



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierung der Griechischen Antike am Beispiel  
des Neuen Akropolis Museums“

Verfasserin

Judith Wiesauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

**WIEN, OKTOBER 2010**

---

**JUDITH WIESAUER**

# Inhaltsverzeichnis

<b>EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG.....</b>	<b>2</b>
<b>INHALTSVERZEICHNIS .....</b>	<b>3</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>6</b>
<b>VORWORT .....</b>	<b>8</b>
<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>9</b>
1.1. Inszenierung der Griechischen Antike .....	9
1.2. Gliederung meiner Arbeit.....	12
<b>2. INSZENIERUNG .....</b>	<b>13</b>
2.1. Begriffsbestimmung.....	13
2.1.1. Inszenierung versus Authentizität .....	14
2.1.2. Original versus Kopie.....	15
2.2. Inszenierung in der Antike.....	15
2.2.1. Inszenierung in Prozessionen.....	15
2.2.2. Inszenierung im Theater .....	17
2.2.3. Inszenierung in Bauwerken.....	19
<b>3. ATHEN UND DIE AKROPOLIS.....</b>	<b>20</b>
3.1. Drittes Jahrtausend bis 527 v. Chr.....	20
Exkurs: Panathenäen.....	21
3.2. 527 v. Chr. bis heute.....	23
<b>4. DER BAU DES NEUEN AKROPOLIS MUSEUMS .....</b>	<b>29</b>
4.1. Vorgängerbauten .....	29
4.2. Das Neue Akropolis Museum .....	30
4.2.1. Die vier Architekturwettbewerbe .....	30
4.2.2. Das zugrunde liegende architektonische Konzept.....	31
4.2.2.1. Content.....	31
4.2.2.2. Context.....	32
4.2.2.3. Concept.....	33

4.2.3.	Das zugrunde liegende Ausstellungskonzept.....	35
4.2.3.1.	Movement .....	36
4.2.3.2.	Space .....	36
4.2.3.3.	Event.....	36
<b>5.</b>	<b>DER STANDORT DES NEUEN AKROPOLIS MUSEUMS .....</b>	<b>38</b>
<b>5.1.</b>	<b>Die Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou.....</b>	<b>39</b>
<b>5.2.</b>	<b>Das Dionysostheater.....</b>	<b>40</b>
	Exkurs: Der griechische Gott Dionysos .....	40
5.2.1.	Der Theaterbau.....	40
5.2.2.	Städtische/Große Dionysien .....	43
<b>5.3.</b>	<b>Der Parthenontempel .....</b>	<b>44</b>
5.3.1.	Die Parthenonskulpturen .....	46
5.3.1.1.	Die Metopen.....	47
5.3.1.2.	Der Fries.....	48
5.3.1.3.	Die Giebel .....	50
5.3.1.4.	Die Gold-Elfenbeinstatue der Athena Parthenos .....	52
<b>5.4.</b>	<b>Die Panathenäenstraße .....</b>	<b>53</b>
<b>6.</b>	<b>INSZENIERUNG DES NEUEN AKROPOLIS MUSEUMS .....</b>	<b>55</b>
<b>6.1.</b>	<b>Aufgreifen des Prozessionscharakters .....</b>	<b>55</b>
<b>6.2.</b>	<b>Das Neue Akropolis Museum als Materialisierung der Forderung an das Britische Museum .....</b>	<b>64</b>
6.2.1.	Lord Elgin und der Erwerb der Parthenonskulpturen.....	64
6.2.2.	Die Elgin Marbles als Teil des Britischen Museums .....	67
6.2.3.	Die Kontroverse rund um die Elgin Marbles .....	69
6.2.4.	Das Neue Akropolis Museum als Argument in der Debatte bezüglich der Elgin Marbles.....	73
<b>6.3.</b>	<b>Nationalbewusstsein und Wichtigkeit der griechischen Kultur....</b>	<b>76</b>
6.3.1.	Das Neue Akropolis Museum als Versuch an das antike Athen anzuknüpfen .....	80
6.3.2.	Die Kultur als wichtiger Faktor für das Nationalbewusstsein .....	83
6.3.2.1.	Kollektives Gedächtnis, kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur.....	83
6.3.2.2.	Erinnerungsfiguren in Athen.....	86
6.3.2.3.	Das Neue Akropolis Museum als Teil der Erinnerungskultur.....	87

<b>6.4. Inszenierung anhand des Ausstellungskonzepts .....</b>	<b>90</b>
6.4.1. Inszenierung durch Kommunikation .....	91
6.4.2. Inszenierung des Akropolisbezugs .....	93
6.4.3. Inszenierung durch erneutes Aufgreifen der Rückgabe- forderung an das Britische Museum .....	94
6.4.4. Inszenierung durch Stilisierung .....	95
6.4.5. Inszenierung durch die Architektur selbst .....	96
<b>7. RESÜMEE.....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>102</b>
<b>Literatur-, Internet- und Originalquellen .....</b>	<b>102</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>110</b>
<b>Bilderquellen.....</b>	<b>110</b>
<b>8. ANHANG.....</b>	<b>114</b>
<b>8.1. Abstract .....</b>	<b>114</b>
<b>8.2. Lebenslauf.....</b>	<b>115</b>

# Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Westansicht des Entwurfs Schinkels .....	9
Abbildung 2: Grundriss des Entwurfs Schinkels .....	9
Abbildung 3: Athener Nationalbibliothek .....	11
Abbildung 4: Athener Universität .....	11
Abbildung 5: Athener Akademie der Wissenschaften.....	11
Abbildung 6: Rekonstruktion des Aufgangs zur Akropolis – die Propyläen – rechts oben der Nike-Tempel. ....	24
Abbildung 7: Erechtheion, Süd-West-Ansicht. ....	25
Abbildung 8: Kore aus dem Ende des 6. Jhs.....	32
Abbildung 9: Reiterfigur aus dem Ende des 6. Jhs.....	32
Abbildung 10: Ostansicht des Neuen Akropolis Museums .....	33
Abbildung 11: Museumseingang mit Blick zu den darunter liegenden Ausgrabungen .....	33
Abbildung 12: Luftperspektive auf die Akropolis.....	38
Abbildung 13: Achse zwischen Panathenäenstraße und Neuem Akropolis Museum .....	38
Abbildung 14: Ruine des Dionysostheaters mit dem Neuen Akropolis Museum im Hintergrund .....	41
Abbildung 15: Grundriss des Dionysostheaters nach dem Umbau im 4. Jh. v. Chr. ....	42
Abbildung 16: Schnittzeichnung zur Demonstration der drei Typen von Außenskulpturen am Parthenon.....	46
Abbildung 17: Diagramm mit Angabe der Themen der Parthenon-Skulpturen. ....	47
Abbildung 18: Nordfries Platte XLVII; Vorbereitungen für die Prozession.....	49
Abbildung 19: Südfries Platte XI; Reiter inmitten der Prozession.....	49
Abbildung 20: Rechte Ecke des Ostgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.....	51

Abbildung 21: Linke Ecke des Westgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.....	52
Abbildung 22: Stadtplan Athens mit Einzeichnung des Panathenäenwegs .....	53
Abbildung 23: Ausstellungs-Route des Neuen Akropolis Museums .....	56
Abbildung 24: Galerie der Abhänge der Akropolis.....	57
Abbildung 25: Archaische Galerie .....	58
Abbildung 26: Parthenon Galerie.....	59
Abbildung 27: Thomas Bruce, bekannt als Lord Elgin.....	64
Abbildung 28: Plan der Duveen Galerie .....	68
Abbildung 29: Duveen Galerie .....	68
Abbildung 30: Wahlplakat der Synaspismos Partei aus dem Jahre 1994 .....	70
Abbildung 31: Transport der Parthenonskulpturen mit Kränen.....	90
Abbildung 32: Ankunft einer Transportbox im Neuen Akropolis Museum .....	90
Abbildung 33: Süd-Metope XXVII: Kampf zwischen einem Lapithen und einem Zentauren.....	94

## Vorwort

Erst durch einen genauen Blick auf die alltägliche Lebenswelt wird deutlich, wie sehr diese von verschiedenen Aspekten der griechischen Antike durchzogen ist. Dies beginnt schon bei der ständigen Erinnerung an die antiken Götter, deren Namen gerne als Geschäftsbezeichnungen herangezogen werden. Bestes Beispiel hierfür ist der Sportartikelkonzern *Nike*, dem die griechische Siegesgöttin ihren Namen leiht.

Einen weiteren Aspekt stellen die griechischen Mythen dar, die beinahe jeder mehr oder weniger ausführlich kennt. Die teilweise spannenden Abenteuer-geschichten finden nicht nur in der Schule und in Büchern ihre Verbreitung, sie sind unter anderem auch ein beliebtes Thema von Hollywoodproduktionen, wie beispielsweise der Filme *Troja*<sup>1</sup> oder *300*<sup>2</sup>.

Im Rahmen meines Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft hatte ich mehrfach die Gelegenheit, mein Wissen über die griechische Antike zu vertiefen. Die Eröffnung des Neuen Akropolismuseums in Athen im Juni 2009 bot mir die Möglichkeit, neue Thesen zur vielfach erforschten Antike aufzustellen.

Mein besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler für seine umfassende Betreuung meiner Diplomarbeit. Danke nicht nur für die vielen Tipps, Hinweise und kritischen Anmerkungen, sondern auch für die Begeisterung und Motivation.

Außerdem danke ich meinen Eltern, die mich während meiner gesamten Studienzeit unterstützt haben und mir tatkräftig zur Seite standen.

Um eine gute Lesbarkeit meiner Diplomarbeit, die nach den Regeln der neuen Rechtschreibung verfasst ist, zu gewährleisten, sind im Folgenden Zitate, die sich auf die alte Rechtschreibung beziehen, nicht mit [sic!] gekennzeichnet. Weiters verwende ich in meiner Diplomarbeit aufgrund der besseren Lesbarkeit die männliche Form von Begriffen wie: Zuschauer/in/nen, Betrachter/in/nen, Besucher/in/nen, etc.

---

<sup>1</sup> *Troja*. Regie: Wolfgang Petersen. Drehbuch: David Benioff. USA, Malta, England: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 156'.

<sup>2</sup> *300*. Regie u. Drehbuch: Zack Snyder. USA: Warner Bros. Pictures, 2007. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2007. 112'.



# 1. Einleitung

## 1.1. Inszenierung der Griechischen Antike

Unter der Herrschaft des Königs Otto von Bayern, der von 1832 bis 1862 in Griechenland regierte, wurde für das Schicksal der Akropolis, so wie wir sie heute kennen, eine wichtige Entscheidung gefällt.

Der anerkannte preußische Architekt Karl Friedrich Schinkel wurde beauftragt, ein Schloss auf dem Akropolisberg für den jungen König zu entwerfen. Schinkel ging an diese Aufgabe mit archäologischer Behutsamkeit heran. Er plante die gesamte Anlage als einstöckigen, villenähnlichen Gebäudekomplex, dessen einzelne Trakte sich rund um die vorhandenen Ruinen aus der Antike gruppieren sollten. Einstöckig deshalb, damit der Parthenon von keinem der neuen Gebäude überragt würde.

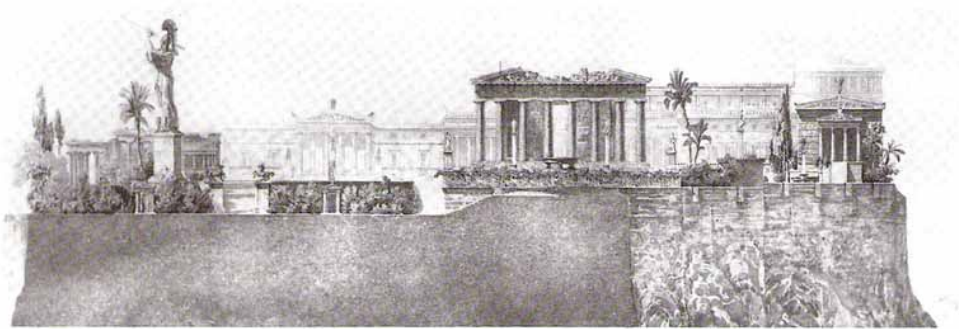


Abbildung 1: Westansicht des Entwurfs Schinkels<sup>3</sup>

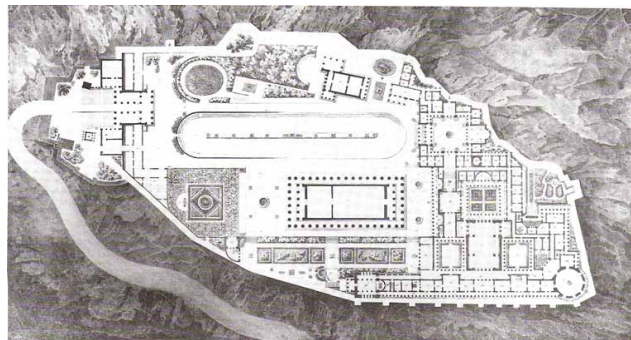


Abbildung 2: Grundriss des Entwurfs Schinkels<sup>4</sup>

„Die Akropolis zu bebauen war ein Gedanke, der nicht nur moderne Archäologen erschrecken läßt. Schon damals konnte man über den

---

<sup>3</sup> Westansicht des Entwurfs Schinkels. In: Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2003. S. 198.

<sup>4</sup> Grundriss des Entwurfs Schinkels. In: Ebenda. S. 199.

Sinn eines solchen Vorhabens und die Berechtigung dazu verschiedener Meinung sein.“<sup>5</sup>

Schlussendlich wurde Schinkels Baukonzept verworfen und der bayerische Hofarchitekt Friedrich Gärtner erhielt 1835 den Auftrag für den Bau eines Stadtschlusses. Als Gründe für die Ablehnung des Entwurfs Schinkels' wurden vor allem

„denkmalpflegerische Überlegungen sowie die Schwierigkeit, den in exponierter Lage landhausartig um die antiken Bauten gruppierten Palast mit den Erfordernissen der Hofhaltung eines europäischen Königs in Einklang zu bringen“<sup>6</sup>

geltend gemacht.

