Universität zu Köln - Kunsthistorisches Institut

SHOWCASE|(RE)PRÄSENTATION

Masterworkshop des Kunsthistorischen Instituts
// 9. und 10. Juli 2015 //
Hörsaal E im Hörsaalgebäude der Universität zu Köln
2015.masterworkshop.koeln

| READER ZUM MASTERWORKSHOP 2015 |

| INHALT |
SHOWCASE | (RE)PRAESENTATION

| IRIS BOSOLD, MANUELA MEHRWALD, VANESSA WAGEMANN | EINLEITUNG | 3 |

| OLGA SYNGAIVSKA | DIE NIEDERLAENDISCHEN BLUMENSTILLLEBEN ZWISCHEN WIEDERGABE DER NATUR UND INSZENIERUNG | 7 |

| DANA BERGMANN | DER BLICK AUF DIE DINGE: SACH- UND WERBEFOTOGRAFIE IN DEN 1920ER JAHREN | 19 |

| LENA EVERS | ZWISCHEN FIKTION UND FAKTUM. DIE INSZENIERUNG VENEZIANISCHER SCUOLE AM BEISPIEL DES KREUZRELIQUIENZYKLUS UND DES URSULALEGENDENZYKLUS | 35 |

| SOPHIE ROBERTS | PIERRE HUYGHE UND DIE AESTHETIK DER REISE | 47 |

| SIMONE ANNA BLUMENTHAL | SHOWCASE: MEKKA. ZEITGENOESSISCHE FOTOGRAFIE AUS SAUDI-ARABIEN | 61 |

| MANDY WIGNANEK | DAS THEATER IM SCHLOSS ZU GOTHA ALS INSTRUMENT HERRSCHAFTLICHER DARSTELLUNG | 79 |

| SUSANN GÜTHOFF | DIE APOSTELKOMMUNION UND EUCHARISTIEFEIER ALS ABBILD DER HIMMLISCHEN LITURGIE | 96 |

| DAS MASTERWORKSHOP- TEAM | 111 |

| E I N L E I T U N G |

IRIS BOSOLD, MANUELA MEHRWALD, VANESSA WAGEMANN

Das Kunsthistorische Institut ermöglicht uns jungen Studierenden des Studiengangs Kunstgeschichte jedes Jahr einen Studientag im Rahmen eines Masterworkshops zu organisieren und durchzuführen. Der Masterworkshop dient uns, und besonders den Vortragenden, als Plattform, um eigene Forschungsfragen in einem offiziellen Kontext zu präsentieren und mit unserem Publikum, bestehend aus Studierenden, ProfessorInnen und Interessierten, gemeinsam zu reflektieren. Der hier vorliegende Reader mit den Vorträgen der Studentinnen ist das Resultat dieses Masterworkshops. Somit wird den Vortagenden auch die Möglichkeit geboten, ihre Ergebnisse zu veröffentlichen und der Öffentlichkeit bekannt zu machen.

An unserem Studientag, der den Titel *Showcase (Re)Präsentation* trug, bekam selbstverständlich der Begriff der Präsentation eine besondere Bedeutung. Zum einen, da er sich auf die Darlegung vorzustellender Texte und Objekte als solche bezog, zum anderen, da er auch auf mögliche Präsentationsformen verweisen konnte, die, besonders bei unseren Vortragenden, sehr individuell ausfielen.

Zudem muss an dieser Stelle auf den Begriff der Repräsentation aufmerksam gemacht werden, dessen Präfix »Re« augenscheinlich in unserer Überschrift ausgeklammert wurde. Man könnte annehmen, die Ausgrenzung des Wortes wäre im Sinne eines möglichen, aber nicht zwangsläufig entscheidenden Zusatzes erfolgt. Dem war nicht so. Die scheinbare Ausgrenzung sollte als besondere Betonung verstanden werden.

Bezüglich des Kontextes Kunstgeschichte wird die Frage nach der Repräsentation für diverse Epochen und Genres immer wieder neu gestellt. Aber auch in anderen Bereichen spielt der Begriff eine entscheidende Rolle und wird diskussionswürdig, sobald die jeweiligen kontextabhängigen Begriffsdefinitionen wieder auf die Kunsttheorie zurückgeführt werden. Demnach gibt es beispielsweise Repräsentation im politisch-juristischen Kontext im Sinne der Vertretung einer Person oder eines Staatsbildes.[1]

Ein weiteres Beispiel wäre die Repräsentation als zeremonielle Inszenierung einer Person höheren Standes bezüglich einer adäquat verwendeten Rhetorik.[2] Das letzte Beispiel, das aufgeführt werden sollte, ist die Repräsentation als Zeichen zur Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem. Dieses ist insofern entscheidend, als dass es zu der Begriffsdeutung in der Kunsttheorie zurückführt, in welcher der Begriff lange als Äquivalent zum Zeichen aufgefasst wurde.[3] Niels Werber beruft sich dabei auf den Philosophen und Historiker Johannes Micraelius:

» ›Imago dicitur quoddam signum repraesentans suum exemplar. […] Vel μιμητικη & repraesentativa, quae infert tantum similitudinem in repraesentando‹: Ein Bild ist also ein Zeichen, welches ein Vorbild repräsentiert, und diese mimetische Repräsentation basiert auf der Ähnlichkeit von Bild und Vorbild«.[4]

Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Definition des Begriffs der Repräsentation in der Kunsttheorie grundlegend.[5] Demzufolge wurden Kunstwerke von da an nicht mehr am Grad der Übereinstimmung zwischen Repräsentation und Repräsentiertem gemessen, sondern bezüglich der Maßgabe von Stil, Gattung, Medium, usw., verortet.[6] Somit steht auch das *wie* im Fokus – welches Werkzeug, aber auch welche Medien nutzen die Menschen der unterschiedlichen historischen Kontexte, um nicht offensichtliche Zusammenhänge sichtbar zu machen und zu vergegenwärtigen? Die Beiträge in diesem Reader beschäftigen sich beispielsweise mit der (Re)Präsentation als Problemfeld der Kunst, kunsthistorischen Fallstudien repräsentativer Objekte sowie künstlerischen Medien und Strategien der Repräsentation. Dabei wird auch die Frage nach der Art und Weise einer womöglich intendierten Präsentation von Repräsentation fokussiert.

Der Showcase, der ebenfalls Bestandteil unseres Titels war, dient als Display[7] – ein Ort des Ausstellens von geistigen Vorstellungen und Ideen in den verschiedenen Epochen. Die Übersetzung des Begriffs auf unseren Studientag basierte somit auf dem Gebrauch des Begriffs in der Kunst, wo ausgestellte Bilder und Sammlungen zum Showcase werden. In diesem Sinne präsentierten die Vortragenden, wie in einem Schaufenster oder einer Vitrine, ihre Forschungsergebnisse.

An dieser Stelle soll noch einmal auf die Individualität der einzelnen Referenten verwiesen werden, deren einzelne Vorträge bewusst so gesetzt wurden, dass sie in ihrer Gegenüberstellung und in ihren epochalen und inhaltlichen Diversitäten zu kontroversen Diskussionen und zu weiteren Fragestellungen anregen konnten. Tatsächlich freuten wir uns über interessierte Beteiligung seitens des Publikums. Durch den Facettenreichtum der Vorträge konnten wir sowohl fachspezifische Fragestellungen sowie übergreifende Zusammenhänge mit unseren Besuchern erörtern. Es entstanden spannende Diskussionen, die nicht nur kunsthistorische Themen behandelten, sondern in diesem

Zusammenhang auch politische Fragestellungen aufgriffen. Viele Möglichkeiten der (Re)Präsentation konnten durch verschiedenste künstlerische Mittel erörtert werden.

Damit es jedoch überhaupt zu einer Präsentation, wie wir sie geplant haben, kommen konnte, sind selbstredend einige motivierte Persönlichkeiten notwendig und von großer Bedeutung. Somit gilt unser besonderer Dank Dr. Kirsten Lee Bierbaum, die uns so tatkräftig unterstützt hat, Prof. Dr. Norbert Nußbaum für seine einleitenden Worte, unserem Gastvortragenden Prof. Dr. Marteen Delbeke, der uns am Vorabend des Studientags interessante Anregungen geliefert hat und natürlich den Vortragenden selbst sowie den Organisatoren im Hintergrund.
Die vielseitigen Themen der Beiträge, die in diesem Reader festgehalten werden können, spiegeln die zahlreichen Repräsentationsmöglichkeiten in und durch die Kunst wider. Zuletzt wünschen wir uns, dass durch die studentischen Aufsätze Leser, Kommilitonen und weitere Interessierte den Begriff der (Re)Präsentation durch neue Perspektiven für sich erfahren und dazu angeregt werden, sich weiterhin mit dem Thema zu beschäftigen.

---

1 Vgl. Werber, Niels: Repräsentation/repräsentativ. In: Barck, Karl-Heinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart 2003, S. 266.
2 Vgl. ebd., S. 268.
3 Vgl. Schoell-Glas, Charlotte: Repräsentation. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe. Stuttgart 2003, S. 307.
4 Micraelius, Johannes: Lexicon Philosophicum Terminorum Philosophis Usitatorum, (2. Auflage, Stettin 1662) Düsseldorf 1966, S. 594 zit. n. Werber 2003 (wie Anm.1), S. 265.
5 Vgl. Werber 2003, S. 277ff.
6 Vgl. Wagner, Hans-Peter: Repräsentation. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart 2005, S. 189.
7 Vgl. McGowern, Fiona: Display. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 69.

LITERATUR

Micraelius (1966) Micraelius, Johannes: Lexicon Philosophicum Terminorum Philosophis Usitatorum, (2. Auflage, Stettin 1662) Düsseldorf 1966.

McGowern (2014) McGowern, Fiona: Display. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014.

Schoell-Glas (2003) Schoell-Glas, Charlotte: Repräsentation. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe. Stuttgart 2003.

Wagner (2005) Wagner, Hans-Peter: Repräsentation. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart 2005.

Werber (2003) Werber, Niels: Repräsentation/repräsentativ. In: Barck, Karl-Heinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart 2003.

| O L G A S Y N G A I V S K A |

DIE NIEDERLAENDISCHEN BLUMENSTILLLEBEBEN ZWISCHEN WIEDERGABE DER NATUR UND INSZENIERUNG

| EINLEITUNG |

Die niederländischen Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts sind zunächst durch eine realistische Darstellung der Natur gekennzeichnet. Die Genauigkeit der Wiedergabe der Blüten und der Realismus in den Details waren die Hauptkriterien für das hohe Ansehen der Blumenmalerei. Jedoch waren die Blumensträuße der holländischen Meister häufig weit davon entfernt, Realität abzubilden. Durch das Arrangement, die Licht-Schatten Dramaturgie und die Komposition strebten die Künstler nach dem idealen Blumenstillleben. Somit entstand ein künstlerisches Paradox: sozusagen »eine realistische Fiktion«. Indem die Maler die Realität zu präsentieren suchten, schufen sie durch ihre Meisterschaft repräsentative Kunstwerke. Dabei war dieses Paradox für die Käufer, Auftraggeber und die Maler selbst kein Widerspruch. Es wird erläutert werden, dass die niederländischen Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts als eine Art von *showcase* – ein perfektes Beispiel, das die Vielfalt und Schönheit der Natur zu demonstrieren berufen worden war – angesehen werden können.

| DIE PRIMAERE EIGENSCHAFT EINES STILLLEBENS |

Obwohl die Absonderung des Stilllebens zur selbständigen Gattung der Kunst relativ spät stattfand,[1] sind die ersten Stillleben in der Kunstgeschichte schon in der Antike zu finden. Die Wände der pompejanischen Häuser und Villen wurden mit sogenannten »Xenien«, »ein aus dem Griechischen übernommener Ausdruck für Geschenke des Gastgebers an seine Gäste«[2], gemalten Darstellungen von Fruchtkörben, Vögeln und Vasen, ausgeschmückt, während die Fußbodenmosaiken häufig Blumenmotive sowie

die Speisereste und Abfälle, »asrotos oikos«, darstellten.

Allerdings ist zu dieser Zeit nicht das Vorhandensein dieser Motive bemerkenswert, sondern ihre theoretische und ästhetische Verarbeitung in den philosophischen Werken. Platon, Ovid, Plinius, Philostrat haben viel zum ästhetischen und kunsttheoretischen Verständnis des Stilllebens beigetragen. Ihr Gedankengut bezüglich der Darstellungen der Gegenstände hat nicht nur in der Antike, sondern auch nachher, in der Kunst der Neuzeit, die Entwicklung der Gattung in vielerlei Hinsicht bestimmt. »Auf diese Autoren gehen viele Themen, jedoch auch bestimmte Bewertungskategorien zurück, die den Werken ihre kunsttheoretische Existenzberechtigung verleihen.«[3] Eine der beliebtesten und meist erwähnten Erzählungen ist die Legende über den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, in dem sich der geschicktere Maler offenbaren sollte. Die naturgetreu gemalten Trauben von Zeuxis täuschten die Sperlinge, die die Früchte für real hielten und picken wollten. Parrhasios seinerseits malte einen vorgezogenen Vorhang. Zeuxis, getäuscht vom Realismus der Darstellung, näherte sich der Abbildung, um den Vorhang zurückzuziehen. Damit hatte er den Streit verloren.[4]

Diese Geschichte ist für die Entwicklung des Stilllebens als Gattung in zwei Aspekten aufschlussreich. Die exakte Wiedergabe eines abgebildeten Objekts ist einerseits eine Weise die technische Kunstfertigkeit eines Malers unter Beweis zu stellen. Andererseits wird verdeutlicht, dass eine wichtige Eigenschaft eines guten – in diesem Falle auch siegreichen – Stilllebens die Genauigkeit der Abbildung ist. Der Maler ist gefordert einen Gegenstand »wie präsent« bis zur Augentäuschung zu gestalten. Somit wurde auch die primäre Eigenschaft einer Gegenstandsdarstellung postuliert.

DER REALISMUS DER NIEDERLAENDISCHEN MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS ALS QUELLE DER NATURNAHEN STILLLEBENMALEREI

Obwohl die niederländische künstlerische Tradition nicht in der Antike verwurzelt war, haben die abendländischen Künstler den Realismus der dargestellten Gegenstände stark geprägt. Die Aufmerksamkeit gegenüber dem Detail und die präzise Wiedergabe der dinglichen Welt waren wesentliche Merkmale der niederländischen Kunst im 15. Jahrhundert.[5]

Die Tradition der realistischen Darstellung der Dinge lässt sich aus einem devotionalen Bedürfnis heraus erklären, da sie den Betenden bei der Andacht dienen sollten. So wurde ihre Gegenwart legitimiert, und deshalb tauchen die Stillleben-Motive u.a. in den Stundenbüchern auf. Ein beispielhafter Fall ist das Stundenbuch der Maria von Burgund. Die fein dargestellten Objekte sehen wie real aus und »simulieren [dadurch] ihren je eigenen Raum.«[6]. Durch ihre exakte und naturgetreue Gestaltung beziehen die dargestellten Objekte die Betenden in die jenseitige Welt mit ein.

Die Malerei sollte die physischen Charakteristika der Gegenstände präzise wiederge-

ben, daher entwickelten die niederländischen Maler große Geschicklichkeit in der genauen Darstellung der Oberflächen, exakten Wiedergabe des Glanzes und Funkelns des Metalls und der Eigenschaften der Stofflichkeit. Sie strebten danach mit Hilfe der Malerei »das Rahmenbild als „Wirklichkeitsausschnitt“ zu gestalten«.[7] Die naturalistische Darstellung der Dinge wurde zur Aufgabe und notwendigen Bedingung der Malerei, die den Illusionismus zu ihrem dominierenden künstlerischen Prinzip gemacht hat.[8]

NATURSTUDIE UND ENTSTEHUNG DES STILLLEBENS

Obwohl die Anfänge des Stilllebens sowie der Blumenmalerei in der religiösen Kunst liegen,[9] sprechen schon die frühesten Blumenstillleben für das starke Interesse an der pflanzlichen und tierischen Welt an sich. Laurens Bol und andere Kunsthistoriker bestehen darauf, dass die Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts vor allem »botanische Stücke« waren oder ein »gemaltes Gruppenporträt von Blumen« repräsentiert haben.[10] Die Blumen wurden zum ersten Mal um ihrer selbst willen interessant und dadurch darstellungswürdig. Die gewisse Entsymbolisierung des Bildinhaltes eines Blumenstilllebens wurde erst dank des starken Interesses an den Naturwissenschaften und der Entdeckung der Natur in all ihren Facetten als Studienobjekt möglich.[11]
Als Vorläufer der eigentlichen Blumenstilleben galten die Kräuterbücher, Tafelwerke und illustrierten Blumenbücher, die sogenannten Florilegien.[12] Das erste gedruckte Florilegium von Adriaen Collaert erschien in Antwerpen im Jahre 1590. Anschließend kamen auch die anderen zum Vorschein. Nennenswert sind das *Florilegium* (1612) vom Blumenhändler Emanuel Sweerts und die *Archetypa* (1592) von Jacob Hoefnagel. (Abb. 1) Einerseits waren sie erforderlich für die Entstehung des Bedürfnisses die Pflanzen und Tiere wissenschaftlich und nachher auch künstlerisch zu behandeln.[13] Andererseits dienten sie häufig als eine direkte Vorlage für die Künstler, da die naturgetreue Gestaltung der Blüten eine wichtige Bedingung in diesen Büchern war.

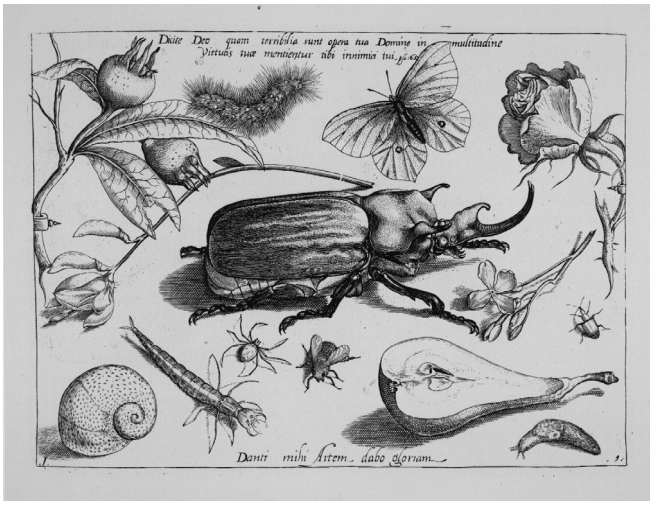

Abb. 1: Jacob Hoefnagel: Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii I,1, 1592, Frankfurt, München, Staatliche Graphische Sammlung.

Bemerkenswert ist, dass in der *Archetypa* von Hoefnagel nicht ausschließlich die pflanzliche Welt gestaltet wurde, sondern ebenfalls viele Insekten bzw. kleine Tiere (wie Frösche, Mäuse, Eidechsen usw.) neben den Blumen dargestellt waren. Diese Kombination taucht auch in den ersten Blumenstücken von Joris Hoefnagel, Jan Brueghel d. Ä., Jakob de Gheyn u.a. auf. Vermutlich eben aus der *Archetypa* stammt das Bildmodel, Insekten in die Blumenstillleben zu integrieren, da nach Hoefnagels Beispiel beide ein untrennbarer Teil von einander waren.

| DIE ABBILDUNG DER REALITAET |

Da die Maler die Motive und Gestalten aus den Florilegien übernommen hatten, waren die auf den Tafeln und Leinwänden dargestellten Blumen keine Phantasiestücke, sondern sie wurden der Natur entsprechend und realistisch gestaltet. Das naturwissenschaftliche Interesse zeigt sich auch dadurch, dass die niederländischen Blumenstillleben vor allem botanische Stücke verewigten. Laurens Bol hat sie als »eine Äußerung eines naturwissenschaftlichen Realismus« bezeichnet.[14]

Wenn ein Maler die Blumen nicht der Buchmalerei entnahm, malte er diese alla prima, mit anderen Worten nach der Natur. Als Folge haben die Blumenmaler ständig in engem Kontakt mit Blumenhändlern, -züchtern und -gärtnern gearbeitet,[15] wie es ein Brief vom 14. April 1606 von Jan Brueghel d.Ä. an den Kardinal Federico Borromeo, für den er ein opulentes Blumenstück angefertigt hat, belegt. (Abb. 2)

Abb. 2: Jan Brueghel d. Ä.: Der große Mailänder Blumenstrauß, Öl auf Kupfer, 65x45 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana.

»[…] nichts desto weniger habe ich ohne Auftrag und für Euer Hochwohlgeboren bestimmt einen Strauß verschiedener Blumen begonnen, welche sehr schön gelangen: ebenso sehr wegen ihrer Natürlichkeit wie auch wegen der Schönheit und Seltenheit der verschiedenen Blumen, von denen einige in diesen Gegenden unbekannt sind und nicht gesehen werden können: deswegen bin ich in Brüssel gewesen, um einige Blumen nach der Natur zu malen, die es in Antwerpen nicht gibt. […] Die Blumen sind so groß wie in der Natur. […] [16]*«.*

Dieser Ausschnitt beweist nicht nur, dass es für Blumenmaler wichtig war, die Blumen aus verschiedenen Gebieten zu sammeln, sondern er zeigt, von welcher Bedeutung es war, die Blüten »nach der Wirklichkeit zu porträtieren«.[17] In weiteren Briefen an den Kardinal betont Brueghel wieder die Echtheit der Blüten und die Tatsache, dass all diese nach der Natur gemalt wurden. Die Darstellung der Details ist in diesem Gemälde verblüffend, da viele Kleinigkeiten nur aus der Nähe entdeckt werden können. Der Strauß ist von zahlreichen Insekten überfüllt, die auf den Blüten sowie auf den Blättern krabbeln (Abb.3). Nicht nur machen die Insekten den Strauß lebendig, sondern sie dienen quasi als Beweis dafür, dass die Blumen echt sind. Die Anwesenheit der kleinen Lebewesen kann man als eine Art von Verweis auf die antike Überlieferung verstehen: die Insekten, wie die Sperlinge bei Zeuxis, nehmen die dargestellten Objekte für real an.

| IDEALISIERTE NATUR |

Abb. 3: Jan Brueghel d. Ä.: Der große Mailänder Blumenstrauß (Detail), Öl auf Kupfer, 65x45 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana.

Die niederländischen Blumenstillleben waren jedoch sehr häufig weit von der Realität entfernt. Es ist bekannt, dass die schicken Buketts aus denjenigen Blumen arrangiert sind, die in der Realität nie zur gleichen Jahreszeit blühen.[18] So sind häufig Iris, Lilien, Rosen und Tulpen in einem Strauß zu sehen. *Der große Mailänder Blumenstrauß*

von Jan Brueghel d.Ä. ist ein markantes Beispiel dafür. Ein solcher Strauß konnte in Wirklichkeit gar nicht existieren. Laurens Bol spricht hinsichtlich der Blumenstillleben sogar über eine Art von Surrealismus. Er versteht diese als »ein Ensemble von Teilen, die in Wirklichkeit auf diese Weise nicht zusammen sein können, und bei welchem das Ganze die Summe der einzelnen Teilen übersteigt«.[19] Obwohl die Maler die Blumen häufig tatsächlich nach der Natur abgebildet haben, waren die Blumensträuße der reinen Phantasie eines Malers entsprungen. Oder wie Daniel Uchtmann feststellt, »die Künstlichkeit wird noch betont, um den Erfindungsreichtum und die Könnerschaft des Malers zu demonstrieren«.[20]

Nicht nur die Auswahl der Blüten, sondern auch ihr Arrangement in einer Komposition war künstlerische Inszenierung. Darin lag laut Wouter Kloek die Freiheit der Stillllebenmaler, die, im Unterschied zu ihren Kollegen, die Buketts nach ihrem Willen arrangieren konnten.[21] Bei Werken von Ambrosius Bosschaert d.Ä. sieht man eine häufig wiederholte Komposition der Blumenstillleben, die der Maler noch in Middelburg geprägt hat. Laurens Bol beschreibt sie folgendermaßen: »ein Blumenstrauß hat Rosen an der Basis, Tulpen in der Mittelpartie, oft auch höher gelegen, und eine markante Blume wie eine Flagge im Topp«.[22] Solch eine Komposition war aber unnatürlich. Wie es Gemar-Koeltsch treffend bemerkt hat, ist das Verhältnis zwischen Strauß und Vase unrealistisch.[23] Die Blumen sind in der Regel zu groß für eine kleine, schmale bzw. zerbrechliche Glasvase. Bosschaert d.Ä. konnte diesen Strauß nicht in seinem Atelier komplett von der Natur abgemalt haben, da dieser nie existierte. Folglich ist dieses Stillleben rein fiktiv, eine Verwirklichung der Vorstellungen des Künstlers.

|BLUMENSTILLLEBEN ALS *SCHOWCASE*|

Wie konnten also für die Zeitgenossen zwei so gegensätzliche Einstellungen nicht im Widerspruch zueinander stehen? Für uns scheint es äußerst paradox: das Blumenstillleben als realistische Fiktion. Es stützt sich auf die Natur und zugleich weicht es von ihr ab. Den Widerspruch kann man lösen, wenn man den Begriff *showcase* in Betracht zieht.

Ursprünglich wurde das Wort benutzt, um einen Glaskasten zu bezeichnen, der in einem Laden aber auch in einem Museum für die Exposition der Waren bzw. Kunstwerke genutzt wurde.[24] Allmählich hat das Wort eine zusätzliche Bedeutung bekommen. Nun bezeichnet es nicht nur ein Objekt, das zur Präsentation von Gegenständen dient, sondern es bezieht sich darauf, was präsentiert wurde. Collins *Thesaurus of the English Language* führt die folgende Reihe der Synonyme an, die die erweiterte Bedeutung von *showcase* verstehen lassen: »display, model, ideal, showpiece, paragon, perfect example, exemplar«.[25] Andererseits kann der Begriff wie »a setting in which someone

or something may be displayed, especially to best advantage«[26] verstanden werden. In diesem Sinne kann man ein Blumenstillleben wie ein showcase verstehen. Es kann als ein Modell bzw. als ein ideales Beispiel betrachtet werden. Aber ein Modell wofür? Ein ideales Beispiel wovon?

Ein Blumenstillleben ist vor allem eine idealisierte Darstellung der Natur. Alle Blüten sind im Moment ihrer vollkommenen Schönheit erfasst. Der Kardinal Borromeo, für den Jan Brueghel d. Ä. das besagte Stillleben erschuf, hat in seiner autobiographischen Schrift über die Blumenstillleben Folgendes geschrieben:

»Wenn der Winter naht und alles mit Eis überzieht, hat mich der Anblick – und ich imaginiere sogar den Geruch –, wenn auch nicht von echten, so doch von künstlerischen Blumen […] erfreut, wie er sich in Malerei ausdrückt, […] und in diesen Blumen wollte ich die Vielfalt der Farben sehen, die nicht verfliegen wie bei einigen Blumen, die [in der Natur] angetroffen werden, sondern beständig und sehr dauerhaft sind«. [27]

Aus diesem Abschnitt wird klar, dass ein Blumenstrauß einen Betrachter an die Blüte der Natur vom Frühling bis Herbst erinnern sollte. Deswegen konnte der Künstler die Pflanzen aus verschiedenen Jahreszeiten legitim kombinieren. Die Hauptaufgabe eines solchen Buketts war den Reichtum, die Vielfalt und die Schönheit der Natur darzustellen.

Die Auswahl der dargestellten Blumen war jedoch nicht zufällig.[28] Einige Blumen tauchen in den Stillleben nie auf, während die anderen, wie z.B. Tulpen, fast in jedem Bild erscheinen. Dies ist ein Hinweis dafür, dass Moden unterworfene Vorlieben für bestimmte Sorten greifbar sind. Diese sind geprägt vom Interesse an exotischen Blumen und von der Entwicklung der Sammelkultur beeinflusst worden.[29] Jeder wünschte sich die kostbaren Blumensorten zu erwerben. Man kann also ein Blumenstillleben laut Stefan Grohé als ein Sammelbild betrachten, in dem Sinne, dass jedes Bild eine einzelne kleine Sammlung repräsentiert,[30] die die seltenen und teuren Blumen, wie Kaiserkronen, Tulpen, Samtblumen und Kapuzinerkresse, enthält. In dieser Hinsicht sind die Blumen im Stillleben zu einem *showcase* der botanischen Sammlung geworden. Da jedes einzelne Blumenstück ein Mikromodell der Pracht der Flora, die häufig mit Insekten, kleinen Tieren und Sammelobjekten, wie Muscheln, ergänzt wurde. Die reichen Sträuße von Jan Brueghel d.Ä., und insbesondere *der große Mailänder Blumenstrauß*, wurden in der Fachliteratur »ein gemalter Katalog oder ein gemaltes Inventar zeitgenössischer botanischer Gärten«[31] oder »ein botanischer Garten in Tafelbildformat«[32] genannt.

DIE MALERISCHEN MITTEL IM *SHOWCASE*

Die Sträuße, als *showcase*, benötigten eine besondere Weise der Präsentation. Die Weise, die die dargestellten Objekte aus der besten Perspektive zeigt. Diese Weise lässt sich vor allem in der Nutzung von Licht und Schatten erkennen. Die Lichtwirkungen und -reflexionen spielten in der niederländischen Malerei eine ausschlaggebende Rolle.[33] Sie werden häufig wie sinnbildliche Elemente in den Stillleben genutzt. Obwohl es kein Blumenstillleben ist, veranschaulicht das Vanitas-Bild von Harmen Steenwyck, wie die niederländischen Meister das Licht verwendet haben. Auf einem Tisch sind diagonal Gegenstände platziert, die für gewöhnlich als Vanitassymbole verstanden werden. Dies sind eine Muschel, Musikinstrumente (Laute, Flöte, Posaune), Bücher, eine Öllampe, ein Schwert, eine Taschenuhr und natürlich ein Totenkopf. Aus dieser Menge wird der Schädel durch einen Lichtstrahl, der seitlich von oben herabkommt, als bedeutendster Gegenstand beleuchtet. Daher wird klar, dass unter den dargestellten Objekten, die auf dem Tisch liegen, der Schädel von größerer Bedeutung ist. Und zugleich wird die Vanitas-Bedeutung des Gemäldes betont. Man sieht am Beispiel dieses Werkes, wie das Licht auch eine sinnbildliche Funktion in der Malerei erfüllen kann.
Licht und Schatten spielen in der Blumenmalerei eine ähnliche Rolle, und zwar alles, was sehenswürdig ist, wird durch Licht akzentuiert, während alles andere im Schatten bleibt. Dieses Verfahren ließ einerseits die Leuchtkraft der Farben und folglich die Farbwirkung der Blumen durch Kontrast steigern, andererseits hielt es den Blick des Betrachters fast ausschließlich auf den Blumen. Solch eine Darstellungsweise wurde nicht nur von der ersten Generation der Blumenmaler verwendet, sondern auch von Künstlern in der zweiten Hälfte des 17. Jh. häufig genutzt. Z.B. in den Werken von Willem van Aelst und Simon Pietersz. Verelst. Bei Verelst wurde dieser Beleuchtung mehr Wert beigemessen. Auf seinen Gemälden sind fast ausschließlich die Blumen zu sehen. Sie scheinen sogar den Grund bzw. den Standort zu verlieren.

FAZIT

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Position der niederländischen Blumenmalerei zwischen dem bloßen Abbilden der Natur und der künstlerischen Inszenierung als *showcase* verstehen lässt. D.h. ein Blumenstillleben soll wie ein von einem Künstler konstruiertes Modell bzw. ein idealisiertes Beispiel, das die Vielfalt und den Prunk der Natur preist, verstanden werden. Neben der allgemein betonten Genauigkeit der abgebildeten Blumen sind die Blumenstillleben künstlerisch inszenierte Meisterwerke. Dabei geraten die naturgetreue Wiedergabe der Blumen und das fiktive

Arrangement der Sträuße in keinen Widerspruch. Andererseits hat auch die Stillle-benmalerei ähnliche wie der Begriff *showcase* Wandlungen durchgemacht: von einer einfachen Fixierung der vergänglichen Realität und der Gestalten der Blumen, z.B. in den Florilegien, zur arrangierten Repräsentation des Reichtums der Naturwelt.

---

1 Vgl. Schütz (2002), S. 17.
2 Schütz (2002), S. 19.
3 Bott (2008), S. 6.
4 Vgl. König, Schön (1996), S. 108.
5 Vgl. Grohé (2004), S. 9.
6 Bott (2008), S. 26.
7 Gemar-Koeltzsch (1995), S. 17.
8 Ebenda.
9 Vgl. Grohé (2004), S. 9.
10 Vgl. Bol (1969), S. 22; Ertz (2002), S. 281.
11 Vgl. Grohé (2004), S. 11.
12 Vgl. Ertz (2002), S. 279.
13 Vgl. Grohé (2004), S. 11.
14 Bol (1969), S. 22.
15 Vgl. Bol (1969), S. 23.
16 König, Schön (1996), S. 112.
17 Bott (2008), S. 36.
18 Vgl. Gemar-Koeltzsch (1995), S. 28.
19 Bol (1969), S. 23.
20 Uchtmann (2011), S. 16.
21 Vgl. Kloek (1999), S. 42.
22 Bol (1969), S. 23.
23 Vgl. Gemar-Koeltzsch (1995), S. 28.
24 Vgl. Stevenson, Angus (Hg.), Oxford Dictionary of English, Oxford 2010[3].
25 Collins Thesaurus of the English Language, Harper Collins Publishers 2002[2]. (URL: http://www.thefreedictionary.com/showcase (19.08.15))
26 American Heritage. Dictionary of the English Language, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company 2011[5] (URL: http://www.thefreedictionary.com/showcase (19.08.15))
27 König, Schön (1996), S. 129.
28 Vgl. Kloek (1999), S.43.
29 Vgl. Bol (1969), S. 22.
30 Vgl. Grohé (2004), S. 15.
31 Gemar-Koeltzsch (1995), S. 28.
32 Grohé (2004), S. 12.
33 Vgl. Grimm (1993), S. 185f.

| LITERATUR |

Bol (1969) – Bol, Laurens J., Holländische Maler des 17. Jahrhunderts. Nahe den großen Meistern. Landschaften und Stillleben, Braunschweig 1969.

Grimm (1993) – Grimm, Claus, Stillleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart 1993[2].

