Abriß aus Anlaß der Hundertjahrfeier des Weihetages 1999, 2., erweiterte Ausgabe zur 950-Jahr-Feier, 2., verbesserte Auflage (Eggendorf im Thale 2002). Auch im Internet: <http://www.hollabrunner.at/Fittner/fitt-egg-sac-gesch.htm> (am 04.09.2011).
- FK/ING: Fundkatalog am Institut für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien (Münzfunde des Mittelalters und der Neuzeit im heutigen Österreich).
- FÖ: Fundberichte aus Österreich 1 ff. (Wien 1930 ff.).
- GOETHE (1949): J. W. Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Die Novellen. Die Maximen und Reflexionen (= Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949, Band 9) (Zürich 1949).
- GRUNDNER (2009): M. Grundner, Kaiser Franz II./I. in der Medaille – ein Überblick, in: Mitteilungen der österreichischen numismatischen Gesellschaft 49, 2009, Heft 1, 25–39.
- HABICH (1929–1934): G. Habich, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, 2 Teile in 4 Bänden (München 1929–1934; Reprint London 1994).
- HANKIEWICZ (1887): H. Ritter v. H. Hankiewicz, Bestimmungen über Münzwesen, Staatspapiergeld und Staatsschuld in Oesterreich. Für den amtlichen Gebrauch zusammengestellt. Mit statistischen Daten über Ausmünzung und Staatsschuld (Wien 1887).
- HELL (1964): M. Hell, Alter Schutz- und Segensbrauch (Bauopfer) im salzburgischen Flachgau, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104, 1964, 301–306, 1 Tafel.
- HELL (1967): M. Hell, Wieder ein ländliches Bauopfer aus dem Salzburger Flachgau, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 107, 1967, 289–292.
- HINZ (1976): H. Hinz, Bauopfer, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Band 2²(Berlin – New York 1976) III–III2.
- HIPPMANN (2007): F. Hippmann, Numismata Obderennsia (NO) IV: Medaillen und verwandte Objekte, Teil 3; Stadt Linz (= Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 16) (Linz 2007).
- JAECKEL (1970): P. Jaeckel, Die Münzprägungen des Hauses Habsburg 1780–1918 und der Republik Österreich seit 1918 (= Die Münzprägungen der deutschen Staaten vom Ausgang des alten Reiches bis zur Einführung der Reichswährung 3), ⁴(Basel 1970).
- KLUSEMANN (1919): K. Klusemann, Das Bauopfer. Eine ethnographisch-prähistorisch-linguistische Studie (Graz – Hamburg 1919).
- KLÜßENDORF (2009): N. Klüßendorf, Münzkunde – Basiswissen (= Hahnsche Historische Hilfswissenschaften 5) (Hannover 2009).