Die Akropolis wurde statt dem Ort der königlichen Residenz zu einem archäologischen Gebiet erklärt, woraufhin zahlreiche Untersuchungen der antiken Überreste stattfanden. (Siehe Kapitel 3.2.: 527 v. Chr. bis heute). Diese Entscheidung und der damit verbundene Akt der Beseitigung aller Spuren, die nach der Klassik auf der Akropolis entstanden waren, führten zu einer Inszenierung der Griechischen Geschichte. Die vier Bauwerke des 5. Jhs. v. Chr., die an die glorreichen Tage Athens erinnern, wurden herausgehoben, alles was danach kam, wurde ausgeblendet und zerstört. Die materiellen Überreste auf der Akropolis wurden der damaligen Vorstellung von klassischer Antike und Natur auch physisch angepasst, bis sie diesem Ideal tatsächlich glichen und das entstand, was wir heute sehen: nichts Natürliches oder historisch Gewachsenes, sondern ein modernes archäologisches Konstrukt.<sup>7</sup>

Der geplante Königspalast auf der Akropolis hätte die Verbundenheit zwischen der Kultur der Griechischen Antike und dem Hellenismus symbolisiert<sup>8</sup>, wie dies beispielsweise auch die Athener Trilogie tut.

Spaziert man in Athen die Panepistimíou entlang, fallen einem drei prunkvolle Gebäude ins Auge. Die Akademie der Wissenschaften, die Universität und die Nationalbibliothek bilden gemeinsam die »Athener Trilogie«, die von den beiden dänischen Brüdern Theophil und Christian Hansen entworfen wurde.

---

<sup>5</sup> Forssman, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken. München (u.a.): Schnell & Steiner Verlag, 1981. S. 216.

<sup>6</sup> Philipp, Klaus J.: »Sommernachtsträume« - Karl Friedrich Schinkels und Leo von Klenzes Entwürfe für ein Schloß in Athen. In: Peik, Susan M. (Hg.): Karl Friedrich Schinkel. Aspekte seines Werks. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2001. S.103.

<sup>7</sup> Vgl.: Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen: Akropolis und Museum. München (u.a.): Schnell & Steiner Verlag, 1967. S. 46.

<sup>8</sup> Vgl.: Zadow, Mario, a.a.O., S. 193.



Abbildung 3: Athener Nationalbibliothek<sup>9</sup>



Abbildung 4: Athener Universität<sup>10</sup>



Abbildung 5: Athener Akademie der Wissenschaften<sup>11</sup>

Der Bau der Nationalbibliothek orientiert sich architektonisch am Hephaisteion auf der Agora, die ionischen Säulen der Vorhalle der Universität sind denen der Propyläen abgeschaut und der massive, tempelartige Mitteltrakt der Akademie der Wissenschaften ist der Ostfassade des Erechtheion nachempfunden.<sup>12</sup>

Die Liste der Beispiele von Gebäuden und Monumenten, die auf die Bauwerke der Griechischen Antike Bezug nehmen, ließe sich noch beliebig fortführen. Dies lässt sich als Hinweis verstehen, dass auch heutzutage unsere Umwelt noch stark von der Griechischen Antike geprägt ist, beziehungsweise diese immer noch inszeniert wird. Der Gedanke einer imaginierten Kontinuität wird aufgeworfen, indem von einer historisch jüngeren Epoche eine Traditionslinie geschaffen wird, die sie mit ihrer Geschichte an eine historisch ältere Epoche sowie mit deren Kultur rückbindet.<sup>13</sup>

Die an die Antike angelehnten oder sogar nachgeahmten Bauformen stellen eine Verbindung zwischen Gegenwart und ruhmreicher antiker Welt her. Dem Betrachter werden dadurch nicht nur Eindrücke der antiken Architektur, sondern gleichermaßen die gesellschaftlichen und moralischen Wertvorstellungen der ausgewählten geschichtlichen Epoche vermittelt.

In meiner Diplomarbeit zeige ich auf, inwiefern die angesprochene Inszenierung der Griechischen Antike am Beispiel des Neuen Akropolismuseums Anwendung findet.

---

<sup>9</sup> Athener Nationalbibliothek. Eigenes Foto.

<sup>10</sup> Athener Universität. Eigenes Foto.

<sup>11</sup> Athener Akademie der Wissenschaften. Eigenes Foto.

<sup>12</sup> Vgl.: Brinke, Margit u. Kränzle, Peter: Athen und Umgebung. Bielefeld: REISE KNOW-HOW Verlag, 2003. S. 250ff.

<sup>13</sup> Vgl.: Murauer, Gerhard: Inszenierung von Geschichte im öffentlichen Raum: am Beispiel der Wiener Ringstraße. Wien: Dipl.-Arb., 2009. S. 38.

## **1.2. Gliederung meiner Arbeit**

Nach diesem einleitenden Kapitel folgt das Kapitel Inszenierung, in dem ich näher darauf eingehe, was der Begriff der Inszenierung überhaupt bedeutet. Außerdem zeige ich auf, dass bereits in verschiedenen Aspekten der antiken, griechischen Lebenswelt Inszenierungen vorhanden waren. Für meine Argumentation verwende ich als Beispiele die drei Bereiche Inszenierung in Prozessionen, Inszenierung im Theater und Inszenierung in Bauwerken. Alle drei Teilbereiche im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch näher behandelt werden.

In meinem dritten Kapitel gebe ich einen Überblick über die bedeutendsten geschichtlichen Ereignisse betreffend Athen und die Akropolis im Zeitraum zwischen dem dritten Jahrtausend v. Chr. und dem 6. Jahrhundert n. Chr. In einem kurzen Exkurs zu den Panathenäen schildere ich den grundlegenden Ablauf dieses Festes.

Im vierten Kapitel befasse ich mich zunächst mit den Vorgängerbauten des Neuen Akropolis Museums, bevor ich auf das neue Museumsgebäude eingehe. Hauptaugenmerk dieses Kapitels liegt sowohl auf dem zugrundeliegenden architektonischen Konzept, als auch auf dem zugrundeliegenden Ausstellungskonzept.

Den Standort des Neuen Akropolis Museums erläutere ich in meinem fünften Kapitel unter besonderer Berücksichtigung der von mir gezogenen, imaginären Achse, auf der sich nicht nur das Museum, sondern auch zwei Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou, das Dionysostheater, der Parthenon-Tempel und die Panathenäenstraße befinden.

Meine auf den bisherigen Ausführungen basierenden Thesen, inwiefern die Griechische Antike auch heutzutage noch am Beispiel des Neuen Akropolis Museums inszeniert wird, führe ich im sechsten Kapitel aus. Darin beschäftige ich mich mit den Inszenierungsaspekten bezüglich dem Aufgreifen des Prozessionscharakters, der Materialisierung der Forderung an das Britische Museum, der Rolle, die das Nationalbewusstsein und die Wichtigkeit der griechischen Kultur spielen und dem Ausstellungskonzept.

Im abschließenden siebten Kapitel fasse ich die Ergebnisse meiner Diplomarbeit zusammen.

## 2. Inszenierung

### 2.1. Begriffsbestimmung

Der Begriff der Inszenierung entstand im 19. Jh. aus dem semantischen Gebiet des Theaterbegriffs heraus.

„Er wird gebildet von Begriffen wie Aufführung, Inszenierung, Schauspieler/Darsteller, Leiblichkeit, Körper, Körperbild, Rolle, Maske, Spiel, Schauspiel, Bühne, Schauplatz, Szene, Zuschauer/Beobachter, Wahrnehmung.“<sup>14</sup>

Der damals noch eng gefasste Terminus bezog sich auf den Prozess der Einstudierung eines Theaterstückes, das heißt die Entwicklung und Erprobung von Strategien, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll.<sup>15</sup>

Ab dem Ende des 20. Jhs. erfuhr der Begriff der Inszenierung eine breitere Anwendung, unter anderem auch dadurch, dass ihm sowohl ästhetische, als auch anthropologische Komponenten zugerechnet wurden. Seitdem wird er nicht nur im Theaterwesen verwendet, sondern im gesamten kulturwissenschaftlichen Bereich.

Martin Seel definiert Inszenierung folgendermaßen:

„Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“<sup>16</sup>

Diese Prozesse können die unterschiedlichsten künstlerischen Kategorien betreffen, wie beispielsweise Mode, Landschaftsgestaltung, Architektur und viele mehr. Inszenierung ist damit ein „Zentralbegriff der neuen Ästhetik, der auf alle Bereiche des menschlichen Lebens und der sozialen Gemeinschaft Anwendung findet.“<sup>17</sup>

Inszenierung kann auch verstanden werden als ein Erscheinen-lassen, beziehungsweise ein In-Szene-setzen, und zwar dessen,

„was seiner Natur nach nicht gegenständlich zu werden vermag. [...] Nun beinhaltet Inszenierung, daß ihr etwas vorausliegen muß,

---

<sup>14</sup> Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen (u.a.): Francke Verlag, 2007 (= Theatralität; 1). S. 12.

<sup>15</sup> Vgl.: Ebenda. S. 18.

<sup>16</sup> Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. S. 70.

<sup>17</sup> Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Metzlers Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2005. S. 150.

welches durch sie zur Erscheinung kommt. [...] alles, was sich in ihr materialisiert, steht im Dienste eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart kommen darf.“<sup>18</sup>

Dieses In-Erscheinung-treten trifft nicht nur auf jeweilige Objekte, sondern ebenfalls auf das Auftreten eines Menschen, auch im Hinblick auf seine Umwelt zu, wodurch der Begriff der Inszenierung eine anthropologische Komponente erhält. Der Mensch kommuniziert und definiert sich über das In-Szene-setzen. Obwohl es nicht möglich ist, dem Begriff der Inszenierung bestimmte Grenzen zuzuweisen, heißt das nicht, dass diese nicht vorhanden sind. Martin Seel schreibt dazu: „Weder die, die inszenieren, noch die, für die inszeniert wird, können sich jemals ganz sicher sein, wann eine Inszenierung anfängt und wann sie zu Ende ist.“<sup>19</sup>

### **2.1.1. Inszenierung versus Authentizität**

Oft werden die beiden Begriffe Inszenierung und Authentizität als Gegensatzpaar verstanden. Was inszeniert ist, verliert an Authentizität und umgekehrt: was authentisch ist, kann nicht inszeniert sein.

„Authentizität wird zumeist als eine anzustrebende Norm und somit als positiv aufgeladenes Konzept verstanden. Doch sein Bezug und seine Reichweite sind vieldeutig, und es lebt von einem reichen begrifflichen Assoziationsfeld: Echtheit, Natürlichkeit, Originalität, Individualität, Unnachahmlichkeit, Spontaneität, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit, Glaubwürdigkeit etc.“<sup>20</sup>

Wie bereits erläutert, wird der Begriff der Inszenierung als

„das absichtsvolle Sichtbarmachen von Entscheidungen, Beschlüssen, Ereignissen, Vorgängen etc. vor einem Publikum, doch auch ihr absichtsvolles Ausklammern, Verschleiern oder Verbergen“<sup>21</sup>

verstanden. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass Darstellung schon immer ein konstitutives Moment von Authentizität war.<sup>22</sup> Gerade das Authentisch-Wirken eines Vorganges oder einer Gegebenheit kann Ziel und Produkt einer geglückten Inszenierung sein. In solchen Fällen wird Wert darauf

---

<sup>18</sup> Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. S. 504ff.

<sup>19</sup> Seel, Martin, a.a.O., S. 81.

<sup>20</sup> Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In: Knieper, Thomas u. Müller, Marion G. (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Halem Verlag, 2003. S. 12.

<sup>21</sup> Ebenda. S. 12.

<sup>22</sup> Vgl.: Kalisch, Eleonore: Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen (u.a.): Francke Verlag, 2007 (= Theatralität; 1). S. 31.

gelegt, dass die vorhandene Inszenierung so gestaltet ist, dass sie von den Betrachtern oder Zuschauern nicht wahrgenommen wird. Der Begriff der Wahrnehmung spielt somit in Hinsicht auf die Inszenierung eine große Rolle.

### **2.1.2. Original versus Kopie**

Kopien werden

„– gleichwohl, ob es sich um Aufzeichnungen der Realität oder um fiktionale Inszenierungen möglicher Wirklichkeiten handelt – dort, wo die Frage nach Authentizität aufgeworfen wird, als bloße „Imitate“ abgetan.“<sup>23</sup>

Das Original verfügt über eine Aura, die durch die Reproduktion verloren geht.

Walter Benjamin definiert Aura als eine

„Ferne, so nah sie sein mag. [...] Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion [...] vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener.“<sup>24</sup>

Dies impliziert auch, dass dem Originalen ein höherer Stellenwert zugerechnet wird, als dessen Kopie. Die Kopie ahmt das Original zwar nach, kann aber niemals zu einem vollwertigen Ersatz dessen werden.

Der Begriff des Originalen wird demnach mit Postulaten wie Wirklichkeit oder Realität belegt. Im Gegensatz dazu konnotiert Kopie stets Begriffe wie Abbildung, Darstellung und Inszenierung.

## **2.2. Inszenierung in der Antike**

Bereits in der Griechischen Antike waren verschiedene Formen der Inszenierung vorhanden, von denen ich im Folgenden drei Beispiele herausgreifen möchte.

### **2.2.1. Inszenierung in Prozessionen**

„Durkheim hat die These aufgestellt, dass eben die Riten und Feste den Sinn haben, dass die Gesellschaft in regelmäßigen Intervallen «gemeinsame Gefühle» zum Ausdruck bringt und damit aufrecht-

---

<sup>23</sup> Benkel, Thorsten: Inszenierte Wirklichkeiten. Erfahrung, Realität, Konstitution von Konformität. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2003. S. 9.

<sup>24</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999. S. 15.

erhält. Die Gemeinschaft konstituiert sich immer neu, indem sie sich selbst im Ritual darstellt.“<sup>25</sup>

Ein wichtiges Element solcher Feste stellen die jeweiligen Prozessionen dar, wie wir sie auch von den beiden wichtigen Festen Panathenäen und Städtische Dionysien kennen. (Siehe Exkurs: Panathenäen und Kapitel 5.2.2.: Städtische/Große Dionysien). Bei ersteren fand eine große Opferprozession statt, die sich vom Westeingang der Stadt bis zur Akropolis hinauf zog. Der Zweck dieses Festzuges war es, der Stadtgöttin Athena ihr neues Gewand, den Peplos zu bringen. Bei den Städtischen Dionysien gab es gleich mehrere Umzüge, der größte davon diente dazu, das hölzerne Standbild des Gottes Dionysos Eleuthereus zurück in dessen Tempelbezirk zu holen.