Gemar-Koeltzsch (1995) – Gemar-Koeltzsch, Erika, Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, Bd. 1, Lingen 1995.

König, Schön (1996) – König, Eberhard; Schön, Christine (Hg.), Stillleben (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd.5), Berlin 1996.

Kloek (1999) – Kloek, Wouter: The Magic of Still Life. In: Chong, Alan; Kloek Wouter (Hg.): Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720. Zwolle 1999. S. 39-50.

Collins Thesaurus of the English Language (2002[2]) – Collins Thesaurus of the English Language, Harper Collins Publishers 2002[2]. (URL: http://www.thefreedictionary.com/showcase (19.08.15))

Ertz (2002) – Ertz, Klaus: Blumenstillleben. In: Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen Villa Hügel, Kulturstiftung Ruhr, 2002: Das Flämische Stillleben: 1550–1680, Lingen 2002, S. 279-319.

Schütz (2002) – Schütz, Karl: Die Geschichte des Stilllebens. In: Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen Villa Hügel, Kulturstiftung Ruhr, 2002: Das Flämische Stillleben: 1550– 680, Lingen 2002, S. 17-31.

Grohé (2004) – Grohé, Stefan, Stillleben. Meisterwerke der holländischen Malerei, München 2004.

Bott (2008) – Bott, Gian Casper, Stillleben, Köln 2008.

Stevenson (2010[3]) – Stevenson, Angus (Hg.), Oxford Dictionary of English, Oxford 2010[3].

American Heritage (20115) – American Heritage. Dictionary of the English Language, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company 20115. (URL: http://www.thefreedictionary.com/showcase (19.08.15))

Uchtmann (2011) – Uchtmann, Daniel, Blumenpracht in der Kunst, Wien 2011.

ABBILDUNGEN

Abb 1. Jacob Hoefnagel: Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592, Frankfurt, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb.2. Jan Brueghel d.Ä.: Der große Mailänder Blumenstrauß, Öl auf Kupfer, 65x45 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Abb.3. Harmen Steenwyck: Vanitas Stillleben, c. 1640, Öl auf Holz, 39x51 cm, London, National Gallery

BILDRECHTE UND DANKSAGUNG

Die Fotovorlagen wurden freundlicherweise von den Museen und Sammlungen zur Verfügung gestellt.
Abb. 1: © Staatliche Graphische Sammlung, München
Abb. 2, 3: © Pinacoteca Ambrosiana, Mailand

| D A N A B E R G M A N N |

DER BLICK AUF DIE DINGE[1]: SACH- UND WERBEFOTOGRAFIE IN DEN 1920ER JAHREN

Abb. 1: Hans Finsler, Zwei Eier, Positiv, 1929, 9x12 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Nach ihrer Erfindung zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelten die den Beginn der modernen Fotografie markierenden 1920er Jahre als zweite Blüteperiode in der Geschichte der Fotografie. Unterliegt die Fotografie seit ihrer Entstehung dem Diskurs, ob sie ein Medium der Dokumentation oder der Kunst sei, so wurde sie in ihren Anfängen zunächst als Handwerk betrachtet und dazu verwendet, die reale Welt so objektiv und genau wie möglich abzubilden. Der reproduktive Charakter der Fotografie stand im Vordergrund, sodass man ihr zunächst eine bildmäßige Eigenständigkeit, also eine ästhetisch-subjektive Bildsprache absprach, die der fotografischen Apparatur zu widersprechen schien. Hieraus lässt sich der zunächst vergebliche Versuch der Fotografie, mit der Malerei zu konkurrieren und Kunststatus zu erreichen, begründen.[1]

Heute wissen wir, dass die Frage nach der vermeintlichen Polarität der Fotografie zwischen Dokumentation, Wissenschaft und Reproduktion bzw. Kunst und Produktion zugunsten beider Aspekte beantwortet ist. Entgegen ihrer zunächst überwiegend dokumentarischen und wirklichkeitsabbildenden Verwendung wurde sich der Fotografie

bald auch als künstlerisches Medium bedient.
So weist der Fotograf Marcus Root bereits im Jahr 1852 darauf hin, dass die Fotografie nicht bloß ein mechanisches Werkzeug, sondern auch eine schöne Kunst sei und führt dies auf die individuellen Entscheidungen des Fotografen über die Wahl der Beleuchtung, des Standpunkts und des Bildausschnitts zurück.[2]

Die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts bedeuten einen radikalen Wendepunkt in der Anwendung und Betrachtung der Fotografie. Versuchte man in der Kunstfotografie, des sogenannten Piktorialismus, in der Zeit um 1900 noch, die Regeln der Malerei,[3] also etwa die zu dieser Zeit vorherrschende Ästhetik des Impressionismus, auf die Fotografie anzuwenden[4] und ihren technischen Charakter zu kaschieren, so vollzog sich in den 1920er Jahren eine Abkehr von dieser Stilrichtung, die sich noch an der Malerei orientierte. Die Neue Fotografie propagierte ihren mediengerechten Gebrauch auf der Grundlage ihrer technischen Voraussetzungen. Man erkannte die technischen Möglichkeiten der fotografischen Apparatur und lotete ihre Bedingungen und Grenzen aus.[5]
Neben dieser Berufung auf die Eigengesetzlichkeit der fotografischen Mittel richtete sich das Programm der Modernen Fotografie gegen traditionelle Darstellungsweisen, um zu neuen Bildlösungen zu finden und moderne Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen zu konstituieren. Nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs bedingte es einer neuen Sehweise, mit der die veränderte Realität zum Ausdruck gebracht werden konnte. Die fotografische Avantgarde verband sich mit einem Antihistorismus, der eine neue Sicht der Dinge propagierte.
Dieser Wandel der sogenannten Neuen Fotografie lässt sich zum einen mit dem zeitgenössischen-historischen Kontext, zum anderen mit einer allgemeinen Technikbegeisterung in den 1920er Jahren erklären. Insgesamt müssen diese zeitspezifischen Entwicklungen im Kontext des radikalen Umbruchs in der Weimarer Republik betrachtet werden: So prägten politische, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen sowie Ernüchterung in der Folge des Ersten Weltkriegs auf der einen, Aufbruchsstimmung und Avantgarde auf der anderen Seite das Bild der Weimarer Republik. Für die künstlerische Auseinandersetzung stand der radikale Bruch mit überkommenen Formen und Traditionen sowie einer daraus resultierenden Sachlichkeit und Experimentierfreude[6] gegenüber. Die Entwicklung der Metropolen und einer großstädtischen Massenkultur als auch die Konstituierung einer modernen Medien-, Informations- und Konsumgesellschaft[7] gingen einher mit technischem Fortschritt und industrieller Massenproduktion.
Neben der technischen Entwicklung und den damit einhergehenden neuen technischen Voraussetzungen sorgte auch die expandierende Fotoindustrie dafür, dass die Fotografie von jedermann erschlossen werden konnte und allgemein verfügbar wurde.[8] Im Kontext der neuen Printmedien und infolge der Instrumentalisierung des fotografischen Bildes wurde die Nachfrage nach Fotografie in den Bereichen Informa-

tion, Unterhaltung und Werbung enorm gesteigert.[9] Die Fotografie wurde von ihrer rein reproduzierenden Aufgabe befreit und als produktives Medium wirksam.[10] Diese Faktoren führten dazu, dass die Fotografie in diesen Jahren an Bedeutung gewann, Einzug in sämtliche Anwendungs- und Lebensbereiche erhielt[11] und im Kunstkontext verortet werden konnte. Innerhalb der Entwicklung der Neuen Fotografie formierten sich zwei Haupttendenzen – das Neue Sehen und die Neue Sachlichkeit – die es im Folgenden zu differenzieren gilt:

Die Forderung von László Moholy-Nagy steht exemplarisch für das Programm des Neuen Sehens. So sollen

»dem Welt-Interesse und dem Welt-Gefühl entsprechend zeitgemäße Konsequenzen gezogen werden: daß die nur vergangene Zeiten und vergangene Ideologien atmenden malerischen Darstellungsmethoden verschwinden und an ihre Stelle das mechanische Darstellungsverfahren mit seinen heute noch unübersehbaren Erweiterungsmöglichkeiten gesetzt wird.«[12]

Die technisch-industrielle Realität der Moderne bedarf also eines technischen Bildmediums, um adäquat und zeitgemäß zum Ausdruck gebracht zu werden.[13]

Betrachten wir die Aufnahme »Blick vom Funkturm« von Moholy-Nagy, aus dem Jahr 1928, so lassen sich anhand dieser Fotografie einige wichtige Stilmerkmale des Neuen Sehens herausarbeiten.[14]

Die Abbildung des Berliner Funkturms zeigt auf den ersten Blick weniger ein gegenständliches Motiv als vielmehr eine abstrakte Komposition aus Gitterstrukturen und geometrischen Grundformen, die sich zu einer eigenartigen Raumwirkung verbinden. Die Fotografie unterliegt der subjektiven Blickbewegung des Betrachters – durch die dynamische Komposition wird sie zu einem bewegten Seherlebnis – die Dynamik des Technischen wird zum konstituierenden Bildelement. Ein solches Bild ist demnach mehr als Anleitung zu einem Neuen Sehen zu verstehen und weniger als ein formal festgelegtes Kunstwerk.[15]

Diese Darstellungsweise ist typisch: bekannte Sujets werden in unbekannter Weise präsentiert, sodass sich der Betrachter mit der Darstellung auseinandersetzen muss – Gegenstand der Abbildung ist nicht primär das fotografische Motiv, sondern seine Sicht – das Sehen selbst.[16]

Es geht also nicht nur um die Abbildung des Gesehenen, sondern auch um dessen Erfahrung in der Welt – hier wird der pädagogische Aspekt, der Moholy-Nagy dem Neuen Sehen zuschreibt, evident.[17] Die Erweiterung des Sehens und der Wahrnehmung beschreibt er wie folgt:

»Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren […] Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindung formal und räumlich zu einem Vorstel-

lungsbild ergänzt. Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparat das verläßlichste Hilfsmittel zu den Anfängen des objektiven Sehens. […] Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen.«[18]

Zusammengefasst zeigt die Fotografie des Berliner Funkturms eine dynamische Bildkomposition, in der die zeitgenössischen Entwicklungen, wie der technische Fortschritt, die heranwachsende Großstadt und die Industrialisierung bildwürdig werden und gleichzeitig den technischen Charakter der fotografischen Apparatur bewusst als konstituierendes Bildelement einsetzen. Die Fotografie ist das geeignete Medium, um innerhalb des Neuen Sehens zu einer zeitgemäßen, experimentellen und dynamischen Bildsprache zu gelangen. Mithilfe von unkonventionellen und spektakulären Sichtweisen,[19] Bildausschnitten, ungewöhnlichen Perspektiven, Auf- und Untersichten oder extremen Nah- und Detailaufnahmen[20] wird die Wahrnehmung erweitert und die Welt im wahrsten Sinne des Wortes mit anderen Augen – mit dem Blick durch die Kamera – gesehen. [21] Der »fotografische Blick« entsteht.[22]

Zu ganz neuen Darstellungen gelangt die Fotografie des Neuen Sehens innerhalb des Experimentierens mit dem fotografischen Verfahren, zu dessen Ergebnissen unter anderem das Fotogramm, die Collage und die Montage zu zählen sind. Hier wird das jahrhundertelang gültige Bildprinzip, der fenestra aperta nach Alberti, also die Metapher des Bildes als offenes Fenster, außer Kraft gesetzt. Ebenso wenig wird die Fotografie hier noch als Spiegelbild der Wirklichkeit gesehen, sondern vielmehr als Konstruktion des Sichtbaren selbst.[23]

Die zweite Tendenz, die sich innerhalb der Neuen Fotografie herausbildet, wird unter dem Begriff der Neuen Sachlichkeit zusammengefasst.

Als Vorläufer dieser Fotografie, in der die Welt der Dinge in den Blick genommen wird, gelten neben fotografisch-wissenschaftlichen, dokumentarischen oder angewandten Tendenzen die amerikanische »Straight Photography«. Als Gegenentwurf zum Piktorialismus formierte sich diese Reine Fotografie, die davon ausging, dass Fotografien unbelebter und ganz und gar stimmungsloser Szenen und Sachverhalte als soziales Dokument jede noch so belebte Szenerie übertreffen würden. Hier beginnt sich das Gewicht innerhalb der fotografischen Sujets wieder weg von einer subjektiven Wahrnehmung, hin zum objektiven Gegenstand selbst zu verlagern. Paul Strand, ein Vertreter der Straight Photography formulierte 1922, dass die Fotografie, in reiner und vernünftiger Weise angewandt, das Instrument einer neuen Sichtweise werden könne und kennzeichnete somit die spezifischen Leistungen der Fotografie in ihrer absoluten und unbestimmten Objektivität. Seine Aufnahmen von New Yorker Straßenszenen[24] bringen seine unmittelbare Auffassung des fotografischen Verfahrens zum Ausdruck.[25]

Wesentliche Aspekte der Straight Photography werden von der Neuen Sachlichkeit aufgenommen und weiterentwickelt. So konzentrierte sich Albert Renger-Patzsch in seinen Aufnahmen auf die Welt der Dinge und ließ Personen oder Szenen aus dem

Menschenleben in seinem Werk gänzlich außen vor. Natur und Architektur sowie die Produkte aus Industrie und Technik waren die Sujets, auf die er sich innerhalb seiner fotografischen Arbeit konzentrierte.[26]

Seiner Auffassung nach war die Fotografie das geeignete Werkzeug, um der Eigenart der Dinge – ihrer Form, Struktur und ihres Materials in der fotografischen Darstellung gerecht zu werden. Dies *»sei wohl nur der Fotografie möglich«*.[27] In den neusachlichen Fotografien Renger-Patzschs[28] verbindet sich die mechanische Wiedergabe der Form mit den in der fotografischen Apparatur angelegten spezifischen Aufnahmequalitäten. Um zu einer absolut richtigen Formwiedergabe zu gelangen bedarf es der technischen Perfektion der Kamera und nicht einer durch den Fotografen konstruierten Aufnahme – die Gesetze der Dinge verbinden sich mit den Gesetzen der Fotografie.[29] Hier wird deutlich, dass die Grundlagen der neusachlichen Fotografie einem neuen Verhältnis, einer von Technik bestimmten Wirklichkeit, unterliegen und dies sowohl die Darstellungsmittel als auch die Darstellungsinhalte betrifft.[30]

Die beiden Haupttendenzen der Neuen Fotografie lassen sich durch die Terminologie Neue Sachlichkeit und Neues Sehen begrifflich differenzieren.[31] Geht es der eher experimentellen Richtung des Neuen Sehens um eine lebendige Wahrnehmungstätigkeit des Subjekts, so wird das lebendige Sehen als Parameter der Fotografie innerhalb der Neuen Sachlichkeit gänzlich ausgeblendet.[32]

Im Kontext von Technisierung, industrieller Massenproduktion und moderner Warenwerbung ist das Wesen der Neuen Sachlichkeit auf die Sache ausgerichtet und der Blick auf die Dinge gerichtet. Den Sachen wird eine außergewöhnliche Eigendynamik beigemessen, sodass eine subjektive Stellungnahme möglichst umgangen wird.[33]

Hieraus resultiert die Kritik Walter Benjamins an der Neuen Sachlichkeit:

In ihren Fotografien sieht Benjamin oberflächlich ästhetisierende Betrachtungsweisen, die lediglich auf die Erscheinung der Gegenstände hin ausgerichtet sind aber menschliche Zusammenhänge außer Acht lassen. In dieser Konzentration auf die Dinge, auf ihre Details, Formen und ihre Strukturen ohne Kontext sah er die Wirklichkeit manipuliert und die Motive auf ihre bloße Erscheinung reduziert. Benjamins Realismusbegriff aber beinhaltet auch soziale und politische Bedingungen.[34]

»´Die Welt ist schön´ – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist.«[35]

Mit seiner Formulierung »Die Welt ist schön« spricht Benjamin bewusst das Werk Renger-Patzschs an.

Die sachlich-klare Bildsprache der Neuen Sachlichkeit und ihre Hinwendung zu einer

Welt der Dinge mag einerseits wohl aus der Ernüchterung des Ersten Weltkriegs resultieren, andererseits ist diese Entwicklung im Kontext der gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen in der Weimarer Republik zu betrachten. Die Neue Sachlichkeit geht aus der Verknüpfung zwischen Fotografie und Leben hervor.[36] Mit der Aufwertung der Technik in den 1920er Jahren wird auch die Fotografie als Produkt technischer Entwicklung aufgewertet.[37]

Gleichzeitig reagiert die Fotografie auf die moderne Industriegesellschaft, sodass in der Ikonographie der Kunst der 1920er Jahre Industrie und Technik eine zentrale Rolle einnehmen.[38] Es entsteht ein Bewusstsein für die zunehmende Bedeutung der Warenwerbung und der sich vielfach entwickelnden Printmedien und modernen Kommunikationsmittel, sodass immer mehr Fotografen auf diese zeitgenössischen Tendenzen reagieren. Die expandierende Werbeindustrie kann zu den wichtigsten Faktoren für die Erneuerung der Fotografie und deren Erweiterung innerhalb der verschiedenen Anwendungsbereiche gezählt werden.

Die Fotografie erschien als geeignetes Medium für die Vermittlung von Informationen. Firmen und Hersteller erkannten den wirtschaftlichen Vorteil der Fotografie als Werbeträger und gehörten damit zu den aktivsten Förderern der neusachlichen Fotografie. Die moderne Sachfotografie konnte mit ihren Aufnahmen die Produkte, die in den Werbeanzeigen präsentiert wurden entsprechend inszenieren.[39] Mithilfe der fotografischen Illustration ließen sich viel präzisere Vorstellungen von den Eigenschaften und Vorzügen der angebotenen Waren vermitteln.[40]

Mehr als je zuvor wurden die Dinge in den Blick genommen, um ihre Funktionalität und ihre gestalterische Form zur Geltung kommen zu lassen und schließlich den Gebrauchswert der Produkte hervorzuheben.[41] Erforderlich waren eine exakte und präzise Aufnahmetechnik sowie eine sachliche Bildsprache, um die Gegenstände möglichst maßstabsgerecht und detailgetreu wiederzugeben. So trat in den 1920er Jahren das klare, scharfe und präzise Sachfoto gegenüber dem Künstlerischen in den Vordergrund.[42] Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit kennzeichnet weiterhin folgende stilistische Merkmale: die Aufnahme ist auf die Sache hin ausgerichtet und nimmt den jeweiligen Gegenstand genauestens in den Blick – die ihm eigenen Formen und Strukturen, Linien und Flächen sollen sein Erscheinen im Bild bestimmen. Es entsteht eine neuartige Sicht der Dinge mit Nahaufnahmen, Detailansichten, der Isolierung des Bildgegenstands gegenüber der Umgebung, fokussierenden An- und Ausschnitten, mit konkreter Bildschärfe sowie der Betonung stofflicher wie abstrakter Strukturen. Kompositionen und Sinnzusammenhänge werden in Beziehung zu Licht und Schatten gesetzt. Die neusachlichen Bildlösungen ergeben sich im Blick auf die Dinge, durch das Gesetz der Einfachheit und in der Beschränkung auf wenige Details.[43]

Trotz dieser grundlegenden sachlich-objektiven Aufnahmen, folgten die meisten Fotografen ihren eigenen ästhetischen Interessen und Vorstellungen.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die Sach- und Werbeaufnahmen von Hans Finsler in den Blick genommen werden:

Hans Finsler (1891-1972) studierte zunächst Architektur und Kunstgeschichte, bevor er 1921 seinem Lehrer, dem Wölfflin-Schüler Paul Frankl nach Halle folgte, um bei ihm in Kunstgeschichte zu promovieren. Auch Finsler selbst hatte in München bei Heinrich Wölfflin studiert und wurde von diesem entscheidend in seinem Kunstverständnis geprägt.[44]

Vor dem Hintergrund von Wölfflins Form- und Stilanalyse können Parallelen zur Auffassung Finslers gezogen werden, der sich innerhalb seiner fotografischen Arbeit immer auch mit der Frage beschäftigte, wie die nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten gestalteten Dinge zu fotografieren seien.[45] An der Halleschen Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, kurz Burg, an der er bereits seit 1923 als Kunsthistoriker tätig war, übernahm Finsler 1926/27 die Leitung der ersten Fachklasse für Sach- und Werbefotografie. Somit war die Burg die erste Institution, die die Sachfotografie in ihr Programm aufnahm.[46] Ausgangspunkt seiner Beschäftigung mit der Sachfotografie war die Unzufriedenheit über die bisherige fotografische Dokumentation der Werkstatterzeugnisse durch traditionelle Berufsfotografen, sodass er sich parallel zu seiner Tätigkeit als Kunsthistoriker mit den Möglichkeiten der Sachfotografie auseinandersetzte.[47] Von der praktischen Aufgabe der Objektwiedergabe ausgehend, interessierte er sich für die Formgesetze der Gegenstände,[48] um die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Schule entsprechend fotografisch präsentieren zu können. Für die Kunstgewerbeschule fotografierte Finsler die Erzeugnisse der Schüler zu Werbe- und Dokumentationszwecken.[49]

»Fotografie in Verbindung mit den aufzunehmenden Dingen wurde für mich zu einer faszinierenden Entdeckung. Hätte ich eine fotografische Lehre absolviert, wäre ich nie zu den gleichen Ergebnissen gekommen, zwangsweise wurde ich Fotograf.«[50]

1932 folgte er dem Ruf der Kunstgewerbeschule in Zürich, übernahm dort bis 1957 die neu gegründete Fotoklasse und wurde Mitglied im Schweizerischen Werkbund.

Die Gründungen von Fotoklassen an nationalen wie internationalen Institutionen in dieser Zeit spiegeln sowohl die allgemeine fotografische Entwicklung wider als auch eine zunehmend Sicht auf die Welt der Dinge.

Finsler setzte sich innerhalb seiner fotografischen Arbeit mit grundlegenden Fragen über die Gesetze und die Gestaltung der Dinge auseinander:

»Ich fragte mich, ob es nicht eine Art Grundform, ein Normalobjekt geben würde, an dem man allgemeine Gesetze der Photographie studieren könnte, ohne durch ein besonderes Material, eine individuelle Formgebung oder eine bewußte Farbgebung abgelenkt zu werden. Dieses Normalobjekt müßte weiß sein, damit keine Farbnuancen die Wirkung von Licht und Schatten beeinflussen könnten, es müßte eine sehr einfache und allgemein bekannte Form haben, damit jedermann die Beziehung der

Aufnahme zu dieser Form erkennen kann, es müßte in beliebig vielen, gleichen Exemplaren billig zu haben sein, und es müßte womöglich ein Naturprodukt sein, weil alle künstlich geschaffenen Dinge von der Zeit und den Mitteln ihrer Entstehung abhängen. Das Objekt, das diesen Bedingungen weitgehend entsprach, war das Ei in seiner vollkommenen und einfachen Form. Das Ei, natürlich das Hühnerei, wurde für mich und die Schüler immer wieder zum Studienobjekt, um Lichtführung, Überschneidungen, Formänderungen durch Lage und Größe, Formbeziehungen, Kontraste zu anderen Stoffen und Ähnliches zu üben.«[51]

Abb. 2: Hans Finsler, Eier im Spiegel II, vor 1929, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Die Komposition »Eier im Spiegel II« lässt sich exemplarisch für seine Arbeitsweise betrachten: Auch hier zeigt eine schräg in den Bildausschnitt eingebundene Dreieckskomposition das Objekt in verschiedenen Ansichten, als Ganzes und in seinen Teilen und betont gleichzeitig die materielle Beschaffenheit der Objekte im Kontrast mit der Spiegelfläche. Die fein abgestuften Grauwerte der Eier und das Schwarz und Weiß des Bildhintergrunds führen die gesamte Tonwertskala der Schwarzweißfotografie vor. Die differierenden Schärfe- und Unschärfezonen führen einem gleichzeitig die fotografischen Mittel und Möglichkeiten vor Augen.[52]

Die Einbeziehung von geometrischen Grundformen, besonders der oben genannten Dreiecksform, in die Komposition, ist ein häufig verwendetes Bildelement Finslers. Indem er die Objekte in dieser Weise anordnet, möchte er sie in eine klare Struktur einbinden und aus der Unruhe des Veränderlichen und Zufälligen herauslösen.[53] Je klarer die Form, je einfacher der gewählte Gegenstand, desto geeigneter, grundsätzlicher und allgemeingültiger ist seine fotografische Umsetzung.[54] Das Ei scheint diesbezüglich das optimale fotografische Objekt zu sein.

Aus seinen Arbeiten mit dem Hühnerei erschließt sich Finslers grundlegende fotografische Haltung, die sich zum einen aus der Kenntnis und der technischen Anwendung der fotografischen Mittel ergibt, zum anderen die genaue Beobachtung der abzubilden-

den Gegenstände erfordert. Dies sind die Grundlagen seiner fotografisch-bildlichen Vermittlung.[55] So geht es Finsler in einem ersten Schritt um die genaue Analyse der Gegenstände – um ihre Regelhaftigkeit, Formensprache und ihre charakteristischen Eigenschaften. Er variiert die vielfachen Möglichkeiten der fotografischen Mittel und deren Anwendung – also die Anordnung der Gegenstände, den Bildausschnitt, die Lichtführung und die Komposition, um in einem zweiten Schritt die Gegenstände entsprechend fotografisch präsentieren zu können. Typische Merkmale sind seine häufig diagonale Anordnung, der eng gefasste Bildausschnitt, eine kunstvolle Lichtführung, eine starke Aufsicht, sowie ein neutraler Hintergrund, um den Gegenstand zu fokussieren und von seinem Umfeld zu isolieren. Stilistisch zeichnen sich die Fotografien von Hans Finsler durch die Komposition der Dinge, die fotografische Qualität und die sachlich-klare Bildsprache aus – es geht um das Wesentliche, das Klare und Einfache, um die formalen, materiellen und zum Teil funktionalen Eigenschaften eines Gegenstands. Die Fotografie einer Schokoladenmischmaschine[56] lässt deutlich werden, wie Hans Finsler innerhalb seiner fotografischen Arbeiten die Grenzen und Möglichkeiten seines Mediums auslotet: Der enge Bildausschnitt verhindert die Einordnung der Darstellung in einen Gesamtzusammenhang. Hier geht es Finsler weniger um eine konkrete Darstellung eines Objekts als vielmehr um die Wirkung der Licht- und Schattenkontraste.[57] Die Aufnahme gehört zu einer kleinen Werkgruppe, die Finslers Interesse an bestimmten gestalterischen Aspekten illustriert.[58]

Innerhalb dieser Studien lassen sich auch die verschiedenen Aufnahmen von Stoffen und Textilien verorten, in denen Finslers grundsätzliches Interesse an der Oberflächenbeschaffenheit und den Materialeigenschaften seiner Objekte zum Vorschein kommt. Seine Gestaltungsarbeitet konzentriert sich hier unter anderem auf den Kontrast von glatten und gewellten Flächen und die Gegenüberstellung[59] zweier unterschiedlicher Stoffe.[60]

Abb. 3: Hans Finsler, Stoffe mit Kissen, gefaltet/glatt, 1928, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Finslers Fotografien sind nicht zufällig und spontan, sondern bewusst gesuchte Bilder. Nichts ist unüberlegt, alles ist sinnvoll geplant und zweckmäßig – so sind die Gegenstände immer Teil einer unverrückbaren Ordnung. Finsler war sich diesem subjektiven Aspekt der Fotografie bewusst. So gilt es zwar, die Dinge nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit abzubilden, gleichzeitig wird in der Fotografie immer auch eine Einstellung über unser Verhalten gegenüber den Dingen bzw. des Sichtbaren evident.[61] Die Aufnahmen sind naturgetreu und realitätsnah, aber Komposition, Perspektive und Ausschnitt unterliegen subjektiven und individuellen Entscheidungen.
Hier kommt das eigentlich Bedeutungsvolle, das Charakteristikum des Gegenstands zur Wirkung – Ziel ist nicht die reine Reproduktion, sondern es soll eine ganz bestimmte Aussage mit Hilfe der fotografischen Mittel transportiert werden.[62] Hieraus ergibt sich, dass die Aufnahmen Finslers immer auch vor dem Hintergrund gewisser gestalterischer Aspekte betrachtet werden müssen.
Diese Auffassung spiegelt sich auch in den Sach- und Werbeaufnahmen Finslers wider. Parallel zu seiner Lehrtätigkeit nahm Finsler Aufträge verschiedener Firmen und Hersteller an. 1927 fotografierte Finsler im Auftrag der Schokoladenfabrik Most aus Halle die Fabrikräumlichkeiten, die Herstellungsprozesse und die fertigen Produkte, aus der die Industrieserie »Wie Kakao und Schokolade entsteht« hervorging.[63]

So verweist die Reihung der schräg ins Bild stoßenden Tafeln in der Fotografie »Mosttafeln I« auf den Massencharakter des dargestellten Gegenstandes. Dieser Aspekt wird zusätzlich durch die Ausschnittgestaltung betont: sechs symmetrisch angeordnete Tafeln sind diagonal in den hochformatigen Ausschnitt gesetzt, jede von ihnen ist beschnitten, allein das Firmenlogo ist einmal vollständig erkennbar. In der Abbildung der »Pralinentütchen« potenziert sich der Massencharakter in der Variation mehrerer Ansichten eines Gegenstands.[64]

Abb. 4: Hans Finsler, Mosttafeln I, 1927/28, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

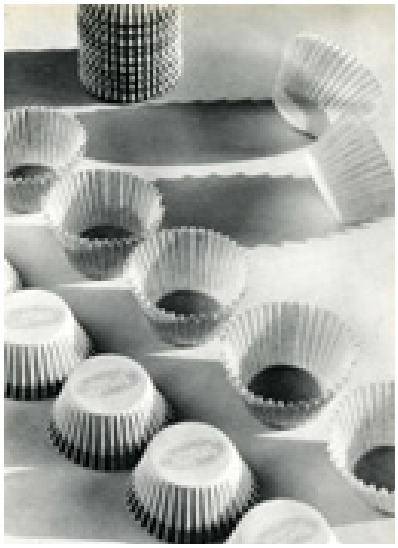

Abb. 5: Hans Finsler, Pralinentütchen, 1928, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Die neuen Anwendungsmöglichkeiten der Fotografie innerhalb der modernen Massenmedien und der Werbeindustrie gehen einher mit dem enormen Aufstieg der Printmedien als moderne Informations- und Kommunikationsmittel und führten nicht zuletzt zu einem enormen Anwachsen von Publikationen in Fachzeitschriften, Tageszeitungen, Illustrierten, Magazinen und Foto-Büchern.[65] Vier programmatische Buchpublikationen der Neuen Fotografie in Deutschland sollen an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben werden: Neben Albert Renger-Patzschs »Die Welt ist schön« von 1928 als Beispiel für die Thematik und die Bildsprache der Neuen Sachlichkeit gilt es, László Moholy-Nagys Publikation »Malerei, Fotografie, Film«, aus dem Jahr 1925, in der er die fotografischen Darstellungsmöglichkeiten des Neuen Sehens auflistet, zu nennen. Die beiden Veröffentlichungen von Werner Gräff »Es kommt der neue Fotograf« und Franz Roh »Foto-Auge«, beide aus dem Jahr 1929, erschienen im Kontext der internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto«, die 1929 in Stuttgart ihre erste Station hatte und den Beginn einer breiten Rezeption der Neuen Fotografie einleitete. Die beiden letztgenannten Publikationen gilt es auch besonders unter dem gestalterischen Aspekt der Fotografie in Hinblick auf ihre typografischen Illustrationen zu berücksichtigen. Unter der Bezeichnung des Neuen Sehens bzw. der Neuen Sachlichkeit werden heute die verschiedensten Fotografen mit den heterogensten Bildlösungen und Ideen der Neuen Fotografie zusammengefasst und weiterentwickelt.[66] Aus demselben Impetus heraus und vor demselben historischen Hintergrund wurden innerhalb dieser beiden fotografischen Tendenzen jedoch sehr verschiedene Stile herausgearbeitet, die sich zum Teil in ihren Bildmitteln und ihrer Anwendung ähnelten, oft jedoch zu sehr unterschiedlichen Bildlösungen führten und die Fragen der Zeit mit jeweils anderen fotografischen Mitteln beantworteten. Lotete die eine Tendenz die Bedingungen und Möglichkeiten des Sehens aus, so richtete die andere Strömung ihren Blick vornehmlich auf die Sache. Die Entwicklung der Technik und ihre zunehmende Anerkennung in den 1920 Jahren haben für das Medium der Fotografie in Bezug auf ihre Verbreitung, ihre Anwen-

dungsmöglichkeiten, ihre Herstellungsverfahren und ihre Inhalte grundsätzliche, noch heute wirksame Veränderungen bewirkt, sodass das Jahr 1933 keinen vollständigen Bruch in der Entwicklung der Modernen Fotografie darstellt[67] und sie an anderer Stelle aufgenommen und weitergeführt werden konnte. Bis heute – und selbst im digitalen Zeitalter – haben weder die Fotografie als Medium der Werbung noch die fotografische Bildsprache der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens in ihrer Anwendung oder künstlerischen Rezeption an Präsenz und Bedeutung verloren.

---

1 Vgl. Bruno Thüring (1991): Der Blick auf die Dinge. Hans Finsler, Photographien 1926-1932. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie., Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig.

2 Vgl. Wolfgang Kemp (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: C.H. Beck Wissen, S. 21.

3 Vgl. Björn Egging (2014): Der erweiterte Blick. Zum Bildbegriff des Neuen Sehens. In: Ausst.Kat. „Real Surreal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das Neue Sehen 1920 – 1950. Sammlung Siegert“, Dietmar Siegert (Hrsg.), Köln: Wienand, S. 23.

4 Vgl. Herbert Molderings (2008): Die Moderne der Fotografie. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 190.

5 Vgl. Thüring (1991), S. 67.

6 Vgl. Gotthard Vierhuff (1980): Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Dumont: Köln, S. 13f.

7 Vgl. Molderings (2008) , S. 8.

8 Vgl. Ingeborg Güssow (1980): Die neusachliche Photographie. In: Helmut Friedel: Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus. München, S. 94 f.