- KÖSTNER (2011): E. Köstner, Münzen, Lampen, Balsamarien – ihre Rolle im römischen und im provincialrömischen (treverischen) Bestattungsritus, in: Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde 15, 2011 1–14, [http://www.fera-journal.eu/\(am 04.09.2011\)](http://www.fera-journal.eu/(am 04.09.2011)).
- KRAFT (1977): K. Kraft, Der Grundstein der ehemaligen Kapuzinerkirche zu Günzburg und seine Beigaben, in: *Ars Bavarica* 7, 1977, 47–56.
- LEXMA: Lexikon des Mittelalters, 9 Bände und ein Registerband (München u. a. 1980–1999)
- LIEBRECHT (1879): F. Liebrecht, Die vergrabenen Menschen, in: F. Liebrecht, *Zur Volkskunde. Alte und neue Aufsätze* (Heilbronn 1879) 284–296.
- LUSCHIN (1886): A. Luschin von Ebengreuth, Beiträge zur österreichischen Münz- und Medaillenkunde. II. Medaille auf die Grundsteinlegung des Kapuzinerklosters zu Radkersburg, in: *Numismatische Zeitschrift* 18, 1886, 78–80, Tafel III. IV.
- MÜLLER (1912): N. Müller, Die Funde in den Turmknäufen der Stadtkirche zu Wittenberg (revidierter Sonderdruck aus: *Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen* 8, 1911) (Magdeburg 1912).
- NIEDENHOFF (1842): J. G. Niedenhoff, Gedenkbuch der durch Sr. Majestät unsern König am 4. September 1842 feierlichst vollzogenen Grundstein-Legung zum Ausbau des hohen Domes in Köln, nebst Beschreibung aller Festlichkeiten und einem Anhang von Sängen und Klängen der Rhein-Provinz (Köln 1842); Reprint in: *Das Dombaufest von 1842. Jahresgabe der Kölnischen Bibliotheksgesellschaft* 2009 (Köln 2009).
- NUMISCONTROL (2010): Numiscontrol, Münzen eingemauert im Fundament oder in schwindelerregender Höhe. Grundsteine und Turmspitzen können wahre Schatzkammern sein, in: *Money Trend* 42, 2010, Nr. 3, 162–163.
- PLASSER (1996): G. Plasser, Der vergoldete Gedächtnispfennig zur Grundsteinlegung der St. Erhardkirche im Nonntal im Jahre 1686, in: *Tausend Jahre Salzburger Münzrecht* (= *Salzburg Archiv* 21) (Salzburg 1996) 153–156.
- PROBSZT (1958): G. Probszt, Eine unbekannte Grundstein-Medaille des Giovanni Pietro de Pomis, in: *Schild von Steier* 8, 1958, 32–36.
- PROBSZT (1964): G. Probszt-Ohstorff, Die Kärntner Medaillen, Abzeichen und Ehrenzeichen (= *Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten* 11) (Klagenfurt 1964).
- PROBSZT (1970): G. Probszt-Ohstorff (Einleitung), *Schau- und Denkmünzen Maria Theresias*, Nachdruck der Ausgabe Wien 1782 (Graz 1970).
- PROBSZT (1974): G. Probszt-Ohstorff, Der Medailleur, in: K. Woisetschläger (Hrsg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633* (= *Joannea* 4) (Graz – Wien – Köln 1974) 175–190.
- PROBSZT (1994): G. Probszt, *Österreichische Münz- und Geldgeschichte. Von den Anfängen bis 1918. Mit einem Beitrag von Helmut Jungwirth »Die österreichische Geldgeschichte von 1918 bis heute«*³(Wien – Köln – Weimar 1994).

- PROKISCH U. A. (2009): B. Prokisch – A. Grundner-Rosenkranz – S. Heinz, Die Raitpfennigprägung in den österreichischen Erbländern (= Veröffentlichungen des Institutes für Numismatik und Geldgeschichte 12) (Wien 2009).
- REICHS-GESETZ-BLATT FÜR DAS KAISERTHUM ÖSTERREICH 1849–1918. Auch im Internet: <http://alex.onb.ac.at/> (zuletzt besucht am 28. 8. 2011).
- ROWALD (1904): P. Rowald, Beiträge zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: Zeitschrift für Bauwesen 54 (1904) 41–66, 271–288, 395–416.
- SARTORI (1898): P. Sartori, Ueber das Bauopfer, in: Zeitschrift für Ethnologie 30, 1898, 1–54.
- SATZINGER (2004): G. Satzinger, Baumedailles: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: G. Satzinger (Hrsg.), Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland (= Tholos. Kunsthistorische Studien 1) (Münster 2004) 97–137.
- SCHABER (2010): W. Schaber, Das Bauopfer. Ein archaischer Brauch bei der Errichtung von Gebäuden, in: P. Keller (Hrsg.), Glaube & Aberglaube. Amulette, Medaillen & Andachtsbildchen. Katalog zur 36. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 21. Mai bis 26. Oktober 2010 (= Katalog des Bestandes der Edith-Haberland-Wagner-Stiftung im Dommuseum zu Salzburg, Band 2) (Salzburg 2010) 62–65.
- SCHLEGEL (1967): B. Schlegel, Der 21. Juni 1966. Die Grundsteinlegung der Universität Konstanz, in: Konstanzer Almanach 13, 1967, 65–69.
- SCHULZ (1984): K. Schulz, Ein Grundsteinfund am Ballhausplatz in Wien, in: Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft 24, 1984, Nr. 6, 93–97.
- SCHUSSER (2002): A. Schusser, Vom Pfennig zum Euro. Geld aus Wien (= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 281) (Wien 2002).
- SERFAS (2006): H. Serfas, Habsburgs Universitäten, Hochschulen und Akademien und deren Nachfolger auf Münzen und Medaillen (Lenggries 2006).
- STAUBACH (2008): N. Staubach, Der Ritus der impositio primarii lapidis und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter, in: G. Satzinger – S. Schütze (Hrsg.), Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn (München 2008) 29–40.
- STÜBE (1927): R. Stübe, Bauopfer, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 1 (Berlin – Leipzig 1927) 962–964.
- THÜRY (2006): G. E. Thüry, Bauopfer – Pilgeropfer – Passageopfer: drei Kategorien numismatischer Weihefunde, in: Money Trend 38, 2006, Nr. 10, 134–137.
- TRAUM (2002): R. Traum, Versetzung der Dreifaltigkeitssäule in Schottwien (ehemaliges Grundsteindepot): Restaurierungsbericht, in: Mitteilungen der österreichischen numismatischen Gesellschaft 42, 2002, Nr. 4, 124–127.
- TRAUM (2004): R. Traum, Restaurierung des Grundsteindepotfundes der Dreifaltigkeitssäule in Schottwien, in: Technologische Studien 1, 2004, 135–143.
- VEIT (1982): L. Veit, Geheiligt Geld – Münzvotive, in: H. Maué – L. Veit, Münzen in Brauch und Aberglauben. Schmuck und Dekor – Votiv und Amulett – Politische und religiöse Selbstdarstellung (Mainz 1982) 51–64.