Neben den offensichtlich religiösen und unterhaltenden Aspekten solcher Prozessionen steckte in ihnen auch das Element der Identitätsfindung der Stadt Athen durch die Berufung auf alte Traditionen. Christian Meier schreibt dazu: Bei den Umzügen mögen mindestens die gemeinsame Festfreude und Erregung die Solidarität der Bürger erlebbar gemacht haben.<sup>26</sup>

Die Stadt formierte sich als Festgemeinschaft und wurde sich dadurch ihrer selbst bewusst.<sup>27</sup> Dieses Sich-selbst-bewusst-sein der Stadt Athen implizierte natürlich auch eine gewisse Abgrenzung gegenüber anderen Städten. Als Athen jedoch im 5. Jh. v. Chr. zu einer Stadt avancierte, der andere Städte untergeordnet waren, wurde auch dieser Umstand in der Prozession repräsentiert, nämlich in der Tatsache, dass diese untertänigen Städte bei den Panathenäen eine Waffenrüstung und bei den Städtischen Dionysien einen Phallos an Athen senden mussten.

Identitätsfindung war aber auch in dem Sinne gegeben, dass sich der einzelne Prozessionsteilnehmer über seine Rolle in der Gemeinschaft bewusst werden konnte, denn die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen, die in Athen bestanden, wurden im Umzug betont, beziehungsweise nivelliert. Bei der Opferprozession der Panathenäen gab es beispielsweise Gruppen, wie jugendliche Reiter, Mädchen mit Opfergaben oder Flötenspieler, mit denen sich die Zugehörigen identifizieren konnten. Bei der Rückholungsprozession im

---

<sup>25</sup> Burkert, Walter: Die antike Stadt als Festgemeinschaft. In: Hugger, Paul (Hg.): Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur. Festschrift der Phil. Fakultät I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich. Unterägeri: W&H Verlags AG, 1987. S. 28.

<sup>26</sup> Vgl.: Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München: Verlag C. H. Beck, 1988. S. 57.

<sup>27</sup> Vgl.: Ebenda. S. 42.



Rahmen der Städtischen Dionysien wurde hingegen die Einigkeit, Einheit und Gleichheit der athenischen Bürger zelebriert. Einzig den Choregen war es erlaubt, sich durch besonderen Prunk von der Menge abzuheben.

### 2.2.2. Inszenierung im Theater

Athen und das Dionysostheater (siehe Kapitel 5.2.: Das Dionysostheater) gelten noch heute als die Wiege des Theaters. In der Antike war das Theater der bevorzugte Ort, an dem sich die Polis selbst inszenierte und sich dabei in den Bühnenspielen auch wesentliche Fragen des gesellschaftlichen Lebens bewusst machte.<sup>28</sup> Meistens übernahm der Dichter selbst die Einstudierung beziehungsweise Inszenierung der Stücke.

In der Tragödie spiegelten sich die gesellschaftlichen Realitäten. Der Mythos reflektierte Verhältnisse einer vergangenen Zeit mit politischen und gesellschaftlichen Strukturen, die von denen der Gegenwart des Dichters stark abwichen. Der Dichter hatte die Aufgabe in der Gestaltung des Mythos allgemeine Strukturen sichtbar zu machen, die sich auch auf seine eigene Gegenwart anwenden ließ.<sup>29</sup>

Zusätzlich zu den einzelnen Stücken wurde im Theater auch die Polis selbst inszeniert, was ich anhand der politischen Rituale demonstrieren möchte:

Diese politischen Rituale, die im Rahmen der Städtischen Dionysien stattfanden, dienten unter anderem dem Zweck der Selbstdarstellung. Simon Goldhill schreibt in seinem Essay *The Great Dionysia and Civic Ideology*: „[...] the four moments of ceremony preceding the dramatic festival were all deeply involved with the city's sense of itself.“<sup>30</sup> Damit meint er folgende Ereignisse:

#### 1) Gemeinsames Opfer der Generäle:

„Zur Eröffnung der Tragödienwettbewerbe traten zehn Generäle – je einer aus den zehn Stämmen – zu einem gemeinsamen Opfer an. Auch sie waren auf diese Weise am Festbegängnis beteiligt, als Repräsentanten nämlich der militärischen Bedeutung der Phylen.“<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl.: Lohse, Gerhard u. Schierbaum, Martin (Hg.): Antike als Inszenierung. Drittes Bruno Snell-Symposium der Universität Hamburg am Europa-Kolleg. Berlin (u.a.): Walter de Gruyter Verlag, 2009 (= Beiträge zur Altertumskunde; 265). S. 7.

<sup>29</sup> Vgl.: Flashar, Hellmut: Zur Erinnerung: die antiken Aufführungsbedingungen. In: Flashar, Hellmut: Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama der Antike auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990. München: Verlag C. H. Beck, 1991. S. 24.

<sup>30</sup> Goldhill, Simon: *The Great Dionysia and Civic Ideology*. In: Winkler, John u. Zeitlin, Froma: *Nothing to do with Dionysos?*. Princeton: Princeton University Press, 1990. S. 114.

<sup>31</sup> Girshausen, Theo: Ursprungszeiten des Theaters. *Das Theater der Antike*. Berlin: Vorwerk 8, 1999. S. 345.

2) Verlautbarung der Wohltäter der Stadt:

Einzelne Bürger, die für die Gemeinde besondere Dienste geleistet hatten, wurden vor allen Anwesenden mit einem Kranz oder einer Krone ausgezeichnet.

„The whole audience was stimulated by such a ceremony to do service to the polis. [...] The audience was actually applauding the exhibition of thanks rather than the person being crowned.“<sup>32</sup>

Die Verlautbarung der Namen bot die Möglichkeit, die Bindungen und Pflichten zwischen Einzelpersonen und der Stadt zu aktivieren und zu intensivieren.

3) Parade der Kriegswaisen:

Krieger, die im Kampf für die Stadt ihr Leben gelassen hatten, galten im antiken Griechenland als Helden. Deren Söhne wurden auf Kosten der Gemeinde großgezogen und ausgebildet. Wenn sie ein entsprechendes Alter erreicht hatten, nahmen sie in voller Uniform im Zuge der Dionysien an einer Parade der Kriegswaisen teil. Ihnen wurden im Theater Ehrenplätze zugeteilt. Es wurde betont, was die Stadt alles für die Waisen getan hatte und was diese nun als Männer der Stadt zurückgeben könnten.

4) Zurschaustellung der Tribute:

Die Verbündeten Athens brachten ihre Tributzahlungen seit der Überführung der Kasse des Seebundes nach Athen bei den Dionysien ein. Mit diesem repräsentativen Staatsakt wurden die Macht und der Reichtum Athens vor seinen Bürgern und den zahlreichen Gästen demonstriert. Der militärische und politische Erfolg und die damit verbundene Vormachtstellung Athens wurden so besonders betont.

„Nichts an der Macht Athens sollte verdeckt, alles sollte sichtbar sein. Es ging darum, sie gerade auch den Athenern selbst, dem herrschenden Volk, das sie auszuüben, das sie zu tragen hatte, von dem sie abhing, immer wieder bewußt zu machen.“<sup>33</sup>

Diese vier verschiedenen politischen Rituale waren durchwegs Festakte, die der Staatsrepräsentation und der Identitätsfindung der Bürger Athens dienten.

---

<sup>32</sup> Goldhill, Simon, a.a.O., S. 104.

<sup>33</sup> Meier, Christian: Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte. Berlin: Siedler Verlag, 1993. S. 406.

### 2.2.3. Inszenierung in Bauwerken

Nicht nur in Aspekten der Feste, auch in monumentalen Gebäuden lassen sich diese beiden Zwecke konstatieren. Bestes Beispiel dafür ist der Parthenon. (Siehe Kapitel 5.3.: Der Parthenontempel). Dieser war nämlich kein Tempel in traditioneller Hinsicht, denn er verfügte über keinen, für religiöse Gebäude üblichen Altar. „Der Parthenon sollte den Bundesschatz aufnehmen. Ja vielleicht sollte er sogar den Dank, und zwar des Bundes, für den Sieg über die Perser darstellen.“<sup>34</sup> Aber nicht nur die Verbundenheit mit den Mitgliedern des Attischen Seebundes wurde mit dem kolossalen Bauwerk ausgedrückt. Der Parthenon lässt sich auch als Inszenierung der Modernität Athens verstehen. Der Bau wies eine erstaunliche Fortschrittlichkeit auf, denn Iktinos, der führende Architekt der damaligen Zeit, wandte die neuesten Erkenntnisse seines Fachgebietes an. Beispielsweise war der Parthenon der erste Tempel Griechenlands, der zur Gänze aus Marmor bestand. Außerdem wiesen seine Skulpturen eine Neuheit auf, da sich das Thema des Frieses nicht wie üblich auf ein Ereignis aus der Mythologie bezog, sondern die Bürgerschaft der Stadt abbildete.

Zudem wurde die Überlegenheit und Macht Athens durch den Parthenon inszeniert.

„Griechische Städte liebten es, mit Bauten und Denkmälern untereinander zu wetteifern. Gerade Athen, die Stadt, in der die kleinen Leute regierten, mußte da mithalten. Sie mußte alle andern übertreffen. Schließlich diente die Kunst [...] zu allen Zeiten dazu, zumindest die Fähigkeit, das Leistungsvermögen, aber in der Regel doch auch den Anspruch, die Größe von Herrschern zu dokumentieren, ja die Identität eines Gemeinwesens zu verkörpern.“<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ebenda: S. 405.

<sup>35</sup> Ebenda: S. 411.

### 3. Athen und die Akropolis

„Der Kalksteinfelsen der Akropolis verfügte mit einer Höhe von 156 m über dem Meeresspiegel, über alle die Kennzeichen, die die Aufmerksamkeit der Menschen in der prähistorischen Zeit auf ihn lenken konnten: eine geeignete Lage im Becken und auf dem Gipfel ein breites, von allen Seiten durch Steilabhänge geschütztes Plateau, das kostbare Wasserquellen am Fuß des Felsens besaß.“<sup>36</sup>

#### 3.1. Drittes Jahrtausend bis 527 v. Chr.

Die Hochfläche der Akropolis verfügt über eine Länge von 300 Metern und eine Breite von 150 Metern. Wahrscheinlich wurde sie schon seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. besiedelt. Aus der mykenischen Zeit, genauer gesagt aus dem 13. Jh. vor Christus stammt die Pelasgische Mauer, die die Akropolis umschloss und so die Verteidigung des Felsenhügels erleichterte und die im 10. Jh. an der Westseite durch eine zusätzliche neuntorige Mauer verstärkt wurde. Lambert Schneider und Christoph Höcker sind der Meinung, dass sich während der mykenischen Epoche bereits ein Königspalast auf dem Plateau der Akropolis befand: „Eine Palastanlage [...] darf man aufgrund der gewaltigen Umfassungsmauer und dem Vergleich mit ähnlichen Komplexen zweifellos voraussetzen.“<sup>37</sup>

Unter all den frühgeschichtlichen Königen hat sich besonders Theseus durch die Vereinigung vieler kleiner attischer Siedlungen zu einer großen Stadt – Athen – hervorgetan.

Der Einfall der Dorer um 1050 v. Chr. führte zu Zerstörung und kulturellem Niedergang.

„So blieb Griechenland jahrhundertlang im Dunkel. [...] Wir wissen nicht genau, was in dieser Periode auf der Akropolis umgestaltet wurde, denn keine Spuren von Monumenten oder anderen Kunstwerken dieser Zeit sind bis jetzt ans Licht gekommen.“<sup>38</sup>

Ab dem 8. Jh. v. Chr. erhielt der Akropolishügel eine andere Funktion. Nun war er nicht mehr Sitz eines herrschenden Königs, sondern ausschließlich dem religiösen Kult gewidmet. „The entire Acropolis was a holy place, dedicated to

---

<sup>36</sup> Tsakos, Konstantinos: Akropolis. Die Monumente und das Museum. Historischer und archäologischer Führer. Athen: Esperos Verlag, 2000. S. 5.

<sup>37</sup> Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph: Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. S. 67.

<sup>38</sup> Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen, a.a.O., S. 11ff.

the cult of Athena and the other divine patrons of Athens.“<sup>39</sup> Die Monarchie war einer Oligarchie gewichen.

Die frühesten religiösen Bauten auf der Akropolis, nämlich kleine Schatzhäuser, die Weihgaben beherbergten, entstanden seit dem 7. Jh. v. Chr. Außerdem wurde im selben Jahrhundert der erste monumentale Altar und zu Beginn des 6. Jhs. v. Chr. ein großer Athena-Tempel (in etwa zwischen dem heutigen Erechteion und Parthenon) gebaut.

Zu dieser Zeit herrschte große Unzufriedenheit unter den attischen Bürgern, was auch auf die großen Klassenunterschiede in der griechischen Gesellschaft zurückgeführt werden kann. Bauer und Handwerker waren den tonangebenden Adelsgeschlechtern relativ schutzlos ausgeliefert. Der Krise, die sich daraus ergab, versuchten sowohl Dracon, als auch Solon durch Gesetzesreformen beizukommen.

Schließlich gelang es jedoch ab 561 v. Chr. dem Adligen Peisistratos eine Tyrannis (mit Unterbrechungen) zu bilden. Unter seiner Herrschaft erfolgten zahlreiche Reformen, die dem gemeinen Volk zugute kamen. Unter anderem wird ihm das Einführen der Städtischen Dionysien und eine Erweiterung der Panathenäen, die er für die Bürger Athens zugänglich machte, zugeschrieben.

„Nun war die Akropolis nicht mehr exklusives Heiligtum der obersten Gesellschaftsschichten, sondern diente der religiösen und kulturellen Identifikation aller freien Athener.“<sup>40</sup>

## **Exkurs: Panathenäen**

Die Panathenäen waren das größte Fest Athens, das zu Ehren des Geburtstags der Göttin Athena Polias rund um den 28. des Monats Hekatombaion gefeiert wurde. Wann dieses Fest genau entstand, ist unklar. Erichthonios, der menschliche Sohn der Gaia und des Hephaistos, soll der Begründer gewesen sein. Der attische König Theseus wird mit dem Aufkommen des Namens Panathenaia verknüpft. Peisistratos wird schließlich eine grundlegende Erweiterung des Festes zugeschrieben, denn seit 566/5 v. Chr. feierte man die Großen Panathenäen alle vier Jahre mit besonderem Aufwand:<sup>41</sup> „The Great

---

<sup>39</sup> Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. London: British Museum Press, 1997. S. 6.

<sup>40</sup> Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 97.