9 Vgl. Molderings (2008), S. 8.

10 Vgl. Thüring (1991), S. 77.

11 Vgl. Güssow (1980), S. 95.

12 Zit. n. László Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, 1925. In: Molderings (2008), S. 202.

13 Vgl. Andreas Haus (1991): Die Entwicklung der modernen Fotografie. Neues Sehen und Neue Sachlichkeit. In: Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, S. 355.

14 Vgl. Abbildung: László Moholy-Nagy, Blick vom Funkturm, 1928. (Anm. d. Verf.)

15 Vgl. Haus (1991), S. 361ff.

16 Vgl. Klaus Honnef (2001/2002): Neues Sehen in der Fotografie. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, S. 1.

17 Vgl. Haus (1991), S. 361.

18 Zit. n. László Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, 1927 (2. Auflage). In: Haus (1991), S. 364.

19 Vgl. Honnef (2001/2002), S. 8.

20 Vgl. Wilde (1995), S. 8.

21 Vgl. Bernd Evers (2005) in: Ausst.Kat. Christine Kühn (Hrsg.): Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre. Kunstbibliothek; Museum für Fotografie; Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, S. 7. (Vorwort).

22 Vgl. Benz, Richard, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine (aus dem Lat. übers.) (1999), S. 620f.

23 Vgl. Honnef (2001/2002), S. 8.

24 Vgl. Abbildung: Paul Strand, Wall Street, 1916. (Anm. d. Verf.)

25 Vgl. Kemp (2011), S. 37-40.

26 Vgl. Kemp (2011), S. 50.

27 Zit. n. Albert Renger-Patzsch. In: Kemp (2011), S. 50.

28 Vgl. Abbildung: Albert Renger-Patzsch, Isolatorenkette, 1925. (Anm. d. Verf.)

29 Vgl. Dorothea Ritter (2006): Das Leben der Dinge. Ed. Braus: Heidelberg, S. 114f.

30 Vgl. Güssow (1980), S. 97.

31 Vgl. Thüring (1991), S. 67.
32 Vgl. Haus (1991), S. 365 - 368.
33 Vgl. Haus (1991), S. 365f.
34 Vgl. Christine Kühn (2005): Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin: Berlin, S. 30f.
35 Zit. n. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, 1931. In: Güssow (1980), S. 103.
36 Vgl. Molderings (2008), S. 200ff.
37 Vgl. Güssow (1980), S. 96.
38 Vgl. Helmut Friedel (1980): Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus. München, S. 9.
39 Vgl. Molderings (2008), S. 210ff.
40 Vgl. Güssow (1980), S. 95.
41 Vgl. Ritter (2006), S. 116.
42 Vgl. Güssow (1980), S. 96.
43 Vgl. Wilde (1995), S. 9.
44 Vgl. Bruno Thüring/Werner Piechocki (1991): Hans Finsler 1891 – 1972. Biographie. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig, S. 8.
45 Vgl. Ausst.Kat. Ute Eskildsen (Hrsg.) (2012): Unsere Zeit hat ein neues Formgefühl. Fotografie, Grafik und Plakat der zwanziger Jahre. Fotografie der zwanziger Jahre., 1. Aufl. 2012, Essen, Museum Folkwang, 2012. Museum Folkwang (Hrsg.) Göttingen: Steidl, S. 32.
46 Vgl. Angela Grzesiak (1991): Die hallesche Schule 1919-1933. Werkstätten der Stadt Halle – Burg Giebichenstein. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig, S. 24.
47 Vgl. Eskildsen (2012), S. 27.
48 Ebd.
49 Vgl. Thüring/Piechocki (1991), S. 10.
50 Zit. n. Hans Finsler: Dokumentation Hans Finsler. Mein Weg zur Fotografie I, 1969. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.) (1991), Leipzig: Edition Leipzig, S. 292.
51 Zit. n. Hans Finsler: Das Ei und die Photographie, 1962. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.) (1991), Leipzig: Edition Leipzig, S. 282.
52 Vgl. Thüring (1991), S. 76.
53 Vgl. Thüring (1991), S. 70.
54 Vgl. Walter Binder: Erinnerungen an Hans Finsler. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.) (1991), Leipzig: Edition Leipzig, S. 43f.
55 Vgl. Thüring (1991), S. 69.
56 Vgl. Abbildung: Hans Finsler, Schokolademischmaschine I, 1928. (Anm. d. Verf.)
57 Vgl. Thüring (1991), S. 72.
58 Ebd.
59 Vgl. Abbildung: Hans Finsler, 2 Möbelstoffe, abgerollt, 1928. (Anm. d. Verf.)
60 Vgl. Thüring (1991), S. 74f.
61 Vgl. Binder (1991), S. 43f.
62 Vgl. Hugo Loetscher (1991): Hans Finsler und seine Schule in Zürich. In: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig, S. 39.
63 Vgl. Thüring (1991), S. 62.
64 Vgl. Thüring (1991), S. 71-74.
65 Vgl. Güssow (1980), S. 95f.
66 Vgl. Ritter (2006), S. 108. Vgl. Ritter (2006), S. 108.
67 Vgl. Molderings (2008), S. 214.

| LITERATUR |

Egging (2014) Björn Egging: „Der erweiterte Blick. Zum Bildbegriff des Neuen Sehens“ in: Ausst.Kat. „Real Surreal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das Neue Sehen 1920 – 1950. Sammlung Siegert“, Dietmar Siegert (Hrsg.), Köln: Wienand 2014.

Eskildsen (2012) Ausst.Kat. Ute Eskildsen (Hrsg.): „Unsere Zeit hat ein neues Formgefühl. Fotografie, Grafik und Plakat der zwanziger Jahre.“; „Fotografie der zwanziger Jahre.“, 1. Aufl. 2012, Essen, Museum Folkwang, 2012. Museum Folkwang (Hrsg.) Göttingen: Steidl 2012.

Kemp (2011) Wolfgang Kemp: „Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky.“ München: C.H. Beck Wissen 2011.

Molderings (2008) Herbert Molderings: „Die Moderne der Fotografie.“ Hamburg: Philo Fine Arts 2008.

Ritter (2006) Dorothea Ritter: „Das Leben der Dinge.“, Ed. Braus: Heidelberg 2006.

Kühn (2005) Christine Kühn: „Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre.“ Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin: Berlin 2005.

Kühn (2005) Bernd Evers (Vorwort) in: Ausst.Kat. Christine Kühn (Hrsg.): „Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre.“ Kunstbibliothek; Museum für Fotografie; Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2005.

Honnef (2001/2) Klaus Honnef: „Neues Sehen in der Fotografie.“ In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2001/2.

Wilde (1995) Jürgen Wilde: „Die neue Sicht der Dinge. Aufbruch der Fotografie zu einer Kunstform.“ In: Ausst.Kat. „Die neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren.“, Hamburger Kunsthalle; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hrsg.), Hamburg; Lübeck 1995.

Thüring (1991) Bruno Thüring: „Der Blick auf die Dinge. Hans Finsler, Photographien 1926-1932.“ In: „Hans Finsler. Neue Wege der Photographie.“, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig 1991.

Thüring/ Piechocki (1991) Bruno Thüring/Werner Piechocki: „Hans Finsler 1891 – 1972. Biographie.“, in: „Hans Finsler. Neue Wege der Photographie.“, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig 1991.

Binder (1991) Walter Binder: „Erinnerungen an Hans Finsler.“, in: „Hans Finsler. Neue Wege der Photographie.“, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig 1991.

Grzesiak (1991) Angela Grzesiak: „Die hallesche Schule 1919-1933. Werkstätten der Stadt Halle – Burg Giebichenstein.“ in: „Hans Finsler. Neue Wege der Photographie.“, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig 1991.

Loetscher (1991) Hugo Loetscher: „Hans Finsler und seine Schule in Zürich“, in: „Hans Finsler. Neue Wege der Photographie.“, Klaus E. Göltz (Hrsg.), Leipzig: Edition Leipzig 1991.

Haus (1991) Andreas Haus: „Die Entwicklung der modernen Fotografie. Neues Sehen und Neue Sachlichkeit.“, in: Monika Wagner (Hrsg.): „Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst.“ Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1991.

Vierhuff (1980) Gotthard Vierhuff: „Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie.“ Dumont: Köln 1980.

Friedel (1980) Helmut Friedel: „Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus.“ München 1980.

Güssow (1980) Ingeborg Güssow: „Die neusachliche Photographie“ in: Helmut Friedel: „Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus.“ München 1980.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Hans Finsler, Zwei Eier, Positiv, 1929, 9x12 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Abb. 2: Hans Finsler, Eier im Spiegel II, vor 1929, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Abb. 3: Hans Finsler, Stoffe mit Kissen, gefaltet/glatt, 1928, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Abb. 4: Hans Finsler, Mosttafeln I, 1927/28, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Abb. 5: Hans Finsler, Pralinentütchen, 1928, 10x15 cm, Neuabzug, Glasnegativ, Finsler-Nachlass, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

BILDRECHTE UND DANKSAGUNG

Die Nutzung des Bildmaterials erfolgt in freundlicher Unterstützung vom Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

| LENA EVERS |

ZWISCHEN FIKTION UND FAKTUM. DIE INSZENIERUNG VENEZIANISCHER *SCUOLE* AM BEISPIEL DES KREUZRELIQUIENZYKLUS UND DES URSULALEGENDENZYKLUS

Im Venedig des 15. und 16. Jahrhunderts hatten Bruderschaften, die sogenannten *Scuole* universelle und klar definierte Werte, die ihre Aktivitäten bestimmten. Frömmigkeit, Devotion und ihre venezianische Identität können hierbei insbesondere herausgestellt werden.[1] Die Analyse einiger Werke, die durch *Scuole* in Auftrag gegeben wurden, zeigt, inwiefern sich diese Werte in der Kunst manifestierten und einen entscheidenden Beitrag zur Repräsentation der jeweiligen *Scuola* beitrugen. Die folgende Analyse konzentriert sich auf Aspekte von Frömmigkeit und venezianischer Identität in zwei ausgewählten Zyklen. Zum einen soll exemplarisch der Kreuzreliquienzyklus der *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, der unter anderem von Gentile Bellini und Carpaccio ausgeführt wurde, untersucht werden. Zum anderen soll der Ursulalegendenzyklus der *Scuola di Sant'Orsola* von Carpaccio näher beleuchtet werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob Frömmigkeit oder die Repräsentation der venezianischen Identität das Hauptanliegen der *Scuole* waren.

Die Wissenschaft hat sich bereits eingehend mit den Intentionen der Auftragskunst durch *Scuole* beschäftigt, jedoch unterschätzt sie oft die zivilgesellschaftliche und politische Funktion, indem sie sich ausschließlich auf rein andächtige und philanthropische Motive fokussiert. Dies wird vor allem bei Christopher Black deutlich, der in *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* ausschließlich auf devotionale Gründe für den Ankauf von Kunst verweist und es verpasst, Kunst als Ausdruck venezianischen Patriotismus zu erkennen.[2]

Ein Blick auf die Mariegola, die Statuten der *Scuole*, soll helfen, die Intentionen dieser besser einzuordnen. Wenn man die Mariegola liest, wird deutlich, dass Wohltätigkeit und Andacht in einem besonderen Maße herausgestellt werden: «Furthermore, that this our Scuola and brotherhood may maintain itself and increase in charity and brotherly love, and that no discontents or quarrels may arise within it […]».[3] Obwohl die *Scuole* die Öffentlichkeit dies glauben lassen wollten, gibt es Stimmen aus der Zeit, die diese rein altruistischen Bemühungen der Bruderschaften modifizieren, wie ein Gedicht von Alessandro Caravia aus dem Jahr 1541 zeigt: «For if God and if charity had any hold, [the scuole] wouldn't set store by pride, envy and gold. »[4] Das Zitat verdeutlicht, dass Prunk und Ruhm ebenso Realität in venezianischen *Scuole* waren.[5] Waren dieser Prunk und Ruhm ausschließlich durch Frömmigkeit motiviert oder spielte dabei auch der Gedanke Venedig zu repräsentieren eine entscheidende Rolle?

Die hohe Bedeutung, die Pracht und Repräsentation in den *Scuole* hatte, könnte ihren Ursprung in der kompetitiven Einstellung der verschiedenen *Scuole* untereinander gehabt haben. Dabei darf, wie Patricia Fortini Brown betont, das Wort *Wettkampf* nicht so verstanden werden, wie es heutzutage genutzt wird: «The *scuole* […] competed not just to win, but to be equal within agreed-upon norms. In an ideal sense, the confraternities were «competing to be equal»».[6] So zeigt die Tatsache, dass religiöse Praktiken, wie beispielsweise öffentliche Geißelungen und Prozessionen, in der Stadt Venedig nicht nur im privaten Rahmen, sondern vielmehr im öffentlichen Raum stattfanden, dass diese Feierlichkeiten neben tatsächlicher Religiosität auch ein Mittel waren, um diese Frömmigkeit nach außen zu transportieren.[7] Folglich stellt sich hier die Frage, ob die öffentlich zur Schau gestellte Devotion der *Scuole* nicht vielmehr Propaganda für die Republik Venedig und damit vor allem hochgradig politisch motiviert war: Ob damit eine religiöse Motivation in den Hintergrund trat, bleibt Spekulation. Doch was auch die wahren Beweggründe für die öffentlich zelebrierten Prozessionen gewesen sein mögen, feststeht, dass sie Patriotismus ebenso wie Frömmigkeit aufzeigen. Vor allem in politisch schwierigen Zeiten fällt auf, dass sich die *Scuole* durch repräsentative Aufträge positionierten und damit nicht nur die jeweilige *Scuola* ehrten, sondern auch die Stadt Venedig selbst.[8] Dies wird an einem Zitat Zuane Brutis deutlich, der sich bezüglich eines Bauvorhabens einer Kapelle der *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* wie folgt äußert: «[…] our Scuola will be more praised and honored by God and the world.»[9]

Der Überblick der Werte, Prinzipien und Verhaltensweisen der *Scuole* hat gezeigt, dass sie sehr bemüht waren, sowohl Frömmigkeit als auch ihre venezianische Identität gleichermaßen zu zeigen. Neben dem genannten Bauvorhaben gibt es auch in der Malerei Beispiele, hinter denen ganz ähnliche Motive stecken. Der Archetypus für die

folgenden Zyklen lässt sich vermutlich in den Historiengemälden des *Palazzo Ducale* finden.[10] Die repräsentative Funktion, Macht zu legitimieren und zu beanspruchen, lässt sich auch bei der Auftragskunst der Bruderschaften Venedigs ausmachen.[11] Frühere Werke der *Scuole* waren in der Regel sehr viel kleiner und nicht als Zyklus, sondern als Einzelwerke in Auftrag gegeben.[12] Daher müssen die Zyklen nicht nur in Hinblick auf diesen formalen Aspekt als Novität betrachtet werden, auch die Art und Weise wie die Künstler Inhalte visualisierten, ist mit dem Vorherdagewesenen nicht zu vergleichen. Die Architektur spielt bezüglich der Frömmigkeit und des venezianischen Patriotismus in folgenden Beispielen eine besondere Rolle.

Zunächst soll der *Kreuzreliquienzyklus* näher betrachtet werden. Er wurde durch die *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* in Auftrag gegeben, die in Besitz einer Heiligkreuzreliquie war, die als miracolosa, also wundertätig galt.[13] Die letzten Bilder des neunteiligen Zyklus wurden ca. zwischen 1505 und 1510 fertiggestellt. An ihm arbeiteten Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti, Benedetto Diana und Pietro Perugino.[14]

Abb. 1: Vittore Carpaccio, Das Wunder der Kreuzreliquie, 1496, 365 cm x 389 cm, Tempera auf Leinwand, Gallerie dell'Academia, Venedig.

Das Wunder der Kreuzreliquie von Carpaccio, um 1496 entstanden, zeigt das Treiben Venedigs vor dessen Architektur. Obwohl der Gemäldezyklus der Kreuzreliquie gewidmet ist, nimmt diese nur einen sehr kleinen Teil des Gemäldes ein. Die titelgebende Wunderszene spielt sich auf der Loggia im oberen, linken Teil des Gemäldes ab und geht nahezu im Gesamtbild unter. Das eigentliche Sujet des Werks sind die Architektur Venedigs und der Handel um den *Canal Grande*. Auf dem *Canal Grande* in der vorderen rechten Hälfte des Bildes zeigt sich mit den Gondeln und Gondolieri ein geschäftiges Treiben in der Lagunenstadt. Die Ufer des *Canal Grande* sind mit Menschenmengen, aus denen Bruderschaftsmitglieder in ihren roten Gewändern hervorstechen, gefüllt.[15]

Den größten Raum des Gemäldes nimmt die Darstellung der venezianischen Architektur ein, die eine Art Bühne für die noch hölzerne Rialtobrücke schafft. Das Wunder, das sich oben links auf der Loggia abspielt, nimmt nicht nur wenig Platz ein, es ist durch die Architektur auch räumlich von den anderen Akteuren im Bild getrennt. Schaut man sich die Menschenmenge unterhalb der Loggia an, so scheint nur eine einzige Person von dem Geschehnis oben Notiz zu nehmen, alle anderen blicken in Richtung des *Canal Grande* und lenken somit den Blick des Betrachters zur eigentlichen Protagonistin des Bildes, der Stadt Venedig selbst. Es kann festgehalten werden, dass das Gemälde vielmehr das urbane Venedig zelebriert, als dass es den Schwerpunkt auf die Wundertätigkeit der Kreuzreliquie legt.[16] Die Entscheidung das Handelszentrum Rialto abzubilden, das Venedigs Identität in einem besonderen Maße repräsentativ zur Schau stellt, da die Lagunenstadt seit jeher als wichtiger Handelsplatz zwischen Ost und West galt, ist ein politischer Schachzug und stellt den venezianischen Patriotismus als Sujet prominent heraus.

Abb. 2: Gentile Bellini, Prozession auf der Piazza San Marco, 1496, 367 cm x 745 cm, Tempera auf Leinwand, Gallerie dell'Academia, Venedig.

Als weiteres Beispiel soll Gentile Bellinis *Prozession auf der Piazza San Marco* untersucht werden. Das Gemälde zeigt eine Prozession auf der *Piazza San Marco* am 25. April, dem Feiertag des heiligen Markus.[17] Die Brüder der *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* gruppieren sich um die Kreuzreliquie, die in einem Reliquiar verwahrt und unter einem *Baldacchino* in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt wird. Im Hintergrund ragt *San Marco* hinauf, der durch die seitliche Architektur rechts und links im Bild, das Gemälde dominiert. Flankiert werden die Gebäude rechts und links von Prozessionsteilnehmern, die durch ihre statische Komposition eine Symbiose mit der Architektur einzugehen scheinen. Lediglich auf dem Markusplatz in der Mitte lockern einzelne Figurengruppen, die teilweise in Gespräche vertieft sind, den strengen Bildaufbau auf. Der Fokus liegt hier eindeutig auf der venezianischen Architektur und den Menschenmengen. Das bereits erwähnte Kreuzreliquiar ist im unteren, vorderen Bereich des Gemäldes nur im Profil zu erkennen, obwohl es den eigentlichen Protago-

nisten des Werks darstellt. Denn auch hier wird die Wundertätigkeit der Kreuzreliquie indirekt thematisiert. Der Sohn des Kaufmannes Jacopo de `Salis war schwer erkrankt und drohte in Brescia an einer Schädelfraktur zu sterben. Jacopo fiel während der Prozession vor der Reliquie auf die Knie und betete für seinen Sohn, der daraufhin unerwartet genas.[18]

Abb. 3: Gentile Bellini, Prozession auf der Piazza San Marco, Ausschnitt, 1496, 367 cm x 745 cm, Tempera auf Leinwand, Gallerie dell'Academia, Venedig.

Diese Szene ist in dem Gemälde kaum zu erkennen, sie geht - ähnlich wie die Reliquie selbst - im Gesamtbild unter. Lediglich die Komposition lenkt den Blick des Betrachters zurück auf die Reliquie, und zwar einerseits mit Hilfe des Markusdoms, dessen Hauptportal den Fluchtpunkt darstellt und andererseits indem die weißen Streifen auf dem Markusplatz zusammen eine Kreuzform ergeben. Man könnte argumentieren, dass die Prozession für sich als Zeichen der Frömmigkeit zu interpretieren sei, jedoch nimmt diese hier eine untergeordnete Rolle ein. Die Repräsentation venezianischer Identität durch das Abbilden berühmter venezianischer Architektur wie *San Marco* dominiert. Religiöse Praktiken, wie diese öffentliche Prozession, müssen über den devotionalen Aspekt hinaus klar als Repräsentationsmittel, das vor allem Venedig ehrte, erkannt werden: «They [the *scuole*] honored the city of Venice by their presence at public ceremonies that displayed the power and unity of the city, and they honored the doge by doing him homage in processions […].»[19] Generell wird die Kreuzreliquie und die um sie herum stattfindenden Wunderheilungen ausschließlich in einem venezianischen, zeitgenössischen Kontext thematisiert. Beispielsweise wird die historische Kreuzfindung im gesamten Zyklus nicht behandelt. Die beiden diskutierten Werke zeigen, dass die zunächst durch Frömmigkeit motiviert erscheinenden Bildinhalte vor allem auch ein Mittel sind, Venedig selbst ins rechte Licht zu rücken und damit ein Beleg für die ausgeprägte venezianische Identität der *Scuole* sind.

Als weiteres Beispiel sollen zwei Gemälde des Ursulalegendenzyklus Carpaccios untersucht werden. Diese große Auftragsarbeit - der Zyklus besteht aus acht Gemälden - scheint für eine so kleine *Scuola* recht ungewöhnlich. Finanziell war dieses Projekt nur durch die Unterstützung der Familie Loredan möglich, die hauptsächlich die Kosten für die Gemälde trug.[20] Die Arbeiten waren für die Kapelle der *Scuola di Sant'Orsola* bestimmt. Im Gegensatz zur *Scuola di San Giovanni Evangelista* hatte sie keinen *Albergo*. [21] Auch dieser Zyklus bietet im Hinblick auf venezianische Identität und Frömmigkeit interessante Details. Besonders zu betonen ist, dass die Gemälde mit der Vita der Heiligen Ursula eine Legende thematisieren, die sich laut Legenda Aurea hauptsächlich im Raum des heutigen Großbritannien, Deutschland und der Schweiz zugetragen haben soll. Nur Rom wird als einzige italienische Etappe erwähnt.[22] Umso erstaunlicher ist die Verortung, die im Ursulalegendenzyklus beobachtet werden kann. Carpaccio wählt eine fiktive venezianische Architektur, vor der die Legende in Szene gesetzt wird.[23] Dies lässt sich explizit bei dem Werk Verabschiedung der Verlobten und Abschied erkennen, Szenen, die sich im heutigen Großbritannien abspielten.

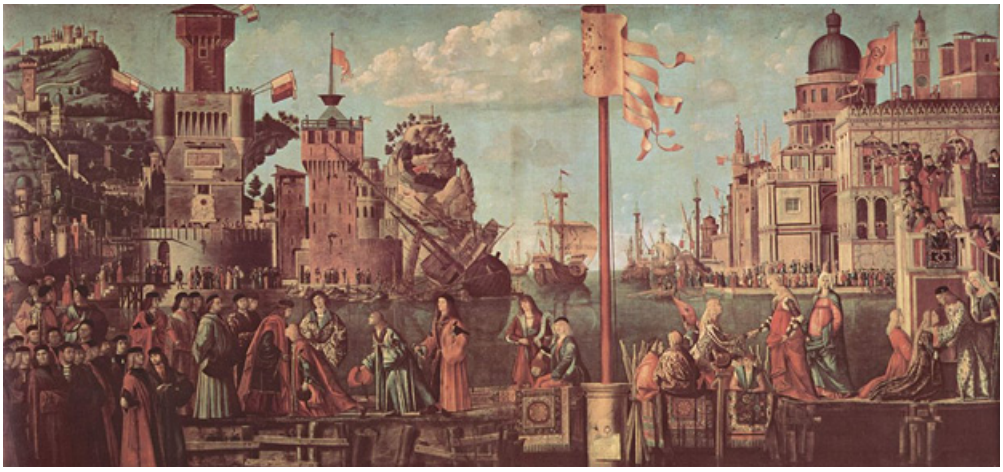

Abb. 4: Vittore Carpaccio, Verabschiedung der Verlobten und Abreise, 1495, Tempera auf Leinwand, Gallerie dell'Academia, Venedig.

Der *Legenda Aurea* nach verabschiedete sich Ursula, um vor ihrer Heirat mit Ethereus[24] , eine dreijährige Pilgerfahrt anzutreten, in der sie sich ganz Gott widmen konnte. Dies und die Taufe des eigentlich heidnischen Ethereus waren Voraussetzung für die Einwilligung in die Ehe. Ursula begab sich laut *Legenda Aurea* ohne ihren Verlobten, aber mit einer Schaar Jungfrauen auf diese Pilgerfahrt, Carpaccio hingegen zeigt die Verabschiedung beider, also Ursulas und Ethereus von ihren Eltern. Über das heutige Belgien, beziehungsweise Frankreich gelangte Ursula nach Köln, wo sie in einem Traum erfuhr, dass sie dort den Märtyrertod sterben würde. Über Basel reiste sie weiter nach Rom, dort schloss sich ihr der Papst Cyriacus an. Von dort reisten sie zurück nach Köln, das bereits von den Hunnen belagert wurde und Ursulas Gefolgschaft tötete. Als sich Ursula der Heirat mit dem Hunnenführer verweigerte, erlitt sie das prophezeite Martyrium durch den Pfeil. Ethereus reiste laut Legenda Aurea seiner Verlobten

nach Köln hinterher, um dort mit ihr gemeinsam das Martyrium zu erleiden.[25] In diesem Punkt weicht Carpaccios Narration ab. Bei der Betrachtung der folgenden Beispiele aus dem Ursulalegendenzyklus soll vor allem die Verortung und die Architektur näher beleuchtet werden.

In *Verabschiedung der Verlobten und Abreise* erinnert das Küstenpanorama stark an die Lagunenlandschaft der *Serenissima* und auch die Architektur lässt den Betrachter umgehend an das zeitgenössische Stadtbild Venedigs denken: «Carpaccio wählte als Kulisse eine Zusammensetzung venezianischer Details, die ein beschönigtes, venezianisches Weltbild darstellt», wie Ines Kehl treffend bemerkt.[26] Folglich wird die Architektur hier als Mittel genutzt, venezianische Identität und Patriotismus voranzutreiben, indem die Legende in eine utopisch venezianische Fantasiewelt verortet wird. Uferpromenaden, helle marmorverkleidete Paläste mit Terrassen und auch zeitgenössische, tatsächlich existierende Architektur, wie der Orologio, in der oberen rechten Ecke des Gemäldes zu erkennen, lassen keinen Zweifel daran, dass hier Venedig dargestellt ist. Die Menschenmengen scheinen Teil dieser Architektur zu werden. Sowohl durch die farbliche Gestaltung, als auch durch die Komposition werden die Bevölkerung Venedigs und ihre Architektur eins.

Carpaccio wählte für seine Narration eine Simultandarstellung. Links verabschiedet sich Ethereus von seinem Vater, rechts neben dem Fahnenmast treffen die Verlobten Ursula und Ethereus aufeinander, direkt dahinter werden diese von Ursulas Eltern verabschiedet. Im Hintergrund besteigen sie das Schiff, das sie nach Kontinentaleuropa bringen wird. Carpaccio fügt also vier unterschiedliche Szenen in ein Gemälde ein. Auch architektonisch teilt sich das Werk. Links repräsentiert die Architektur die Heimat des Ethereus, rechts strahlt die fiktive venezianische Landschaft, die Ursulas Heimat darstellen soll.[27] Ines Kehl sieht in der Darstellung der venezianischen Architektur, gekoppelt mit der Darstellung der Schiffe, einen Besitzanspruch der Serenissima, sowohl auf die terraferma als auch auf Seegebiete.[28] Venedigs politische Lage hatte sich zunehmend verschärft. Seit dem Fall Konstantinopels 1453 drohte konstante Gefahr vonseiten der Türken. Auch lag Venedig Ende des 15. Jahrhunderts mit Mailand im Krieg. Mit der Liga von Cambrai Anfang des 16. Jahrhunderts sollte Venedig politisch einen Tiefpunkt erleben.

Wie bereits erwähnt florierten in Venedig jedoch besonders in politisch turbulenten Zeiten Bauprojekte. Diese Beobachtung lässt sich auch auf die Malerei übertragen, wie weitere Gemälde aus dem Ursulalegendenzyklus zeigen. Das beständige Motiv des Botschafters in dem Zyklus ist hervorstechend.[29] Die repräsentative Funktion, die Botschafter in dem Werk einnehmen, kann wieder als ein Versuch verstanden werden Venedigs politische Bedeutung, vor allem in Kriegszeiten, zu begünstigen.[30] Carpac-

Abb. 5: Vittore Carpaccio, Ankunft der Botschafter, ca. 1490-1495, Tempera auf Leinwand, Gallerie dell'Academia, Venedig.

cios *Ankunft der Botschafter* stellt die Diplomatie signifikant in den Vordergrund, während religiöse Motive zurückzutreten scheinen. Die Szene ist ebenfalls in ein fiktives Venedig verortet. Der *Legenda Aurea* nach kommen Botschafter aus Anglia nach Britannia, um den Heiratsantrag an König Maurus, Ursulas Vater, zu überbringen. Dieser thront in der mittleren geöffneten Architektur vor einer Wand, während die Botschafter gestaffelt vor ihm knien. Links schließt sich eine Arkade und rechts ein nicht weiter definierbarer Innenraum an. In diesem besprechen Ursula und ihr Vater den Antrag. Der Blick wird durch die offene Architektur nach hinten auf eine venezianische *Veduta* freigegeben. Auch in diesen Beispielen zeigt sich, dass religiöse Motive nicht dominieren. Joost-Gaugier beobachtet, allerdings bei Jacopo Bellini: «[…] A change seems to have occurred in which it is not the religious which predominates with secular accompaniment but rather the secular layout which prevails over the religious event itself. »[31] Wie Ines Kehl bemerkt, lässt sich diese Beobachtung Joost-Gaugiers auch auf Carpaccios Zyklus übertragen; der Ursulalegendenzyklus fungiert also primär als Deckmantel politischer Zwecke.[32] Die *Scuola di Sant'Orsola* nutzte die Chance durch die Auftragskunst ihren Anspruch, ein bedeutender Teil der Republik Venedigs zu sein, zu legitimieren.[33] Berücksichtigt man, dass der Zyklus für die Kapelle der *Scuola* in Auftrag gegeben wurde, scheint es umso erstaunlicher, dass hier der patriotische Ansatz des Zyklus über den religiösen dominiert. Das Werk ist für die Untersuchung nicht nur interessant aufgrund des sich innerhalb des Zyklus wiederholenden Fokus auf die Botschafter - allein drei Gemälde widmen sich dieser Thematik - sondern wegen des Gebäudes im Hintergrund. Es erinnert stark an den ehemaligen *Templum Salomonis* in Jerusalem, wie Ines Kehl bemerkt: «Mit dem Zentralbau sollte wohl die Macht und die politische Situation Venedigs ausgedrückt werden […].»[34] Die Architektur wird hier genutzt, um Venedigs Machtanspruch zu formulieren. Durch die Verwendung tatsächlich existierender zeitgenössischer Architektur wie die des Orologio, der sich im Bild neben dem fiktiv verorteten *Templum Salomonis* befindet, wird dieser Anspruch nochmals verstärkt.[35] Allgemein ist interessant, dass im Ursulalegendenzyklus der Taufe keinerlei

Beachtung zukommt. Während in anderen Zyklen, wie in dem großen Ursulazyklus beispielsweise, der sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet, die Taufe als essentielles religiöses Motiv verstanden wird, ist die Intention der Auftraggeber in Venedig eine andere.[36] In dem Kölner Zyklus widmen sich zwei Tafeln ausschließlich dem Thema der Taufe.

| ZUSAMMENFASSUNG |

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass venezianische *Scuole* offenbar bemüht waren sowohl ihre venezianische Identität als auch ihre Frömmigkeit in den Gemäldezyklen auszudrücken, da sie beide als wichtige Prinzipien zu bewerten sind, die ihr tägliches Leben bestimmten. Das Bellini-Beispiel *Prozession auf der Piazza San Marco* hat gezeigt, dass beides, Frömmigkeit und venezianische Identität, in einem einzigen Werk stringent zum Ausdruck gebracht werden können. Ines Kehl fasst treffend zusammen: «Es ist die Fiktion eines unantastbaren Ideals, dargestellt als märchenhaft verzaubertes Venedig im Festtagsgewand, womit die Illusion an ein nie untergehendes Venedig aufrechterhalten werden soll. »[37] Die Analyse der ausgewählten Beispiele macht deutlich, dass sowohl repräsentative Größe, als auch inhaltliche Aspekte wie Architektur und die Darstellung der Botschafter als wichtige Verweise darauf verstanden werden müssen, dass *Scuole* sich stark mit der Stadt Venedig identifizierten. Final kann kaum festgelegt werden, ob die venezianische Identität oder die Frömmigkeit der Bruderschaften allgemein ihr Hauptanliegen waren, da für beide Seiten überzeugende Argumente zu finden sind. Es könnte vielmehr resümiert werden, dass Frömmigkeit als Teil der venezianischen Identität begriffen werden muss und beide Prinzipien damit nicht voneinander zu trennen sind. Die in diesem Aufsatz besprochenen Beispiele zeigen aber zumindest, dass in dem Kreuzreliquienzyklus und dem Ursulalegendenzyklus die Motivation Venedig zu repräsentieren eindeutig an erster Stelle stand und sich die religiöse Thematik dieser unterordnet.