- WEILMEYR (1831): F. X. Weilmeyr (Hrsg.), Ratisbona und Walhalla. Denkschrift auf die Festfeyer bey der höchst erfreulichen Anwesenheit Ihrer Koeniglichen Majestaeten von Bayern in Regensburg sowohl als bey der Grundsteinlegung der Walhalla nächst Donaustauf am 16ten bis 19ten Oktober 1830 (Regensburg 1831).
- WEISER-AALL (1930/1931): L. Weiser-Aall, Hausbau, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 3 (Berlin – Leipzig 1930/1931) 1558–1567.
- WENZEL (1963): H. Wenzel, Ein bisher unbekannter Goldabschlag einer Medaille auf die Grundsteinlegung der Karlskirche in Wien, in: Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft NF 13, 1963–1964, Nr. 3, 1963, 18–20.
- WILLINGER (1989): H. Willinger, Orth an der Donau. Ein Grenzlandschicksal ²(Orth an der Donau 1989).
- WUTTKE (1869): A. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 2., völlig neue Bearbeitung (Berlin 1869).
- ZEDLER (1732–1754): J. H. Zedler. Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [...], 68 Bände (Halle – Leipzig 1732–1754). Auch im Internet: <http://www.zedler-lexikon.de/> (am 28. 08. 2011).

WEITERE VERWENDETE INTERNETSEITEN

- <http://a.decarne.free.fr/gencar/dat297.htm#24>
- <http://smaak.home.xs4all.nl/Straatman-Kroniek-1651.htm>
- http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/46_6852.htm
- http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/100_Jahre_TMW/Architekturwettbewerb_und_Grundsteinlegung/Die_Grundsteinlegung/Seite_1-5.htm
- <http://www.pfarre-pfaffstaetten.at/geschichte.html#ursprung>
- <http://www.purkersdorf.at/system/web/news.aspx?bezirkonr=0&detailonr=219398158&menuonr=219214325>
- <http://www.schottwien.gv.at/system/web/zusatzseite.aspx?detailonr=219172596>
- <http://www.seniorkom.at/o/Forum/?forumid=65&threadid=48707>

ABBILDUNGSNACHWEISE (S. AUCH TAF. 16)

- Abb. 1 Foto: http://www.orth.at/Seiten/020_Aktuelles/020_Aktuelles_2013/20131008_M_Saeule/Marien_S.html
- Abb. 2 Foto: http://www.orth.at/Seiten/020_Aktuelles/020_Aktuelles_2013/20131008_M_Saeule/Marien_S.html
- Abb. 3 Foto: Annemarie Täubling, Orth an der Donau
- Abb. 4 Foto: Edith Hütter, Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien
- Abb. 5 Foto: H. Emmerig

VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN

MONIKA BERNOLD studierte Geschichte, Germanistik und Philosophie und wurde 1997 in Wien mit ihrer Dissertation »Archäologien des frühen Fernsehens in Österreich« im Fach Geschichte promoviert. Sie lehrt Zeitgeschichte und Medienwissenschaft an der Universität Wien und arbeitet an zahlreichen Forschungsprojekten. Ihre Schwerpunkte sind Visuelle Kultur- und Mediengeschichte, insbesondere Kinokulturen und Fernsehen in Österreich, sowie Frauen- und Geschlechtergeschichte des 20. Jahrhunderts. Im Jahre 1996 erhielt sie in Wien den Käthe-Leichter-Staatspreis für Verdienste um die Frauenforschung.