<sup>41</sup> Vgl.: Deubner, Ludwig: Attische Feste. Berlin: Heinrich Keller Verlag, 1932. S. 23.

Panathenaia, held every four years, was a more splendid version of an annual festival.<sup>42</sup>

„These „Greater“ Panathenaias included musical competitions, recitations of Homer’s epic poetry, gymnastic and equestrian contests, events such as dancing in armor (*pyrrhike*), torch racing and a regatta in the harbor, as well as a long colorful procession through the city to the goddess Athena’s shrine on the Akropolis.“<sup>43</sup>

Die Sieger der verschiedenen Agone erhielten überaus begehrte panathenäische Preisamphoren, die mit wertvollem Olivenöl gefüllt waren. „Crowns and fillets also were officially given at Athens.“<sup>44</sup>

An der bereits angesprochenen Prozession, die das Thema des Parthenonfrieses darstellt (siehe Kapitel 5.3.1.2.: Der Fries), nahmen sämtliche Bewohner Athens teil.

„Im Zug schritten außer denen, die das Gewand hergestellt hatten, Mädchen mit Opfergerät, Körben und Kannen, Flötenspieler, auch eine Gruppe von zweigtragenden Männern, ein Aufgebot an Hoplitern, ein anderes von Reitern samt einer Abordnung der Metöken und lange Reihen von Rindern und Schafen, die am Ende auf der Akropolis geopfert wurden; [...] Jeder Demos sollte bei dem Umzug vertreten sein, denn es galt die Einheit Attikas zu dokumentieren.“<sup>45</sup>

Die Knochen und das Fett der Opfertiere wurden den Göttern dargebracht. Das restliche Fleisch wurde unter Athens Bewohnern festlich aufgeteilt. Auch dieser Aspekt des Festes sollte die Einheit Attikas zum Ausdruck bringen.

Den Höhepunkt der Prozession stellte die Überreichung des Peplos an das hölzerne Standbild der Athena im Erechtheion auf der Akropolis dar.

„The Panathenaic peplos was a large tapestry, the work of professional weavers, decorated with a woven representation of the battle between gods and the Giants, which was dedicated to Athena every four years at the Great Panathenaia, at which time it was displayed in the procession as the sail of a wheeled ship.“<sup>46</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Panathenäen durch ihre vielen unterschiedlichen Komponenten wie Athletik, Musik und Dichtung, Religiosität

---

<sup>42</sup> Jenkins, Ian: The Parthenon Frieze. London: British Museum Press, 1994. S. 24.

<sup>43</sup> Neils, Jenifer: The Panathenaia: An Introduction. In: Neils, Jenifer (Hg.): Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in ancient Athens. Princeton: Princeton University Press, 1992. S. 13.

<sup>44</sup> Kyle, Donald G.: Gifts and Glory. Panathenaic and Other Athletic Prizes. In: Neils, Jenifer (Hg.): Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon. Madison (u.a.): University of Wisconsin Press, 1996. S. 118.

<sup>45</sup> Meier, Christian, Athen, a.a.O., S. 448.

<sup>46</sup> Mansfield, John M.: The robe of Athena and the Panathenaic „Peplos“. Berkeley: Dissertation, 1985. S. 51.

und das gemeinsame Opfermahl ein Spektakel waren, das verschiedenste Bedürfnisse zu erfüllen vermochte.<sup>47</sup>

### **3.2. 527 v. Chr. bis heute**

Nach dem Tod Peisistratos im Jahre 527 v. Chr. ging die Tyrannis auf seine beiden Söhne Hippias und Hipparchos über, die Veränderungen auf der Akropolis vornahmen. Beispielsweise wurde ein prächtiges Eingangstor erbaut. Das Aufbegehren der adeligen Geschlechter, aber auch wohlhabender Bürger, die politischen Einfluss forderten, gegen die Tyrannis nutzte Kleisthenes, um nach dem Sturz der Tyrannis Verfassungs- und Heeresreformen im Jahre 507 v. Chr. durchzuführen. Mit der Einführung der Isonomie wurde die Basis für die spätere Demokratie errichtet.

Im Jahre 480 v. Chr. fiel der Perserkönig Xerxes in Griechenland ein, als Rache für die Niederlage seines Vaters Darius bei Marathon zehn Jahre zuvor. Bei den Thermopylen wurde ein Teil der griechischen Verteidigung vernichtend geschlagen. Einige Städte Griechenlands ergaben sich dem Feind Persien. Die Athener beschlossen unter der Führung Themistokles die Stadt zu verlassen und auf die Insel Salamis zu flüchten. Die Perser fielen über die großteils verlassene Stadt Athen her und zerstörten unter anderem alle Bauten auf der Akropolis. Dieser Zerstörung fielen auch die Anfänge des Vor-Parthenons zum Opfer. (Siehe Kapitel 5.3.: Der Parthenontempel).

In der Meeresenge bei Salamis gelang es den Griechen mit Hilfe der Spartaner und anderer kleiner Städte Griechenlands die persische Flotte zu schlagen. Die Ruinen der Akropolis wurden bis auf wenige Ausnahmen nicht wieder aufgebaut, sondern als Mahnmal einige Jahre in ihrem desolaten Zustand belassen.

Um der Gefahr, die immer noch von Persien ausging, zu entkommen, wurde 478/77 v. Chr. der Delische Bund gegründet. Der ursprünglich freiwillige Zusammenschluss vieler griechischer Städte wurde im Laufe der Jahre immer mehr zur Machtquelle Athens, bis schließlich 545 v. Chr. auch die Schatzkammer des Bundes nach Athen verlegt wurde.

Inzwischen war Athen zu einer Demokratie herangereift und die Macht des Areopags, also des alten attischen Adelsrats, gebrochen.

---

<sup>47</sup> Vgl.: Neils, Jenifer, a.a.O., S. 24.

„Die durch einen blutigen Umsturz 461/60 v. Chr. installierte ‚radikale Demokratie‘ brachte eine Vielzahl von Gremien, Ausschüssen, Versammlungen und Ämtern mit sich, in denen alle Vollbürger der Stadt mitwirkten.“<sup>48</sup>

In etwa ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. übte Perikles, ein mächtiger Politiker, großen Einfluß auf die Entscheidungen, die in Athen gefällt wurden, aus. Das Perikleische Zeitalter kann als die Glanzzeit Athens und der klassischen, griechischen Kultur angesehen werden. Unter anderem entstanden zu dieser Zeit zwei wichtige Bauwerke auf der Akropolis. Zwischen 447 und 432 v. Chr. wurde der Parthenon in einer Rekordzeit von nur 15 Jahren errichtet und zwischen 437 und 432 v. Chr. wurden die Propyläen erbaut.



Abbildung 6: Rekonstruktion des Aufgangs zur Akropolis – die Propyläen – rechts oben der Nike-Tempel.<sup>49</sup>

Bei letzteren handelte es sich um eine gigantische Toranlage zur Akropolis. Die eigentliche Eingangshalle war mit jeweils sechs dorischen Säulen an der Front- und an der Rückseite versehen. An beiden Seiten der Halle wurden Flügelbauten vorgezogen.<sup>50</sup>

Mit dem Beginn des Peloponnesischen Krieges gegen Sparta im Jahre 431 v. Chr. ging das perikleische Zeitalter zu Ende. Dennoch wurden während diesem Krieg zwei weitere Bauten auf der Akropolis errichtet. Der Nike-Tempel wurde 427/426 v. Chr. begonnen und 418 v. Chr. fertiggestellt. Dieser traditionell ausgerichtete, kleine Tempel stand unmittelbar neben den Propyläen. Er wurde mit vier ionischen Säulen an Front- und Rückseite und Verzierungen, beispiels-

---

<sup>48</sup> Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 114.

<sup>49</sup> Rekonstruktion des Aufgangs zur Akropolis – die Propyläen – rechts oben der Nike-Tempel.

<http://www.lsg.musin.de/Geschichte/Geschichte/isb/athen/athen-rekonstruktion.htm> Zugriff: 30.1.2010.

<sup>50</sup> Vgl.: Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 160.



weise Skulpturenschmuck an den beiden Giebeln und dem Fries, ausgestattet. Im Inneren des Tempels befand sich ein Kultbild der Siegesgöttin. Um den Rand der Bastion herum wurde ein steinernes Geländer angebracht, dessen kunstvolle Verzierung nach außen gewandt war.

421 v. Chr. wurde mit dem Bau des Erechtheion begonnen. Nach einigen Jahren der Unterbrechung wurde es schließlich zwischen 409 und 406 v. Chr. fertig gestellt. Dieser Bau wirkte durch seine Vielgliedrigkeit und seine außergewöhnlich zahlreichen, teilweise farbenpächtigen Verzierungen im Vergleich zum Parthenon eher zierlich. Nicht nur Athena, sondern auch andere Gottheiten, wie beispielsweise Poseidon, Zeus oder Hephaistos, wurden im Erechtheion verehrt.



Abbildung 7: Erechtheion, Süd-West-Ansicht.<sup>51</sup>

Vor dem Osteingang der Cella wurde durch sechs ionische Säulen ein Portikus gebildet. Eine zweite Säulenhalle befand sich auf der Nordseite des Gebäudes, die in einen weiteren abgeteilten Raum führte. Im Süden wurde der balkonartige Anbau anstatt von Säulen von sechs Korymben, die auf einem durchgehenden Steingeländer standen, den sogenannten Karyatiden, gestützt. Die Fensterfront im Westen wurde durch vier Halbsäulen untergliedert.

Mit der Niederlage Athens gegen Sparta im Peloponnesischen Krieg 404 v. Chr. endete Athens Weltmacht. Im 4. Jh. v. Chr. kam zwar immer noch die Demokratie als politische Regierungsform zum Tragen, jedoch bei weitem nicht mehr so radikal wie im Jahrhundert zuvor. Die einzelnen Individuen wurden nun viel mehr hervorgehoben. Athen entwickelte sich zum Zentrum der Rhetorik, der

---

<sup>51</sup> Erechtheion. Eigenes Foto.

Philosophie und des Theaters. Bereits 534 v. Chr. hatte Peisistratos durch die Einführung der alljährlich stattfindenden Städtischen Dionysien dem Theater einen religiös-kultischen Rahmen verliehen. Nun wurde das ehemals hölzerne Dionysostheater am Südrand der Akropolis in einen Steinbau umgewandelt und die Stücke der klassischen Dichter, wie Aischylos, Sophokles und Euripides, erfuhren eine Wiederaufnahme ins Repertoire.

In den folgenden Jahrhunderten wurde die Akropolis von hellenistischen und römischen Herrschern geprägt, beispielsweise indem sie neue Bauten finanzierten, wie König Eumenes II. von Pergamon, der unter anderem im 2. Jh. v. Chr. westlich des Dionysostheaters die Eumenes-Stoa errichten ließ, oder der römische Kaiser Augustus, unter dessen Herrschaft der Roma-Augustus-Tempel im Jahre 27 v. Chr. östlich des Parthenons erbaut wurde. Neben solchen großzügigen Herrschern, gab es aber auch viele, die Athen feindseelig gegenüber eingestellt waren, wie der römische Feldherr Sulla, der 86 v. Chr. über die Stadt herfiel.

Im Jahre 267 n. Chr. wurde Athen erneut geplündert, diesmal von den einfallenden Herulern. Das zur Abwehr erbaute Beulé'sche Tor konnte die Eindringlinge nicht aufhalten. Wie gravierend die Beschädigungen waren, ist nicht bekannt.

Im gesamten römischen Reich verbreitete sich besonders unter Kaiser Konstantinos (324-337) und seinen Nachfolgern das Christentum. Diese Umwälzung kam in Athen, wo heidnische Bräuche alteingesessen waren, unter anderem durch die Schließung der Philosophenschulen und die Umwandlung des Parthenons, sowie des Erechtheions in christliche Kirchen, zum Ausdruck. In dieser Zeit wurden viele heidnische Bilder und Skulpturen vernichtet, so auch eine Vielzahl der Metopen des Parthenons. (Siehe Kapitel 5.3.1.1.: Die Metopen).

In den folgenden Jahrhunderten wechselte die Herrschaft in Athen mehrmals, bis die Stadt 1458 vom türkischen Sultan Mehmet II erobert wurde. Nun wurde der Parthenon in eine Moschee umgewandelt.

1687 wurde Athen von den Venezianern belagert. Der Oberbefehlshaber Francesco Morosini ließ die Akropolis bombardieren. Als eine Bombe den Parthenon, in dem Waffen und Munition gelagert waren, traf, wurden der Mittelteil und das Dach in die Luft gesprengt. Schon im Jahre 1645 hatte die

Propyläen ein ähnliches Schicksal ereilt, als darin ebenfalls die Pulvervorräte gelagert waren und ein Blitz einschlug. Zusätzlichen Schaden fügte Morosini dem Parthenon zu, als er versuchte die Mittelfiguren des Westgiebels als Trophäen abzumontieren, diese dabei jedoch zu Boden stürzten und zerbrachen. Wenig später befand sich Athen erneut in türkischer Herrschaft.

Ende des 17. Jh. entstand in Westeuropa ein neues Interesse an Athen und der Akropolis. Die klassischen Bauten wurden studiert und auf der ganzen Welt vielfach nachgeahmt. Besonders bekannt sind die Zeichnungen der Parthenonskulpturen von Jacques Carrey aus dem Jahre 1674. Expeditionen aus unterschiedlichen Ländern konkurrierten miteinander um die Erbeutung der letzten noch gut erhaltenen griechischen Antiquitäten.<sup>52</sup> Thomas Bruce, auch bekannt als Lord Elgin, gelang es schließlich 1801 eine Genehmigung der türkischen Behörden zu erhalten, die seinem Team nicht nur erlaubte die verschiedenen Skulpturen auf der Akropolis zu zeichnen und Abdrücke davon zu nehmen, sondern auch diese abzumontieren und nach England zu verfrachten. (Siehe Kapitel 6.2.1.: Lord Elgin und der Erwerb der Parthenonskulpturen).

1833 wurde Griechenland von der türkischen Besatzung befreit und der erst siebzehnjährige Otto von Bayern wurde von den Siegermächten England, Frankreich und Russland als neuer König eingesetzt. Er wurde jedoch im Jahre 1862 zur Abdankung gezwungen. Eine Reihe weiterer Könige folgte ihm auf den Thron, bis 1974 die Staatsform der präsidentialen Republik per Volksabstimmung festgelegt wurde.<sup>53</sup>

Schon unter König Otto wurde die Akropolis einem Archäologenteam überlassen, das versuchte, die Zeugnisse der klassischen Antike freizulegen. „The whole period between the death of Alexander the Great and the uprising of March 1821 was now to be seen as a regrettable and forgettable interlude.“<sup>54</sup> Jedwede Spuren der Entwicklung, die die Akropolis nach der Klassik geprägt hatte, galten nicht als erhaltenswert und wurden beseitigt.