---

1 Vgl. Pullan, Brian (1971), S. 61.

2 Black, Christopher (1989), S. 267f.

3 Chambers, Pullan,(Hg.), Mariegola der Scuola di San Chiereghino e del Rosario (2001), S. 213.

4 Caravia, Alessandro zitiert nach Chambers, Pullan (2001), S. 216.

5 Vgl. Chambers, Pullan (2001), S. 216.

6 Fortini Brown (1987), S. 184.

7 Vgl. Pullan, Brian (1990), S. 275.

8 Fortini Brown (1987), S. 187.
9 Zuane Bruti zitiert nach Fortini Brown (1987), S. 187.
10 Obwohl die Gemälde bei einem Brand 1577 zerstört worden waren, existieren Zeichnungen und Kopien, die einen Vergleich mit der durch Scuole in Auftrag gegebene Kunst ermöglichen. Vgl. Kehl (1992), S.95.11 Vgl. Kehl (1992), S. 95.
11 Vgl. Kehl (1992), S. 95.
12 Vgl. Kehl (1992), S. 95.
13 Vgl. Fortini Brown (1988), S. 60.
14 Fortini Brown (1988), S. 63.
15 Vgl. Kehl (1992), S. 75.
16 Kehl (1992), S.139.
17 Fortini Brown (1988), S. 144.
18 Fortini Brown (1988), S. 144.
19 Glixon (2003), S. 8.
20 Vgl. Kehl (1922), S. 19f.
21 Vgl. Kehl (1992), S. 25f.
22 Vgl. Benz, Richard, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine (aus dem Lat. übers.) (1999), S. 620f.
23 Vgl. Kehl (1992), S. 67.
24 auch Ätherius.
25 Vgl. Benz (1999), S. 620f.
26 Kehl (1992), S. 67.
27 Vgl. Kehl (1992), S. 65.
28 Vgl. Kehl (1992), S. 67f.
29 Vgl. Kehl (1992),S. 79.
30 Vgl. Kehl (1992), S. 88.
31 Joost-Gaugier zitiert nach Kehl (1992), S.102.
32 Vgl. Kehl (1992), S.102.
33 Vgl. Kehl (1992), S. 89.
34 Kehl (1992), S. 70.
35 Vgl. Kehl (1992), S. 89.
36 Meister der Ursula-Legende und Werkstatt (tätig in Köln um 1480/1490 – 1510/1515), Ursula-Legende, um 1492-1496, Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
37 Kehl (1992), S. 68.

LITERATUR

Benz (1999) Benz, Richard: Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine (aus dem Lat. übers.), Gütersloh 1999, S. 620-623.

Black (1989) Black, Christopher: Italian Confraternities in the Sixteenth Century, Cambridge 1989.

Chambers/ Pullan (2001) Chambers, David, Pullan, Brian (ed.): Venice A Documentary History. 1450-1630, Toronto/London 2001.

Fortini Brown (1987) Fortini Brown, Patricia: Honor and Necessity: The Dynamics of Patronage in the Confraternities of Renaissance Venice, In: Studi Veneziani, Vol. 14, 1987, S.179-212.

Fortini Brown (1988) Fortini Brown: Patricia: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio, London/NewHaven 1988.

Glixon (2003) Glixon, Jonathan: Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260–1807, New York 2003.

Kehl (1992) Kehl, Ines: Vittore Carpaccios Ursulalegendenzyklus der Scuola di Sant'Orsola in Venedig, Worms 1992.

Pullan (1971) Pullan, Brian: Rich and Poor in Renaissance Venice; The Social Institutions of a Catholic State, to 1620, Oxford 1971.

Pullan (1990) Pullan, Brian: The Scuole Grandi; Some Further Thoughts, In: Verdon, Timothy, Henderson, John (Hg.): Christianity and the Renaissance: image and religious imagination in the Quattrocento. Syracuse/ New York 1990, S.272-295.

ABBILDUNGEN

Abb. 1. Vittore Carpaccio: Das Wunder der Kreuzreliquie, 1496, Tempera auf Leinwand, 365 cm x 389 cm; Venedig, Gallerie dell'Academia. Abb. nach: Sgarbi, Vittore, Carpaccio, München 1999: Gallerie dell'Academia, Abb. S. 95, (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/ mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus).

Abb. 2. Gentile Bellini: Prozession auf der Piazza San Marco, 1496, Tempera auf Leinwand, 367 cm x 745 cm; Venedig, Gallerie dell'Academia. Abb. nach: Ausst.-Kat. London, The National Gallery, 2005: Gallerie dell'Academia, Abb. S. 37, (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/ mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus).

Abb. 3. Gentile Bellini: Prozession auf der Piazza San Marco, Ausschnitt, 1496, Tempera auf Leinwand, 367 cm x 745 cm; Venedig, Gallerie dell'Academia. Abb. nach: Terpitz, Dorothea, Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, Köln 1998: Gallerie dell'Academia, Abb. S. 10, (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/ mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus).

Abb. 4. Vittore Carpaccio: Verabschiedung der Verlobten und Abreise, 1495, Tempera auf Leinwand, Venedig, Gallerie dell'Academia. Abb. nach: Sgarbi, Vittore, Carpaccio, München 1999: Gallerie dell'Academia, Abb. S. 80/81, (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/ mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus).

Abb. 5. Vittore Carpaccio: Ankunft der Botschafter, ca. 1490-1495, Tempera auf Leinwand, Venedig, Gallerie dell'Academia. Abb. nach: Sgarbi, Vittore, Carpaccio, München 1999: Gallerie dell'Academia, Abb. S. 84/85, (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/ mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus).

| S O P H I E R O B E R T S |

PIERRE HUYGHE UND DIE AESTHETIK DER REISE

Abb. 1: Pierre Huyghe, Installation View (Artworks: Untilled, Human), 2014, Cologne, Museum Ludwig.

Die erste große Retrospektive des 1962 in Paris geborenen französischen Künstlers Pierre Huyghe wurde bisher in drei internationalen Museen gezeigt. Im September 2013 eröffnete die Ausstellung im Centre Pompidou in Paris, danach reiste sie ins Museum Ludwig, Köln, wo sie vom 11. April bis zum 13. Juli 2014 zu sehen war. Schließlich endete die Retrospektive im Februar 2015 im Los Angeles County Museum of Art.[1]
Die Retrospektive Huyghes wurde von der Presse mit Begeisterung aufgenommen, vor allem wurde viel über *Human* (Abb.1.) den weißen Windhund mit dem rosa Vorderbein berichtet, der in regelmäßigen Abständen durch die Ausstellung lief. Am 17. Oktober 2013 wurde er, in einem Artikel des Monopol-Magazins, nur ein paar Wochen nach Ausstellungseröffnung im Centre Pompidou in Paris, als *»sicher das meist fotografierte ‚Werk' der Huyghe Retrospektive«*[2] beschrieben.
Pierre Huyghe studierte an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris

und ist seit seinem Abschluss in den 1980er Jahren als Künstler aktiv. Oftmals als einer der bedeutendsten Protagonisten der zeitgenössische Kunstszene bezeichnet, hat Pierre Huyghe über die letzten zwei Jahrzehnte ein außergewöhnliches- und darüber hinaus außergewöhnlich vielfältiges Werk geschaffen. Er gründete eine temporäre Schule, veranstaltete mehrere Performances und Events, produzierte zahlreiche Filme und reiste auf der Suche nach mythischen Pinguinen in die Antarktis. Erstmals erlangte er in den 90er Jahren mit seinen Filmarbeiten öffentliche Aufmerksamkeit und galt daher zunächst als Videokünstler. Huyghe selbst hat sich immer gegen diese Kategorisierung gesträubt. In ähnlicher Weise wehrte er sich gegen die Klassifizierung als Künstler der »Relational Aesthetics« Bewegung. Trotz seines Widerwillens sich einer konkreten Kunstrichtung zuordnen zu lassen, kann man Pierre Huyghe durchaus als einen Ideen-basierten Künstler verstehen.

1998 prägte Nicholas Bourriaud mit seinem gleichnamigen Buch den Begriff der Relationalen Ästhetik, indem er einen neuen Interpretationsansatz entwickelte, der Kunst nicht länger als etwas materielles beziehungsweise konzeptionelles sieht, sondern vielmehr als etwas relationales.[3] Relationale Kunst inszeniert demnach Events und Situationen, die das Publikum aktiv in das Geschehen miteinbeziehen, und somit die Vorstellung vom Zuschauer als passivem Bertrachter eliminieren. Pierre Huyghe gehört einer Gruppe von Künstlern an, deren Arbeiten von Bourriaud als relational ästhetisch definiert werden, doch obwohl viele seiner Werke diesem Konzept zugeschrieben werden können, hat sich seine artistische Praxis seit den 1990er Jahren weiterentwickelt und geht über die Grenzen des Bourriaud'schen Konzepts hinaus.

Im 2012 erschienenen Buch »Parallell Presents: The Art of Pierre Huyghe« von Amelia Barkin wurde Huyghes Werk kunsthistorisch untersucht. Im Buch analysiert Barkin sowohl seine frühen, als auch seine späteren, anerkannten und oft monumentalen Arbeiten, wie *L'expedition scintilante* (2002) und *A journey that wasn´t* (2005) und setzte sich mit diesen in Bezug auf Huyghes Interesse an Zeitlichkeit, Topologie und den Schriftstellern Jules Vernes und Edgar Allen Poe auseinander.[4] Beide Kunstwerke werde ich noch im Zusammenhang mit der Idee der Reise weiter erläutern. Barkins Ausführungen diesbezüglich bilden die Basis für das Thema dieses Vortrags.

Der Begriff Topologie stammt aus dem Griechischen und bedeutet Ort oder Platz. Als Teilgebiet der Mathematik beschäftigt sich die Topologie grundlegend mit qualitativen mathematischen Strukturen im Raum. Topologische Eigenschaften einer Struktur werden durch Verformungen nicht verändert, folglich sind eine Kugel und ein Würfel topologisch nicht zu unterscheiden, da ihre topologischen Eigenschaften gleich sind und durch Verformung unverändert bleiben[5]. Abstrahierend von der rein mathematischen Definition des Begriffs Topologie, findet dieser auch in anderen Bereichen, wie beispielsweise der Informatik, oder auch im Bereich der Visual Arts Verwendung. Im Jahre 2006 publizierte Eric de Bruyn ein Paper mit dem Titel »Topological

Pathways of Post-Minimalism,« in welchem er, Topologie als *»Gedankenmodell«* und auch als *»Metapher«* beschreibt.[6] Er konstatiert, dass die Topologie sowohl eine *»abstrakte Natur«*, als auch eine *»materielle Existenz«* habe. Mit eben dieser abstrakten Natur beschäftigt sich Amelia Barkin in ihrem Buch »Parallel Presents«, in welchem sie Huyghes Interesse an topologischen Systemen und den aus diesem Intresse hervorgegangenen Kunstwerken untersucht. Sie merkt an, dass topologische Umwandlungen sowohl zeitlicher als auch räumlicher Natur sein können und auf dieser Basis betrachtet sie auch Huyghes Beschäftigung mit Topologie.

In einem Interview mit George Baker für das Magazin "October" im Jahre 2004, erklärte Huyghe sein Interesse an Topologie folgendemaßen: *»to translate an experience without representing it. The experience will be equivalent and still it will be different, when you translate something, you always loose something that was in the original. In a topological situation, by contrast, you loose nothing; it is a deformation of the same.«*[7] Huyghes Verwendung der topologischen Idee abstrahiert von mathematischen Strukturen und wendet sie auf Erfahrungen an. Das grundlegende Konzept bleibt jedoch bestehen: Verformung ohne Veränderung, beziehungsweise Verlust.

In Werken wie *One million kingdoms*, *L´expedition scintillante* und *A journey that wasn´t* beschäftigt sich Huyghe mit von der Topologie inspirierten Fragen. Wie kann beispielsweise eine Erfahrung in verschiedenen Formen umgesetzt werden, ohne dabei ihre ursprüngliche Bedeutung zu verlieren. Im Folgenden werde ich erläutern wie Huyghe vorgefundene Materialien, unterschiedliche Medien und das immer wiederkehrende Thema der Reise verwendet, um dieses Konzept in seinen Projekten umzusetzen und wie er seine Retrospektive in eine Erfahrung/Reise für den Zuschauer/ Reisenden verwandelt.

In einem Interview mit Douglas Aitken 2004 gab Huyghe zu, dass er sich zunächst mit dem Konzept und erst dann mit den ästhetischen oder medialen Bedingungen seines Werks beschäftige.[8] Die Konzepte, die er durch seine Kunst untersucht und mit denen er spielt, realisiert er in unterschiedlichen künstlerischen Formen. Diese reichen von schriftlichen Dokumentationen, Fotografien bis hin zu Musicals und Opern. Die Vielfältigkeit seines komplexen künstlerischen Schaffens spiegelt sich auch in der Retrospektive wider.

Neben dem bekannten Windhund *Human*, der zuerst auf der Documenta (13) in Kassel als Teil des Projekts *Untilled*, 2012 zu sehen war, tauchten in der Retrospektive weitere lebendige Elemente auf. Ameisen, Bienen, Krebse, Pflanzen und Performer waren als Teile einzelner Kunstwerke überall in der Ausstellung zu finden und verwandelten selbige in einen von Huyghe installierten Mikrokosmos der Kunst. Viel mehr als nur eine Neuheit für die Presse/Betrachter, verkörpern Kunstwerke wie *Human*, *Untilled* und die *Zoodrama* Aquarien, die organische Dimension von Huyghes Kunst. Zum einen betonte die Ausstellung die lebendige und organische Komponente in seiner

Kunst, zum anderen zeigte sie dessen Themen- und Motivspektrum, das sich seit den 90er Jahren durch Huyghes Werk zieht. Der umfangreiche Überblick reichte von einem Super-8-Reise Film, mit dem Huyghe 1986 als Student begonnen hatte und den er seither weiter bearbeitet hat, bis zu aktuellen Werken, die Huyghe speziell für die Retrospektive anfertigte. Die Ausstellung wurde, wie oftmals bei Präsentationen zeitgenössischer Kunst, nicht chronologisch sortiert, jedoch ließ sich darüber hinaus auch keine thematische Sortierung finden. Vielmehr schien die Ausstellung sehr frei, beinahe wie zufällig, arrangiert.

In einem Interview mit Emily Nathan von "Art in America" im Februar 2015 konstatierte Pierre Huyghe über die Retrospektive und deren Ausstellungsformat *»I tried to avoid adding an overarching meta-narrative that unites or objectifies all the work, either chronologically or by storytelling.«*[9] Werke wie die Zoodrama Aquarien waren in drei verschiedenen Positionen zu sehen. Die so entstandenen Werkkonstellationen eröffneten unterschiedlichste Dialoge mit denen um sie herum platzierten Werken. Ein sehr augenfälliges Beispiel dafür ist Human, der Hund, welcher sich während seiner Spaziergänge durch die Ausstellung hin und wieder zu kurzen Pausen hinlegte und somit immer wieder in Bezug auf andere Kunstwerke betrachtet werden konnte. Diese freie und organische Form der Präsentation zeigte ein fließendes Zusammenspiel der einzelnen Arbeiten und unterstrich wie die Themen und Motive, mit welchen Huyghe sich beschäftigt, ineinander übergreifen.

Wie bereits erwähnt, greifen die komplexen Themen und Konzepte in Huyghes Werken ineinander über und bilden Wechselbeziehungen, welche wiederum neue Motive erschaffen. Um das Thema der Reise in Pierre Huyghes Arbeit zu untersuchen, werde ich zuerst die einzelnen Themen, Topologie, Science Fiction und Huyghes Inszenierung des Ausstellungsformats, in Verbindung zu einzelnen Kunstwerken sowie in der zwischen 2013 und 2015 stattgefundenen Retrospektive erläutern.

Im 19. Jahrhundert begannen Science Fiction Schriftsteller wie Jules Verne und Edgar Allen Poe mit zeitlichen Ebenen und der Topologie zu spielen/experimentieren. In Vernes Roman »Die Reise zum Mittelpunkt der Erde« von 1864 reisen Professor Lidenbrock und sein Neffe Axel durch die isländische Landschaft, dringen in einen Krater ein und beabsichtigen von dort zum Mittelpunkt der Erde zu gelangen, ein Ziel das sie jedoch nie erreichen werden.[10] Im Roman finden der Professor und Axel das alte Reisebuch eines historischen Forschers und folgen seinen Aufzeichnungen. Die Reise ist detailliert erzählt, da sich Verne zu seiner Zeit ausgiebig mit Beschreibungen und Zeichnungen aus wissenschaftliche Zeitschriften beschäftigte, um die Landschaft des Landes, welche er selbst nie besucht hatte, möglichst realistisch darzustellen.

Die Idee der Reise zum Mittelpunkt der Erde als Wiederholung einer in der Vergangenheit bereits stattgefundenen Reise faszinierte Huyghe ebenso, wie die Fiktionalisierung einer realen Landschaft. In den 90er Jahren verwendete er das Buch erstmals als eine

Art Reiseführer für ein geplantes Projekt nach Island und seitdem findet Jules Vernes Buch thematisch Verwendung in mehreren von Huyghes Werken.

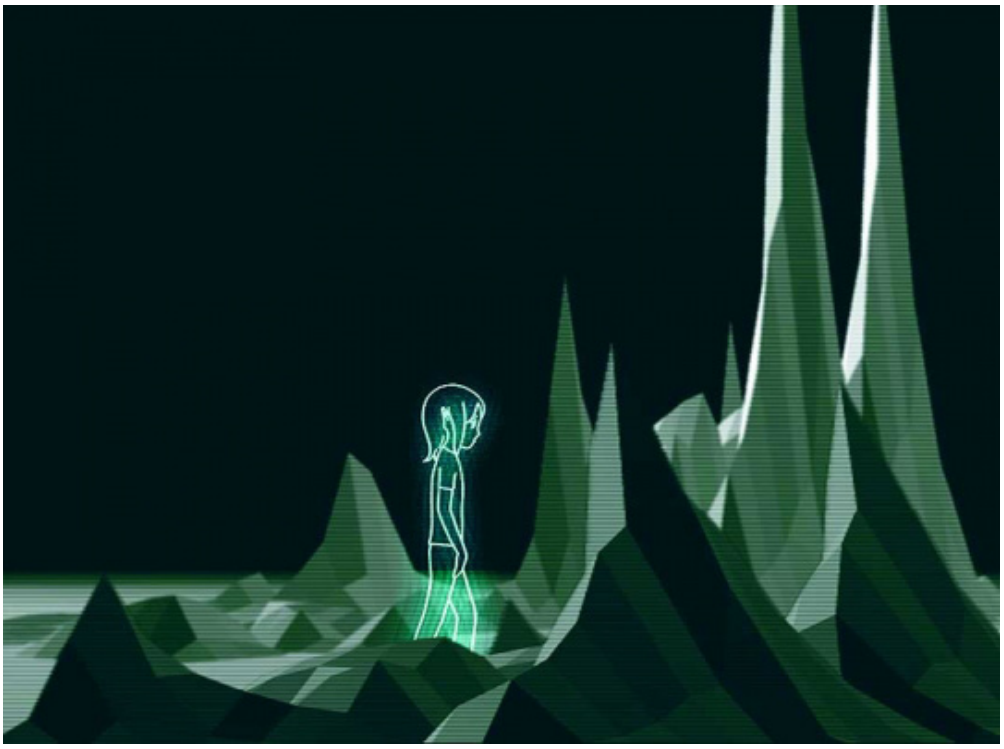

Abb. 2: Pierre Huyghe, One Million Kingdoms, 2001. Abb. Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.

Der Film *One million kingdoms* (Abb.2) von 2001 zeigt die digitale Animation des Charakters AnnLee, welcher durch eine ebenso digitale Mondlandschaft spaziert. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese Landschaft mit ihren zackigen Felsformationen lediglich die graphische Umsetzung des digital synthetisierten Voice-overs Neil Armstrongs ist. Die Stimme Armstrongs trägt einen von Huyghe geschriebenen Text vor, welcher aus zusammengesetzten Fragmenten aus Jules Vernes Roman besteht. Die Landschaft im Film entsteht durch die Stimme, die den Text vorträgt. Während die Stimme sich rhythmisch verändert, verwandelt sich auch die Landschaft. Das Werk stellt die visuelle Umsetzung der Schallwellen dar und ist somit im weitesten Sinne eine visuelle Umsetzung der im ´Mittelpunkt der Erde´ beschriebenen Landschaft.

L´expedition scintillante dagegen ist die Installation eines Musicals in drei Akten, welches zuerst für das Kunsthaus Bregenz konzipiert wurde. Dort wurden die drei Akte über die drei Stockwerke des Museums ausgestellt. Der erste Akt besteht aus der schmelzenden Eisskulptur eines Bootes, realem Schnee, Nebel und John Cages „Radio Music“. Der irreversible Schmelzprozess des Bootes wurde fotografisch dokumentiert und konnte daher auch nach bereits abgeschlossenem Prozess auf diese Weise weiterhin betrachtet werden. Akt 2 (auch Light Box genannt) kombiniert Nebel und Lichtsignale, die dem Rhythmus von Satie´s »Gymnopedies« folgen. Akt 3 stellt eine schwarze Eisfläche dar, auf der ein Schlittschuhläufer in regelmäßigen Intervallen seine Spuren hinterlässt. Im Hintergrund spielt die Musik Brian Enos.

Aufgrund technischer Probleme veränderte Huyghe diesen Akt in der Ausstellung im Museum Ludwig dahingehend, dass er den Schlittschuhläufer mitsamt der glatten Eisfläche durch eine an eine Landschaft erinnernde zerfurchte Eisfläche ersetzte.

Abb. 3: Pierre Huyghe, L'expedition scintilante, 2002, Bergrenz, Kunsthaus Bergrenz. Abb. Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.

Die *L´expedition scintillante* in ihrer ersten Zusammenstellung war als eine Art imaginäre Expedition und musikalische Reise konzipiert. Die Gesamtheit der drei Akte diente Huyghe als Entwurf für eine geplante Expedition in die Antarktis, um dort einen seltenen Albino Pinguin zu suchen. Diese Reise fand dann tatsächlich im Februar 2005 statt. Nach Beendigung der Expedition und der Sichtung der Pinguine setzte Huyghe die gesammelten Erfahrungen in einer Live Oper um. Diese Oper fand unter Verwendung künstlicher Eisberge und lebender Pinguine im Central Park, New York statt. Huyghe sammelte topografische Daten der antarktischen Landschaft und setzte diese Daten in die Musik der Oper um. Das was man hörte, war nicht eine musikalische Interpretation eines Ortes, sondern die Vertonung der physikalischen Eigenschaften einer Landschaft. Eine Topologiesche Äquivalenz, nach Huyghes eigenen Worten eine *»deformation of the same.«*[11]

Die filmische Arbeit *A journey that wasn´t*, welche zusammen mit Akt 2 und 3 aus *L´expedition scintillante* am Ende der Ausstellung im Museum Ludwig zu sehen war,

dokumentiert sowohl seine Reise in die Antarktis als auch die daraus entstandene Oper im Central Park. *A journey that wasn´t* ist als Weiterentwicklung der Bregenzer Ausstellung zu verstehen und diente als Titel für die Antarktisexpedition, die Oper und den Film. Pierre Huyghe beschreibt beide Werke und deren Ausstellungen als *»landscapes translated into durations.«*[12]

Die drei bereits beschriebenen Werke zeigen Huyghes visuelle Versuche, eine Erfahrung umzusetzen ohne ihre Bedeutung zu verändern. Topologie sowie die Landschaft und das immer wiederkehrende Motiv der Reise, wie bei Verne beschrieben, ziehen sich durch alle drei Werke und sind in ihnen miteinander verbunden. Diesen Zusammenhang werde ich im Folgenden, in Bezug auf Huyghes verwendetes Ausstellungskonzept als eine zu bereisende Landschaft, weiter ausführen.

Das Thema der Reise wurde in der Ausstellung im Museum Ludwig bereits zu Beginn vorgestellt. Links neben dem Eingang des ersten Ausstellungsraums, hinter einer Wand vom Centre Pompidou, waren zwei von Huyghes früheren Werken zu finden. *A part*, der bereits erwähnte Super-8-Film, der die Weltreise, die der junge Huyghe als Student unternahm, dokumentiert, bildet eine Art Reisetagesbuch, eine Sammlung seiner Erfahrungen und Eindrücke. Der Film wurde hinter zwei von Huyghe installierten Wänden, welche einen eigenständigen Ausstellungsraum kreierten, neben einem Plakat mit dem Titel *Or* von 1995 gezeigt. Auf dem Plakat abgebildet, sieht man die Fotografie einer Landschaft mit einem Pfad, welcher sich in zwei weitere Wege trennt, bevor er hinter dem Horizont verschwindet. Das Werk kreierte Huyghe 1995 in der Nähe von San Francisco indem er neben dem originalen Pfad einen weiteren Pfad selbst anfertige. Auf dem Plakat sind weder der eine noch der andere Pfad als echt oder fiktiv zuerkennen. *Or* stellt unsere Fähigkeit Realität und Fiktion zu erkennen in Frage und versinnbildlicht die Idee einer Reise ohne Ziel. Darüber hinaus bieten *A Part* und *Or* eine Einführung in das Motiv der Reise von Pierre Huyghe.

Huyghe übernahm die Wände von der vorangegangen Ausstellung von Mike Kelly im Centre Pompidou in Paris und nutzte sie in seiner Retrospektive. Die Wände wurde zunächst zusammen mit seinen Kunstwerken ins Museum Ludwig in Köln und später dann nach Los Angeles transportiert und reinstalliert. Die mehr als zwei Meter großen und größtenteils weiß gestrichenen Wände teilten den großen Sonderausstellungsraum im Museum Ludwig in kleinere Ecken und Gänge, wodurch Huyghe seine eigene Ausstellungsarchitektur sowie seinen eigenen Rhythmus inszenierte.

Abb. 4: Pierre Huyghe: Installation View (Artwork: L'expedition Scintilante, Act.3), 2014, Cologne, Museum Ludwig. Abb. Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.

Durch die Interaktion der Wände mit den unterschiedliche Räumen und Kunstwerken thematisierte Huyghe die Ortsspezifität der verschiedenen Museen und kreierte gleichzeitig eine spezifische Innenarchitektur für seine Ausstellung. Die temporären Wände waren in unterschiedlichen Winkeln und nicht parallel zu den Museumswänden aufgestellt. Diese Anordnung eröffnete unterschiedliche Blickwinkel, abhängig davon aus welcher Richtung sich die Besucher durch die Ausstellung bewegten.

Die Installation der übernommenen Wände kreierte teilweise offene Räume mit Durchblicken auf weitere Werke aber auch getrennte Bereiche, die als Schaubuden für seine Filme dienten. Diese Arrangements schufen Ecken und Spitzen in den Ausstellungsräumen, welche wiederum kleine Verstecke für andere Kunstwerke schufen, die es erlaubten von den Besuchern selbst entdeckt zu werden. Eine dieser Wände, welche an einer Seite als Leinwand für den Film *„A way in untilled"* (2012) diente, bildete an der anderen Seite einen meterlangen, schmaler werdenden Gang, der jedoch nirgendwohin führte. Am Ende dieses Korridors befand sich der Besucher in der letzten Ecke des Ausstellungsraums und musste sich einen neuen Laufweg suchen. Die Anordnung der Wände und Kunstwerke bildeten ein Terrain, eine Art Landschaft durch welche sich der Besucher navigieren musste.

Durch die Abwesenheit eines vorgeschriebenen Laufwegs waren die Besucher aufgefordert sich ihren eigenen Weg durch die Ausstellung zu erschließen und Huyghes Werke auf diesem Weg zu entdecken. Wie im bereits beschriebenen Kunstwerk *Or* präsentierte Huyghe in seiner Retrospektive demnach mehrere »Gehmöglichkeiten« ohne eine als die Richtige vorzuschreiben.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt der Ausstellung war das Fehlen von Beschilderungen neben den Kunstwerken. Die einzelnen Arbeiten waren weder mit Titeln noch mit Nummern versehen, dies erlaubte ein freies Zusammenspiel zwischen den einzelnen ausgestellten Werken und eröffnete die Möglichkeit, die Ausstellung als Gesamtwerk zu betrachten. Über die Retrospektive sagte Huyghe

»once all my works were co-present, it was important that they influence and affect each other and their context. The approach was to rethink the exhibition ritual according to that process, so that the exhibition itself becomes an evolving organism that grows and changes.«[13]

Am Eingang zur Ausstellung bekamen die Besucher einen Plan des Ausstellungsraums (Abb.5). Dieser Plan diente nicht als Wegbeschreibung, sondern war vielmehr als eine Schatzkarte zu sehen, in welcher die Position der einzelnen Werke mit kleinen Nummern verzeichnet waren. Trotz dieses Plans mussten Huyghes Werke immer noch gesucht und entdeckt werden. Somit sind die Besucher mit dem Plan in der Hand, ohne endgültiges Ziel, durch die von Huyghe geschaffene Ausstellungswelt gereist.

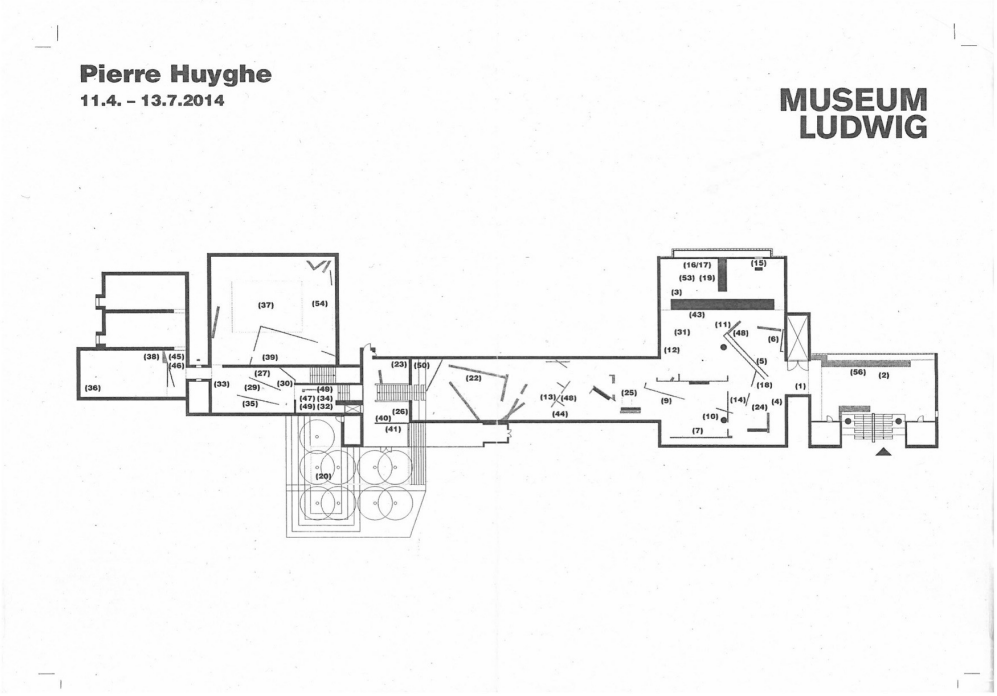

Abb. 5: Pierre Huyghe, Ausstellungsplan, Cologne, Museum Ludwig, 2014.

In vielen seiner Projekte erschafft Pierre Huyghe neue Räume und gestaltet Situationen und Events die außerhalb des klassischen Ausstellungsraums des Museums stattfinden. Huyghe betrachtet das Museum als Ort des Staunens mit zeitlichen, kulturellen und moralischen Regeln. Nichtsdestotrotz versuchte er, in seiner Retrospektive, die traditionelle Rolle des Betrachters zu durchbrechen, indem er ihn ohne narrative und lineare Reihenfolge frei durch die Ausstellung wandern lässt. Im bereits erwähnten Interview mit „Art in America“ beschreibt Huyghe die Rolle der Besucher in seiner

Ausstellung als nicht geführt. Er sieht den Besucher nicht als Betrachter, sondern vielmehr als Zeugen, als *»raw witness, someone who is walking through the woods not knowing if he will find a ravine or a creek, or if an unknown animal will pass him on the left.«* [14]

Obwohl das Konzept des Besuchers als »ungeführtem Zeugen« diesem eine tendenziell eher passive Rolle zuweist, erfordern einige Werke in der Retrospektive, wie zum Beispiel, *Name Announcer*, Human sowie die bereits beschriebene Ausstellungsarchitektur eine aktive Präsenz des Besuchers. In der Performance *Name Announcer* wartete ein Mann am Eingang der Ausstellung und fragte jeden Besucher nach seinem Namen. Sobald der Besucher seinen Namen ausgesprochen hatte, drehte sich der *Name Announcer* um und kündigte den Besucher laut im Ausstellungsraum an. Diese Aktion betonte die Anwesenheit des Besuchers und nahm diesem seine Anonymität und Passivität.

Auch die lebendigen Elemente integrierten den Besucher in das Ausstellungskonzept, der zugleich Beobachter und beobachtetes Objekt wurde. Es bestand durchaus die Möglichkeit, dass während des Films *A way in untilled* der Protagonist der filmischen Umsetzung der *Documenta* Ausstellung Human vorbeiging. Daraus entstand eine Spannung zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen An- und Abwesenheit. Die Verwendung der Motive Landschaft und Reise in Vernes Roman lassen sich auch in Huyghes Werk thematisch wiederfinden. Diese Konzepte spiegeln sich nicht nur in seinen einzelnen Werken, sondern auch in dem von ihm konzipierten Ausstellungsformat wider.

Die von Huyghe gewählte Ausstellungsarchitektur gab lediglich einen Rahmen vor, in welchem sich die Besucher frei bewegen konnten. Welche Wege sie durch die Ausstellung wählten, war ihnen selbst überlassen. Huyghe betrachtet die Ausstellung nicht als festgelegtes Format, sondern vielmehr als einen sich kontinuierlich weiterentwickelnden Organismus, der sich im Zusammenspiel der Kunstwerke stetig verändert. Aus dieser spontanen Dynamik heraus entwickelt sich sein nur zu Beginn inszenierter Mikrokosmos mit seinem eigenen Rhythmus, in welchem der Besucher sowohl als Beobachter, als auch Akteur präsent ist. Ähnlich den Figuren in Jules Vernes Büchern begaben sich auch die Besucher der Retrospektive auf eine Entdeckungsreise durch Huyghes Ausstellung.

---

1 Ich beziehe mich in diesem Text vorrangig auf die Pierre Huyghe Retrospektive im Museum Ludwig Köln (11. April bis zum 13. Juli 2014), da ich nur diesen Teil der Ausstellungsreihe besichtigt habe.

2 Pierre Huyghe in Paris: bis einer bellt. In: Monopol Magazin für Kunst und Leben, 17. Oktober, 2013. http://www.

monopol-magazin.de/bis-einer-bellt (01.05.2015).