HUBERT EMMERIG ist ao. Univ.-Prof. am Institut für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Münz- und Geldgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, insbesondere des süddeutschen und österreichischen Raumes. Die Erfassung der österreichischen Münzfunde, einer zentralen Quelle zu Geldgeschichte und Geldumlauf in Österreich, und die Einbeziehung schriftlichen Quellenmaterials in die numismatische Forschung sind besondere Anliegen seiner Arbeit.

GALINA FINGAROVA studierte Archäologie, byzantinische Kunstgeschichte und Theologie in Ioannina, Thessaloniki und München und wurde im Jahre 2008 in Wien mit einer Arbeit über »Die Baugeschichte der Sophienkirche in Sofia« promoviert. Seitdem ist sie Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die spätantike und byzantinische Architektur, ferner die mittelalterliche Kunst und Architektur der Balkanländer und der Türkei sowie Gender Studies im byzantinischen Bereich.

MARIANNE KLEMUN lehrt als ao. Univ.-Prof. am Institut für Geschichte der Universität Wien neuere Geschichte. Sie war Vizedekanin der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät. Als Wissenschaftshistorikerin beschäftigt sie sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive mit der Geschichte der beschreibenden Wissensfelder, insbesondere mit der Geschichte der Botanik und der Erdwissenschaften. In diesen Feldern erforscht sie Praktiken und Orte des Wissens sowie das Verhältnis von Wissen, Wissenschaft, Politik und Kultur.

GERHARD LANGER ist Judaist und Theologe. Von 2004 bis 2010 leitete er das Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte in Salzburg. Seither ist er Univ.-Prof. am Institut für Judaistik der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind die rabbinische Literatur, ihre Interpretation von biblischen Figuren, das Ideal des Lernens und Leh-

rens, die Begegnung von Christentum und Judentum und die Verwertung von rabbinischen Traditionen in der jiddischen und deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. In einem Roman (»Am Ende schuf der Mensch«) verknüpfte er die Vorstellung der Schaffung eines Golem mit einer Kriminalhandlung im Milieu des Menschenhandels.

MARKUS LEHNER studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Geschichte. In seiner Diplomarbeit ging es um »Montage der Zeit – Erinnerung(en) an den Holocaust im Film«. Seine Interessen liegen in den Bereichen Filmtheorie, Kino-Ästhetik, Bildpolitik, Montagetheorie, Gedächtnisforschung, Kino im Dritten Reich, Geschichtskonzepte, Dokumentarismus, Strukturen von Sprache, Körper als Konsumgut.

KLARA LÖFFLER studierte Volkskunde, Soziologie und Kunstgeschichte in Regensburg, wurde 1996 in Tübingen in Europäischer Ethnologie mit der Dissertation »Zurechtgerückt. Der Zweite Weltkrieg als biographischer Stoff« promoviert und habilitierte sich 2001 in Wien. Seitdem lehrt sie als ao. Univ.-Prof. am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Freizeit- und Tourismusforschung, Biografieforschung, Erforschung materieller und visueller Kulturen sowie Fragen des ethnografischen Forschens und Schreibens.

MARION MEYER wurde 1984 in Bonn mit einer Studie über griechische Urkundenreliefs im Fach Klassische Archäologie promoviert. Nach Lehre und Forschung in München und Hamburg habilitierte sie sich 1997 in Hamburg und war von 1997 bis 2003 Professorin in Bonn. Seit 2003 ist sie Univ.-Prof. am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien. Ihre Forschungsinteressen gelten der antiken Bilderwelt, der Bildsprache, den Darstellungskonventionen und Visualisierungsstrategien sowie der Kultur- und Kulturgeschichte Athens und der Levante in der Antike.

ISABELLA NICKA studierte Kunstgeschichte in Wien und ist seit 2007 Mitarbeiterin am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems, einer Einrichtung der Universität Salzburg. Im Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses stehen die auf mittelalterlichen Kunstwerken dargestellten innenräumlichen Bildsettings und ihre konstitutiven Elemente. Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf bildorganisierende und -strukturierende Funktionen von Ausstattungselementen sowie auf den Beitrag dieser Elemente an der medialen Vermittlung von Inhalten an die RezipientInnen.