„All of the vestiges of barbarism must be eradicated from the Acropolis and from all of Greece and the remains of the glorious past

---

<sup>52</sup> Vgl.: Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 36.

<sup>53</sup> Vgl.: Brinke, Margit u. Kränzle, Peter, a.a.O., S. 100.

<sup>54</sup> St. Clair, William: Lord Elgin and the marbles. The controversial history of the Parthenon sculptures. Oxford (u.a.): Oxford University Press, 1998. S. 322.

shall shine with new splendour as a firm base for a glorious present and a glorious future.“<sup>55</sup>

Die Situation, die dadurch entstand, nämlich die Überreste aus dem 5. Jh. v. Chr. auf der ansonsten kahlen Akropolis, ist eine künstliche, die zuvor nie gegeben war. Zusätzlich wurden durch diesen Vorgang zahlreiche Indizien, anhand derer Archäologen heutzutage aufschlussreiche Erkenntnisse über längst Vergangenes gewinnen könnten, unwiederbringlich zerstört.

Im 19. und 20. Jh. wurde ein Wiederaufbau der zerstörten Tempel vorgenommen. Für die Tempelruinen war dieses Programm jedoch teilweise verheerend. Beispielsweise wurden die herumliegenden Marmorteile nicht immer an ihren richtigen Platz gefügt. Außerdem wurden unter der Anleitung des Architekten Nikolaos Balanos zum Befestigen der Marmorblöcke Eisenklammern verwendet, die später oxidierten und so zu Brüchen im Gestein führten. Weitere Schäden verursachen immer noch die Luftverschmutzung und der saure Regen, sowie die Vielzahl der Touristen, die jedes Jahr auf die Akropolis pilgern. 1975 wurde ein Komitee gegründet, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Restaurierung der Akropolis fachmännisch durchzuführen. Die Arbeit des Komitees ist immer noch nicht abgeschlossen.

---

<sup>55</sup> Casanaki, Maria u. Mallouchou, Fanny: Interventions on the Acropolis: 1833–1975. In: Casanaki, Maria (Hg.): The Acropolis at Athens. Conservation Restoration and Research 1975–1983. Athens: Committee for the Preservation of the Acropolis Monuments, 1985. S. 13.

## 4. Der Bau des Neuen Akropolis Museums

„The power of the symbolism associated with the Acropolis prevented architects, archaeologists, and the public at large from agreeing on the location, form and mission of a new museum. After over thirty years of gestation, the public accepted the decision to build on the Makryianni site a minimalist, contemporary design and a fresh view of the celebrated finds of the Acropolis.“<sup>56</sup>

### 4.1. Vorgängerbauten

Nach dem Rückzug der Venezianer von der Akropolis, als der Parthenon bereits in Trümmern lag, errichteten die Türken im Inneren der Ruine eine kleine Moschee. Bevor diese 1844 abgerissen wurde, fungierte sie einige Jahre lang als Art Museum für die archäologischen Funde, die nach dem Unabhängigkeitskrieg dort ausgegraben wurden.

„Das erste Museum ist zwischen 1865 und 1874 als erstes Museumsgebäude des neugriechischen Staates nach Plänen des Architekten P. Kalkos auf der Südostecke des Akropolisplateaus errichtet worden.“<sup>57</sup>

Das Museum wurde in eine Senkung im Felsengelände eingebaut, so dass es von den meisten Stellen, sowie vom Fuße der Akropolis aus nicht zu sehen war.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde das Museum nach Plänen des Architekten P. Karantinos erweitert. Die Ausstellung wurde unter der Leitung des Direktors G. Miliadis neu organisiert.<sup>58</sup> Diese Neuaufstellung, die ab 1964 den Museumsbesuchern zugänglich war, zeigte die Ausstellungsobjekte in chronologischer Reihenfolge in zehn verschiedenen Räumen.

Mit dem Ausbau des Museums war die Mulde der Südostecke der Akropolis vollkommen ausgenutzt und es gab keine Möglichkeit mehr, in dem Gebäude zusätzlichen Platz für weitere Ausstellungsstücke zu schaffen. Dieser wurde jedoch für die in Sicherheit gebrachten Skulpturen der klassischen Bauwerke dringend benötigt, weshalb der Bau eines neuen Akropolismuseums unumgänglich wurde.

---

<sup>56</sup> Pandermalis, Dimitrios: Preface. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009. S. 8.

<sup>57</sup> Michalopoulos, Aristeidēs: Die Museen Athens. Piräus – Attika. Inseln im Saronischen Golf. Athen: Erevnites Verlag, 2001. S. 107.

<sup>58</sup> Vgl.: Ebenda. S. 107.

## 4.2. Das Neue Akropolis Museum

### 4.2.1. Die vier Architekturwettbewerbe

Bereits 1976 wurde der erste Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem Architekten Pläne für ein neues Akropolismuseum einreichen konnten. Der damalige Ministerpräsident Konstantinos Karamanlis entschied, dass das Gelände des ehemaligen Militärkrankenhauses im Makriyanni am Fuße der Akropolis für das Bauprojekt herangezogen werden sollte. Der erste und auch der zweite Wettbewerb aus dem Jahre 1979 scheiterten jedoch. 1989 gingen die italienischen Architekten Nicoletti und Passarelli als Sieger aus der dritten Ausschreibung hervor. Deren Pläne konnten allerdings nie in die Realität umgesetzt werden, da auf dem Makriyanni-Gelände Ausgrabungen einer Ruinenlandschaft, deren Bauwerke zwischen dem 6. Jh. v. Chr. und dem 5. Jh. n. Chr. entstanden sind, zu Tage traten.

„In 1994 the State established a specific organization for the construction of the New Acropolis Museum“<sup>59</sup>.

Schließlich wurde im Jahr 2000 der vierte und letzte Wettbewerb ausgeschrieben, den Bernard Tschumi Architects in Kooperation mit Michael Photiadis gewann.

„Among the directives were innovative proposals for incorporating the on-site archaeological excavation into the Museum so that the archaeological remains would become an integral Museum installation; the use of natural light to create the sense of an outdoor environment keyed to the original outdoor siting of the majority of the Museum’s exhibits; a balanced relationship between the Museum architecture and the urban environment in which it is located; and the ability of visitors to view the Parthenon on the Acropolis and the architectural sculptures in the Museum at the same time.“<sup>60</sup>

Für die Realisation des Bauprojekts stand ein Budget von 130 Millionen Euro zur Verfügung. Im September 2003 wurde mit den Bauarbeiten begonnen, die vier Jahre später abgeschlossen wurden. Obwohl Besucher ab Beginn des Jahres 2008 für wenige Stunden am Tag probeweise ins Museum eingelassen wurden, fand die offizielle Eröffnung des Neuen Akropolis Museums erst im Juni 2009 statt.

---

<sup>59</sup> Pandermalis, Dimitrios: The Museum and Its Content. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009. S. 24.

<sup>60</sup> Ebenda. S. 26.

#### **4.2.2. Das zugrunde liegende architektonische Konzept**

Das Projekt des Neuen Akropolis Museums basiert auf der These Bernard Tschumis, dass jedem architektonischen Bauwerk die drei Elemente Content (Gehalt), Context (Kontext) und Concept (Konzept) zugrunde liegen und diese sich gegenseitig bedingen. Ausgangspunkt aller Überlegungen stellen die Ausstellungsobjekte dar. Diese gehen der Umgebung und dem Zusammenhang, in welchen sie präsentiert werden, voran. Erst zuletzt erschließen sich unter Einbeziehung der genannten Faktoren die architektonische Form und Idee.

##### 4.2.2.1. Content

Den Content oder Gehalt des Neuen Akropolis Museums stellen seine vielfältigen Ausstellungsobjekte dar. (Siehe auch Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters). Dazu gehören in gewisser Hinsicht auch die unter dem Museum gelegenen Ruinenlandschaften, denn immer wieder geben Glas-elemente im Fußboden des Erdgeschosses, sowie eine Aussparung im Boden vor dem Eingang des Museums auf der Zugangsrampe den Blick darauf frei. Zusätzlich ist geplant, diese unter dem eigentlichen Museum liegende Ebene den Museumsbesuchern zugänglich zu machen, wenn die archäologischen Arbeiten abgeschlossen sind.

Im Inneren des Gebäudes präsentiert das Neue Akropolis Museum seine Ausstellungsobjekte auf drei verschiedenen Ebenen. Im Erdgeschoss, der Galerie der Abhänge der Akropolis, werden antike Funde, die an den Abhängen des Burgbergs entdeckt wurden, gezeigt.

Auf der östlichen und südlichen Seite des ersten Stockwerks sind in der Archaischen Galerie, wie der Name schon sagt, Skulpturen aus der archaischen Periode zu sehen, darunter beispielsweise Darstellungen der sogenannten Koren und Reiter. (Siehe Abbildungen 8 und 9).

Auf der nördlichen Seite werden Ausstellungsobjekte aus unterschiedlichen Perioden, unter anderen vom Erechtheion oder vom Nike-Tempel präsentiert.

Neben einem Video über den Parthenon können die Besucher des Neuen Akropolis Museums im dritten Stockwerk, der Parthenon Galerie, auch die verschiedenen Skulpturen des Parthenons und „ancient marble inscriptions

recording detailed cost records of the construction of the Parthenon and the statue of Athena Parthenos“<sup>61</sup> betrachten.

Die Einmaligkeit all der im Museum präsentierten Exponate wird durch das einzigartige architektonische Erscheinungsbild des Museumbaus unterstrichen.<sup>62</sup>



Abbildung 8: Kore aus dem Ende des 6. Jhs.<sup>63</sup>



Abbildung 9: Reiterfigur aus dem Ende des 6. Jhs.<sup>64</sup>

#### 4.2.2.2. Context

„The context of the New Acropolis Museum is manifested primarily through the presence of the Acropolis and particularly the Parthenon, the place of origin of the Museum’s exhibits.“<sup>65</sup>

Besonders das oberste Stockwerk, die Parthenon Galerie stellt eine Beziehung zwischen dem ursprünglichen Anbringungsort und dem neuen Ausstellungsort der Skulpturen her. (Siehe Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters).

Eine weitere kontextuelle Komponente erhält das Neue Akropolis Museum durch die darunter liegenden Ausgrabungen. Diese bestimmten unweigerlich das Fundament des Museumbaus, denn um die archäologischen Funde zu erhalten wurden spezielle Säulen entwickelt, welche an ausgewählten

<sup>61</sup> Parthenon Galerie.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=Parthenon&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

<sup>62</sup> Vgl.: Werner, Frank R.: Bernard Tschumi Architects. Neues Akropolis Museum. Athen, Griechenland. In: Greub, Suzanne u. Greub, Thierry (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten. München (u.a.): Prestel Verlag, 2006. S. 126.

<sup>63</sup> Kore aus dem Ende des 6. Jhs. In: Tsakos, Konstantinos, a.a.O., S. 85.

<sup>64</sup> Reiterfigur aus dem Ende des 6. Jhs. In: Ebenda. S.77.

<sup>65</sup> Aesopos, Yannis: The New Acropolis Museum: Re-making the Collective. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009. S. 61.



Standpunkten angebracht sind. Das Museum erhebt sich sozusagen über der Ruinenlandschaft, was eine Wichtigkeit des neuen Gebäudes und der damit verbundenen Konnotationen erkennen lässt. (Siehe Kapitel 6.4.5.: Inszenierung durch die Architektur selbst).

Auch mit dem modernen Athen, das heißt mit den Gebäuden, Straßen und Plätzen, die es umgeben, tritt das Neue Akropolis Museum in eine Beziehung. Durch seine überdimensionale Größe steht es in starkem Kontrast zu den vielen kleinen Gebäuden, setzt sich durch die anormale Platzierung der Parthenon Galerie sogar über die sonstige Städteanordnung hinweg. Dennoch soll das neue Museum vor allem aufgrund der vielen Glasfronten eine Kommunikation zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Museums ermöglichen und zwar in beide Richtungen, sowohl hinein, als auch hinaus. (Siehe Kapitel 6.4.1.: Inszenierung durch Kommunikation).

Wie ich im Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters näher erläutern werde, ergibt sich durch die Umgebung, in die das Neue Akropolis Museum hinein gebaut wurde, nicht nur mit dem Parthenon, den archäologischen Ausgrabungen und dem modernen Athen ein Kontext, sondern auch mit dem Dionysostheater und der Panathenäenstraße.

#### 4.2.2.3. Concept



Abbildung 10: Ostansicht des Neuen Akropolis Museums<sup>66</sup>



Abbildung 11: Museumseingang mit Blick zu den darunter liegenden Ausgrabungen<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Ostansicht des Neuen Akropolis Museums. Photo: Christian Richters.  
<http://www.arcspace.com/architects/Tschumi/index.html> Zugriff: 6.3.2010.

<sup>67</sup> Museumseingang mit Blick zu den darunter liegenden Ausgrabungen.  
[http://www.newacropolismuseum.gr/eng/building\\_gallery/building\\_gallery.html](http://www.newacropolismuseum.gr/eng/building_gallery/building_gallery.html) Zugriff: 2.4.2010.

Das Museum verfügt über eine Fläche von insgesamt 21.000 Quadratmetern, wobei 14.000 davon für die Präsentation der Ausstellungsstücke vorgesehen sind.

„Über einer ausladenden, im Grundriss trapezförmigen Gebäudeschicht, die genau in den Raster der rahmenden vier Straßen eingepasst ist, erhebt sich, an den Ecken leicht überlappend, ein ebenfalls rundum verglaster rechteckiger Baukörper, der exakt die Richtung und die Maße des von hier aus sichtbaren Parthenontempels oben auf der Akropolis aufnimmt.“<sup>68</sup>

Wie bereits erwähnt, ruht das gesamte Gebäude auf massiven Betonsäulen, die im antiken Spurenfeld so angebracht sind, dass sie möglichst wenig der Überreste zerstören. Deren genaue Standorte wurden mit einem Archäologenteam ausgewählt.