3 Nicholas Bourriaud: Relational Aesthetics. Dijon, Les Presses du réel, 1998.

4 Jules Verne: Journey to the centre of the earth. Penguin Classics, London, 2009. Poe, Edgar Allan: The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. Oxford University Press, New York, 1994.

5 Stephan C. Carlson: Topology. Encyclopeadia Britannica online. http://www.britannica.com/topic/topology (01.05.2105)

6 Eric De Bruyn: Topological Pathways of Post-Minimalism. In: Grey Room, fall, 2006, s. 32-63.

7 George Baker: An Interview with Pierre Huyghe. In: October, Fall, 2004. s. 80-106.

8 Vgl. Doug Aitken: Pierre Huyghe. In: Bomb- Artists in Conversation, 89. 2004. http://bombmagazine.org/issues/89 (01.05.2015).

9 Emily Nathan: Let the light in: Pierre Huyghe in Los Angeles. In: Art in America, 18. Februar, 2015 http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/let-the-light-in-pierre-huyghersquos-first-us-retrospective-comes-to-los-angeles/ (01.05.2015).

10 Jules Verne: Journey to the centre of the earth. Penguin Classics, London, 2009.

11 George Baker: An Interview with Pierre Huyghe. In: October, Fall, 2004. s. 80-106.

12 Barkin, Amelia: Parallel Presents: The art of Pierre Huyghe. Massachusetts 2012. S. 201.

13 Emily Nathan: Let the light in: Pierre Huyghe in Los Angeles. In: Art in America, 18. Februar, 2015.

14 Emily Nathan: Let the light in: Pierre Huyghe in Los Angeles. In: Art in America, 18. Februar, 2015.

|LITERATUR|

Doug Aitken (2004) Aitken, Doug: Pierre Huyghe In: Bomb- Artists in Conversation, 89. 2004.

George Baker (2004) Baker, George: An Interview with Pierre Huyghe. In: October, Fall, 2004. s. 80-106.

Amelia Barkin (2012) Barkin, Amelia: Parallel Presents. The art of Pierre Huyghe, Massachusetts 2012.

Nicholas Bourriaud (1998) Bourriaud, Nicholas: Relational Aesthetics, Dijon 1998.

Eric De Bruyn (2006) De Bruyn,Eric: Topological Pathways of Post-Minimalism. In: Grey Room, fall 2006, s. 32-63.

Amelia Douglas (2008) Douglas, Amelia: An Interview with Pierre Huyghe In: Emaj, 2008.

http://www.academia.edu/3626849/A_Forest_of_Lines_An_Interview_with_Pierre_Huyghe (01.05.2015).

http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/let-the-light-in-pierre-huyghersquos-first-us-retrospective-comes-to-los-angeles/ (01.05.2015)

http://www.artnews.com/2014/11/18/pierre-huyghe/ (01.05.2015)

http://www.monopol-magazin.de/bis-einer-bellt (01.05.2015).

Emily Nathan (2015) Nathan, Emily: Let the light in. Pierre Huyghe in Los Angeles In: Art in America, 18. Februar, 2015.

Pierre Huyghe in Paris. bis einer bellt In: Monopol Magazin für Kunst und Leben, 17. Oktober, 2013. http://www.monopol-magazin.de/bis-einer-bellt (01.05.2015).

Ellie Ragland, Dragan Milovanovic (2002) Ragland, Ellie. Milovanovic, Dragan (Hg.): Lacan.Topologically Speaking, New York 2002.

Andrew Russeth (2014) Russeth, Andrew: Pierre Huyghe. Traveller of both time and space In: Art News, 18. November, 2014.

| ABBILDUNGEN |

Abb.1 Pierre Huyghe, Installation View (Artworks: Untilled, Human), 2014, Köln, Museum Ludwig. Abb. Courtesy of Marian Goodman Gallery.

Abb.2 Pierre Huyghe, One Million Kingdoms, 2001. Abb. Courtesy of Marian Goodman Gallery.

Abb.3 Pierre Huyghe, L'expedition scintilante, 2002, Bergrenz, Kunsthaus Bergrenz. Abb. Courtesy of Marian Goodman Gallery.

Abb.4 Pierre Huyghe: Installation View (Artwork: L'expedition Scintilante, Act.3), 2014, Köln, Museum Ludwig. Abb. Courtesy of Marian Goodman Gallery.

Abb.5 Pierre Huyghe, Ausstellungsplan, Köln, Museum Ludwig, 2014.

SIMONE ANNA BLUMENTHAL

SHOWCASE MEKKA. ZEITGENOESSISCHE FOTOGRAFIE AUS SAUDI ARABIEN

EINLEITUNG

Mekka, Mittelpunkt des Gebets für Millionen gläubiger Muslime und Ziel der Pilger, ist heute eine Millionenstadt in Saudi-Arabien, deren moderne Großbauten die Kaaba, auch das Haus Allahs genannt, umschließen. Mekka ist der Ursprungsort des Islam und sein religiöser Mittelpunkt bis zum heutigen Tag. Muslime in der ganzen Welt richten täglich ihr Gebet nach der Kaaba und sollen, soweit sie gesundheitlich und finanziell in der Lage sind, mindestens ein Mal in ihrem Leben nach Mekka pilgern.

Bereits seit Jahrhunderten ist dieser heilige Ort Gegenstand von künstlerischen Arbeiten jeglicher Art. Wie zeitgenössische Künstler aus Saudi-Arabien diesen Ort in ihren Kunstwerken verarbeiten, soll diese Arbeit zeigen. Dass gerade die zeitgenössische Kunst eine besondere Rolle für die Rezeption Mekkas spielt, zeigen sowohl die neusten Entwicklungen des Kunstmarktes, aber auch die hoch frequentierte Ausstellung *Hajj. Journey to the heart of Islam* im British Museum 2012. Zwar wird die zeitgenössische arabische Kunst in der westlichen Welt zunehmend stärker wahrgenommen, jedoch sind Arbeiten mit „religiösem Inhalt“ der christlichen Welt noch immer nur schwer zugänglich.

Zunächst soll kurz die Bedeutung der Stadt Mekka für den Islam und die Geschichte der Hadsch, arabisch für Pilgereise, erläutert werden, um anschließend beispielhaft drei saudische Künstler und deren Arbeiten vorstellen zu können. Alle drei Künstler haben nicht nur auf Grund ihres Glaubens, sondern auch wegen ihres Herkunftslandes Saudi-Arabien eine besondere Beziehung zu der heiligen Stadt, die sich in ihren Werken widerspiegelt. Inwieweit diese drei durch ihre Arbeiten ihr Heimatland und ihren Glauben repräsentieren, soll Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

Shadia Alem setzt sich in ihrer Serie *„Kabat Allah Al-ulya' (Supreme Ka'ba of God)"* mit der Veränderung, insbesondere der Globalisierung und Urbanisierung der Stadt auseinander. Diesem Thema widmen sich auch die Arbeiten Ahmed Maters aus der Reihe *Dersert of Pharan*. Im Gegensatz zu seiner Kollegin Shadia Alem betont sein Werk jedoch die kritische Seite der Veränderung, wohingegen Alem eher dokumentieren und zum Dialog anreizen möchte. Die Gegenüberstellung dieser beiden Arbeiten soll zeigen, wie unterschiedlich die Künstler ihre Umwelt wahrnehmen und wie sie den Betrachtern die Stadt Mekka und die mit ihr verbundene Spiritualität näherbringen. Eine gänzlich andere Perspektive nehmen die Fotografien von Reem Al Faisal ein. In ihren schwarz-weiß-Aufnahmen der Reihe *Hadjj* konzentriert sich die Saudische Prinzessin einerseits auf die Individualität der einzelnen Pilger und andererseits auf die besondere Stimmung während der Pilgerreise.

Welche Diversität bei dem Bildprogramm, beziehungsweise dem Showcase Mekka herrschen kann und wie unterschiedlich das Medium der Fotografie von den drei Künstlern begriffen wird, soll dieser Aufsatz aufzeigen. Ferner soll eine neue Perspektive auf die Kunst aus der arabischen Welt eröffnet werden sowie die Frage geklärt, ob Kunst trotz eines religiös konnotierten Bildsujets eine globale Sprache sprechen kann.

| MEKKA, DIE EHRWUERDIGE (MAKKA AL-MUKARRAMA) |

Mekka ist die Geburtsstadt des Propheten Mohammeds und beherbergt das wichtigste Wallfahrtsziel, die Kaaba, ein fensterloses, würfelförmiges Gebäude im Hof der al-Haram-Moschee, das nach islamischer Auffassung erstmals vom Propheten Adam erbaut und dann vom Propheten Abraham wiedererbaut wurde.[1] Aufgrund der großen religiösen Bedeutung, welche die Stadt im Islam hat, wird sie im Arabischen üblicherweise mit einem ehrenden Beinamen versehen und als Makka al-Mukarrama, Mekka, die Ehrwürdige' bezeichnet. Historisch ist gesichert, dass die Kaaba schon in vorislamischer Zeit ein zentrales Heiligtum der arabischen Stämme des Umlandes war. In ihrer südöstlichen Ecke befindet sich ein schwarzer Stein – möglicherweise ein Hadschar (Meteorit), den der Prophet Abraham der Überlieferung nach vom Engel Gabriel empfing.[2]

Um 610 begann Mohammed, der Begründer des Islam, in Mekka öffentlich zu predigen und zu seiner neuen monotheistischen Religion aufzurufen. Aufgrund des hartnäckigen Widerstandes der Quraisch gegen seine neue Lehre wanderte er im Sommer 622 mit seinen Anhängern in die Stadt Yathrib (später als Medina bekannt) aus, wo sich bereits zahlreiche Angehörige der Stämme seiner Religion angeschlossen hatten.[3] Der Islam hat den Kult des Schwarzen Steines der Kaaba aus der altarabischen Religion in den Islam übernommen, ebenso die Wallfahrt nach Mekka.

Die Pilgerreise, die Hadsch, wörtlich „das Streben nach etwas“, gehört zu den fünf rituellen Pflichten gläubiger Muslime.[4] Es wird zwischen der großen Hadsch, die nur während bestimmter Tage im Jahr im Monat Dhu hijja durchgeführt wird, und der kleinen Pilgerfahrt Umrah unterschieden, die zu jeder beliebigen Zeit erfolgen kann. Größere Bedeutung als Pilgerort und Handelsstadt gewann Mekka im 5. Jahrhundert unter Herrschaft der Quraysh, die vor allem die Versorgung der Pilger mit Nahrung und Wasser verbesserten.[5] Durch geschickte Verhandlungen mit den Stämmen gelang es den Quraysh, Handelskarawanen sicher nach Syrien, in den Jemen, nach Ägypten und nach Äthiopien zu führen. Während der Pilgerschaft herrschte weitestgehend Frieden, so dass sich große Märkte etablieren konnten.[6]

Ab dem späten 10. Jahrhundert wurde die Stadt von den Scherifen regiert. Ab dem Jahr 1517 stand Mekka unter der Oberhoheit der Osmanen. In dieser Zeit erhielt die Stadt eine besonders große Bedeutung für die Muslime Südostasiens. Mehrere Sultane des malaiischen Archipels ließen sich Einsetzungsschreiben von den Scherifen von Mekka geben. Die eigene Herrschaftsdynastie wurde islamisiert und da dies durch Gesandte aus Mekka geschah, erhielt das Geschlecht so eine wichtige Herrschaftslegitimation.[7] Der Großscherif Hussein ibn Ali, der später König des Hedschas wurde, warf 1916 die türkische Herrschaft über Mekka nieder. Im Oktober 1924 nahmen die wahhabitischen Ichwān von Sultan Abd al-Aziz ibn Saud Mekka ein und König Husain musste fliehen. Schon kurz nach diesem Ereignis lud ´Abd al-´Azīz zu einem Kongress nach Mekka ein, der die Muslime mit der saudischen Herrschaft versöhnen sollte.[8] In den letzten Jahren machte die Stadt Mekka internationale Schlagzeilen, weil es aufgrund der enormen Pilgerzahlen nahezu regelmäßig zu Massenpaniken kommt, bei denen hunderte Menschen zu Tode kommen. Während der großen Hadsch wächst die Zahl der Bewohner Mekkas von circa einer Millionen auf über drei Millionen an. Die Hadsch ist eine der fünf Glaubenspflichten, deswegen gibt es gewisse Quoten proportional zu der Anzahl der Muslime in einem Land, die zugelassen werden. Da in manchen Ländern die Bevölkerung und damit die Zahl der potenziellen Pilger noch wächst, wachsen auch die Pilgerströme. Es wird daher in den nächsten Jahrzehnten mit der doppelten oder dreifachen Zahl gerechnet.[9] Als einer der touristenreichsten Orte der Welt wird das Leben in Mekka heute organisiert und überwacht: Für die Pilger gibt es Stundenpläne, damit unkontrollierte Überfüllungen vermieden werden, Einbahnstraßen, damit keine Panik durch entgegenkommende Pilger entstehen kann und fast 2000 Kameras überwachen den heiligen Ort.[10]

| BILDERVERBOT UND DIE AUSWIRKUNG AUF DIE FOTOGRAFIE |

Als Mohammed nach Mekka kam, ließ er die um die Kaaba aufgestellten Götzenbilder zerstören. Der Überlieferung nach sagte er dabei: „Die Engel treten nicht in einen

Tempel, in dem es Bilder gibt.“ Diese Äußerung hatte, wie die Zerstörung der Idole, das Verbot zur Folge, lebende oder beseelte Wesen in Moscheen oder Gebetsräumen darzustellen.[11] Nichts sollte die im Gebet auf Gott gerichtete Aufmerksamkeit ablenken oder zur Götzenverehrung verleiten.

Dieses Vorgehen wirft bis heute immer wieder die Frage nach dem islamischen Bilderverbot bzw. der islamischen Bilderfeindlichkeit auf. Für viele Nicht-Muslime verbindet sich damit die Idee, dass grundsätzlich keine Bilder hergestellt werden dürfen. Der Begriff „Bilderverbot“ bezeichnet jedoch die Ablehnung und Vermeidung von Darstellungen insbesondere figurativer Art durch alle monotheistischen Religionen, wobei der Islam am häufigsten mit dieser Idee assoziiert wird.[12] Historisch gesehen gehört das Bilderverbot der jüdischen, christlichen und islamischen Tradition an. Bereits im Judentum offenbarte sich Gott im Wort, nicht im Bild. So steht in Exodus 20,4:

„Du sollst dir kein Bildnis, noch irgendein Gleichnis machen, weder dessen, was oben im Himmel, noch dessen, das unten auf Erden, oder dessen, das im Wasser unter der Erde ist. Bet' sie nicht an und diene ihnen nicht. Denn ich, der Herr, Dein Gott, bin ein eifernder Gott (...).“[13]

Der Islam verbietet nicht die künstlerische Tätigkeit an sich, sondern das Bilderverbot steht allein im religiösen Kontext.[14] Auch wenn immer wieder einzelne Suren angeführt werden, so findet sich im Koran kein ausdrückliches, verbindliches Bilderverbot. Nirgendwo wird konkret auf ein Bilderverbot Bezug genommen. Nach dem Tod Mohammeds entstanden Rechtsschulen, inzwischen gibt es vier anerkannte, die das islamische Gesetz (die Scharia) anhand des Korans und der Hadith (Mitteilung) festlegen. Auch diese vier Schulen nahmen maßgeblichen Einfluss auf das Bilderverbot, die sich jedoch teilweise stark voneinander unterscheiden. Das Bilderverbot und die damit verbunden Einschränkungen der Darstellung von Bildern wurde unterschiedlich befolgt. Die orthodoxen Sunniten legten die heilige Schrift enger aus im Vergleich zu den eher liberalen Schiiten.[15]

Mit der Bildproblematik befasst sich insbesondere die Hadith, neben dem Koran ein Textkorpus aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, der aus sechs Sammlungen überlieferter Worte und Handlungen des Propheten Mohammed besteht. Als Glaubens- und Rechtsquelle des Islam unterscheidet sie, was dargestellt werden kann und was nicht. Danach dürfen nur unbeseelte Wesen oder Gegenstände, zu denen auch Pflanzen zählen, nicht aber Tiere dargestellt werden.[16]

Diese Unterscheidung mag schwierig nachvollziehbar sein, erklärt sich aber aus der Nichtdarstelltbarkeit Gottes und aus seinen Eigenschaften und der Auslegung dieser. Das Wesen des Göttlichen ist nach islamischem Glauben nicht fassbar und somit nicht darstellbar.[17] Teil des Bilderverbots ist, dass besonders das Gesicht des Propheten

nicht dargestellt werden darf, was allerdings nicht immer befolgt wurde.[18]

Da es die Fotografie in der Entstehungszeit des Islam nicht gab, ist zu erwarten, dass muslimische Rechtsgelehrte sich in ihren Rechtsgutachten (fatwa) mit dieser Problematik befassen. Zwar gibt es gerade im 20. und 21. Jahrhundert erstaunlich wenige Rechtsgutachten, die sich explizit mit der Fotografie beziehungsweise modernen visuellen Medien auseinandersetzen, doch lassen sich auch aus dem wenig gesagten einige Rückschlüsse ziehen. Wie bereits in der Vergangenheit wird zwischen plastischen und zweidimensionalen und zwischen beseelten und unbeseelten Bildern unterschieden.[19] Insgesamt legen die einzelnen Schulen das Bilderverbot bezüglich der Fotografie unterschiedlich aus. Zusammenfassend lassen sich die folgenden Varianten feststellen:

1. Fotografie wird, wie andere Formen der bildlichen Darstellung, als eine Nachahmung der Natur angesehen und somit als verboten eingestuft.
2. Fotografieren ist nicht als „Bildermachen“ zu verstehen, sondern als „Einfangen des Lichts“ und wird deshalb von einigen erlaubt.[20]
3. Fotografie selbst gilt als zulässig, weil sie (das Produkt selbst) keine Schatten wirft und somit nicht als lebendiges Wesen agiert. Außerdem stellt die Fotografie keine neuen Bilder her, also wird kein schöpferischer Akt vorgenommen, es werden lediglich Schatten abgebildet.[21]

Diese Darlegungen der Rechtsgelehrten haben sich derart im Laufe des 20. Jahrhundert geformt, geben aber nicht die gelebte Praxis wieder. Trotz offener Ablehnung der Scharia-Interpreten hatte sich das Bild in Form der Fotografie bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Hauptstadt des Osmanischen Reichs Konstantinopel, in allen Variationen großer Beliebtheit erfreut.[22]

| DER BEGINN DER FOTOGRAFIE IM ZUSAMMENHANG MIT PILGEREISEN |

Die Reise in den Vorderen Orient wurde im 19. Jh. insbesondere unter Pilgern[23], Abenteurern und betuchten Angehörigen des Großbürgertums populär. Aus der Orientfaszination, die bereits durch bis in das 16. Jahrhundert zurückreichende Reiseberichte belegt wird und die später durch archäologische Ausgrabungen noch gefördert wurde, entwickelte sich ein intensiver Orienttourismus.[24]

Eine Pilgerfahrt war für den Pilger, den Hadschi, mit erheblichem Aufwand und auch mit Gefahr verbunden. Wer es bezahlen konnte, schloss sich einer der Karawanen an, die von Ortsansässigen organisiert wurden. Ausreichend Proviant, vor allem Wasser, musste mittransportiert werden. Pilger, die mit einem Kamel oder einer Sänfte unterwegs waren, konnten relativ komfortabel reisen, im Vergleich zu denen, die entweder aus Armut oder Geiz beschlossen, der Karawane zu Fuß zu folgen. Von letzteren starben viele unterwegs.[25] Arme Pilger genossen weder Schutz, noch Komfort; es kam

sogar vor, dass sie von Beduinenstämmen ausgeraubt wurden.[26] Gegen Ende der Pilgerfahrt veränderte sich das Stadtbild Mekkas zunehmend: viele Pilger waren gänzlich entkräftet und starben in Mekka an den Strapazen der Reise oder den Krankheiten, die sie sich unterwegs zugezogen hatten.

„Krankheit und Sterblichkeit, die Folgen während der Reise ertragenen Ungemachs, oder durch die leichte Bedeckung des Ihram (Pilgergewand), die ungesunden Wohnungen zu Mekka, die schlechte Kost oder oftmals gänzlicher Mangel an Nahrung veranlasst, füllen die Moschee mit Leichen, welche hierher gebracht werden, um des Iman's Gebet zu erhalten, oder mit kranken Personen, von denen viele, wenn ihre Auflösung naht, zu den Kolonaden gebracht werden, dass sie entweder durch den Anblick der Kaaba geheilt werden möchten, oder doch wenigstens die Genugthuung hätten, innerhalb des heiligen Umfangs zu sterben."[27]

Gerade die Verbesserung der Infrastruktur im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts führte zur Ausbreitung von Pest und Cholera, da es keine medizinischen Kontrollen der ankommenden Pilger gab.[28] Der verstärkte Einsatz von Dampfschiffen im Indischen Ozean und im Mittelmeer verkürzte und vergünstigte nun die Reise erheblich, sowohl die Zahl als auch die Herkunftsländer der Pilger stieg stark an.[29] Je mehr Menschen sich zum islamischen Glauben bekannten, desto größer wurde die Anzahl der Pilger, die jedes Jahr nach Mekka reisten. Viele von ihnen ließen sich im Anschluss an ihre Reise in der heiligen Stadt nieder und verdienten anschließend ihren Lebensunterhalt als erfolgreiche Kaufleute und Händler, andere blieben arm und bevölkerten die Slums von Mekka.[30]

In Europa war derweil die Nachfrage nach Fotografien mit orientalischen Motiven groß. Vermutlich trugen nicht nur die zunehmenden Reiseberichte von Forschern und Schriftstellern dazu bei, sondern auch die Malerei, welche die Faszination für den Orient verstärkte. Die frühe Orientfotografie beschäftigte sich vor allem mit Ansichten von Monumenten oder Landschaften, darin liegt bis heute ein hoher ästhetischer und dokumentarischer Wert dieser Werke.[31] Neben den Amateurfotografen fanden auch zunehmend Berufsfotografen aus Europa ihren Weg in den Orient und eröffneten sogar teilweise Dependancen im Ausland. So eröffnete beispielsweise der Franzose Félix Bonfils 1867 in Beirut das Unternehmen La Maison Bonfils. Es zählte zu den ersten und großen Fotostudios im Vorderen Orient und wurde im Laufe der Zeit so erfolgreich, dass Bonfils weitere Studios entlang der Touristenroute in Jerusalem, Alexandrien, Kairo und Baalbek eröffnete.[32] 1871 umfasste sein Archiv 15000 Negative; durch eine geschickte Vermarktungsstrategie vertrieb er seine Bilder weltweit. Durch die steigenden Pilgerzahlen und die Entwicklung der Amateurphotographie im 20. und 21. Jahrhundert nahmen die Aufnahmen von Mekka und den Pilgern deutlich zu. Der Großteil dieser

Aufnahmen wurde aus touristischen und memorialen Gründen erstellt, doch Mekka als Bildmotiv lässt sich auch in der zeitgenössischen Kunst wiederfinden.

| REEM AL FAISAL |

Die zeitgenössischen fotografischen Arbeiten von Reem Al Faisal sind nicht nur wegen ihres Bildsujets besonders interessant, sondern auch weil die Fotografin, als saudische Frau und noch dazu Enkelin des saudischen Königs Faisal eine Besonderheit in ihrer Branche ist.[I] Um das Medium der Fotografie stärker als künstlerisches Medium zu etablieren, eröffnete sie in Dubai eine Kunstgalerie, die ausschließlich fotografische Arbeiten ausstellt und verkauft.

Al Faisal fertigt alle ihre Fotografien in schwarz-weiß an, weil sie so auf die Ursprünglichkeit des Sehens zu verweisen versucht. Säuglinge können in den ersten Tagen nach der Geburt nur schwarz-weiß sehen, erst nach einigen Tagen wird ihre Fähigkeit um Rot- und Grüntöne ergänzt. Al Faisal will die Welt folglich aus den Augen eines Kindes wiedergeben.[33]

In ihren Fotografien der Serie *„Hadjj“* aus den Jahren 2001, 2002 und 2004 versucht sie einen Teil der besonderen Stimmung einzufangen, die während der Hadsch in Mekka herrscht. Obwohl alle Pilger vor Gott gleich sind, in Mekka wird das durch das Tragen des traditionellen weißen Pilgergewands Ihram symbolisiert, zeigen Al Faisals Fotografien zwar die Gemeinsamkeiten der Gläubigen, aber auch die Individualität der einzelnen Pilger. In dem zu der Fotografie-Serie gleichnamigen Buch unterteilt die Künstlerin ihre Arbeiten in fünf Unterkategorien: Ankunft, die Pilger als Touristen, Mekka, Hajj, Heimreise.

Viele gläubige Muslime beschreiben die Ankunft in Mekka wie ein Ankommen, beziehungsweise nach Hause kommen. Durch die einheitliche Pilgerkleidung verschmelzen die Pilger zu einer Einheit, unabhängig von Herkunftsland oder Sprache.[34] Im Vergleich zu Pilgerreisen in der Vergangenheit könnte man annehmen, dass moderne Pilgerreisen weniger Anstrengungen bedürfen und generell einfacher geworden sind. Grundsätzlich stimmt Reem Al Faisal dieser Annahme zu, doch möchte die Künstlerin in ihren Fotografien zeigen, dass es auch im 21. Jahrhundert Hürden gibt, die überwunden werden müssen. In ihren Arbeiten verweist sie auf strenge Regulierungen und bürokratische Schwierigkeiten, wie Visa-Angelegenheiten und strenge Kontrollen, sodass ausschließlich Muslime die heilige Stadt betreten können. Die Arbeiten aus der Unterkategorie Ankunft sind weitestgehend am Flughafen Jedda entstanden und zeigen, wie unzählige Pilger geduldig und in Vorfreude die Bürokratie ertragen. Bereits hier schafft es die Künstlerin, die Dichte der Situation zu erfassen und die feierlich Stimmung, die schon am Flughafen beginnt, wiederzugeben.

Im zweiten Konvolut der Reihe *Hajj* werden die Pilger in ihrer Rolle als Touristen in

Mekka gezeigt. Auch hier betont die saudische Prinzessin die Individualität und Diversität der Hadschis. Viele Bilder sind Portraits, die Pilger im Gespräch miteinander zeigen, oder wie sie Souvenirs kaufen, beziehungsweise Erinnerungsfotos knipsen.
Der dritte Teil der *Hajj* Reihe mit dem Titel Mekka ist dominiert von Panoramabildern, welche die unzählige Masse an Pilgern beim Gebet zeigen, oder wie sie ehrfürchtig die Kaaba umkreisen. Doch auch hier finden sich immer wieder Aufnahmen einzelner Pilger. Das unbetitelte Bild[35] zeigt im Vordergrund einen älteren kleinen Mann im traditionellen weißen Pilgergewand, der auf einem weißes Gebetstuch niederkniet und mit geschlossenen Augen betet. Mit an den kleinen Fingern zusammengelegten, zum Himmel geöffneten, Händen schaut er, vermutlich ausgerichtet zur Kaaba, konzentriert gegen die Sonne. Im Hintergrund kann man eine größere Gruppe weiterer Pilger erkennen, die sowohl beten, als auch sich in der Unterhaltung befinden oder ausruhen. Hinter ihnen erstreckt sich zunächst ein Zaun mit einem geöffneten Tor und weißen Gebäuden dahinter. In Reem Al Faisals Arbeit wird einerseits die Besonnenheit des Mannes im Vordergrund, aber auch der von ihm ausgehende Frohmut transportiert.
Hervorgehoben durch die schwarz-weiße Aufnahme einerseits, andererseits vor allem durch den weichen Lichteinfall, versteht der Betrachter (auch als nicht Muslim) die Besonderheit des Momentes, die der Mann in Mekka erlebt. Durch die Reduktion auf die Farben Schwarz und Weiß erhalten alle Aufnahmen von Al Faisal etwas Ruhiges und Zeitloses; der Blick des Betrachters wird nicht durch Farben abgelenkt. Der Kontrast zwischen der schwarzen Kaaba und dem weißen Pilgergewand zieht sich durch die gesamte Arbeit, auch wenn sich Pilger und Kaaba nicht im selben Bild befinden, ist durch die schwarz-weiß Fotografie dennoch ein Bezug hergestellt.
Im vierten und gleichnamigen Teil *Hajj* betont die Künstlerin besonders die Gemeinsamkeit unter den Gläubigen und die einmalige Stimmung die eine Pilgerreise auslösen kann. Bei den fünfmal täglich stattfindenden Gebeten vereinen sich die Pilger zu einer großen Masse und beten zusammengedrängt, aber innig und friedlich denselben, einzigen Gott an.[36] Die Fotografie *Scenes of the Hajj*[37] zeigt im Vordergrund eine diagonal in den Mittelgrund verlaufende Reihe aus betenden Männern im weißen Gewand. Sie sind unterschiedlichen Alters und von unterschiedlicher Statur, werden aber durch die gleiche Kleidung und eine ähnliche Körperhaltung im gemeinsamen Gebet geeint. Im Hintergrund erstreckt sich ein Gebirge, von Wiesen und vereinzelten Bäumen bewachsen, auf dem weitere zahlreiche Pilger in ähnlicher Formation zu erkennen sind.
Im letzten und fünften Teil der Serie Hajj zeigt Al Faisal unter dem Titel Abreise, wie die Hajj ein Teil der Pilger werden kann.

„According to a Bedouin saying, you can take a Bedouin lad out of the desert but you cannot take the desert out of the lad. One might say the same about Mecca (...) Allt-

Die letzten Bilder der Serie zeigen Motive, die durch ihre Leere auffallen, beispielsweise einen Vogel, der über der Stadt kreist und ermöglichen dem Betrachter eine Impression des Gefühls zu erlangen, was bleibt, wenn man an einer Hadsch teilgenommen hat.

Bleibt die Frage, inwieweit Reem al Faisal in ihrer besonderen Position als saudische Prinzessin ein gesteigertes Interesse daran hat, ihr Geburtsland auf eine besonders positive Art zu repräsentieren. Zwar zeigt sie einerseits die Vielzahl an Besuchern, die jährlich nach Mekka pilgern, doch stellt sie diese nicht als eine unkontrollierte, fast bedrohliche Massenveranstaltung dar, sondern ihr Showcase *Hajj* zeigt die friedliche und im Glauben geeinte Pilgerschaft.

Insbesondere die Nah- und Porträtaufnahmen nehmen den Betrachter mit auf eine Reise und stellen dadurch sowohl eine emotionale Bindung zu den einzelnen Pilgern, aber auch zu der Stadt Mekka her. Zusammenfassend lässt sich bezüglich der gesamten Serie *Hajj* von Reem Al Faisal folgendes sagen: Gerade die von der Künstlerin gewählte Reihenfolge ermöglicht dem Betrachter einen verständlichen Zugang zu der Hadsch und der mit ihr verbundenen empfundenen Stimmung. Durch intensive Nahaufnahmen und neben großformatigen Panoramabildern zeigt Al Faisal die Vielfalt der Pilger, die in ihrem Glauben geeint sind und ermöglicht auf diese Weise (auch dem nicht muslimischen) Betrachter einen Zugang zu einer besonderen Stadt.

| SHADIA ALEM |

Auch Shadia Alem befasst sich in Teilen ihrer Arbeit mit dem Bildsujet Mekka, sieht dabei jedoch eher die Stadt an sich als inhaltlichen Mittelpunkt an.[II] Geboren in Mekka, ausgebildet in Kunst und Literatur, nimmt sie seit 1985 an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland teil, unter anderem 2012 bei Athr Gallery in Dubai, dem Britisch Museum in London 2012, der FotoFest Biennale 2014 in Houston oder dem Kunstmuseum Bonn 2004. Shadia Alem ist nicht erst seit 2011 international bekannt und geschätzt, als sie mit der Installation *The black arch* bei der 55. Biennale Venedig ihr Geburtsland Saudi Arabien vertrat. Das Œuvre der saudischen Künstlerin umfasst neben der Fotografie auch Malerei und Installations- sowie Performance-Kunst und befasst sich auf vielfältige Weise sowohl mit Ihrer Herkunftsstadt Mekka, als auch mit der islamischen Kultur an sich. Die Tatsache, dass sie in dem so genannten „first belt“, also in unmittelbarer Nähe zur Al-Haram Moschee geboren und aufgewachsen ist, ermöglicht ihr eine besondere Perspektive auf die Entwicklung der Stadt und ihrer Besucher.

„I am a witness of the change taking place in the city of Mecca all through the last decade and for the disfiguration of the place where I was born and raised. I witnessed Mecca while it was expanding and changing, neighbourhood by neighbourhood. Finally, my camera managed to document those changes and provided me with enough materials to rebuild, in an artwork, the new recent Mecca."[39]

Mit dem Konzept ihrer fotografischen Serie *Kabat Allah Al-ulya' (Supreme Ka'ba of God)* stellt Shadia Alem collageartig das alte, ursprüngliche Stadtbild dem neuen, modernen Panorama gegenüber. Im Zentrum der Fotografie befindet sich ein Ausschnitt der Kaaba, um diese herum ordnet sie kreisförmig Ausschnitte von neuen Gebäuden der Stadt Mekka an. Die Anordnung der Ausschnitte der modernen Gebäude verweisen einerseits auf die Pilger, die kreisförmig um die Kaaba schreiten und beten, andererseits aber auch auf die urbane Entwicklung ihrer Geburtsstadt, wo immer weitere Hochhäuser um die Al-Haram Moschee errichtet werden. In Alems Werk umschließen Hochhäuser aus Stahl und Glas somit die ehrwürdige Kaaba und erzeugen beim Betrachten eine Art Strudel-Effekt. Nicht nur die Anordnung, auch die Verwendung der Farbe spielt in ihrem Werk eine Rolle: Während die Kaaba im Mittelpunkt des Bildes nicht nur durch ihre quadratische Form heraussticht, fällt auch ihre schwarze monochrome Farbe dem Betrachter ins Auge. Die sie umrundenden Ausschnitte der Hochhäuser wiederholen zwar die quadratische Grundform, grenzen sich jedoch durch orange und beige Töne stark von dem Allerheiligsten ab.