HERBERT NIKITSCH studierte Volkskunde und Germanistik in Wien und wurde in Volkskunde promoviert. Er war freiberuflich tätig, u. a. im Rundfunk, und arbeitete am Institut für Gegenwartsvolkskunde der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 1996 ist er am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien mit

Lehr-, Forschungs- und Verwaltungstätigkeit befasst. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der österreichischen Volkskunde und der populären Religiosität.

KATHRIN RAMINGER studierte Hispanistik und Klassische Archäologie in Wien und Madrid. Sie ist Kollegiatin des Initiativkollegs »Europäische historische Diktatur- und Transformationsforschung« am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien und arbeitet an einer Dissertation zur Kunst- und Ausstellungspolitik in den Diktaturen Salazars und Francos. Sie interessiert sich für die gesellschaftspolitischen Bedingungen von Kunstproduktion, Formen der politischen Instrumentalisierung von Kunst, deren politische Funktionen sowie die Wechselwirkung von visuellen Medien und (kollektiver) Identität.

KLAUDIJA SABO ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in Ausbildung am Institut für Zeitgeschichte (Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte) der Universität Wien. Ihr Dissertationsprojekt widmet sich den Visualisierungen des Umbruchs innerhalb nationaler Symboliken und künstlerischen Ästhetiken im postjugoslawischen Raum. Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen der Visuellen Kultur und Politik, der Kulturwissenschaften und der Kulturgeschichte sowie der Medien- und Populärkultur, insbesondere des internationalen Dokumentar- und Spielfilms und der Geschichtsdarstellung im Film.

SVEN TH. SCHIPPOREIT studierte in Erlangen und Heidelberg Klassische Archäologie, Alte Geschichte sowie Ur- und Frühgeschichte. Er wurde 2000 an der Universität Heidelberg mit einer Dissertation über Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien promoviert. Seit 2007 ist er Univ.-Ass. am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien. Seine Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Reibungsflächen von Religion, Politik, Bild, Architektur und Städtebau, auf die religionspolitische Entwicklung griechischer Städte und auf die Religion und Topografie des antiken Rom.

GÜNTHER SCHÖRNER wurde 1991 an der Universität Erlangen mit einer Arbeit zu römischen Rankenfriesen im Fach Klassische Archäologie promoviert. Von 1993 bis 2010 lehrte und forschte er in Jena, wo er sich 1999 habilitierte. 2010 bis 2011 war er als Professor in Erlangen tätig; zum WS 2011/12 wurde er als Univ.-Prof. für Klassische Archäologie an die Universität Wien berufen. Neben Feldforschungen zur ländlichen Besiedlung in unterschiedlichen Regionen des Imperium Romanum beschäftigt er sich vor allem mit Kulte im Römischen Reich, wobei Schwerpunkte auf der sogenannten Hausreligion und der Ikonografie von Kulte liegen.

NINA STAINER studierte Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Spanisch in Wien und Hamburg und schloss ihr Studium im Jahre 2010 mit einer Diplomarbeit über Anna Stainer-Knittel (1841–1915) ab. Sie arbeitet in einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Wien und ist als freischaffende Musikerin tätig. Ihre wissenschaftlichen Interessen liegen im Bereich der Malerei des 19. Jahrhunderts und der Skulptur des Barock in Österreich.

FRANK STERN wurde in Geschichte promoviert und lehrte vor allem in Israel. Von 1997 bis 2004 leitete er das Zentrum für deutsche und österreichische Studien an der Ben-Gurion-Universität des Negev. Seitdem ist er als Univ.-Prof. Leiter des Schwerpunkts Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Visuelle Kulturgeschichte, Visual History, jüdische Kulturgeschichte sowie Filmgeschichte. Er ist Kurator von Filmretrospektiven zum deutschsprachigen und israelischen Film sowie zu Themen der jüdischen Lebenswelten, der NS-Herrschaft und des Antisemitismus.

JENS WIETSCHORKE studierte Europäische Ethnologie, Neuere Deutsche Literatur und Philosophie in Tübingen, Wien und Berlin. Er wurde 2009 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Studie »Arbeiterfreunde. Eine historische Ethnographie der ›Sozialen Arbeitsgemeinschaft Berlin-Ost‹ 1911–1933« promoviert. Seither arbeitet er als Univ.-Ass. am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Stadtforschung, historische Kulturanalyse, Architektursoziologie, Industriekultur und Wissenschaftsgeschichte.



Abb. 1 Statue »Prager Jesulein«, 18. Jh.