Um die Ausstellungsobjekte, die von unschätzbarem Wert sind, vor möglichen Erdbeben zu sichern, wurden spezielle Vorkehrungen getroffen. Das „base isolation system,“ a specific anti-seismic system to insulate the building from earthquake movements on the ground“<sup>69</sup> wurde angewandt.

Als Baumaterialien wurden durchgängig einfache und dezente Substanzen herangezogen: Beton, gewellte Platten aus rostfreiem Edelstahl, Glas und weißer und schwarzer Marmor. Diese bewusste Wahl der unauffälligen Materialien soll dazu dienen, dass das Architekturkonzept als solches in den Hintergrund tritt und die volle Aufmerksamkeit der Besucher auf die Ausstellungsstücke gelenkt wird. (Siehe Kapitel 6.4.5.: Inszenierung durch die Architektur selbst).

Um die verschiedenen Ausstellungsobjekte in einem optimalen Licht erscheinen zu lassen, ohne diese jedoch den gleißenden Sonnenstrahlen auszusetzen, entwickelte Bernard Tschumi Architects ein ausgeklügeltes Lichtsystem:

„The natural light in the galleries contributes to the optimum presentation of the exhibits, revealing their surface variations and enhancing their three-dimensionality. Controlled and filtered natural light enters the galleries through screen-printed windows, skylights, and side blinds that are operated by remote control from a central regulator. UV electric bulbs also support the natural light.“<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Knapp, Gottfried: Die Tochter des Parthenontempels. An diesem Samstag ist es offiziell: Das spektakuläre neue Akropolismuseum in Athen. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 139, 20./21. Juni 2009. S. 13.

<sup>69</sup> Rutten, Joel: An Architectural Chronology of the New Acropolis Museum: In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009. S. 137.

<sup>70</sup> Pandermalis, Dimitrios, The Museum and Its Content, a.a.O., S. 44.

Ebenso durchzieht ein spezielles Belüftungssystem das gesamte Museum um die antiken Skulpturen vor etwaigen Schäden durch Luftverschmutzung oder Hitze zu bewahren.

„Im Inneren zieht sich die Rechteckform der auf dem Museum aufsitzenden Parthenon-Galerie als Struktur durch alle Stockwerke. Das so ausgesparte zentrale Rechteck dient im trapezförmigen Sockelbau als Funktionskern und bringt über Rampen und Rolltreppen die Besucher hinauf in die beiden Ausstellungsgeschosse und in das Zwischengeschoss, das dem Restaurant und dem Multimedia-Zentrum großzügig Raum bietet.“<sup>71</sup>

### **4.2.3. Das zugrunde liegende Ausstellungskonzept**

„The aim of the exhibition program is to provide all of the significant information gleaned from the archaeological artifacts of the Acropolis, covering themes of worship, mythology, politics, the economy, the arts, and society. The exhibits are not presented solely as works of art, but also as evidence of the historical and social context of the period from which they developed.“<sup>72</sup>

Das Ausstellungskonzept des Neuen Akropolis Museums ist nach chronologischen, topographischen und thematischen Gesichtspunkten gegliedert.<sup>73</sup> Chronologisch insofern, als die unterschiedlichen Ausstellungsbereiche, wie beispielsweise Archaische Galerie oder Parthenon Galerie, je nach Entstehungszeit der darin präsentierten Objekte aufeinanderfolgen. Die Galerie der Abhänge der Akropolis ist allerdings topographisch organisiert. Hier werden Ausgrabungen von verschiedenen Heiligtümern ausgestellt. In der Archaischen Galerie werden die unterschiedlichen antiken Skulpturen thematisch gruppiert, was dazu dienen soll, dass sich der Museumsbesucher je nach verfügbarer Zeit und Interesse entsprechend intensiv oder flüchtig mit den Ausstellungsobjekten auseinandersetzen kann.

Generell ist das Ausstellungskonzept des Neuen Akropolis Museums von den drei Elementen Movement (Bewegung), Space (Raum) und Event (Ereignis) geprägt<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Knapp, Gottfried: Hier strahlt Athen. Schöner ist große Kunst kaum irgendwo auf der Welt zu erleben als im neuen Akropolismuseum. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 140, 22. Juni 2009. S. 13.

<sup>72</sup> Pandermalis, Dimitrios, The Museum and Its Content, a.a.O., S. 30.

<sup>73</sup> Vgl.: Ebenda. S. 30.

<sup>74</sup> Vgl.: Ebenda. S. 63f.

#### 4.2.3.1. Movement

Der Besichtigungsrundgang ist für den Museumsbesucher in einer dreidimensionalen Spirale, die das gesamte Museumsgebäude durchzieht, angelegt. (Siehe Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters).

Besonders auffällig ist das Element Bewegung in der Parthenon Galerie, die so gestaltet ist, dass der Besucher den Parthenonfries abschreiten muss, um ihn in seiner Gesamtheit erfassen zu können. (Siehe ebenfalls Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters).

#### 4.2.3.2. Space

Als Ausstellungsräume stehen die breit angelegte Rampe, die vom Erdgeschoss in das darüber liegende Geschoss führt, der gesamte erste Stock, sowie das dritte Stockwerk zur Verfügung. Wenn die nötigen Vorbereitungen abgeschlossen sind, werden auch die Ausgrabungen unterhalb des Museums für den Museumsbesucher begehbar sein.

Der Ausstellungsbereich ist nicht wie üblich als viele, sich aneinander reihende Räume gestaltet, sondern als eine einzige, offene Räumlichkeit, deren verschiedenen Ebenen durch Stiegen, Rolltreppen und Liftanlagen dem Museumsbesucher zugänglich gemacht sind.

Vielfach verwendete Glaselemente im Bodenbereich lassen eine vertikale Verbindung zwischen den einzelnen Ausstellungsebenen entstehen.

Durch die vielen Glasfronten soll dem Besucher nicht nur der Raum innerhalb des Museums sichtbar und dadurch auch erfahrbar gemacht werden, sondern auch die Umgebung, besonders der Blick zur Akropolis und damit verbunden zum Parthenon, beeinflussen den Museumsbesuch und lassen ihn zum Ereignis werden.

#### 4.2.3.3. Event

Das Neue Akropolis Museum erhebt für sich den Anspruch, seinen Besuchern die verschiedenen Ausstellungsobjekte nicht nur als solche, beziehungsweise nicht nur als Kunstwerke zu präsentieren. Der Besucher soll einen umfassenden Einblick darüber hinaus gewinnen, beispielsweise indem er auch über die Entstehungszusammenhänge einer Skulptur oder die Wertvorstellungen, die in der Griechischen Antike damit verbunden waren, Informationen

erhält. Diese Informationen werden teilweise von den Beschriftungen der einzelnen Museumsstücke selbst geliefert, aber auch der Kontext, in den das Neue Akropolis Museum eingebettet ist, eröffnet dem Besucher neue Blickweisen auf die Ausstellungsstücke. Bestes Beispiel dafür ist die Parthenon Galerie, wo der Kontext zum originalen Tempel überdeutlich erkennbar ist.

Eine weitere Form des Ereignisses, über den visuellen Reiz des Museums hinausragend, wird dem Museumsbesucher in der Archaischen Galerie geboten. Die dort frei stehenden Skulpturen können von allen Seiten betrachtet werden. Je nach Tageszeit und damit verbunden nach Lichteinfall treten unterschiedliche Details der Marmorstatuen deutlicher in den Vordergrund. Darüberhinaus wird durch die Vermengung der Skulpturen mit den Museumsbesuchern auf die antike griechische Agora verwiesen wird. Yannis Aesopos bezeichnet den Effekt, der in der Archaischen Galerie entsteht, als „contemporary or „relived“ Agora“<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Aesopos, Yannis, a.a.O., S. 63.

## 5. Der Standort des Neuen Akropolis Museums

Betrachtet man eine Luftaufnahme der Akropolis und des davon südlich gelegenen Aerials, ist der Bezug zwischen dem Parthenontempel und dem obersten Stockwerk des Neuen Akropolis Museums, die sich parallel zueinander verhalten, deutlich erkennbar. Zöge man eine Achse zwischen den beiden Gebäuden, würden sich noch weitere Schnittpunkte ergeben.



Abbildung 12: Luftperspektive auf die Akropolis<sup>76</sup>

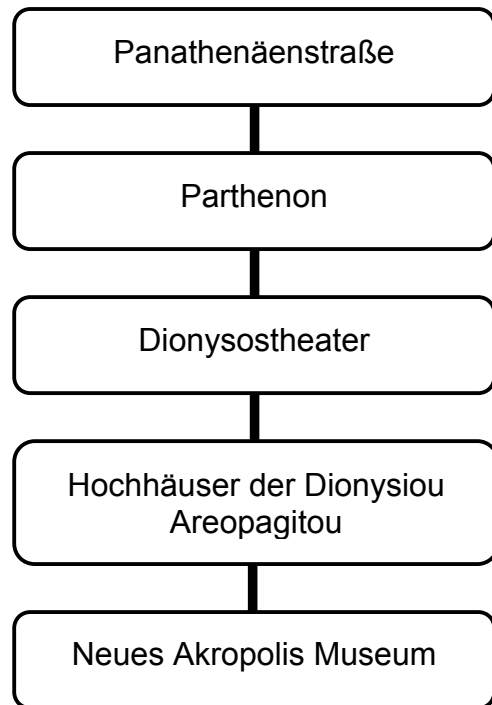


Abbildung 13: Achse zwischen Panathenäenstraße und Neuem Akropolis Museum<sup>77</sup>

Die ersten beiden Gebäude, die auf der Achse zwischen dem Neuen Akropolis Museum und dem Parthenon liegen, sind zwei Hochhäuser aus dem 20. Jh. auf der Dionysiou Areopagitou.

Den zweiten markanten Schnittpunkt auf der Achse bildet das Dionysostheater, den dritten stellt der Parthenon selbst dar.

Würde man die Luftlinie noch über den Parthenon hinausziehen, träfe man auf der nördlichen Seite des Akropolisberges auf die dort gelegene Panathenäenstraße.

<sup>76</sup> Luftperspektive auf die Akropolis. Photo: Nikos Daniilidis.  
<http://www.arcSPACE.com/architects/Tschumi/index.html> Zugriff: 6.3.2010.

<sup>77</sup> Achse zwischen Panathenäenstraße und Neuem Akropolis Museum. Eigene Grafik.

## 5.1. Die Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou

Beide Wohnhäuser, das eine 1910, das andere 1930 im Art-Déco-Stil erbaut, standen seit Ende der 1970er Jahre unter Denkmalschutz. Da die beiden Bauten für Besucher des Museums in den unteren Stockwerken den Blick auf die Akropolis verdecken, entstand eine Debatte über einen möglichen Abriss der Häuser. Außerdem wurde der Denkmalschutz aufgehoben. Auch eine Abtragung und Wiederinstandsetzung an einem anderen Ort wurde diskutiert.

„Some historians and archeologists wish to relocate the buildings so as to restore the historical and visual continuity of the excavations under the Museum with the ruins on the slope leading to the Acropolis, while preservationists aim to save a 1930s Art Deco-style building.“<sup>78</sup>

Obwohl die Erhaltung der beiden Häuser, sowohl für den Architekturwettbewerb für das Neue Akropolis Museum, als auch für dessen Baugenehmigung Bedingung war, kam es schließlich zu mehreren Gerichtsverhandlungen, in denen schließlich zugunsten des Weiterbestehens der Häuser an ihrem Ursprungsort entschieden wurde. Im Falle von 25 weiteren, allerdings neueren Häusern wurde anders entschieden. Diese mussten nach gut hundert Gerichtsverfahren dem Neuen Akropolis Museum weichen und wurden abgerissen.

Die Problemstellung, die den zuständigen Gerichten vorlag, war keine leichte. Es sollte darüber entschieden werden, welchem der beiden Bauobjekte der Vorzug gegeben werden sollte, welchem eine höhere Wichtigkeit zukam. Die Entscheidung für den uneingeschränkten Blick zwischen dem Museum und dem Parthenon hätte gleichzeitig auch die Möglichkeit geboten, die unter den beiden Häusern befindlichen Überreste der antiken Bausiedlungen freizulegen. Die Gerichte urteilten jedoch zugunsten der beiden Hochhäuser, die zu Beginn des 20. Jhs. entstanden waren.

Ein ähnlicher Sachverhalt liegt bei der Situation, dass das Neue Akropolis Museum überhalb der erwähnten antiken Baureste errichtet wurde, vor. (Siehe Kapitel 6.4.5.: Inszenierung durch die Architektur selbst).

---

<sup>78</sup> Rutten, Joel, a.a.O., S. 152.

## 5.2. Das Dionysostheater

„In der Mulde, die sich am Hang des Burgbergs bis zur Mauer der Akropolis hinaufzieht, sind 67 Reihen nachgewiesen worden, die zwischen 14000 und 17000 Personen aufnehmen konnten.“<sup>79</sup>

Das Dionysostheater lag am Fuße des Südhangs der Akropolis, im heiligen Bezirk des griechischen Gottes Dionysos, dem das Theater auch seinen Namen verdankt.

### Exkurs: Der griechische Gott Dionysos

Dionysos galt als der Gott des Weines, der Fruchtbarkeit, der Maske und der Ekstase. Er war von einem doppeldeutigen, widersprüchlichen Wesen geprägt. Einerseits konnte er gütig und wohlwollend sein. Er entfesselte die Menschen von ihren Zwängen und befreite sie von ihren Sorgen. Dies war sicherlich auch auf eines seiner bedeutendsten Attribute, nämlich den Wein, zurückzuführen. Andererseits konnte er aber auch zügellos und grausam sein. Zum Beispiel bestrafte er Personen, die sich ihm widersetzten, mit Wahnsinn.

Dionysos stand für das Paradoxe, das Unbegreifliche in Gegensätzen, den Zusammenklang des Unvereinbaren, die Zwiespältigkeit, die Zweideutigkeit, die Zweigesichtigkeit, das Irrationale, das Zerstörerische. Er brachte Gefügte in Unordnung und war in sich schon zweigespalten. Er war heilend und verrückt-machend zugleich.

#### 5.2.1. Der Theaterbau

Ein genaues Entstehungsdatum des Dionysostheaters, ist nicht überliefert, aber vorhandene Überreste lassen darauf schließen, dass die erste Baustufe in etwa zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. errichtet wurde. Obwohl sich die Form des Theaters im Laufe der Jahre immer wieder änderte, wurde der Theaterbau im Allgemeinen von drei architektonischen Raumelementen bestimmt, nämlich von der Orchestra, dem Auftrittsort vor allem des Chors, der Skene, dem Auftrittsort der Schauspieler, und dem Zuschauerraum, einem halbrunden, aufsteigenden Koilon.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Melchinger, Siegfried: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1990. S. 5.