Allgemein wirkt *Kabat Allah Al-ulya' (Supreme Ka'ba of God)* unruhig und durch die Zerstückelung der abgebildeten Gebäude braucht der Betrachter eine Weile, um das Werk erschließen zu können. Ähnlich wie bei der Hadsch muss sich der Betrachter auf die Kaaba konzentrieren, um die Gesamtwirkung erfassen zu können. Dennoch wird durch die Anordnung der einzelnen Bestandteile und der Farbgebung der Kontrast zwischen alten und neuen Elementen deutlich. Durch die zentrische Anordnung betont Shadia Alem in ihrem zwei-dimensionalen Werk die drei-dimensionale Wirkung ihrer Geburtsstadt. Auch im heutigen Mekka liegt die Kaaba in der Mitte der Stadt, quasi unten am Boden und wird von hohen, in den Himmel emporsteigenden Hochhäusern umgegeben.

In einem weiteren Werk dieser Serie, mit dem gleichnamigen Titel *Kabat Allah Al-ulya' (Supreme Ka'ba of God)* von 2012, zeigt Shadia Alem auf einem 120 mal 200 cm großen c-print, wie die ursprüngliche Stadt zunehmend von Neubauten überlagert wird. Auch hier findet sich, der geografischen Realität entsprechend, in der Mitte die schwarze Kaaba umgeben von der heiligen Moschee und den bekannten Pilgerströmen. Um diese realitätsgetreue Ursprünglichkeit arrangierte die Künstlerin erneut Teile, beziehungsweise Ausschnitte von modernen Gebäuden, die einander überlagern und keine tatsächliche Stadtstruktur erkennen lassen. Jenseits der Kaaba wird die Fotografie von

Glas, Stahl und Beton dominiert und der Betrachter kann eigentlich keine tatsächlichen Gebäude erkennen, sondern nur einzelne Fragmente. Ähnlich wie in dem zuvor analysierten Beispiel Alems muss sich der Betrachter auch hier auf das Wichtigste, die Kaaba, konzentrieren, um erfassen zu können, welche Stadt, beziehungsweise welche Thematik *Kabat Allah Al-ulya' (Supreme Ka'ba of God)* repräsentiert.
Nach eigener Aussage der Künstlerin soll ihr Werk jedoch nicht urteilen, oder gar kritisieren, sondern schlicht die Entwicklung der Stadt dokumentieren und die Sichtweise einer Bewohnerin Mekkas zeigten.[40] Darüber hinaus möchte die Künstlerin mit diesem Werk eine Anregung bieten, sich mit aktuellen Fragen der Moderne auseinanderzusetzen, wie beispielsweise ob Fortschritt mit Spiritualität im Konflikt steht oder ob der Materialismus die übergeordneten Werte des Lebens verdrängt.[41]

| AHMED MATER |

Als würde Ahmed Mater dem Diskussionsaufruf seiner Künstlerkollegin folgen, beschäftig auch er sich in seinen Arbeiten mit der Veränderung der Stadt Mekka.[III]

„Mein Ansatz basiert auf meinem Hintergrund als Gemeindearzt und meinem kürzlichen Umzug in die Stadt [Mekka] Ich erforsche und dokumentiere das heutige Mekka durch gemeinsame Erfahrungen, sowohl körperlicher als auch spiritueller Natur, und aus unterschiedlichen Perspektiven: von Jugendlichen, Pilgern, Arbeitern, Beamten und Geschäftsleuten."[42]

Der inzwischen international renommierte saudische Künstler Ahmed Mater wurde 1979 in Tabuk, in der Nähe der Jordanischen Grenze geboren und widmet sich hauptberuflich der Medizin, als Arzt in Abha, Jeddah und Mekka. Inzwischen gilt er als einer der einflussreichsten Künstler Saudi Arabiens mit internationalem Erfolg. In der ständigen Sammlung unter anderem des British Museums London, als auch des Centres Pompidou in Paris und dem Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles vertreten, gilt Ahmed Mater inzwischen national wie international als wichtigster Repräsentant der zeitgenössischen Kunstszene Saudi Arabiens.[43]
In seiner fotografischen Serie *Desert of Pharan* und der Installation *Magnetism* setzt sich Mater verstärkt mit der heiligen Stadt Mekka auseinander. Bei seiner künstlerischen Dokumentation der Geburtsstadt Mohammeds geht Mater äußerst gründlich vor. Er hat sogar die eigentlich vom Stadtrat geheim gehaltenen Pläne für Mekka ausfindig machen können.[44] 2008 wurde ein Architekturwettbewerb zur Erweiterung der al-Haram-Moschee ausgeschrieben und international renommierte Architekten wie Zaha Hadid und Norman Foster bewarben sich mit Entwürfen. 2010 wurde der Wettbewerb beendet und der Auftrag wurde an den saudischen Konzern Saudi Binladin Group ver-

geben. Die Saudi Binladin Group ist auch verantwortlich für den Royal Mecca Clock Tower, der umgeben von Luxushochäusern einen Las-Vegas-Stil nachahmt. Um diesen Komplex realisieren zu können, musste die aus dem 18. Jahrhundert stammende Ajyad-Festung abgerissen werden. Ahmed Mater sieht diese Entwicklung äußerst kritisch und zeigt dem Betrachter in seinen großformatigen Bildern die Ausmaße der urbanen Stadtentwicklung, für die historische Gebäude weichen mussten.

In der aus fünfzehn großformatigen Fotografien bestehenden Serie *Desert of Pharan* setzt sich der saudische Künstler skeptisch sowohl mit der architektonischen, als auch mit der kulturellen Wandlung der heiligen Stadt auseinander. *Northern Gate* zeigt auf Fotopapier in den Abmessungen 245 cm auf 326,5 cm eindrucksvoll das aktuelle Panorama der Stadt, das sich um die Kaaba und die al-Haram-Moschee entwickelt hat. Im Hintergrund ragt der oben genannte Royal Mecca Clock Tower hervor, umgeben von Hochhäusern, die Luxushotels beherbergen. Im Vordergrund kann der Betrachter abgeschirmt durch einen Maschendrahtzaun auf eine weitere Baustelle blicken. Wie aus einem molochartigen Loch ragen zahlreiche orangene Kräne empor und verdeutlichen so, dass die Entfaltung der Stadt noch nicht abgeschlossen ist. In der linken Bildhälfte lassen sich noch einige Teile der alten Stadtarchitektur entdecken, die von einem Gebirge gesäumt werden.

Die Hotels in Mekka haben eine Kapazität von monatlich 1,4 Millionen Pilgern, doch werden gerade in jüngsten Jahren in den letzten Tagen des Ramadan bis zu fünf Millionen Pilger erwartet.[45] Um die stetig steigende Zahl an Menschen fassen zu können, soll die al-Haram-Moschee auf ihre fünffache Größe erweitert werden. Ahmed Mater dokumentiert die „gewaltsamen“[46] Veränderungen und möchte mit seinen Fotografien einerseits den Wandel der städtischen Architektur verdeutlichen, andererseits auch auf die Kommerzialisierung des Heiligtums hinweisen.

Mit dem Werk *Nature Morte* aus der Reihe *Desert of Pharan* setzt sich Mater besonders mit dem kulturellen Wandel der Pilgerstätte auseinander. Für einige seiner Aufnahmen musste der Künstler ein „Zimmer mit Aussicht“ des luxuriösen Fairmont Hotels anmieten, für Kosten von bis zu 3000 Dollar die Nacht. Während dieser Aufnahmen wurde Mater sich zunehmend bewusst, wie stark die Diskrepanz zwischen der eigentlich postulierten Gleichheit der Pilger während der Hadsch und der Realität ist. Seine 140cm mal 143cm große Aufnahme zeigt im Vordergrund das Interieur eines luxuriösen Hotelraums: Auf glänzendem Marmorboden und der Kante eines Teppichs steht ein aufwendig gearbeiteter Tisch mit Fruchtkorb, daneben ein Sessel und eine Pflanze. Im Hintergrund kann der Betrachter durch ein Panoramafenster die typische Kulisse Mekkas bei Nacht erkennen. Von dem Hotelzimmer aus, kann sein Bewohner direkt in das Innere der al-Hamra-Moschee auf die Kaaba blicken. Wer sich den Luxus dieser Unterkunft leisten kann, kann mit direktem Blick auf die Kaaba sein Gebet sprechen, darauf verweist auch der im Vordergrund liegende Teppich, ohne von anderen Pilgern

gestört oder gar berührt zu werden. Gerade dieser von Mater gewählte Bildausschnitt verdeutlicht die Absurdität, die der „Pilger-Tourismus“ inzwischen angenommen hat. Nicht nur die Stadt wird immer weiter verändert, weg von ihrer Ursprünglichkeit, hin zu einer Massentauglichkeit. Auch das eigentliche Prinzip, dass während der Hadsch alle Pilger gleich seien, beugt sich kommerziellen Zielen.

Wie eine Art Weiterentwicklung dieses Gedankens wirkt seine Installation Magnetism aus dem Jahr 2012:

„When my grandfathers spoke to me as a child about their experience of Hajj, they told me of the physical attraction they felt towards the Ka'ba, that they felt drawn to it by an almost magnetic pull.“[47]

In der Installation und den anschließend angefertigten Fotogravuren *Magnetism I-IV* installiert Mater einen kleinen quadratischen Magneten auf einer weißen, absolut glatten Holzplatte. Umringt wird der schwarze Magnet, der an die Kaaba erinnert, von über tausend kleinen Eisensplittern. Insbesondere durch die Schlichtheit und die Reduktion auf die zwei Farben schwarz und weiß verweist der Künstler nicht nur auf die Abgrenzung der Kaaba in schwarz zu den Hadschis in weiß, sondern auch auf seine Auffassung, dass alle Menschen vor Gott, beziehungsweise alle Mekka-Pilger gleich sind. Jegliche Ablenkung oder überflüssiger Prunk wird weggelassen, sodass die Konzentration wieder auf das wesentliche, die Kaaba und den durch sie symbolisierten Gott, möglich wird. So war ursprünglich auch die Fahrt nach Mekka als spirituelle Reise gedacht.
Obwohl sich Ahmed Mater sehr kritisch mit der Entwicklung Mekkas, beziehungsweise in anderen Werken auch mit der Entwicklung Saudi-Arabiens auseinander setzt, wird er von der saudischen Regierung toleriert und von Großteilen der Bevölkerung geschätzt.

|FAZIT|

Vergleicht man nun abschließend die Werke der drei Künstler fällt auf, dass sie trotz des gemeinsamen Showcases Mekka doch sehr unterschiedlich sind. Thematisiert Reem Al Faisal mehr die Stimmung und die einzelnen Pilger, die in Mekka während der Hadsch beten und leben, so gehen Shadia Alem und Ahmed Mater verstärkt auf die Architektur und die damit verbundenen Veränderungen von Mohammeds Geburtsstadt ein. Doch auch hier sind erhebliche Unterschiede zu erkennen. Shadia Alem dokumentiert in ihrer besonderen Collage-artigen Darstellung die Veränderung der Stadt aus ihrer persönlichen Sicht, wohingegen Ahmed Mater deutlicher die Entwicklungen

kritisiert. Beide Künstler regen jedoch auf ihre Weise den Betrachter dazu an, sich mit der Urbanisierung und Kommerzialisierung zu befassen.

„Als saudische Künstler versuchen wir ein System und eine Plattform zu finden, die für unsern lokalen Kontext relevant sind. Wir möchten unsere gemeinsame Stimme bewahren und verstärken. Denn wir wissen, dass wir nur mit Hilfe einer soliden, in gemessenem Tempo voranschreitenden und starken Bewegung weiterentwickeln und gegen den Strom der Gesellschaft und ihrer Neigung zum Materialismus ankommen können.“[48]

Trotz der Unterschiede, die alle drei Künstler und deren Arbeiten mit sich bringen, lässt sich unverkennbar feststellen, dass von Mekka eine Faszination ausgeht. Interessanterweise setzten sich die vorgestellten Künstler nicht mit der Religion an sich auseinander, sondern nur mit der mittelbaren Wirkung, die diese auf die Stadt und ihre Besucher hat. Gerade weil die Kunstwerke nicht direkt auf die Religion eingehen, können auch Betrachter ohne muslimischen Hintergrund oder auch Menschen ohne jeglichen religiösen Bezug, ein Verhältnis zu den Werken herstellen. Themen wie Kommerzialisierung von Heiligtümern und Urbanisierung von historischen Städten sind globale Themen, die hier anhand einer besonderen Stadt demonstriert werden. Doch auch die Arbeiten Reem Al Faisals könnten in einem internationalen, säkularen Licht betrachtet werden: So wird der einzelne Teil einer Masse, weil ihn die gleiche Weltanschauung mit allen anderen in dieser Masse verbindet. So repräsentieren sie alle drei zwar ihre Kultur und ihr Heimatland Saudi-Arabien, doch zeigen ihre Arbeiten, wie unterschiedlich sie ihre Situation wahrnehmen. Von Reem Al Faisal, die vor allem die positiven Seiten der Pilgerreise präsentieren will, über Shadia Alem, die durch ihre Arbeiten zum kritischen Denken und zum Dialog anreizen will, hin zu Ahmed Mater, der in seinen Werken, subtil, aber offen Kritik am saudischen Regime übt.
Richtet man den Blick auf die zeitgenössische Kunst der arabischen Halbinsel, kann besonders hier, in Zeiten von zunehmendem religiösen Fanatismus, gepaart mit westlicher Islamfeindlichkeit gezeigt werden, dass Kunst als Vermittler agieren und auf diese Weise auch Religion erklären helfen kann. Künstler, die aus dem wahabitischen Saudi-Arabien kommen, können besonders wegen ihrer Herkunft aus einem streng gläubigen und stark autokraten Land unseren eigenen Blick auf die Wahrnehmung fremder Kulturen schärfen und gleichzeitig die Diversität ihrer eigenen Kultur aufzeigen.

1 Kaaba bezeichnet ursprünglich das Wort Würfel. Nach Sure 2,127 des Korans haben Ibrahim und Ismail auf bereits vorhandenen Fundamenten die Kaaba errichtet. Die Kaaba ist das erste Heiligtum, das auf Erden für die Menschen in aller Welt zum Segen und zur Rechtsleitung gegründet wurde (Sure 3,96). Sie wird auch „das heilige Haus“ (Sure 14,37) oder „das alte Haus“ genannte (Sure 22,29). Vgl. Gouda (1989), S. 10.
2 Makky (1978), S. 21 f.
3 Wüstenfeld (1861), S. 91 f.
4 Vgl. Sure 3,97. Die Pilgerfahrt ist die fünfte der fünf Grundpflichten des Islams: Nach dem Glaubensbekenntnis, dem Gebet, dem Fasten und den Almosen.
5 Finster (2011), S. 225.
6 Finster (2011), S. 225.
7 Schulze (2004) , S. 85 f.
8 Schulze (1994), S. 80f.
9 Mayr (2015).
10 Mayr (2015).
11 Adrian von Roques (2005), S. 18.
12 Seker (2009), S. 11.
13 Exodus 20,4, Luther Bibel 1984.
14 Adrian von Roques (2005), S. 18.
15 Vgl. Adrian von Roques (2005), S. 20.
16 Vgl. Ibric (2006), S. 26 f.
17 Sui (2008 b), S. 44.
18 Vgl. Sui (2008 b), S. 44.
19 Seker (2009), S. 26.
20 Diese Erklärung kommt von der griechischen Übersetzung: „phos“, Licht und „graphei“, Schreiben.
21 Ibric (2006), S. 75.
22 Seker (2009), S. 27.
23 Bei den hier erwähnten, und den folgenden Pilgern handelt es sich ausschließlich um arabische/ islamische Pilger. Zwar pilgerten gerade im 19. Jahrhundert auch zahlreiche Katholiken nach Jerusalem, diese sind jedoch nicht von inhaltlicher Relevanz für diesen Aufsatz.
24 Sui (2008 a), S. 8.
25 Vgl. Porter (2012), S. 19.
26 Sui (2008 b), S. 40.
27 Burckhardt (1830), S. 236 f.
28 Beim Ausbruch einer Seuche wurden zwar Quarantänestationen eingerichtet, jedoch waren die Ärzte und medizinischen Einrichtungen meist völlig überfordert, wie etwa bei der Choleraepedemie von 1893/94. Vgl. Faroqhi (2000), S. 235 f.
29 Vgl. Sui (2008 b), S. 42.
30 Faroqhi (2000), S. 238.
31 Sui (2008 a), S. 8.
32 Sui (2008 a), S. 10 f.
I Abbildungen auf http://www.reemalfaisal.com/#/language-selection.
33 Donia (2013), S.150 f.
34 Al Faisal (2008), S. 3.
35 Im gleichnamigen Buch auf Seite 69 zu finden. Vgl.: Al Faisal (2008).
36 Al Faisal (2008), S. 87 f.
37 Im gleichnamigen Buch auf Seite 118 zu finden. Vgl.: Al Faisal (2008).
38 Al Faisal (2008), S. 145.
II Abbildungen auf http://shadiaalem-rajaalem.com/shadias-artwork.
39 Zit. nach: Christie’s, MODERN AND CONTEMPORARY ARAB, IRANIAN AND TURKISH ART PART II, 24. Oktober 2012, Dubai, vgl. http://www.christies.com/lotfinder/photographs/shadia-alem-the-supreme-kaaba-of-god-5608554-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5608554&sid=d3f2d119-c63d-4d97-9e2d-358f2705fcd6.
40 Christie’s (2012), Lot 131.
41 Christie’s (2012), Lot 131.
III Abbildungen auf http://ahmedmater.com/artwork/.

42 Ahmed Mater zitiert nach Dercon (2013), S. 81.
43 Vgl. Wilson-Goldie (2012), S. 164.
44 Dercon (2013), S. 82.
45 Dercon (2013), S. 82 f.
46 Ahmed Mater zitiert nach Dercon (2013), S. 81.
47Ahmed Mater zitiert nach The British Museum. Vgl. http://www.britishmuseum.org/explore/themes/hajj/modern_art_of_hajj.aspx, zuletzt aufgerufen am 10.07.2015.
48 Ahmed Mater zitierte nach Dercon (2013), S. 69 f.

| LITERATUR |

Adrian von Roques (2005) Adrian von Roques, Karin: Zur Situation der zeitgenössischen arabischen Kunst. In Adrian von Roques, Karin; Ronte, Dieter (Hg.): Sprachen der Wüste. Languages oft he Desert, Bonn 2005.

Al Faisal/ Sayyed (2008) Al Faisal, Reem und Nasr, Sayyed Houssein: Hajj, Bethesda, Maryland 2008.

Burckhardt (1963) Burckhardt, Johann Ludwig: Reisen in Arabien, unveränderter Neudruck der 1830 in Weimar erschienen Ausgabe, Stuttgart 1963.

Christie's (2012) Christie's MODERN AND CONTEMPORARY ARAB, IRANIAN AND TURKISH ART PART II, 24. Oktober 2012, Dubai, vgl. http://www.christies.com/lotfinder/photographs/shadia-alem-the-supreme-kaaba-of-god-5608554-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5608554&sid=d3f2d119-c63d-4d97-9e2d-358f2705fcd6.

Dercon (2013) Dercon, Chris: Ahmed Mater. Arzt und Künstler. In: Ebert, Johannes; Hasenkamp, Günther; Odenthal, Johannes u.a. (Hg): Zeitgenössiche Künstler. Arabische Welt, Göttingen 2013, S. 67-86.

Donia (2013) Donia, Omar: A Saudi Conversation. In: Contemporary Practices – Visual Arts from the Middle East, Volume XII, 2013, S. 146-153.

Faroqhi (2000) Faroqhi, Suraiya: Herrscher über Mekka, München 2000.

Finster (2011) Finster, Barbara: Mekka und Medina in frühislamischer Zeit. In: Franke, Ute; Gierlichs, Joachim (Hg.): Roads of Arabia- Archäologische Schätze aus Saudi Arabien, Berlin 2011, S. 224-235.

Ibric (2006) Ibric, Almir: Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis zum Digitalzeitalter. In: Religionswissenschaft Bd. 12, Wien 2006.

Makky (1978) Makky, Ghazy Abdul Wahed: Mekka. The Pilgrimage City – A study of Pilgrim Accommodation, London 1978.

Porter (2012) Porter, Venetia: The Art of Hajj, London 2012.

Schulze (1994) Schulze, Reinhard: Geschichte der Islamischen Welt im 20. Jahrhundert, München 1994.

Schulze (2004) Schulze, Fritz: Abstammung und Islamisierung als Motive der Herrschaftslegitimation in der traditionellen malaiischen Geschichtsschreibung, Wiesbaden 2004.

Seker (2009) Seker, Nimet: Die Fotografie im Osmanischen Reich. In: Arbeitsmaterialien zum Orient. Band 21, Würzburg 2009.

Sui (2008) Sui, Claude W.: Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert. In: Wieczorek, Alfried; Sui, Claude W.; Tellenbach, Michael (Hg.): Ins Heilige Land – Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen in den Vereinigten Arabischen Emiraten. Heidelberg 2008, S. 8-29.

Sui (2008) Sui, Claude W.: Die Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten des Islam und die frühe Photographie. In: Wieczorek, Alfried; Sui, Claude W.; Tellenbach, Michael (Hg.): Ins Heilige Land – Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen in den Vereinigten Arabischen Emiraten. Heidelberg 2008, S. 40-63.

Wilson-Goldie (2012) Wilson-Goldie, Kaelen: Ahmed Mater. In: Stapleton, Stephen; Booth-Clibborn, Edward (Hg.): Edge of Arabia, London 2012, S.160-195.

Wüstenfeld (1861) Wüstenfeld, Ferdinand: Geschichte der Stadt Mekka, London 1861.

| M A N D Y W I G N A N E K |

DAS THEATER IM SCHLOSS ZU GOTHA ALS INSTRUMENT HERRSCHAFTLICHER DARSTELLUNG

| EINLEITUNG |

Es war ein Fest für alle Sinne, wenn das barocke Schauspiel in Gotha begann. Götter schwebten am Himmel vorüber, ein stürmisches Meer überflutete von Donner begleitet die Bühne und die lodernde Hölle mit ihren zuckenden Flammen griff nach den Protagonisten. Dazu gesellten sich eine kostümierte Gruppe aus Balletttänzern und die Musik des Orchesters, die die Hofgesellschaft erfreuten. Alles spielte sich vor einer fantasievollen und illusionistischen Bühnengestaltung ab. Überraschend war die sekundenschnelle Verwandlung der Bühne aus einer Gartenszene in einen Prunksaal, dann in eine Höllenumgebung und weiter in einen belebten Götterhimmel inmitten von Wolken. Am Ende siegte das Gute über das Böse.

Bevor diese Art der Theaterdarbietung im Schloss Friedenstein für die höfische Gesellschaft zu bewundern war, bedurfte es einer Reihe von Herrscherpersönlichkeiten, die das Theater auf ihre je eigene Weise prägten. Am Beispiel des Gothaer Theaters zu Zeiten des Barock soll ein Einblick in die Ausformungen des Theaterverständnisses der dort regierenden Herzöge gegeben werden. Dabei wird auf die Herzöge Ernst I. und Friedrich I. besonders eingegangen und es soll herausgestellt werden, welche gegensätzlichen Ziele sie für ihr Theaterspiel festgelegt hatten. Desweiteren soll ein Ausblick in die nachfolgende Nutzung bis zur ersten Schließung des Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgen.

Wie konnte nun ein Herrscher den Theaterbau und das Bühnengeschehen für die eigene (Re)Präsentation nutzen und welche theaterkulturellen Veränderungen waren die Folgen?

Abb. 1: Jacob von Sandrart: Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1601-1675), 1677, Kupferstich, Maße unbek., Waldecksche Hofbibliothek Bad Arolsen, Klebebände Bd. 1.

Die Entstehungsgeschichte des Gothaer Schlosstheaters ist, da es sich um eine Raumeinheit innerhalb des Schlosses handelt, mit der Geschichte des Schlosses Friedenstein eng verknüpft. Als Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha [Abb. 1], genannt Ernst der Fromme, aus dem Hause Sachsen-Weimar, dem Geschlecht der ernestinischen Wettiner, 1640 durch eine Erbschaft die thüringische Stadt Gotha und deren umliegenden Ämter hinzugewinnt und sie zu seiner Residenzstadt erwählt, verfügt sie noch über keinen geeigneten Wohnraum für die Herzogfamilie.[1] Auf dem ursprünglichen Burgberg der im Jahre 1567 abgetragenen Burg Grimmenstein, lässt er ab 1643 eine frühbarocke Schlossanlage errichten [Abb. 2].[2] Sie gehört zu den Ersten, die noch während des Dreißigjährigen Krieges in Thüringen gebaut wurden und erhielt den Namen *Friedenstein*.[3] Wenige Jahre nach Grundsteinlegung zog die herzogliche Familie samt Hofstaat 1646 in die bereits fertigen Schlossteile ein.[4] Mit hauptsächlich funktionellem Charakter zeigte sich die dreiflügelige Schlossanlage mit schlichter Fassadengestaltung als Herrschaftsmittelpunkt des Herzogs. Sämtliche Verwaltungseinheiten waren hier ansässig; sogar Landtage fanden hier regelmäßig statt.[5] 1672 wurde Ernst I. durch eine weitere Landesteilung Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg somit zu der nun größten thüringischen Residenzstadt.[6]

Abb. 2: Caspar Vogell: Schloss Friedenstein Gotha, Südseite, Zustand 2007.

Den Anfang einer Theaterkultur in Gotha schuf Ernst I. als er 1648 im Westturm im dritten Stockwerk ein Komödiengemach über dem Ballhaus errichten ließ, in welchem später das Theater eingerichtet wurde.[7] Für die Bühnenspiele wurden je nach Zweck dieses Komödiengemach, der Große Saal im Ostturm, der Festsaal oder die umgebauten, kleineren Tafelgemächer mit provisorischen Bühnen genutzt.[8] Es bestand noch kein Bedarf an einem Theater mit fester Bühne und technischen Vorrichtungen. Nicht einmal ein eigener Kostümfundus wurde angelegt.[9]

Der protestantische Herzog Ernst I. hatte sich zu einer frommen, herrschaftlichen Haltung verpflichtet, in der er als Landesvater seinen Untertanen ein tugendhaftes Beispiel vorleben wollte. Nach Andreas Klinger könne hier von einer Art hausväterlichen Hof gesprochen werden, der im Gegensatz zu den prunkliebenden Höfen Sparsamkeit propagierte und jede höfische Opulenz reduzierte oder gänzlich ablehnte. So erließ der Herzog 1662 beispielsweise eine Verordnung gegen das Tragen von Prachtkleidern und Schmuck.[10] Der Arbeit als Regent und Verwalter gab er den Vorrang vor dem Vergnügen. Die theatralen Veranstaltungen wurden nicht als Selbstzweck, sondern als wohlwollende Abwechslung zum Arbeitsalltag verstanden, die allerdings immer einen Anlass benötigten[11], etwa herzogliche Geburtstage, Tode, Verlobungen, Hochzeiten oder der Besuch anderer adliger Persönlichkeiten am Hof.[12] Da der Herzog Anhänger lutherisch-orthodoxer Sichtweisen war, wurde in den aufgeführten Stücken Kritik an der römisch-katholischen Kirche ausgeübt, die Texte dabei waren teilweise wörtliche Zitate aus der Lutherbibel oder im Lutherdeutsch verfasst. Das *Trauer- und Lustspiel von der argen Grundsuppe der Welt* aus dem Jahre 1669 und anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des ältesten Sohns Friedrich aufgeführt, kritisiert das Leben der absolutistischen Höfe und deren lasterhafte Lebensweise, während die Allegorien der wahren christlichen Tugenden triumphieren. Im Stück *Von den streitenden Kirchen* hat vermutlich der Herzog selbst die Nebenhandlung verfasst. Dort werden auch aktuelle Themen wie

Erlasse gegen das Laster des Duellwesens vorgeführt. Vergnüglichere Aufführungen wie Sing-Spiele nutze er zur Verherrlichung der eigenen herzoglichen Person.[13] Damit wollte der protestantische Herzog die Betrachter, also die herzoglichen Kinder und sämtliche Hofbeamte, beispielhaft belehren und zum rechten Glauben erziehen.[14] So ist diese Art des Theaterspiels den didaktischen Zielen des katholischen Jesuitentheaters nicht unähnlich, jedoch in der Ausführung weniger aufwendig.[15]

Wenn die Handlung den Zuschauer langweilte, sorgten Zwischenspiele für Abwechslung und Belustigung, die von der eigentlichen Handlung losgelöst waren.[16] Aufgeführt wurden die Stücke von den herzoglichen Kindern in den positiven Rollen, Söhne höfischer Gesellschaftsmitglieder, Hofbediensteter, der Beamtenschaft und auch anderer Adliger. Wandernde Schauspieltruppen lehnte Ernst ab, denn sie genügten nicht seinen Ansprüchen. Seit ca. 1660 wurden Ballette und Komödien gezeigt, unter anderem ein Lustspiel mit dem Titel *De Ratione Status Falsa*, welches die Frömmigkeit Ernsts pries.[17] So nutzte er das Theaterspiel auch, um sich und seine Familie der Öffentlichkeit als besonders gottergeben zu präsentieren.

2. DIE BAROCKE FESTBUEHNE BEI FRIEDRICH I.

Abb. 3: Philipp Kilian: Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646-1691), 1717, Kupferstich, Maße unbek. Waldecksche Hofbibliothek Bad Arolsen, Klebebände Bd. 1.

Sein Sohn Friedrich I. [Abb. 3] übernahm die Nachfolge in Sachsen-Gotha-Altenburg nach dem Tod Ernsts im Jahre 1675. Das Herzogtum teilte sich unter den sieben Brüdern.[18] Die neu hervorgebrachten Herzog-Linien ließen nun Möglichkeiten zur reichen Entfaltung im kulturellen Bereich. Der junge Herzog Friedrich war aber zunächst mehr an der Alchemie als an den Künsten interessiert, dennoch nahm er in seiner Kindheit mit Freude an den Theaterstücken seines Vaters teil. In einem eigenhändig aufgesetz-

ten Lebenslauf schrieb Friedrich: »[…] Wie ich dann In Comedien Spielen, alle Zeit die vornehmste Person nesontiren mußte. Durch solchen Fleiß und Fahigkeit gewann ich auch des H. Vattern sohl. hertz […].«[19]

Dennoch war eine Abkehr von der religiös geprägten Hofhaltung Ernsts durch die auf dem Schloss und in der Stadt ansässige Geistlichkeit zunächst nicht möglich. Auch seine erste Ehefrau Magdalena Sybilla, Tochter des in Halle residierenden Herzogs August von Sachsen-Weißenfels passte sich den Gegebenheiten an, obwohl in ihrer Heimat bereits eine rege Theaterkultur herrschte. Sie verstand sich sehr gut mit der Herzoginmutter und galt als ausgesprochen fromm. Erst nach beider Tod 1680/81 und dem Einfluss seiner neuen Ehefrau scheint eine langsame Loslösung von den alten Normen erfolgt zu sein.[20]

Nachdem 1678 der südöstliche Schlossturm mit dem *Großen Saal* abbrannte, stand kein größerer Ort mehr für Aufführungen zur Verfügung.[21] In Folge der zweiten Eheschließung Friedrichs mit Christina von Baden-Durlach, verwitwete Markgräfin von Brandenburg-Ansbach im Jahre 1681 wurde deshalb im Ballhaus des Westturms ein den neusten Techniken entsprechendes Theater eingerichtet. Der gesamte Bau wurde vom Herzog persönlich überwacht und durch seine auf Reisen erworbenen Kenntnisse konnte er bei Problemen am Bau einschreiten.[22]

Die Maße sind denen des Ballhauses gleich: 24 Meter lang, 11,8 Meter breit und ca. 8 Meter hoch, wobei Bühne und Zuschauerraum jeweils gleich lang sind.[23] Eine erste Bühne wurde errichtet, davor ein erhöhtes Podest aus Sandstein mit einer besseren Sicht für das Herzogpaar, wodurch sich ein Orchestergraben ergab. Dahinter befanden sich tiefer gelegen die weiteren Sitzplätze der Hofgesellschaft, die im Rücken des Herrscherpaares dem Schauspiel zusahen. Noch im gleichen Jahr fand dort die erste Aufführung statt.[24] Vor allem die Heimführung der neuen Herzogin wurde aufwendig mit Feuerwerk, Schauspielen und Balletten gefeiert.

Bis 1683 wurde die Bühne immer wieder umgebaut und schließlich mit der Möglichkeit zu einer Schnellverwandlung der Kulissen bei offener Szene versehen, die 1687 fertiggestellt wurde. Im gleichen Jahr wurde das Sandsteinpodest mit Dielen überdeckt, sodass sich die Sitzplätze das Herzogpaares und der Hofgesellschaft wieder auf einer Ebene befanden.[25] Das Theater verfügte in diesem Zustand über eine Antriebsmaschinerie, die von einem zentralen Wellenbaum geleitet wurde. Dieser befand sich in der Unterbühne und war mittels Seile und Umlenkrollen an die Kulissenwagen der Gassen angeschlossen. Die acht Gassen mit insgesamt 16 Kulissenflügeln ermöglichten durch zwei Freifahrten zwei Verwandlungen. Nach oben hin wurden sie durch die Soffitten, jeweils neun Stück, zu einem Bühnenbild ergänzt. Sie wurden durch die Mechanik auf dem Schnürboden gesteuert. Nach hinten schloss die Bühne mit einer teilbaren Querwand ab.[26]

Anlässlich des Geburtstages der Herzogin 1683 feierte die erste frühdeutsche Oper

Die geraubte Proserpina Premiere. In der Folgezeit entwickelten sich die frühbarocken Opern und Ballette zu einem wichtigen Teil des höfischen Lebens in Gotha.[27] Das schlichte Theater [Abb.4] zeigte sich bis 1689 nun als Guckkastenbühne mit Proszeniumsbogen, einem Zuschauerraum mit erhöhtem Sitzplatz des Herrscherpaars und der schnellwandelbaren Kulissenmaschinerie.[28]

Abb. 4: Ekhof-Theater Gotha, Bühne, Zustand 2012.

Durch die spektakulären und aufwendigen Inszenierungen, die diese Bühne bot, mit ihren zahlreichen Effekten und den sich verwandelnden Schauplätzen durch die Bühnentechnik, konnte der damalige Betrachter der Wirklichkeit entfliehen und sich der Illusion bewusst hingeben.[29] Erika Fischer-Lichte fasst es wie folgt zusammen: »Das Leben wird als Schauspiel bezeichnet, weil es vergänglich ist; die Welt als Bühne, weil sie nur Schein ist.«[30] In der nüchternen Weltsicht dieser Zeit avanciert das Leben zum Schauspiel, die Welt zur Bühne und die Menschen zu Schauspielern.