Abb. 2 Thora-Mantel



Abb. 3 Thora-Mantel von 1741



Abb. 4 Thora-Vorhang der Synagoge Eisenstadt (1851)



Abb. 1 Milošević während der Rede auf dem Gazimestan



Abb. 2 Auf einer im Jahr 2009 abgehaltenen Demonstration gegen die Nato-Angriffe in Serbien (1999) erscheint Milošević auf einem Plakat serbischer Nationalisten im Harnischgewand des heiligen Georgs. Das Plakat daneben trägt die Bildunterschrift: »Held! Verteidiger der serbischen Gemeinschaft und der Freiheit«



Abb. 3 Filmstill aus dem Film: »Die Schlacht auf dem Kosovo«. Darstellung des Abendmahls



Abb. 4 Coverbild der TV-Sonderbeilage der Tageszeitung »Politika« (1989)



Abb. 5 Emblem des Fußballclubs FK Obilić



Abb. 1 Matthias Schmid, Illustration zu »Das Annele im Adlerhorst«, Kupferstich (?), publiziert 1863



Abb. 2 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait im Adlerhorst, auch: Adlerbild, Öl auf Leinwand, 165 × 215 cm mit Rahmen, 123 × 176 cm ohne Rahmen, Originalrahmen nach dem Entwurf der Künstlerin, 1864, Privatbesitz



Abb. 3 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait, Öl auf Leinwand, 45 × 36,5 cm, 1861, Privatbesitz



Abb. 4 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait in Lechtaler Tracht, Öl auf Leinwand, 83 × 67 cm, 1863, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem. 1760



Abb. 5 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait in den Lechtaler Alpen, Öl auf Leinwand, 53 × 38 cm, 1869, Privatbesitz



Abb. 6 Joshua Reynolds, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 64 × 75 cm, 1748, National Gallery, London



Abb. 7 Anna Stainer-Knittel, Selbstportrait, Öl auf Holz, 87,5 × 78 cm, 1915, Privatbesitz



Abb. 8 Fotografie von Anna Stainer-Knittel mit Palette, ca. 10,5 × 15 cm, 1913, Privatbesitz

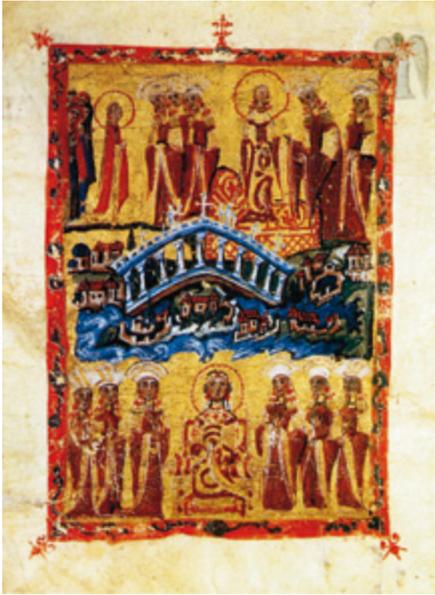


Abb. 5 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1851, fol. 3v, verm. 12. Jh.

Abb. 7 Die Akköprü über den Indos in Kleinasien, Gesamtansicht von Süden, 6. Jh.

Abb. 8 Die Akköprü über den Indos in Kleinasien, Stifterinschrift an der Südseite über dem kleineren Bogen, 6. Jh.





Abb. 1 »Krönung Mariens«,
Votivbild Kaspars von
Roggendorf, jetzt Schloss
Rosenburg, Horn, 1493

Abb. 2 Marienaltar, jetzt
Filialkirche St. Anna im
Felde, Pöggstall, um 1500





Abb. 3 Passionsaltar, Pfarrkirche St. Anna im Ort, Pöggstall, um 1500

a. Gesamtansicht bei geschlossenen Flügeln



Abb. 3 b. Gesamtansicht bei geöffneten Flügeln



Abb. 3

c. »Heiliger Leonhard«

d. »Christus vor Pilatus«

e. »Geißelung«

f. »Dornenkrönung und
Verspottung Christi«

g. »Ecce homo«



Abb. 4
Barbara-Altar, jetzt
Pfarrkirche zum
heiligen Laurentius,
Langenlois, um 1500

a. Gesamtansicht bei
geöffneten Flügeln

b. Predella





Abb. 5 »Die Heiligen Sebastian und Achatius«,
sogenannter Magdalenenaltar,
Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv.-Nr.
G 38, 1456