<sup>80</sup> Vgl.: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 1993. S. 36.



Zur Zeit der klassischen Tragödie wurde die Orchestra von mehreren Reihen steinerner Ehrensitze, den sogenannten Prohedrien begrenzt. Dahinter saßen die restlichen Zuschauer auf einfachen Holzbänken.

Zu Perikles Zeiten erfolgte bereits der erste Umbau. Unter anderem wurde auf einem steinernen Fundament eine hölzerne Skene errichtet. Unter dem Politiker Lykurg fand um 330 v. Chr. ein umfassender Umbau des Theatergeländes statt. Das Skenengebäude wurde zur Gänze aus Stein erbaut und erhielt an der Fassade Dekorationen. Die hölzernen Zuschauerplätze wichen steinernen Sitzreihen. Links und rechts des Proskenion wurden Paraskenien vorgezogen.

Hellmut Flashar beschreibt das Theater folgendermaßen:

„Der Grundtyp dieses Theaters besteht in einem einstöckigen Bühnenhaus, davor eine zehn bis zwölf Fuß hohe Oberbühne, auf beiden Seiten vorspringende Paraskenien (Flügelbauten), davor die kreisrunde Orchestra, ferner Sitzreihen, die etwas mehr als die Hälfte der kreisrunden Orchestra umfassen und die durch Treppen in Keile gegliedert sind.“<sup>81</sup>



Abbildung 14: Ruine des Dionysostheaters mit dem Neuen Akropolis Museum im Hintergrund<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Flashar, Hellmut, a.a.O., S. 21.

<sup>82</sup> Ruine des Dionysostheaters mit dem Neuen Akropolis Museum im Hintergrund. Eigenes Foto.

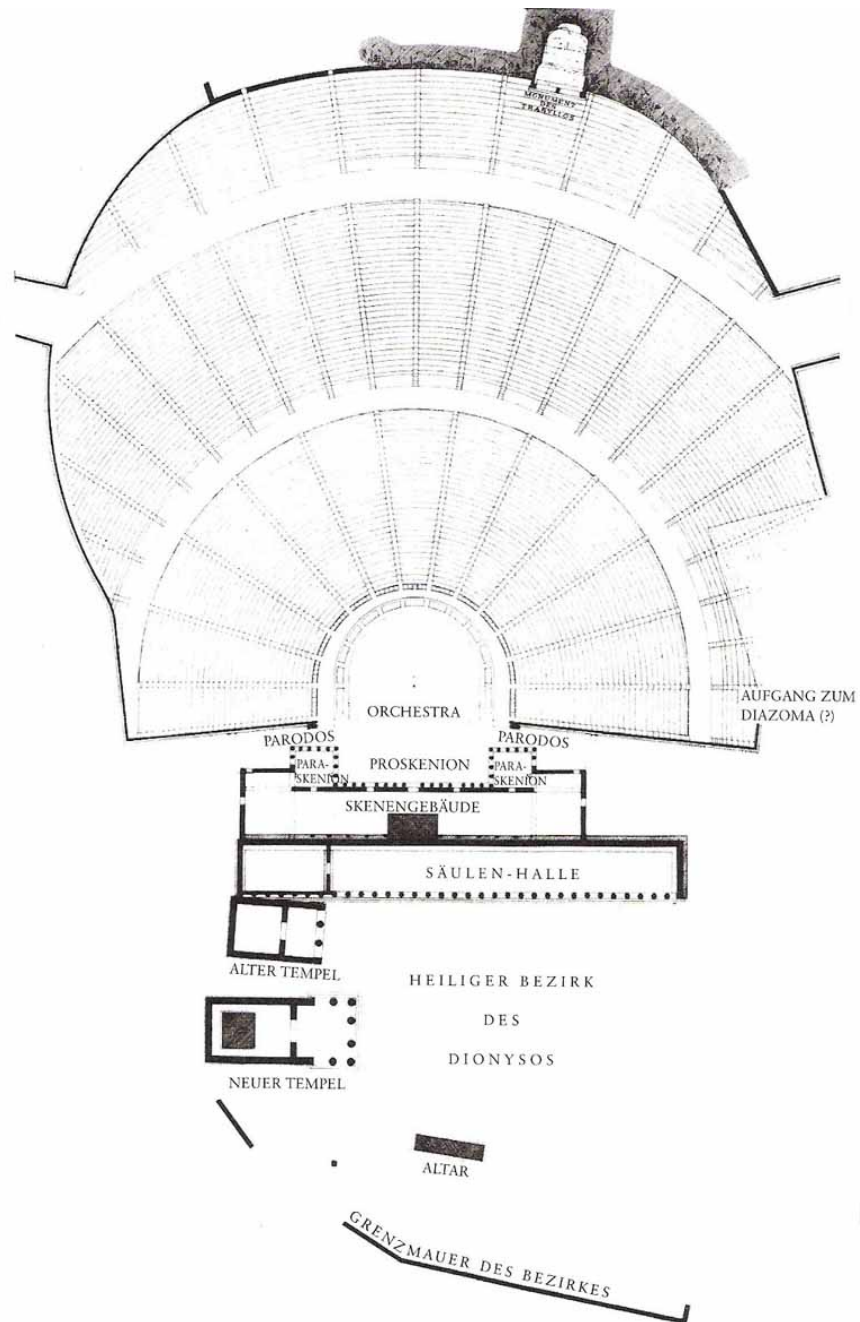


Abbildung 15: Grundriss des Dionysostheaters nach dem Umbau im 4. Jh. v. Chr.<sup>83</sup>

Der Staat konnte mit derartig eindrucksvoller Architektur auf imposante Weise an einer zentralen Stelle der Stadt Selbstdarstellung betreiben.<sup>84</sup>

Eines der wichtigsten Feste, das im Dionysostheater begangen wurde, waren die Städtischen oder auch Großen Dionysien.

<sup>83</sup> Grundriss des Dionysostheaters nach dem Umbau im 4. Jh. v. Chr. In: Brauneck, Manfred, a.a.O., S. 46.

<sup>84</sup> Vgl.: Goette, Hans R.: Griechische Theaterbauten der Klassik. In: Pöhlmann, Egert: Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike. Frankfurt am Main (u.a.): Lang Verlag, 1995. S. 34.

### 5.2.2. Städtische/Große Dionysien

„The importance of the festival was derived not only from the performances of dramatic and lyric poetry but from the fact that it was open to the whole Hellenic world and was an effective advertisement of the wealth and power and public spirit of Athens, no less than of the artistic and literary leadership of her sons.“<sup>85</sup>

Die Städtischen Dionysien fanden im Monat Elaphebolion statt. Sie stellen eine künstlich hergestellte Kombination aus Elementen der Lenäen und der Ländlichen Dionysien dar und sind das einzige Fest zu Ehren des Gottes Dionysos, dessen Entstehungszeitraum überliefert ist, nämlich 534 v. Chr. während der Herrschaft des Peisistratos. Die Einführung dieses Festes hatte politische Hintergründe: Dionysos, der vor allem von den unteren Schichten der Gesellschaft verehrt wurde, bekam dadurch eine neue Wichtigkeit, was für Peisistratos Garantie für die Unterstützung des Demos war.

Organisiert wurden die Großen Dionysien vom Archon Epónimos, dem höchsten Staatsbeamten Athens. Dies lässt sich als ein Hinweis darauf verstehen, dass dieses Fest nicht von der Politik zu trennen war. Als die politische Vormachtstellung Athens ab 404 v. Chr. zu Ende ging, bedeutete dies auch das Aus für die Großen Dionysien.

Als Geldgeber fungierten wohlhabende Bürger Athens, die sogenannten Choregen, die für alle Kosten bezüglich Ausstattung, Masken und Kostüme aufkamen.

Im Laufe der Zeit unterlagen die Städtischen Dionysien einem ständigen Entwicklungsprozess. Trotzdem lässt sich am Ablauf erkennen, dass das Fest, genau wie die Panathenäen, vom Element der Prozession stark gekennzeichnet war. Neben einem Proagon, in dem die Dichter ihre Stücke vorstellen konnten, politischen Ritualen (ein gemeinsames Opfer der Generäle, die Verlautbarung der Wohltäter der Stadt, eine Parade der Kriegswaisen und die Zurschaustellung der Tribute des Attischen Seebundes) und Agonen in den Kategorien Dithyramben, Komödien und Tragödien (Trilogie und Satyrspiel), fanden unter anderem gleich drei unterschiedlich ausgeprägte Umzüge statt.

Am Abend des Tages vor dem eigentlichen Festbeginn fand bereits der erste Umzug statt. Das hölzerne Kultbild des Dionysos, das aus dem Tempel des Dionysos entfernt und nach Eleutheria, dem Ursprungsort des Kultes, gebracht

---

<sup>85</sup> Pickard-Cambidge, Arthur W.: The dramatic festivals of Athens. Oxford: Clarendon Press, 1953. S. 56.

worden war, „was escorted back to the theatre in a torchlight procession in which the leading part was taken by the epheboi, the young men of military age.“<sup>86</sup>

Dieser Festakt diente einer Wiedervergegenwärtigung des Ursprungs. Weiters wurde von den mannbaren Jünglingen ein Stier als Opfer dargebracht.

Am nächsten Tag, dem ersten der Großen Dionysien, wurde zunächst ein weiterer Festzug mit Phallusträgern abgehalten. Bei dieser großen Prozession namens Pompe wurde nicht nur „das Standbild [des Dionysos] mit der dem Anlaß angemessenen Würde ins Theater geleitet“<sup>87</sup>, sondern auch die Einigkeit, Einheit und Gleichheit der athenischen Bürger zelebriert. Die Choregen durften sich dabei jedoch ganz besonders darstellen und herausputzen. Im Theater selbst wurden erneut Opfer dargebracht.

Am Abend desselben Tages fand noch der abschließende Komos statt, ein ausgelassenes Treiben und Feiern in den Straßen Athens.

„Es gab also drei verschiedene Züge. Erstens, die vorbereitende Einbringung, die nicht zum eigentlichen Feste gerechnet wurde, zweitens die große Opferprozession [...], deren Ziel der alte Tempel des Gottes war und bei der der ganze Prunk des Staates entfaltet wurde, und drittens den Komos, d. h. den dionysischen Schwarmzug, der [...] ein karnevalistisch gelöstes Treiben mit Spöttereien und Neckereien zur Schau trug.“<sup>88</sup>

### 5.3. Der Parthenontempel

„Unter allen Tempeln, die in Griechenland errichtet wurden, ragt der Parthenon hervor durch die Majestät seiner Gestalt, die Harmonie seiner Linien, die Vollkommenheit seiner Bauweise und die Großartigkeit seiner Ausschmückungen mit meisterhaften Skulpturen. Kurz, er ist ein, wenn nicht der Gipfel der altgriechischen Kunst.“<sup>89</sup>

Bevor der Parthenon, so wie wir ihn heute kennen, erbaut wurde, stand an seiner Stelle der sogenannte Vor-Parthenon. Obwohl das genaue Erbauungsjahr dieses Tempels nicht bekannt ist, muss er vor 480 v. Chr. begonnen worden sein. Er wäre der erste komplett aus Marmor erbaute Tempel gewesen, wurde jedoch nie fertig gestellt. Aufgrund der Überreste lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

---

<sup>86</sup> Ebenda. S. 58.

<sup>87</sup> Girshausen, Theo, a.a.O., S. 351.

<sup>88</sup> Deubner, Ludwig, a.a.O., S. 140.

<sup>89</sup> Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen, a.a.O., S. 24.

„It would have had six columns in its facades and sixteen along its flanks, and a cella divided [...] into two separate but unequal rooms: an almost square one on the west, and another, about 100 feet long“<sup>90</sup>.

Reste der Fundamentierung und der untersten Bauglieder dieses Vor-Parthenons haben sich in den Substruktionen des späteren Parthenon erhalten.<sup>91</sup>

Im Jahre 447 v. Chr. wurden die Bauarbeiten für die Errichtung des neuen Parthenontempels begonnen. 432 v. Chr. wurde der Bau fertiggestellt. Der Parthenon war in vielerlei Hinsicht ein außergewöhnliches Bauwerk. Beispielsweise war er der erste vollendete Tempel, der zur Gänze aus Marmor gefertigt wurde. Die Längsseiten wiesen jeweils 17 Säulen auf, die Breitseiten jeweils 8, wobei die Ecksäulen doppelt gezählt werden. Die Cella war in zwei unterschiedlich große Räume gegliedert. Um einen so riesigen Tempel nicht globig oder unförmig aussehen zu lassen, wurden einige Besonderheiten eingearbeitet. Unter anderem eine leichte Krümmung des Plateaus, auf dem der Parthenon steht, zur Mitte hin, eine kaum erkennbare Schwellung der Säulen in ihrem mittleren Bereich und eine geringfügige Einwärtsneigung der Säulen.<sup>92</sup> Außerdem wurden große Teile des Tempels bunt angemalt.

Als Architekten nennt Plutarch die beiden Griechen Kallikrates und Iktinus. Trotzdem schreibt er dem Bildhauer Phidias unter anderem die Leitung und Aufsicht über das gesamte Bauwerk zu:

„Dagegen schuf Phidias das goldene Standbild der Göttin [...]. Überhaupt lag beinahe Alles auf ihm; er war durch seine Freundschaft mit Perikles [...] der Vorstand sämtlicher Gewerbe dabei.“<sup>93</sup>

Darüber, inwieweit Phidias tatsächlich in die Ausarbeitung des prächtigen Tempelschmuckes involviert war, lässt sich streiten. Brian F. Cook schreibt beispielsweise:

„The physical labour of carving so many marble sculptures in such a short time required a large team of sculptors. [...] Phidias must have been involved in deciding the themes of the metopes, and no doubt

---

<sup>90</sup> Hurwit, Jeffrey M.: The Athenian Acropolis. History, mythology, and archaeology from the Neolithic era to the present. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. S. 132.

<sup>91</sup> Vgl.: Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 107.

<sup>92</sup> Vgl.: Ebenda. S. 132.