Die Metapher des *theatrum mundi*, des Welttheaters, entsteht mit Calderón de la Barcas allegorisch-religiösem Schauspiel *El Gran Teatro del Mundo* von 1635. Darin ist am absolutistischen Hof jedem feudalen Adligen eine Rolle zugewiesen, wobei der Fürst selbst den Held und richtenden Gott verkörperte. Bildhafter Ausdruck dessen waren Zeremoniell und höfische Etikette. Das Leben am Hof versteht sich selbst als Theaterinszenierung, jeder Raum wurde als Bühne genutzt und jedes Ereignis gab den Grund für ein Fest.[31] Neben den gängigen Anlässen wie Geburtstagen und Hochzeiten, waren weitere Gelegenheiten für Feierlichkeiten in dieser Zeit Krönungen, Kriegs- und Friedensabschlüsse, Grundsteinlegungen und Einweihungen von Gebäuden, auswärtige Besuche und die Festtage des kirchlichen Kalenders.[32]

Das Theater als Teil dieser Weltanschauung diente sowohl zur Aufführung des *theatrum mundi* wie auch als Instrument herrschaftlicher Repräsentation, die sich im Zu-

schauerraum und auf der Bühne zeigte. Weil laut Jörg Jochen Berns das »Maß des höfisch-hochadeligen Festaufwandes überlokal, überdynastisch durch den gesamteuropäischen Standard reguliert [war],«[33] bildete sich zwischen den europäischen Höfen schnell ein Konkurrenzdenken aus, sodass sich nicht wenige deutsche Höfe für kostspielige Ausstattungen hoch verschuldeten.[34] Dass sich auch viele andere, kleinere Höfe durch die bedeutenden, prunkvollen Hofgesellschaften leiten ließen, zeigt das von 1680-1682 fest eingerichtete Theater im Schloss von Česky Krumlov, welches das erste seiner Art in Böhmen war. Fürst Johann Christian zu Eggenberg war nach seinem Wienaufenthalt von deren Hofleben so angetan, dass er diesen Lebensstil übernahm und versuchte ihm gerecht zu werden.[35]

Vollkommen umgesetzt wurde dies am Hof des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV., an welchem sich beispielhaft für andere zeitgenössische Herrscher die typischen Merkmale der absolutistischen Gesellschaft herausbildeten. Auch Herzog Friedrich lernte die Hofhaltung Ludwig des XIV. bei zwei Aufenthalten 1667 und vor allem 1687 kennen und blieb mit dessen Hof in Kontakt.[36] Zudem besuchte er deutsche Höfe wie Halle, Dresden, Darmstadt, aber auch Wien. Diese und weitere Reisen führten zu einer zunehmenden Distanzierung von seiner eigenen strengen Hofhaltung und er passte sich allmählich an die barocken Vorbilder an.[37]

Der Staat Sachsen-Gotha-Altenburg war in den ersten 100 Jahren seiner Existenz aufgrund des intensiven Bemühens Ernst I. und Friedrich I. politisch sehr einflussreich und beherrschte den bedeutendsten Teil Mitteldeutschlands. In vielen europäischen Städten bestanden Gesandtschaften und durch die Leihgabe der eigenen Armee an koloniale Großmächte sowie geschickte Erbpolitik stand Geld für repräsentative Einrichtungen sowie für Kunst und Wissenschaft zur Verfügung.[38] Am Bau des 1677 begonnenen und 1689 vollendeten Lustschlosses Friedrichswerth in Erffa wird das Umdenken Friedrichs ebenfalls deutlich. Als Vergnügungsort ohne Regierungsfunktion war es lediglich Ausdruck fürstlicher Finanzkraft und eine klare Abgrenzung zum Arbeitsort, dem Gothaer Schloss.[39]

Das Theaterspiel auf Schloss Friedenstein hatte nun keinen großen erzieherischen Anspruch mehr, sondern wollte Kurzweil und durch die Bühnengestaltung das Erstaunen des Betrachters erzeugen.[40] Vor allem in der Oper, in welcher sich die beliebtesten Themen der absolutistischen Gesellschaft vereinen, war dies möglich. Intrigen, Liebeleien und Affären durften auf der Bühne nicht fehlen. Geschichten über Neid, ewige Treue, Verrat und brennende Leidenschaft wurden in Erzählungen über antike Helden oder Götter impliziert. Dies hielt sich bis über das gesamte 18. Jahrhundert.[41] Die die Musik in den Vordergrund rückenden Opern erhoben den Anspruch einer vielseitigen Verwandlungsmöglichkeit mit vielen verschiedenartigen Szenenbildern und Effekten. Die Handlung war so ausgelegt, dass sämtliche Fähigkeiten der Maschinerie innerhalb eines Stückes präsentiert und voll ausgeschöpft wurden.[42] Mit den technischen

Errungenschaften des Bühnenbilds boten sich neue Möglichkeiten Prunk zu entfalten und das Publikum in Erstaunen zu versetzen. Vermieden wurde dabei möglichst die doppelte Verwendung einer Kulisse. Die Anzahl der Verwandlungen entschied über den Erfolg eines Stückes.[43] Mit Hilfe bestimmter Techniken werden sämtliche Naturerscheinungen imitiert, um auf der Bühne ein getreues Abbild der Welt zu erschaffen. Es gibt Apparaturen, die Geräusche von Wind und Donner erzeugen, Vorrichtungen mit denen Blitze auf der Bühne gezündet wurden. Die Blitzmaschine im Gothaer Theater bestand aus einem zugelötetem Messingrohr mit Tüllen über den Öffnungen. Sie wurden mit sogenanntem *lique podium* aufgefüllt, welches nach dem Entzünden blitzartig auflodert.[44] So ist es laut Elisabeth Dobritzsch denkbar, dass der Rückprospekt mit dem brennenden Ätna aus der *Proserpina* tatsächlich mit dem Zündstoff der Blitzmaschinen zum Brennen gebracht worden sein könnte.[45] Sogar die Illusion von bewegten Wasser und Meereswellen konnte mit Hilfe von speziellen Maschinen erzeugt werden. Außerdem öffnete sich nun auch der Bereich unter und über der bespielbaren Fläche, sodass nun Versenkungen und Flugwerke innerhalb der Stücke zum Einsatz kamen. Es war möglich in die Hölle zu steigen, aber auch in den Himmel hinauf zu fahren.

Bei solchen Aufführungen waren die Gesellschaften europäischer Höfe innerhalb des Schlosses unter sich. Während in der Antike ein öffentlicher Schauspielplatz der gesamten Bevölkerung zugänglich war und auch im Mittelalter und der Renaissance offene Plätze mit provisorischen Bühnen bespielt wurden, verlagerte sich in der Frühen Neuzeit das Theaterspiel gänzlich ins Innere. Theater wurden in Schlösser integriert oder Spezialgebäude errichtet.[46] Wegen des beschränkten Zutritts bekamen diese Theaterräume nun eine geschlossenere, intimere Atmosphäre.[47] Und um die Vielzahl der Hofmitglieder und Besucher aufnehmen zu können, wich man in die Höhe aus. Die neue Bauweise zeichnete sich durch ein Rang- und Logenkonzeption aus, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Italien nach ganz Europa ausbreitete.

Auch in Gotha erhielt das Theater 1689 einen Rang. In dessen von vier Pfeilern begrenzte und mit einem reich verzierten Baldachin bekrönte Mittelloge ließ der Herzog einen rotgepolsterten Thron platzieren [Abb. 5].[48] Die Brüstung wurde mit Balustern ausgestaltet. An der Ost- und Westwand waren weitere Plätze, deren Brüstungsgeländer jedoch nicht bis zur Bühnenwand reichten. Dort waren in rundbogigen Nischen zwei große, vergoldete Muscheln aus Pappmaché eingesetzt, möglicherweise auch Skulpturen. Bei einem Neuanstrich des Zuschauerraums wurden die Wände in einem grauen Ton gestrichen, dazu kam eine graue Marmorierung der Baluster, Säulen und Wandnischen, sowie des Proszeniumsbogens.[49] Über ein halbes Jahrhundert lang blieb diese Gestalt unverändert mit einem Zuschauerraum, dessen Mittelpunkt die Herzogloge war. Diese Veränderungen wirkten sich auf die Strukturen des Raumes und des Sitzplanes aus.[50]

Abb. 5: Ekhof-Theater Gotha, Zuschauerraum, Zustand 2011.

Eine solche Herzogloge, als optisches Gegenstück zur Bühne konzipiert, verfügt über den idealen Blick auf das Bühnengeschehen, dessen zentralperspektivisches Bühnenbild auf diesen Punkt hin ausgerichtet ist. So scheint dem Herzog allein die richtige Sicht auf die Bühne gestattet zu sein. Er blickt wie Gott auf die Welt und auf das Schauspiel des Lebens. Die übrigen Zuschauer erleben das Schauspiel verzerrt, sodass die Loge eine Art göttliche Ordnung im Zuschauerraum abbildet.[51] Die Sitzordnung im Parkett und den übrigen Plätzen des Ranges spiegelt aber auch die gesellschaftliche Hierarchie des Hofes wieder, denn die Nähe zum Platz des Herrschers entsprach Rang und Einfluss des Hofmitglieds. Nach dem Prinzip des Sehen und Gesehen-werdens präsentiert sich der Herrscher der Gesellschaft, die er in der Gesamtheit überblicken kann.[52] Die Loge erzeugt dabei eine räumliche Trennung, einen privaten Ort innerhalb der Öffentlichkeit. Sie grenzt ihn offensichtlich von der übrigen Hofgesellschaft ab und erzeugt somit eine noch deutlichere, wahrnehmbare Hierarchie.[53] Mit der Verlagerung des Platzes aus dem Parkett in die Loge zieht sich Herzog Friedrich als Teilnehmer am Bühnengeschehen endgültig zurück. Indem er sich immer mehr von der Bühne entfernt, wird er zum passiven Zuschauer, der sich vollkommen auf die Illusion des Schauspiels und deren dadurch erzeugte Affekte einlassen soll.[54]

Auf der Bühne waren sowohl Handlungsort als auch die agierenden Charaktere mit festgelegten Merkmalen, Kostümen und Requisiten ausgestattet. Die mythologischen Figuren wie antike Götter und Helden der Oper repräsentierten beispielsweise höfische Angehörige und herrschaftlichen Persönlichkeiten und beschrieben in ihrer Zusammenstellung, Standposition auf der Bühne oder in der Kombination von Figuren bei Tänzen gewünschte, tatsächliche oder herrschende politische Beziehungen. Allegorische Figuren von Lastern und Tugenden, aber auch Krieg und Tod verwiesen auf moralisch-religiöse Motive.[55]

Die ca. 20 Stücke, darunter frühbarocke Opern, Singe-Spiele, Komödien und Ballette, die am Gothaer Theater zu Friedrichs Zeiten gegeben wurden, waren nach diesem Schema konzipiert.[56] Auf der Bühne war das Herzogpaar präsent, indem es durch die Protagonisten des Schauspiels besungen wurde. Schon in der Proserpina von 1683 mündet die Geschichte in der Huldigung des herzoglichen Paares und der Gratulation Herzogin Christinas durch ein verziertes Spruchband und durch den Gesang und Tanz sämtlicher Darsteller. »Lebe, Christina, du Sonne der Welt, Lebe mit deinem Durchläuchtigsten Held, Freude und Wonne versüsse die Zeiten, die sich zu euren Ehren bereiten.«[57]

3. AUSBLICK: FRIEDRICH II. UND SEINE NACHFOLGER

Mit dem Tod Friedrich I. 1691 und mit der Thronbesteigung seines minderjährigen Sohnes Friedrich II. kam es zu einer Verlagerung des Theaterinteresses, nur wenige Stücke wurden noch gespielt. Die Verwandlungsmaschinerie wurde im Zuge einer Geburtstagsaufführung für den Herzog 1695 wieder Instand gesetzt. In den Jahren 1695 bis 1720 hielt sich das Gothaer Theater mit Opernaufführungen fast gänzlich zurück. Grund dafür war das Aufbegehren der Pietisten und deren Ablehnung der Oper an thüringischen Höfen als vermeintlicher Ursprung für einen schlechten Charakter. Danach wurden vor allem frühdeutsche Opern präsentiert.[58] In dieser Zeit konzentrierte sich das Interesse des Herzogs auf den Bau und Ausbau repräsentativer Gebäude. Die Lustschlösser und Sommerresidenzen Friedrichswerth und das von Friedrich II. erbaute Friedrichsthal mit dessen Parkanlagen gewannen an Bedeutung. Schloss Friedenstein verlor als Sitz der zentralen Hofhaltung unter Friedrich II. stark an Geltung.[59] Schon ab 1733 begann sich der Hof , angetrieben durch die Ehefrau des Herzogs Friedrich III., Luise Dorothea, für die feudalaristokratischen Themen französischer Sprechstücke zu interessieren, die zahlreich gezeigt und für welche auch viele Kulissen benötigt wurden.[60]

Friedrich II. und sein Nachfolger Friedrich III. lebten den ausschweifenden, barocken Lebensstil intensiver, sodass mit Amtsantritt Ernst II. 1772 zunächst die durch diese Hofhaltung entstandenen Schulden beglichen werden mussten. Auch die Folgen des Siebenjährigen Krieges und eine Hungersnot im Herzogtum waren vorrangige Probleme.[61] In den darauffolgenden Jahrzehnten wird das Gothaer Theater immer wieder umgebaut und neu gestaltet, unter anderem wurde die Bühnenmaschinerie Ende Juni 1765 grundlegend umstrukturiert und nach neuesten Entwicklungen verbessert.[62] Anstatt des zentralen Wellenbaums in der Mitte, wurden zwei Wellenbäume an den Außenseiten der Unterbühne angebracht und ein dritter für die beiden hinteren Kulissenwagen. Dadurch ergaben sich sechs Gassen mit je drei Verwandlungen. Mit dieser Mechanik funktioniert die Kulissenverwandlung auch heute noch. Das Theater erhielt

1774 einen zweiten Rang und öffnete seine Türen für zahlendes, bürgerliches Publikum. Die Einnahmen wurden unter anderem zur Entlastung der herzoglichen Kassen genutzt. Im Zuge des Einbaus des zweiten Ranges mussten Veränderungen am ersten Rang und der Herzogsloge vorgenommen werden. Um mehr Platz zu schaffen wurde sie verkleinert und der verzierte Baldachin entfernt. Sie wurde mit neuen roten Wänden, Vorhängen und Polsterungen ausgestaltet. Durch ein Podest wurde die Sicht des Herzogpaares verbessert. Der zweite Rang schloss mit einer vollständig glatten Brüstung bis an die Bühnenwand an und war vorwiegend für das bürgerliche Publikum bestimmt. Aus diesem Grund passte man auch die Brüstungen des ersten Ranges bis an die Bühnenwand an, sodass die Nischen mit den vergoldeten Muscheln verschlossen wurden. Der erste Rang war nach wie vor dem Herzogpaar vorbehalten. Wobei ebenfalls vermutet werden kann, dass in weiteren Logen des ersten Ranges Plätze für Hofmitglieder bestanden.[63] Trotz einer Öffnung für bürgerliches Publikum war der Herzog mit einem separierten Sitzplatz bei Aufführungen präsent. Dadurch zeigte er sich als ein Förderer der Kunst, die er seinem Volk zugänglich macht. Das Theater ist in diesem Fall ein Mittel zur Präsentation der Güte des Herrschers gegenüber der Allgemeinheit.

Anlass für diese umfassenden Umbauten war die Ankunft der Wandertruppe Abel Seylers, in dessen Gruppe Conrad Ekhof (1720-1778) spielte, der schon zu Lebzeiten als Vater der deutschen Schauspielkunst galt. Er führte das spätere Hoftheater Gotha als Direktor in eine Blütezeit von 1775 bis zu seinem Tod 1778, infolgedessen das Theater wenige Zeit später geschlossen wurde. Zahlreiche Neuerungen gehen auf seine Initiative zurück wie beispielsweise die erste Pensionskasse für ältere Schauspieler. Das Gothaer Ensemble war auch das Erste, welches am Hof dauerhaft fest angestellt war und Gehalt und Ausgaben vom Fürsten bezog, sich aber an ein von Ekhof aufgesetztes Reglement halten musste.[64]

|SCHLUSS|

Am Gothaer Beispiel lassen sich anschaulich die unterschiedlichen Phasen und Deutungsmöglichkeiten des Barocktheaters erkennen. Als Beteiligter und Zuschauer am Theaterspiel und als Autor eigner Stücke nutzte Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg eine provisorische Bühne in einem Komödiengemach als pädagogisches Mittel. Kinder und Hofmitglieder sollten als Zuschauer und als Darsteller in religiösen Schaustücken belehrt und der Herzog in vergnüglicheren als Vorbild präsentiert werden. Dennoch blieb Schloss Friedenstein hauptsächlich Ort der Arbeit und das Theater gelegentlicher Vergnügungsort.

Eine Abkehr von der strengen Hofhaltung erfolgte nur langsam und die Inszenierung der eigenen Person allein durch aufwendige Feste und Vorstellungen, wie es im Barock

eigentlich gängige Praxis war, ist unter Friedrich I. auch nicht zu erkennen. Obwohl er in der allgemeinen Hofhaltung und im Zeremoniell gegenüber anderen europäischen Beispielen Zurückhaltung übte,[65] stattete er das Theater doch qualitativ hochwertig aus und bot in den verhältnismäßig wenigen überlieferten Aufführungen die gesamten Mittel barocker Theaterkunst auf.

Die von Friedrich vorgenommenen baulichen Veränderungen am Theater zeigen, dass sich sein Selbstverständnis und seine Haltung geändert haben mussten. Dies geschah etwa mit der Verlagerung des Sitzplatzes vom Parkett in die prunkvoll ausgestaltete Herzogloge als Zentrum des Zuschauerraums. Sie erhob den, sonst mit dem Gestus der Bescheidenheit regierenden Herzog nun doch in absolutistischer Manier über die Hofgesellschaft.

Mit der Öffnung des Theaters im 18. Jahrhundert für zahlendes, bürgerliches Publikum wurde Ernst II. zum Mäzen, der seinem Volk die Kunst zugänglich machte und der die Schauspieler finanziell absicherte.

Sowohl Ernst I. als auch Friedrich I. und schließlich Ernst II. nutzten das Theater im Schloss zu Gotha also auf ganz verschiedenartige Weise als Ort der höfischen Repräsentation und Selbstdarstellung und hinterließen im Bau und seiner Geschichte entsprechend sehr unterschiedliche Spuren.

---

1 Hierzu: Beck (2012), S. 306-309.

2 Rohrmüller (2001), S. 11.

3 Dobritzsch (2004), S. 9.

4 Vgl. Rohrmüller (2001), S. 13.

5 Siehe Klinger (2002), S. 134.

6 Vgl. Beck (2012), S. 325f.

7 Dobritzsch (2004), S. 12-14.

8 Ebenda, S. 13.

9 Ignasiak (1993), S. 339f.

10 Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Forschungsbibliothek Gotha, Magazin, Verordnung gegen das Tragen von Prachtkleidern und Schmuck, Gotha 1662, Pol 4° 02217/02 (31a).

11 Jacobsen (1993), S. 170.

12 Dobritzsch (1995), S. 70.

13 Ignasiak (1993), S. 340f.

14 Doritzsch (2004), S. 17.

15 Simhandl (2007³), S. 92f.

16 Dobritzsch (2004), S. 19.

17 Nippold (1966), S. 5f.

18 Es entstanden die Linien: Sachsen-Gotha-Altenburg, Sachsen-Coburg, Sachsen-Römhild, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Hildburghausen, Sachsen-Eisenberg und Sachsen-Saalfeld mit jeweils eigenen Residenzen. Vgl. Beck (2012), S. 347- 349.

19 Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Geheimes Archiv, Herzog Friedrich I. zu S. Gotha eigenhändig aufgesetzter Lebenslauf, E XI, Nr.1. Zitiert nach Dobritzsch (1997), S. 11.

20 Jacobsen (1993), S. 173f.
21 Nippold (1966), S. 9.
22 Dobritzsch (1997), S. 19.
23 Dobritzsch (2004), S. 53.
24 Ebenda, S. 57-59.
25 Ebenda, S. 59-61.
26 Ebenda, S. 29.
27 Ebenda, S. 167.
28 Ebenda, S. 64f.
29 Siehe Alewyn (1989²), S. 81.
30 Fischer-Lichte (1993), S. 42.
31 Ebenda, S. 40f.
32 Vgl. Alewyn 1989, S. 12.
33 Berns (1984), S. 300.
34 Alewyn (1989²), S. 8.
35 Záloha (2002), S. 265-268.
36 Beck (2012), S. 353.
37 Nippold (1966), S. 7.
38 Vgl. Nippold (1968), S. 4.
39 Klinger (2005), S.150f.
40 Dobritzsch (2004), S. 19.
41 Vgl. Dietrich (1996), S. 84.
42 Niessen (1944), S. 244.
43 Alewyn (1989²), S. 72f.
44 Dobritzsch (2004), S. 32.
45 Vgl. Ebenda, S. 180.
46 Frenzel (1984), S. 145.
47 Lange (2003), S. 53.
48 Naumann (1978), S. 47.
49 Dobritzsch (1998), S. 61.
50 Ebenda, S 63.
51 Fischer-Lichte (1993), S. 46.
52 Berns (1984), S. 308.
53 Vgl. Brauneck (1996), S. 38.
54 Berns (1984), S. 308f.
55 Fischer-Lichte (1993), S.49-51.
56 Dobritzsch (2004), S. 169.
57 Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Forschungsbibliothek Gotha, Sondermagazin, Hess, Johann Heinrich: Die geraubte Proserpina. Gotha 1683, Poes 4° 02169/01 (5). Zitat nach Dobritzsch (1995), S. 24.
58 Vgl. Dobritzsch (2004), S. 170.
59 Frenzel (1965), S. 116.
60 Nippold (1968), S. 4f.
61 Dobritzsch (2004), S. 69.
62 Ebenda, S. 66-68.
63 Dobritzsch (1998), S. 53-55.
64 Dobritzsch (2004), S. 124-127 u. 134-137.
65 Vgl. Klinger (2005), S. 151.

LITERATUR

Alewyn (1989²) Alewyn, Richard, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste (= Beck'sche Reihe, 389), Hamburg 1959. Reprint der 2., erw. Aufl. der Orig.-Ausg. München 1989, S. 8.

Beck (2012) Beck, August, Geschichte der Regenten des gothaischen Landes. (= Geschichte des gothaischen Landes, 1), Gotha 1868, Reprint Bad Langensalza 2012, S. 306-309.

Berns (1984) Berns, Jörg Jochen, „Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht". In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 65, N.F. Bd. 34, 1984 (Heft 3), S. 295-311.

Brauneck (1996) Brauneck, Manfred, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1, Stuttgart; Weimar 1993.

Brockphäler (1964) Brockphäler, Renate, Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland (= Die Schaubühne, 62). Erw. Phil. Diss. Münster 1959. Emsdetten 1964.

Dietrich (1996) Dietrich, Margret, Bühnenform und Dramenform. In: Hürlimann, Martin (Hg.): Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich 1996, S. 64-100.

Dobritzsch (1995) Dobritzsch, Elisabeth, „Zur Bühnentechnik des Ekhof-Theaters im 17. und 18. Jahrhundert". In: Gothaer Museumsheft '95. Beiträge zur Regionalgeschichte, 1995, S. 67-76.

Dobritzsch (1997) Dobritzsch, Elisabeth, „Die Baulichen Veränderungen des Ekhof-Theaters – Die Bühne". In: Gothaer Museumsheft '97. Beiträge zur Regionalgeschichte, 1997, S. 19-38.

Dobritzsch (1998) Dobritzsch, Elisabeth, „Das Ekhof-Theater. Zur Baugeschichte des Zuschauerraums". In: Gothaer Museumsheft '98. Beiträge zur Regionalgeschichte, 1998, S. 49-66.

Dobritzsch (2004) Dobritzsch, Elisabeth, Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloss Friedenstein Gotha (= Gothaisches Museumsjahrbuch, 8), Weimar 2004.

Fischer-Lichte (1993) Fischer-Lichte, Erika, Kurze Geschichte des deutschen Theaters (= UTB für Wissenschaft, 1667). Tübingen; Basel 1993.

Frenzel (1965) Frenzel, Herbert A., Thüringische Schloßtheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. Bis zum 19. Jahrhundert. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte E.V., 63), Berlin 1965.

Frenzel (1984) Frenzel, Herbert A., Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890. 2., durchges. und stark erw. Aufl. München 1984.

Ignasiak (1993) Ignasiak, Detlef, „Zum Verhältnis von Staat, Religion und Kultur an den ernestinischen Höfen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“. In: Berns, Jörg Jochen; Ignasiak, Detlef (Hg.): Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen (= Jenaer Studien, 1), Erlangen; Jena 1993, S. 323-344.

Jacobsen (1993) Jacobsen, Roswitha, „Die Gothaer Hofkultur unter Herzog Friedrich I.“. In: Berns, Jörg Jochen; Ignasiak, Detlef (Hg.): Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen. Erlangen; Jena 1993 (Jenaer Studien, 1), S. 167-181.

Klinger (2002) Klinger, Andreas, Der Gothaer Fürstenstaat. Herrschaft, Konfession und Dynastie unter Ernst dem Frommen (= Historische Studien, 469), Erw. Phil. Diss. Jena 2000. Husum 2002.

Klinger (2005) Klinger, Andreas, „Vom „hausväterlichen Hof“ zum „aufgeklärten“ Hof? Die Gothaer Hofhaltung im 17. und 18. Jahrhundert“. In: Greiling, Werner; Klinger, Andreas; Köhler, Christoph (Hg.): Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Ein Herrscher im Zeitalter der Aufklärung (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe, 15), Köln 2005, S. 145-167.

Lange (2003) Lange, Hans, Schauplatz-Metamorphosen – Theaterarchitektur im 17. und 18. Jahrhundert. In: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum mundi - Die Welt als Bühne. Katalog Haus der Kunst München. Wolfratshausen 2003, S. 53-57.

Naumann (1978) Naumann, Erhard, „Das Ekhof-Theater in Gotha – Bericht zur Wiederherstellung des Zuschauerraumes“. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte. Conrad Ekhof zum 200. Todestag, 1978, S. 42-59.

Niessen (1944) Niessen, Carl, „Die Maschinenwunder der barocken Oper“. In: Concordia Decennalis. Deutsche Italienforschung. Festschrift der Universität Köln zum 10 jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus 1941. Köln 1944, S. 243-249.

Nippold (1966) Nippold, Erich, „Das Gothaer Schloßtheater als barocke Opernbühne (1683-1774)“. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte des Heimatmuseums Gotha, 1966, S. 3-32.

Nippold (1968) Nippold, Erich, „Vom höfischen Theater zum Hoftheater. Zur Geschichte des Gothaer Schloßtheaters 1745-1774“. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte des Heimatmuseums Gotha, 1968, S. 3-20.

Rohrmüller (2001) Rohrmüller, Marc, „Schloss Friedenstein: Architektur – Distribution – Ausstattung“. In: Gotha Kultur (Hg.): Ernst der Fromme (1601-1675) – Bauherr und Sammler. Katalog zum 400. Geburtstag Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha und Altenburg. Schlossmuseum Gotha. Gotha 2001, S.11-20.

Schöne (1962) Schöne, Günter, Tausend Jahre deutsches Theater. 914-1914 (= Bibliothek des germanischen Nationalmuseums zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, 20/21), München 1962.

Simhandl (2007³) Simhandl, Peter, Theatergeschichte in einem Band, 3., überarb. Aufl. Berlin 2007.

Záloha (2002) Záloha, Jiří, „Zu den Anfängen der „Eggenbergischen Hofkomödianten“ in Böhmisch Krumau“. In: Marschall, Brigitte (Hg.): „Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Kultur- und Theatergeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler“. Wien; Köln; Weimar 2002. In: Maske und Kothurn 48, 2002 (Heft 1/4), S. 265-269.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: [Herzog Ernst I.]
Klebeband HERSCHAFTEN KRIEGS[=] UND STAATS[BEDIENTEN]
(Asolsen, FWHB, II 56e 17, S. 189 Bild 1).

Abb. 2: © Vogell, Caspar: Schloss Friedenstein Gotha, Südseite, Zustand 2007. Fotograf: Lutz Ebhardt, Gotha 2007.

Abb. 3: [Herzog Friedrich I.]
Klebeband HERSCHAFTEN KRIEGS[=] UND STAATS[BEDIENTEN]
(Asolsen, FWHB, II 56e 17, S. 185 Bild 1).

Abb. 4: © Ekhof-Theater Gotha, Bühne, Zustand 2012. Fotograf: Bernhard Hartmann, Gotha 2012.

Abb. 5: © Ekhof-Theater Gotha, Zuschauerraum, Zustand 2011. Fotograf: Adrian Leeder, Gotha 2011.

BILDRECHTE UND DANKSAGUNG

Abb. 2, 4 und 5: Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha.

Abb. 1 und 3: Stiftung des Fürstlichen Hauses zu Waldeck und Pyrmont, Bad Arolsen.

Ich danke der Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, und der Stiftung des Fürstlichen Hauses zu Waldeck und Pyrmont, Bad Arolsen für die Bereitstellung der Bilder für diesen Beitrag und das Recht, sie hier zu publizieren.

| SUSANN GÜTHOFF |

DIE APOSTELKOMMUNION UND EUCHARISTIE ALS ABBILD DER HIMMLISCHEN LITURGIE

Im Folgenden soll die Darstellung der Apostelkommunion in den Blick genommen werden, die ob an Apsiswänden oder auf liturgischem Gerät, in unmittelbaren Bezug zur liturgischen Handlung der Eucharistiefeier gesetzt werden kann. Sie spiegelt sogar direkt das wider, was innerhalb der mittelalterlichen byzantinischen Kirchen am Altar geschieht, indem Christus hier in der Rolle des Priesters wiedergegeben wird der Kommunion an die Apostel austeilt. Anhand einiger herausragender Werke soll die Darstellung der Apostelkommunion und die Entwicklung der Darstellungsmodi hier vorgestellt werden, die sich über die Jahrhunderte etabliert haben. Anschließend werde ich noch näher auf das Beispiel zweier sogenannter eucharistischer Tücher aus dem Halberstädter Domschatz eingehen, die neben ihrer Funktion noch weitere Besonderheiten - nämlich ein Stifterepigramm aufweisen.

Das Motiv der Apostelkommunion findet zu seiner Zeit ausschließlich im damaligen oströmischen Reich, in der byzantinischen Kirche Verbreitung und ist im mittelalterlichen Abendland bis zum 13. Jahrhundert nicht und später auch nur in abgewandelter Form anzutreffen. In der byzantinischen Kunst hat die Apostelkommunion dagegen eine lange Bildtradition und erscheint dort vor allem in Form monumentaler Wandbilder.

Die Apostelkommunion ist nicht, wie man annehmen könnte, als Pendant zum letzten Abendmahl angelegt, sondern hat eine eigenständige Ikonografie. Sie kann in ihren Darstellungskonventionen deutlich vom Abendmahl, bei dem Christus und seine Jünger gemeinsam um eine Tafel herum versammelt sind, unterschieden werden. Das Letzte Abendmahl wird in seiner klassischen Darstellungsform immer als eine gemeinschaftliche Mahlzeremonie wiedergegeben, wie es bei einer Miniatur (fol. 3r) aus dem Rossano-Codex zu sehen ist, auf den ich später noch zurückkommen werde. Die Darstellung des Mahles hat zudem ab dem späten Mittelalter vermehrt die Vorankün-

digung des Verrats von Judas zum Thema, der hier durch verschiedene Darstellungsmittel, wie der Geldkatze, dem fehlenden Heiligenschein oder wie im Rossano-Codex durch das Eintauchen der Hand in die Schüssel gekennzeichnet ist. In der Regel ist die Abendmahlszene zudem innerhalb eines Passionszyklus eingebettet und hat damit vor allem eine narrative Funktion inne. Sie verkörpert das biblische Vorbild des Altarsakraments und legitimiert dieses zugleich historisch.

Dagegen entspricht die Apostelkommunion der liturgisch-dogmatischen Auslegung dieser Bibelstelle.[1] Sie zeigt die Austeilung der eucharistischen Gaben Brot und Wein als liturgischen Ritus, bei der Christus, meist an einem Ziborien-Altar stehend, die Rolle des Priesters einnimmt und Brot sowie den Kelch an die seitlich herantretenden Apostel darreicht. Ein Typus zeigt dabei Christus in einzelner Gestalt und nur eine der beiden Gaben austeilend, während die andere auf dem Altar sichtbar ist, wie es bei der sogenannten Dalmatika Karls des Großen aus dem 14. Jh., die sich heute im Vatikan befindet, zu sehen ist. Oder er wird in doppelter Gestalt gezeigt, wie in der Sophienkirche in Kiew (Abb. 1).

Abb. 1: Apostelkommunion, 1050, Mosaik, Sophienkathedrale Kiew.

In einer symmetrischen Komposition sind hier zwei Christusfiguren dargestellt, die Rücken einander zugewandt, den Altar flankierend, wie sie Brot und Wein zugleich an die Apostel austeilen. Christus soll hier laut Gertrud Schiller nicht nur den Priester, sondern auch den kelchspendenden Diakon repräsentieren. [2]

Mit dem Fokus auf der Einsetzung des Altarsakraments entfällt das der historischen Darstellung zugehörige narrative Element des Verrats und somit auch die Judasfigur. An die Stelle von Judas tritt stattdessen Paulus, der die Zwölfzahl der Apostel wieder vervollständigt. Die jeweils sechs Apostel, die von beiden Seiten an den Altar herantreten, werden in der Regel von Petrus und Paulus angeführt. Erst in späteren Darstellungen ab dem 14. Jh. wird, wahrscheinlich von westlicher Seite beeinflusst, Judas mit abwehrendem Gestus mit aufgeführt.