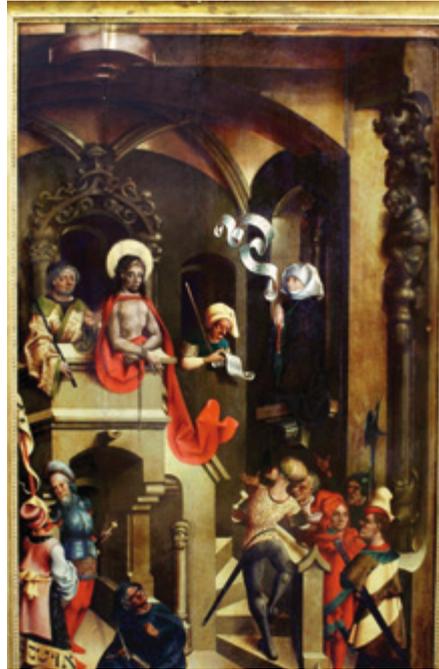


Abb. 6 Mair von Landshut (?), »Ecce homo«,
Sammlung der Fürsten zu Waldburg-
Wolfegg, Schloss Wolfegg, Inv.-Nr.
G 885, 1490er-Jahre



Abb. 7 Sogenannter
»Znaimer Altar«,
Gesamtansicht
bei geschlossenen
Flügeln,
Österreichische
Galerie
Belvedere, Wien,
Inv.-Nr. 4847,
um 1440/50

Abb. 8 Zwei Tafeln vom ehemaligen Hochaltar der Spitalkirche der Schmerzensmutter Maria in Partizánska Ľupča, Inv.-Nr. O 318, O 319, Slovenská národná galéria, Bratislava, nach 1460

a. »Geißelung«

b. »Dornenkrönung«



Abb. 9 Meister der Barbara-Legende (?), Epitaph der Nonne Janne Colijns, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Inv.-Nr. 2129, nach 1491



Abb. 1 Wien, Mariahilfer Kirche, Außenansicht



Abb. 2 Wien, Mariahilfer Kirche, Innenraum



Abb. 3 Wien, Mariahilfer Kirche, Gnadenbild

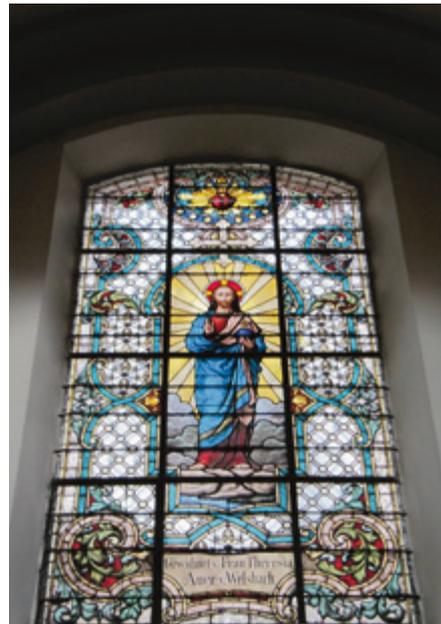


Abb. 4 Wien, Mariahilfer Kirche, Fenster



Abb. 5 Wien, Votivkirche, Außenansicht



Abb. 6 Wien, Votivkirche, Innenansicht



Abb. 7 Wien, Votivkirche, Kaiserfenster



Abb. 8 Wien, Votivkirche, Südfenster



Abb. 9 Wien, Dr.-Karl-Lueger-Gedächtniskirche



Abb. 1 Die Orther Mariensäule (Parzelle 2883) in einem Originalplan des 19. Jahrhunderts (Ausschnitt. Archiv der Gemeinde Orth a. d. Donau)



Abb. 4 Orther Mariensäule: Die Münzen von 1844 und 1908



Abb. 5 Orther Mariensäule: Die Münzen von 1962



AutorInnen aus unterschiedlichen historisch-kulturwissenschaftlichen Fächern untersuchen Strategien und Konkretisierungen visueller Darstellung von Kult – mithin von Formen der kollektiven Verehrung und Auratisierung, in religiösen, quasi-religiösen oder trivial-profanen Zusammenhängen. Über einen Zeitraum von 2500 Jahren hinweg werden Inszenierungen und Erfahrungen von Kult, Personenkult, Kulträume und Manifestationen von Kultpraxis in den Blick genommen.