Sowohl das Abendmahl, als auch die Apostelkommunion werden in den literarischen Quellen, die die Kirchenausstattung im weitesten Sinne zum Thema haben, nicht erwähnt, was ein möglicher Grund dafür sein könnte, dass dieses Motiv in monumentaler

Form bis ins 11. Jahrhundert in keiner Kirche zu finden ist. Dies ist zum einen mit dem Ikonoklasmus zu begründen, zum anderen wurde das Abendmahl und damit verbunden die Apostelkommunion in vorikonoklastischer Zeit nicht als eines der zentralen Ereignisse im Leben Jesu betrachtet, im Gegensatz zu dessen Geburt und der Anastasis. Das mag laut Walter auch daran liegen, dass die Ikonoklasten das konsekrierte Brot und den Wein als die einzigen Ikonen Christi anerkannten.[3] Selbst in Traktaten, die sich direkt mit der Gestaltung der Bildzyklen vom Leben Christi befassen, bleibt in der Zeit vom 6. bis ins 9. Jahrhundert die Abendmahlszene unerwähnt.[4] Als einzige dieser frühen Quellen lässt sich die *Laudatio Marciani* von Chorikios von Gaza (491-581) anführen, die für das Dekorationsprogramm der Kirche Sankt Sergius in Gaza Christus an einem Tisch mit seinen Jüngern vorsieht. Später ist es dann die Historia Ecclesiastica von Germanus I. von Konstantinopel (650/60-730), die sich für die Liturgie der Ostkirche von ihrer Entstehung an über viele Jahrhunderte hinweg als offizielles Regelwerk etablierte und damit den Weg für eine neue Art der Kirchendekoration ebnete.[5] In seinen Ausführungen zur Liturgie wird der Fokus wieder stärker auf die Eucharistie als eigenständiges Element ausgerichtet ohne sich auf die Opferhandlungen des Alten Testaments zu beziehen. Für die spätere Ausgestaltung der Apsis war dies von entscheidender Bedeutung, denn auch hier wurde die Eucharistie zum zentralen Thema.[6] Die Austeilung der eucharistischen Gaben als liturgischer Akt wurde zunehmend als eigenständiges Bildthema aufgefasst und nicht länger nur typologisch zu alttestamentlichen Opferszenen, wie z. B. der Begegnung von Abel und Melchisedek (Gen 14,18-20) interpretiert.

Von den Darstellungen der Apostelkommunion kann man aufgrund des Altars und des oftmals angedeuteten Innenraums der Kirche, sowie der hintereinander aufgereihten Apostel vermutlich auf den liturgischen Brauch schließen, so wie er damals in der byzantinischen Kirche gepflegt wurde. Schiller zufolge nahm die Entwicklung der Apostelkommuniondarstellung in Syrien ihren Anfang.[7] Von dort sind uns heute auch die ältesten Darstellungen bekannt. Zu dem Zeitpunkt ihrer Entstehung waren dort, im Gegensatz zu den umliegenden Gebieten, die liturgischen Formen der Eucharistie bereits vollständig ausgebildet. Somit kommen wir zu den ältesten Darstellungen, die uns heute bekannt sind: zwei Silberpatenen, die Christus in zweifacher Gestalt zeigen, der als Priester hinter einem ziborienartigen Altar stehend Brot und Wein zu beiden Seiten hin austeilt. Sie befinden sich heute in Istanbul und Washington (Abb. 2). Beide sind durch ihre Stempel als Arbeiten aus der Zeit Justins II. (565-578) ausgewiesen und können somit in das 6. Jh. datiert werden. Sie stammen also noch aus prä-ikonoklastischer Zeit. Beide Silberpatenen sind bei Ausgrabungen in Syrien Anfang des 20. Jh. gefunden worden. Mit dieser Art der symmetrisch komponierten Darstellung, mit der doppelten Christusgestalt und den beiden in einer losen Formation herantretenden

Abb. 2: Patene aus Rîha, 565-578, Silber, vergoldet mit Niello, 35 cm, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks Washington DC.

Apostelgruppen, sowie dem Ziborien-Altar, auf dem das liturgische Gerät platziert ist, zeichnet sich schon hier der für die nächsten Jahrhunderte durchgängige Typus ab. Andere frühe Darstellungen finden sich in der Buchmalerei. Ein Beispiel aus dem Codex Rossanensis aus Rossano (Abb. 3-4), um 550 entstanden, zeigt die Heilige Kommunion über zwei Folia verteilt ohne Altar und die Apostel prozessionsartig hintereinander aufgereiht. Der fehlende Altar ist laut William Loerke hier damit zu begründen, dass diese Darstellung, wie auch andere Miniaturen, monumentale Wandgemälde reproduzieren, die in Zeiten des Ikonoklasmus zerstört worden sind.[8] Die beiden Darstellungen muss man sich dafür in vertauschter Reihenfolge (da die beiden Christusfiguren hier jeweils am äußeren Rand der Seite stehen) an eine halbrunde Apsiswand projiziert vorstellen, wobei dann die beiden Christusgestalten einen Altar in der Mitte flankieren würden. Eine andere Darstellung aus dem Rabbula-Codex, der 586 vollendet wurde und sich heute in Florenz befindet, zeigt Christus ebenfalls ohne Altar, die Apostelgruppe zu elft und nur von einer Seite herantretend, was in dieser Form ein Einzelfall ist. Weitere Beispiele finden sich im 9. Jh.. Meistens sind sie hier als Illustration einem bestimmten Text beigefügt und werden Bibelstellen angestellt, die auf das Abendmahl verweisen. So im Pantokrator-Psalter von Athos zu Psalm 34,9: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« oder im Chludov-Psalter zu Psalm 110,4: »Du bist ein Priester nach der Weise Melchisedeks«. Die Apostel werden hier links von David und rechts von Melchisedek flankiert.

Abb.3-4: Codex-Rossanensis, fol. 3v,4r., 550, Pergament mit Purpur, 31 x 26 cm, Diözesanmuseum Rossano.

Im 11. Jh. findet das Motiv der Apostelkommunion in Form monumentaler Wandausschmückungen der Apsiden (erneut?) Einzug in das Dekorationsprogramm der byzan-

tinischen Kirchen. Die zwei schönsten und auch wohl die bekanntesten Darstellungen sind das bereits erwähnte Mosaik in Kiew sowie das Fresko in Ohrid im heutigen Makedonien (Abb. 4), die zwischen 1037 und 1056 datiert werden. Die eben gezeigte Darstellung im Rossano-Codex könnte hierfür als Vorlage gedient haben, das schließt Loerke zumindest mit Blick auf die Reihung der Apostel nicht aus.[9] Wahrscheinlicher ist jedoch, dass man in Ohrid auch auf andere Beispiele zurückgreifen konnte, die es uns heute nicht überliefert sind. Neben Christus – in Ohrid in einfacher, in Kiew in zweifacher Gestalt – assistieren hier zwei Engel dem Priester mit Flabelli in den Händen, in Entsprechung der orthodoxen Diakone beim liturgischen Ritus.

Abb. 5: Apostelkommunion, 1037-56, Fresko, Sophienkirche Ohrid.

Im Zuge der Spaltung von Ost- und Westkirche nach dem Schisma von 1054, begann sich ab der Zeit der Komnenen die Einheit von Staat und Kirche immer weiter aufzulösen, was sich auch in der Bildenden Kunst widerspiegelte. Die Ausschmückung der Kirchen erfuhr langsam eine Akzentverschiebung von imperialen Darstellungen hin zur Repräsentation der Geistlichkeit, mit der Eucharistie als das zentralem Ereignis der Messe.[10] Mit der gleichzeitigen Reformierung der Liturgie erlangte die Eucharistie eine neue Bedeutung, wozu die Historia Ecclesiastica im Wesentlichen beitrug. Infolgedessen wurden nun z. B. die Engel vermehrt in Paramente gekleidet als Diakone dargestellt, wie dies in Kiew und Ohrid der Fall ist. Als Vergleich können die Engelsdarstellungen aus der Zeno Kapelle in Rom aus dem 9. Jh. herangezogen werden, die noch ganz im antik-imperialen Stil in eine Toga gekleidet sind, während man bei den späteren Darstellungen eine Art Dalmatik vorfindet. Vor allem der Brauch- Christus in der Position des Bischofs bzw. des Priesters darzustellen, dürfte im Wesentlichen von einem erstarkten Selbstbewusstsein des orthodoxen Patriarchats gezeugt haben. Herrscherdarstellungen wurden seit dem 11. Jh. in der Apsis nicht nur durch biblische Szenen verdrängt, sondern durch Abbildungen klerikaler Vertreter ersetzt. Ab diesem Zeitpunkt ist die Apostelkommunion nun immer häufiger an den Wänden der Kirchen anzutreffen und verbreitet sich schließlich über das gesamte Byzantinische Reich.

Die Platzierung in der Apsis ist im Hinblick auf die liturgische Handlung zu verstehen, die direkt darunter am Altar vollzogen wird. Der Priester, sowie die Gläubigen erfahren gleichsam in der Gegenüberstellung zu Christus und den Aposteln eine Überhöhung. Das liturgische Ritual ist hier das Spiegelbild der abgebildeten Göttlichen oder Himmlischen Liturgie. Die Himmlische Liturgie, wie sie Christus umgebend von Engeln den Aposteln erteilt, wird durch das liturgische Zeremoniell in der Kirche reflektiert. Anders-

herum wird das »[…] Bild an die liturgische Handlung zurückgebunden […]«[11], wie es Schellewald beschreibt. Mit dem Sujet der Apostelkommunion hat die byzantinische Bildkunst einen Weg gefunden, um das Göttliche abzubilden und das Unsichtbare sichtbar zu machen, indem sie es in weltliche Formen gebracht wird. Und welche Figur könnte dafür geeigneter sein als der weltliche Stellvertreter Christi selbst – nämlich der Bischof bzw. Priester?

Ich möchte an dieser Stelle noch auf zwei Textilien eingehen, die mit dem Motiv der Apostelkommunion versehen sind. Es handelt sich um zwei sogenannte „Eucharistische Tücher", die sich heute im Halberstädter Domschatz befinden. Das Diskokalymma und das Poterokalymma (Abb. 5) werden zur Verhüllung des Diskos, dem Brotteller, und des Kelches verwendet. Sie zeigen entsprechend der Gabe, die sie verhüllen zum einen die Austeilung des Brotes und zum anderen die Kelchspendung. Bischof Konrad von Krosigk brachte diese beiden kostbaren aus Seidensamit, mit Seiden- und Goldstickerei, sowie mit Flussperlen versehenen Tücher mit weiteren Schätzen aus Byzanz nach Halberstadt. Im Zuge des 4. Kreuzzuges, bei dem Byzanz 1204 an die westlichen Eroberer fiel, sind diese Tücher wahrscheinlich als Kriegsbeute entwendet worden, so wie dies einer Vielzahl von Kirchenschätzen widerfuhr. Von den Christusreliquien, den Gebeinen verschiedener Heiliger sowie Gefäßen aus Gold und Silber vermachte er 1208 im Zuge seines Amtsverzichts einen Teil seiner Domkirche, worunter sich eben auch einige kostbare byzantinische Stoffe befanden.

Abb. 6: Poterokalymma, 50 x 40 cm, vor 1204, Seidenlampas, Seide mit Goldfäden, Flussperlen, Domschatz Halberstadt.

Wahrscheinlich im 15. Jh. wurden die Tücher, da sie in der westlichen Kirche für ihre eigentliche Bestimmung keine Verwendung fanden, auf hellgrüne Seidenlampas aufgenäht und zu Prozessionsfahnen umfunktioniert, was in dieser Form singulär ist. Sie gelten als die ältesten erhaltenen Eucharistischen Tücher der Ostkirche und gehören zu den frühesten Beispielen der figürlichen, byzantinischen Goldstickerei.[12]

Auf beiden Tüchern ist die Darstellung gleich angelegt: Zu sehen ist jeweils auf der linken Seite Christus thronend hinter einem Altar mit starker Aufsicht auf die Oberseite der Mensa. Er wird von einem baldachinartigen Ziborium hinterfangen, wobei vier Säulen mit ionischen Kapitellen eine polygonale Kuppel tragen. Christus wird hier zugleich als himmlischer König sowie als Priester dargestellt. Von der rechten Seite nähern sich jeweils sechs Apostel. Durch eine in den Hintergrund fluchtende Treppe und durch Säulen wird der Innenraum einer Kirche angedeutet. Über den Köpfen sind in griechischen Majuskeln die Einsetzungsworte Christi angebracht: »Λάβετε, φάγετε, τουτό έστι τό σωμά μον« - »Nehmt esst, das ist mein Leib« (Mt 26,26), sowie »Λάβετε, πίετε έξ αύτον πάντες« - »Trinkt alle daraus, dies ist mein Blut« (Mt 26,27-28). Über dem Nimbus Christi ist das Christogramm »IC XC« (IHCOYC XRICTOC) eingestickt. An den Rändern der Bildfelder verläuft eine Weihinschrift zu Ehren des Leibes Christi mit Angaben zum Stifter und seinem Ersuchen um die Gnade Gottes. Aufgrund der Gestaltung der Buchstaben lässt sich die Darstellung im Vergleich mit Kaiserurkunden, durch ihre ovale bzw. rechteckige Form in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren.[13] Die Lesung wird am oberen linken Rand begonnen, verläuft nach rechts hinunter, dann folgt der linke Rand von oben nach unten, worauf der stark zerstörte Untere von rechts nach links abschließt. Es handelt sich hierbei um zwei byzantinische Epigramme, aus denen ein gewisser Sebastos Alexios Palaiologos als Stifter hervorgeht.

Diskokalymma:
»Wenn Moses`Antlitz
kein Israelite unmittelbar sehen konnte,
als er vom Berg der Gottesschau herabkam,
wie soll ich selbst
den [*] Leib unverhüllt sehen, wie ihn betrachten?
Ich habe Scheu, wenn ich diesem (sc. dem Leib) inmitten ein wenig darbringe,
der über allen himmlischen Heerscharen ist,
(ich), der Sebastos Alexios Palaiologos, frommer Diener,
Palaiologos; aber mögest du mir gewähren, Logos,
einst beim Gericht dein Antlitz zu sehen!«

Poterokalymma:

»Eine Dirne brachte Dir Tränen und Salböl dar.
Nachdem sie mit den Haaren deine Füße getrocknet hatte,
erlangte sie sofort Erlösung von den Sünden.
Ich aber, der ich keine solche (sc. Erlösung) besitze,
bringe dir statt der Tränen Perlen dar,

Statt des Salböls füge ich Gold ein, Logos,
[*] des [*]
indem ich fromm an deine Geheimnisse rühren will,
ich der Sebastos Alexios
Palaiologos, der um Erlösung von seinen unzähligen Sünden bittet« [14]

*Textstelle beschädigt

Die Palaiologen waren im mittelalterlichen Byzanz eine angesehene Adelsfamilie, die in enger Verbindung zum kaiserlichen Hof stand. Im 12. Jh. besetzten sie hochrangige Militärposten. Sebastos war zudem seit Ende des 11. Jh. ein hoher Hofrangtitel. Unter diesem Namen konnten sowohl ein Megas Dux – ein Flottenkommandant – als auch ein Despot für diese Zeit ausfindig gemacht werden, die beide als potentielle Stifter in Frage kommen.[15] Da Kaiser Alexios III. keinen Thronnachfolger nachweisen konnte, wählte er einen gewissen Alexios Palaiologos aus seine Tochter Irene zu heiraten. Mit der Heirat im Jahre 1199 wurde Alexios gleichsam zum mutmaßlichen Erben des Kaisers ernannt und in den Rang des Despoten erhoben. Im Jahre 1203 starb er noch vor der Eroberung Byzanz und der Flucht des Kaisers. Wenn man nun den Despoten durch seine hochrangige Stellung als den Stifter der Tücher annimmt, liegt die Vermutung nahe, dass er diese dann noch im Jahre der Hochzeit 1199 gestiftet haben könnte. Wer auch immer der Stifter war, die Tücher können mit dem Motiv der Apostelkommunion, das Christus in der Rolle des Bischofs zeigt, als eine symbolische Geste an das byzantinische Patriarchat verstanden werden, als eine Anerkennung des Klerus, legitimiert durch Gott.
Auch wenn die Stifter nicht an der Messe teilnahmen, wurden ihre Namen dort verlesen, sowohl in der Ost- als auch in der Westkirche. Verschiedene Autoren ermahnten sogar ausdrücklich zur materiellen Stiftung.[16] Dies ging so weit, dass man die Stiftergabe sogar als Ersatz für das Gebet eingesetzt hat. Daneben trat unweigerlich der Reichtum des Stifters hervor, was auch in Byzanz für Kritik sorgte, andererseits den Wohlstand der Kirchen sicherte. Auch die Halberstädter Tücher wurden womöglich innerhalb dieser Gabendarbringung ersatzweise für die Kommunion des Stifters Alexios, der sich als Sünder bekennt, gespendet.

Bezüglich der Epigramme ist es in der byzantinischen Kunst seit dem 6. Jahrhundert gängig jegliche Art von Bildnissen damit zu versehen.[17] Meist haben die Epigramme inschriftlichen Charakter und sind durch Inhalt und Form, sowie ihre Platzierung auf den Objekten, als Inschriften oder besser als »[…] in rhetorisch-poetische[s] Gewand gekleidete Gebrauchstexte […]«[18] zu verstehen. Die Epigramme lassen sich im Großen und Ganzen in zwei Gruppen einteilen: die sogenannten »[…] standardisierten

Epigramme […]«[19], die als Begleittexte vor allem auf Handschriften und Schriftrollen von Heiligen zu finden sind und diejenigen die, wie auf den Tüchern, individuell und eigens für ein bestimmtes Objekt geschaffen wurden sind. Die Autoren dieser Originalwerke sind heute in den meisten Fällen unbekannt. Die Auftraggeber, die die kostbaren Werke stifteten, ließen im Unterschied zu den Epigrammen, die auf den Fresken in den Kirchen angebracht sind, für die Inschriften speziell Dichter engagieren, was vor allem auf den hohen Sprachstil der Texte zurückzuführen ist.[20] Doch auch bei den individuellen Epigrammen der privat gestifteten Kleinkunstobjekte finden sich bestimmte Schemen und Grundmuster wieder, wonach diese aufgebaut sind. Das Epigramm beginnt hiernach mit dem Anlass der Stiftung, bzw. dem Verweis auf eine Szene des Alten oder Neuen Testaments, die als Vergleich herangezogen wird, um darauffolgend den Stifter selbst zu nennen. Abschließend erbittet dieser meist durch die Jungfrau Maria die Vergebung seiner Sünden oder ihren Beistand am Tage des Jüngsten Gerichts. Der Stifter erscheint hierbei immer als sündiger und äußerst demütiger Bittsteller, versäumt es dabei jedoch fast nie neben seinem vollständigen Namen und die amtlichen Titel oder seine Abstammung zu erwähnen. Für die gespendete Gabe wird in der Regel eine Gegenleistung, nämlich der Beistand der Heiligen erwartet, wenngleich auch das kostbare Geschenk von dem Stifter selbst oft als unwürdiges Zahlungsmittel erachtet wird.

Für die gespendete Gabe bittet auch Alexios als Gegenleistung um die Vergebung seiner Sünden. Zudem ersucht er die Aufnahme in das Reich Gottes, indem er schreibt:
»aber mögest du mir gewähren, Logos, einst beim Gericht dein Antlitz zu sehen!«

Das Antlitz Christi ist jedoch einzig für den Priester am Altar schon zu Lebzeiten sichtbar, so wie es in der Historia Ecclesiastica steht:
»…(Dieser) tritt vor den Altar des Gottesthrones und schaut das […] Geheimnis Gottes […] vielmehr sieht er die Herrlichkeit Gottes mit unverhülltem Antlitz […] und schaut im Geiste die himmlische Liturgie…« [21]

Durch die Darstellung wird sichtbar gemacht, was für die meisten Gläubigen unsichtbar bleibt. Da der Stifter Alexios den Leib Christi nicht sehen kann, spendet er die Tücher, die die Eucharistischen Gaben verhüllen sollen. Er schreibt auf dem Diskokalymma:
»Wenn Moses Antlitz kein Israelite unmittelbar sehen konnte, wie soll ich selbst den [*] Leib unverhüllt sehen, wie ihn betrachten?«

*Textstelle beschädigt

Der Stifter bezieht sich hier auf das Kapitel Der Glanz auf Moses Angesicht (Ex 34,29-35) im zweiten Buch Mose:
»Und wenn er herauskam und zu den Israeliten redete was ihm geboten war, sahen

die Israeliten, wie die Haut seines Angesichts glänzte. Dann tat er die Decke auf sein Angesicht, bis er wieder hineinging, mit ihm zu reden«

Nachdem Moses die ersten Tafeln mit den Geboten Gottes beim Anblick der Götzendiener zerbrochen hatte, ging er abermals auf den Berg Sinai hinauf, wo er diesmal die Worte des Herrn selber aufschreiben sollte. Vierzig Tage und Nächte später kam er wieder von dem Berg herab, wobei sein Angesicht durch die Begegnung mit Gott von einem göttlichen Glanz überzogen war. Um die Menschen nicht zu blenden, musste er sein Gesicht bedecken. Den Israeliten war es nicht möglich das Göttliche, das Moses umfing, mit eigenen Augen zu sehen. Es fügte ihnen sogar Schaden zu und sie mussten davor bewahrt werden. Genauso blieb Moses auf seine Forderung hin an Gott »Lass mich deine Herrlichkeit sehen!« (Ex 33,18) der Anblick dessen verwehrt: »denn kein Mensch wird leben, der mich sieht« (Ex 33,20). Nicht im Diesseits, sondern erst im Paradies ist es dem Gläubigen möglich vor das Antlitz Gottes zu treten. Das Epigramm nimmt hier die Moses-Christus-Typologie auf, wonach Christus als der „Neue Moses" aufgefasst wird: »Einen Propheten wie mich wird mir der Herr, dein Gott, erwecken aus dir« (Dt 18,15). Im Byzantinischen Reich konnte diese Typologie auch auf das Kaiserbild ausgeweitet werden, der in vielen Schriften mit Moses, David oder gar Christus selbst verglichen wird.[22]

Die Bitte Alexios an Christus (Logos) beim Jüngsten Gericht das Antlitz erblicken zu dürfen, kommt der Bitte nach endzeitlicher Erlösung gleich, wie es in der Johannes-Offenbarung geschrieben steht: »Und der Thron Gottes und des Lammes wird in der Stadt sein, und seine Knechte werden ihm dienen und sein Angesicht sehen« (Off 22,4).[23]

Der Stifter bezieht diese Gottesschau hier auf das Allerheiligste, die Eucharistie. Der wahre Leib Christi, der sich in den eucharistischen Gaben Brot und Wein offenbart, kann demnach von dem Stifter Alexios genauso wenig betrachtet werden, wie von den Israeliten der Abglanz Gottes auf Moses Antlitz und ist folglich zu verhüllen. Damit wird zugleich die Funktion des Tuches offenbart, die in dem Verhüllen des Leibes Christi besteht. Das, was dem Stifter und den Gläubigen unsichtbar ist – die Realpräsenz Christi –, wird stattdessen über die bildliche Darstellung der Apostelkommunion auf dem verhüllenden Medium sichtbar gemacht.

| ZUSAMMENFASSUNG |

In dem Motiv der Apostelkommunion können letztendlich mehrere Aspekte oder Funktionen ausgemacht werden: Zunächst wird das Unsichtbare, – die Göttliche Liturgie, die Vorbild der eucharistischen Feier ist, durch das Bildwerk vergegenwärtigt. Dies

geschieht indem es die äußere Struktur der Zeremonie annimmt oder wie Schellewald schreibt: »…Die vermittelnde Instanz ist die strukturelle Organisation der Bilder, die das räumliche Procedere gleichsam spiegelt…«.[24] Das Bild wird an die liturgische Handlung zurückgebunden gibt womöglich auch historisches Zeugnis von den liturgischen Formen und dem Brauchtum der Ostkirche ab. Die Darstellung orientiert sich demzufolge am Gegebenen und bildet zugleich das Vorbild, den Ursprung für das weltliche Geschehen, ab. Die irdische und göttliche Sphäre werden in diesem Motiv miteinander vereint, indem dies die Struktur der kultischen Handlung übernimmt. Auch die Tücher geben wie die anderen Beispiele ein Abbild der liturgischen Handlung am Altar, indem sie die Himmlische Liturgie darstellen. Zugleich sind sie jedoch auch selbst integrale Bestandteile der liturgischen Handlung. Die »…Symbiose von Bild und Performanz…«[25], wie es Schellewald formuliert, wird hier noch deutlicher als bei den Wandbildern in der Apsis vollzogen. Mit dem gestickten Epigramm bringt sich dazu der Stifter selbst in die liturgische Handlung ein und tritt, ohne direkt körperlich anwesend zu sein, mit seinem Bittgesuch an Christus heran, von dessen Realpräsenz durch die Konsekration der eucharistischen Gaben man auch in der Ostkirche ausging.[26]
Die Darstellung der Apostelkommunion zeigt Christus als himmlischen Priester, der zugleich das Opfer am Altar vollzieht. Christus opfert sich hier theoretisch selbst. Im einst bilderfeindlichen Byzanz kann man paradoxerweise diese Darstellung auf die Realpräsenz Christi beziehen, die sich eigentlich nur in den konsekrierten Gaben selbst offenbaren kann. Beides, sowohl die Vergegenwärtigung Christi als auch die Darbringung seines Opfers, werden gleichsam in der Darstellung der Apostelkommunion verbildlicht. Vielmehr noch ist dies jedoch auf die Vorstellung zurückzuführen, dass sich Christus und Priester bei der Kommunion miteinander vereinen, bzw. Christus selbst den Gläubigen die Kommunion erteilt.

Die beiden Tücher sind zudem ein Beispiel einer privaten Stiftung, durch die der Stifter zum einen das durch Christus legitimierte Amt des Priesters anzuerkennen scheint, zum anderen bringt er durch das Epigramm sein persönliches Bittgesuch an Christus heran. Dadurch, dass die Tücher als Paramente selbst Teil der liturgischen Handlung sind, kann dieses Bittgesuch sogar durch die räumliche Nähe zum Leib Christi, den sie verhüllen, direkt an den Erlöser und Adressaten gestellt werden, ohne dass der Stifter selbst dafür anwesend sein muss. Während sich in dem Motiv der Apostelkommunion die weltliche Kirche oder genauer der Klerus der Ostkirche repräsentiert, dienen die Tücher zusätzlich als Repräsentationsmedium für eine weitere Figur – den Stifter. Dies äußert sich in Form eines Epigramms, worin sich dieser samt seines Namens und Ranges verewigt und dazu als reuiger Sünder charakterisiert, in der Hoffnung auf endzeitliche Erlösung. Indem das Epigramm als Stimme des Stifters fungiert, tritt Alexios trotz seiner Abwesenheit in Erscheinung und wendet sich in direkter Rede an Christus.

Durch die Schenkung wird er auch über seinen Tod hinaus noch als frommer Christ samt seiner hochrangigen Stellung als Sebastos repräsentiert.

Betrachtet man die Entwicklung der Apostelkommunionsdarstellungen, so wird deutlich, dass sich seit den frühesten Beispielen aus dem 6. Jh. über die Jahrhunderte hinweg im Großen und Ganzen lediglich zwei Typen etabliert haben, die von da an bis ins 15. Jahrhundert hinein immer von neuem wiederholt werden. Es gibt dabei nur wenige Abwandlungen, wie die assistierenden Engeldiakone, die ab dem 11. Jh. hinzukommen. Die Darstellung der liturgischen Handlung zusammen mit der eines Kirchenraumes suggeriert historisches Zeugnis der byzantinischen Liturgie, deren liturgische Formen über die Jahrhunderte hinweg zu stagnieren scheinen. Vielleicht kann hier jedoch auch schlichtweg nur die Fortführung einer langen Bildtradition beobachtet werden.
In der Darstellung der Apostelkommunion korrespondieren Idee und Handlung über das Bild miteinander und geben das Göttliche, Unsichtbare, oder besser Unschaubare über feststehende Formen wieder, das so für den Betrachter lesbar wird.

---

1 Vgl. Aurenhammer 1959-1967, S. 222f.
2 Schiller 1968, S. 38.
3 Walter 1982, S. 197.
4 Ebd., S. 185ff. Hier werden die einzelnen byzantinischen Autoren, die sich zu der Innenaus stattung der Kirchen, bzw. zu den Zyklen der Vita Christi äußern, aufgelistet. Darunter: Theodor Studites (um 759-856) mit den Epistolae, Johannes von Damaskus (um 650-754) mit dem Traktat De imaginibus und Gregor II. (669-731) mit seinem Brief an Germanus von Kanstantinopel.
5 Foerster/Richtsteig 1972, S. 20-21; Meyendorff 1984.
6 Walter 1982, S. 189.
7 Schiller 1968, S. 38.
8 Loerke 1975, S. 61-97.
9 Ebd, S. 87.
10 Schreiner 2008, S. 93.
11 Schellewald 2008, S. 151.
12 Vgl. Flemming 1979, S. 83; Pregla/Sode/Stauffer 2008, S. 284.
13 Vgl. Dölger 1935, S. 1355.
14 Übersetzungen nach Rhoby/Hörandner 2010, S. 375-376 (Te4-5).
15 Vgl. Dölger 1935, S. 1358.
16 Vgl. Ganz 2010, S. 18-32.
17 Zu byzantinischen Epigrammen: Rhoby/Hörandner 2009-2010.
18 Rhoby/Hörandner 2009, S. 43.
19 Ebd., S. 53.
20 Rhoby/Hörandner 2010, S. 41.
21 nach Frese 2013, S. 98.
22 Vgl. Kazhdan/Constable 1982, S. 34ff.
23 diesen Hinweis verdanke ich Herrn Michael Chronz.
24 Schellewald 2008, S. 147.
25 Ebd., S. 162.
26 Vgl. Grolimund 2005.

LITERATUR

Dölger (1935) Dölger, Franz, Die zwei byzantinischen „Fahnen“ im Halberstädter Domschatz. in: Albert Lang (Hg.), Aus der Geisteswelt des Mittelalters. Studium und Texte Martin Grabmann gewidmet, Bd. 2, Münster 1935, S. 1351-1360.

Aurenhammer (1959-67) Aurenhammer, Hans, Apostelkommunion. Einsetzung des Altarsakraments. in: Hans Aurenhammer (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wien 1959-1967, S. 222-227.

Schiller (1968) Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Christi, Gütersloh 1968.

Foerster/Richtsteig (1972) Foerster, Richard; Richtsteig, Eberhard (Hg.), Choricii Gazaei Opera, Stuttgart 1972, S. 20-21.

Loerke (1975) Loerke, William C., The Monumental Miniature. in: Kurt Weitzmann (Hg.), The Place of Book Illumination in Byzantine Art, Princeton 1975, S. 61-97.

Flemming (1979) Flemming, Johanna, Byzantinische Schatzkunst, Berlin 1979.

Kazhdan/Constable (1982) Kazhdan, Alexander; Constable, Giles, People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies, Washington, D. C. 1982.

Walter (1982) Walter, Christopher, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982.

Meyendorff (1984) Meyendorff, Paul (Hg.), Hl. Germanus von Konstantinopel: Historia ecclesiastica. On the Divine Liturgy, New York 1984.

Grolimund (2005) Grolimund, Archimandrite Vasilios, Die Entwicklung der Theologie der Eucharistie in Byzanz von 1054-1453. in: Istvàn Perczel (Hg.), The Eucharist in Theology and Philosophy. Issues of Doctrinal History in East and West from the Patristic to the Reformation, Leuven 2005, S. 157-198.

Pregla/Sode/Stauffer (2008) Pregla, Barbara; Sode, Claudia; Stauffer, Annemarie, Zwei Kirchenfahnen mit byzantinischen Verhüllungstüchern. in: Harald Meller (Hg.),

Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt, Regensburg 2008, S. 282-285.

Schellewald (2008) Schellewald, Barbara, Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren. Liturgisches Zeremoniell und Bild in Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert. in: Edgar Bierende (Hg.), Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und früher Neuzeit, Berlin, New York 2008, S. 141-166.

Schreiner (2008) Schreiner, Peter, Byzanz 565-1453 (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte 22), München 2008.

Rhoby/Hörandner (2009) Rhoby, Andreas; Hörandner, Wolfram (Hg.), Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken (= Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1), Wien 2009.

Ganz (2010) Ganz, David, Giving to God in the Mass. The experience of the Offertory. in: Wendy Davies; Paul Fouracre (Hg.), The Languages of Gift in the Early Middle Ages, Cambridge 2010, S. 18-32.

Rhoby/Hörandner (2010) Rhoby, Andreas; Hörandner, Wolfram (Hg.), Byzantinische Epigramme auf Objekten der Kleinkunst, (= Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 2), Wien 2010.

Frese (2013) Frese, Tobias, Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter, Phil.Diss. Frankfurt a. M. 2009, Berlin 2013.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: © National Conversation Area “St. Sophia of Kyiv”.

Abb. 2: © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington DC.

Abb. 3- 4: Rice, David Talbot; Hirmer, Max, Kunst aus Byzanz, München 1959, Taf. 3.

Abb. 5: Blume, Dieter, Mittelbyzantinische Ausstattungen. in: Kab 2/2002, S. 28.

Abb. 6: Pregla, Barbara; Sode, Claudia; Stauffer, Annemarie, Zwei Kirchenfahnen mit byzantinischen Verhüllungstüchern, in: Harald Meller (Hg.), Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt, Regensburg 2008, S. 283.

DAS MASTERWORKSHOP-TEAM

VORTRAGENDE/BEITRAEGE

Olga Syngaivska – Dana Bergmann – Lena Evers – Sophie Roberts – Simone Anna Blumenthal – Mandy Wignanek – Susann Güthoff – Janine Breidenbend

MODERATOREN/EINLEITUNG

Iris Bosold – Vanessa Wagemann – Manuela Karina Mehrwald

HOMEPAGE UND PUBLIC RELATIONS

Carla Violetta Bohn – Sarah Katharina Milke

GRAPHIK UND LAYOUT

Seher Nadine Anilgan – Christina Maria Böhm – Michelle Welsing

ORGANISATION

Neele Ziesing – Charlotte Sophie Pletz

REDAKTION UND LEKTORAT

Moritz Driller – Laura Maria Capalbo – Laura Podczeck – Katharina Neudeck

LEITUNG

Dr. Kirsten Lee Bierbaum