<sup>93</sup> Plutarch: Plutarchs ausgewählte Biographien. Drittes Bändchen. 1. Perikles. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung. 1855. S. 21.

of the frieze and pediments too, but it is likely that much of the design work as well as the execution was shared by other sculptors.“<sup>94</sup>

### 5.3.1. Die Parthenonskulpturen

„Geschaffen um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr., sind sie [die Parthenonfiguren] das Produkt einer schöpferischen Kultur, der die Erfindung solcher Elemente westlicher Zivilisation wie Demokratie, Philosophie, Geschichtswissenschaft, Medizin, Dichtung und Theater zuzuschreiben sind.“<sup>95</sup>

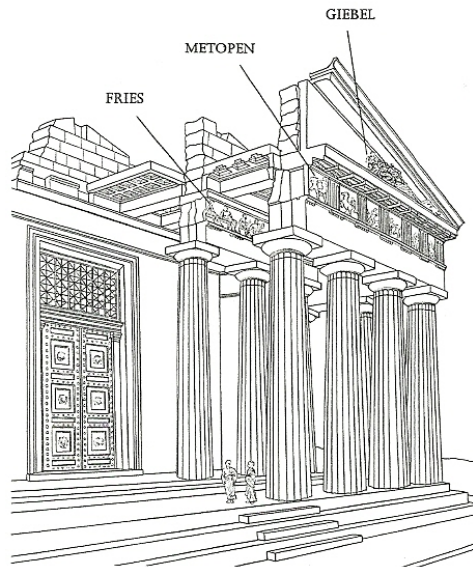


Abbildung 16: Schnittzeichnung zur Demonstration der drei Typen von Außenskulpturen am Parthenon.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Cook, Brian F., a.a.O., 1997, S. 19.

<sup>95</sup> MacGregor, Neil: Zum Geleit. In: Jenkins, Ian: Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. S. 7.

<sup>96</sup> Schnittzeichnung zur Demonstration der drei Typen von Außenskulpturen am Parthenon. In: Ebenda. S. 20.

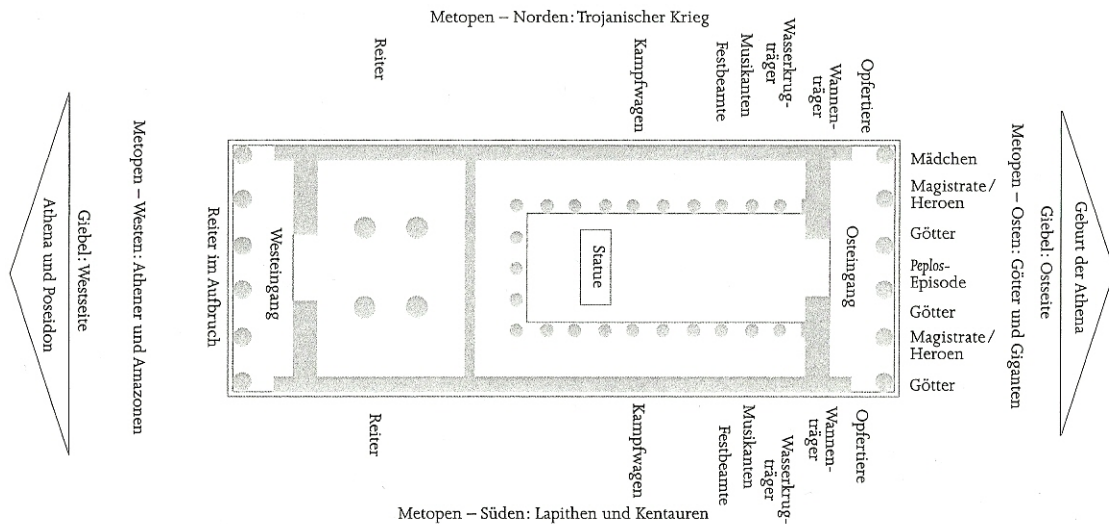


Abbildung 17: Diagramm mit Angabe der Themen der Parthenon-Skulpturen.<sup>97</sup>

### 5.3.1.1. Die Metopen

Ursprünglich waren insgesamt 92 Metopen überhalb der Außensäulen am Parthenon, in einer Höhe von etwa 12 Metern, angebracht, jeweils 14 im Osten und Westen, beziehungsweise 32 im Süden und Norden. Jede davon war in etwa 1,35 Meter hoch und zwischen 1,22 und 1,33 Meter breit. Aus den jeweiligen anfänglich ca. 35 Zentimeter dicken Marmorblöcken wurden meist zwei Figuren gemeißelt.

Auf jeder Seite des Parthenons stellten die Metopen ein anderes Thema dar. Im Osten wurde der Kampf der griechischen Götter gegen die Giganten dargestellt. Im Westen wurde der Kampf Griechen gegen Amazonen gezeigt. Die Metopen im Norden repräsentierten Szenen aus der Mythologie betreffend den trojanischen Kreis. Die Metopen im Süden zeigten Kämpfe zwischen Männern („Lapithen, Menschen, die man in Nordgriechenland lebend dachte“<sup>98</sup>) und Zentauren. Brian F. Cook schreibt dazu:

„All subjects appear to have a common theme: the conflict between order and chaos, between civilisation and barbarism. The Trojan War and the battle against the Amazons further suggest the conflict between East and West. All seem to refer allegorically to the Persian Wars in the early fifth century.“<sup>99</sup>

Leider sind nur wenige Metopen erhalten geblieben. Bei den meisten der Metopen im Westen, Norden und Osten wurden während der Vorherrschaft des

<sup>97</sup> Diagramm mit Angabe der Themen der Parthenon-Skulpturen. In: Ebenda. S. 35.

<sup>98</sup> Ebenda. S. 69.

<sup>99</sup> Cook, Brian F., a.a.O., 1997, S. 24.

Christentums im 5. Jahrhundert die skulpturierten Oberflächen zerschlagen. Einzige Ausnahme bildet eine Nordmetope, die eine stehende Frau, vor der eine weitere sitzt, zeigt und daher auch als Bibelthema, beispielsweise die Verkündigung ausgelegt werden könnte. Die mittleren Metopen der Nord- und der Südseite wurden aufgrund der Explosion im Parthenon im Jahre 1687 zerstört.

Die erhaltenen Reliefkompositionen sind von unterschiedlicher Qualität. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass wahrscheinlich, wie bereits erwähnt, mehrere Bildhauer an den Metopen gearbeitet haben, aber auch darauf, dass die Bildhauer unter großem zeitlichen Druck standen, denn die Metopen mussten in fertigem Zustand montiert werden, bevor das Dach errichtet werden konnte.

#### 5.3.1.2. Der Fries

Der berühmte Parthenonfries umrundete das Cella-Gebäude genau wie die Metopen in einer Höhe von ca. 12 Metern überhalb des Tempelbodens und war in etwa 160 Meter lang und knapp einen Meter hoch. Die Länge der einzelnen Marmorblöcke variierte je nach darauf ausgearbeiteter Darstellung. Der Fries wurde als Flachrelief gestaltet, das bedeutet, dass keine der Figuren mehr als 6 Zentimeter aus dem Marmorblock herausragte. Als Thema des Frieses wurde der Panathenäenzug gewählt. Dies ist insofern ungewöhnlich, da normalerweise, etwa auch bei den Metopen und dem Giebelschmuck, Szenen aus der Mythologie als Thema gewählt wurden. Hier aber wurde ein religiöses Ereignis der Stadt Athen und somit auch ihre daran teilnehmenden Bewohner dargestellt.

Auf der Westseite zeigt der Parthenonfries Vorbereitungen für den Festumzug. Auch wenn einzelne Figuren des Westfrieses Richtung Süden blicken, ist die gesamte Figurenkomposition der Nordseite zugewandt.

„Der eigentliche Reiterzug ist dem Nord- und Südfries mit jeweils sechzig Reitern vorbehalten, in Reihen zu acht tief gestaffelt.“<sup>100</sup> Dieser Reiterzug ist unterteilt in Gruppen einzelner Reiter und diesen voranschreitend ein Wagenrennen.

---

<sup>100</sup> Jenkins, Ian, Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum, a.a.O., S. 41.



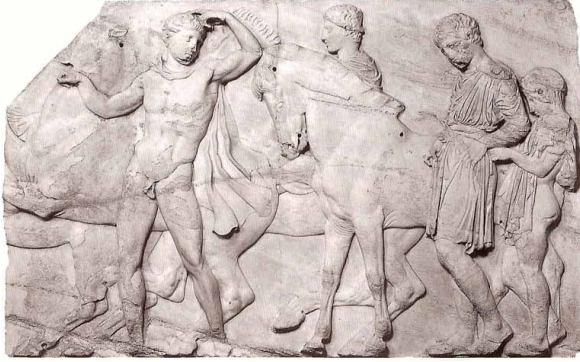


Abbildung 18: Nordfries Platte XLVII; Vorbereitungen für die Prozession<sup>101</sup>



Abbildung 19: Südfries Platte XI; Reiter inmitten der Prozession<sup>102</sup>

An der Spitze des Nord- und Südfrieses schreiten ältere Männer, Musiker, junge Männer, die Wasserkrüge oder Wannen, gefüllt mit Opfertieren, tragen, und Leute, die Rinder und Schafe als Opfertiere antreiben, zu Fuß voran.

Obwohl Nord- und Südfries die selbe Reihenfolge der Partizipientengruppen einhalten, weisen sie geringfügige Unterschiede auf, wie beispielsweise die geringere Anzahl der Streitwagen im Süden. Auf beiden Seiten bewegt sich der Umzug in Richtung Ostfries.

An den zwei Ecken des Ostfrieses tauchen das erste Mal in der gesamten Komposition Frauen auf.

„In schwere Gewänder gekleidet und sich langsam fortbewegend, tragen sie die Gerätschaften für das rituelle Opfer, Krüge und Schüsseln zum Ausgießen von Trankopfern, und wenigstens einen Ständer zum Verbrennen von Weihrauch.“<sup>103</sup>

Diese, die Prozession anführenden Frauen, stoßen auf Männer, die nicht an dem Umzug teilnehmen und von denen man nicht mit Sicherheit sagen kann, wen sie repräsentieren.

In der Mitte des Ostfrieses befindet sich eine Szene eines religiösen Rituals. Zwei Mädchen, die auf ihren Köpfen Stühle tragen, werden von einer Priesterin empfangen. Diese wendet ihren Rücken einem männlichen Priester (eventuell der Archon Basileus) zu, der seinerseits gemeinsam mit einem Kind ein großes Stofftuch, das als Peplos ausgelegt wird, zusammenfaltet.

Zwischen diesem Ritual, dem sie den Rücken zukehren, und der ankommenden Prozession befinden sich zwei Gruppen von erstaunlich menschen-

<sup>101</sup> Nordfries Platte XLVII; Vorbereitungen für die Prozession. In: Cook, Brian, a.a.O., 1997, S. 36.

<sup>102</sup> Südfries Platte XI; Reiter inmitten der Prozession. In: Ebenda. S. 43.

<sup>103</sup> Jenkins, Ian, Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum, a.a.O., S. 42.

ähnlichen Göttern, die sitzend dargestellt sind und daher alle anderen Figuren an Größe übertreffen.

Die Figuren des Parthenonfrieses weisen eine Vielschichtigkeit auf, die sich aus ihren Funktionen und ihren eigenen Persönlichkeiten ableitet und die oftmals eine beeindruckende Komplexität ihrer Haltungen ergibt.<sup>104</sup>

Es ist unbestritten, dass der Parthenonfries keine realitätsgetreue Abbildung des Panathenäenumzuges darstellt. Die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der an der Prozession Teilnehmenden, die teilweise zu Fuß unterwegs sind, teilweise aber auch ein Waagenrennen veranstalten, passen beispielsweise nicht zusammen – um nur eine von vielen Ungereimtheiten zu nennen.

Vielmehr wird das attische Volk in einer idealisierten Weise dargestellt und die einzelnen Elemente der Panathenäen verschmelzen zu einer künstlichen Einheit ungeachtet deren zeitlicher Abfolge oder Ortsgebundenheit in der Realität.

#### 5.3.1.3. Die Giebel

Die beiden Parthenongiebel verfügen über eine Länge von ca. 27,5 Meter und eine Höhe von etwa 3,3 Meter in der Mitte, die zu den Ecken hin abnimmt. Das Problem, das diese immer niedriger werdende Höhe in Bezug auf die Skulpturen darstellt, wurde gelöst, indem diese in der Mitte stehen, während sie, je weiter man Richtung Giebelecke blickt, sitzen beziehungsweise sogar liegen. Zusätzlich wird am Ostgiebel links der Sonnengott Helios dargestellt, wie er gerade mit seinem von Pferden gezogenen Wagengespann aus dem Meer aufsteigt. Von vorn herein, war nur ein Teil dieser Szene skulpturiert, denn der andere Teil befindet sich sozusagen noch im Meerwasser und ist daher nicht ersichtlich. Als Pendant dazu versinkt in der rechten Ecke des Ostgiebels die Mondgöttin Selene mit ihrem Wagen im Meer.

Pausanias beschreibt in seinem Reiseführer *Beschreibung Griechenlands* die Themen der beiden Giebel folgendermaßen:

„Betritt man den Tempel, der Parthenon heißt, so bezieht sich alles, was in den Giebelfeldern dargestellt ist, auf die Geburt Athenas und

---

<sup>104</sup> Vgl.: Der Parthenon. (Orig.: Le secret du parthenon). Regie u. Drehbuch: Gary Glassman. Frankreich: WGBH/Nova, Studio International, arte France, 2008. Fassung: Internet-Video-Stream. arte.tv, 23.1.2010. 78'.

– im hinteren Teil – auf den Streit Poseidons mit Athena um das Land.“<sup>105</sup>

Das Thema des Ostgiebels des Parthenon ist also der Mythos der Geburt der Stadtgöttin Athena.

„Der Verbindung des Zeus mit Metis, der Göttin der Einsicht, sollte nach der Bestimmung des Schicksals ein Sohn entspringen, der seinen Vater an Macht übertreffen würde. Um dies zu verhindern, verschlang Zeus Metis, bevor sie noch ihr erstes Kind gebar. Davon bekam er aber Kopfschmerzen, die so heftig waren, dass er Hephästos befahl, er solle ihm mit einer Axt sein Haupt spalten. Als dies geschehen war, sprang daraus Athene mit einer Lanze bewaffnet hervor.“<sup>106</sup>

Von dieser Szene ist jedoch keine Figur mehr erhalten, was dazu beiträgt, dass die noch vorhandenen Figuren meist nicht eindeutig zugeordnet werden können.

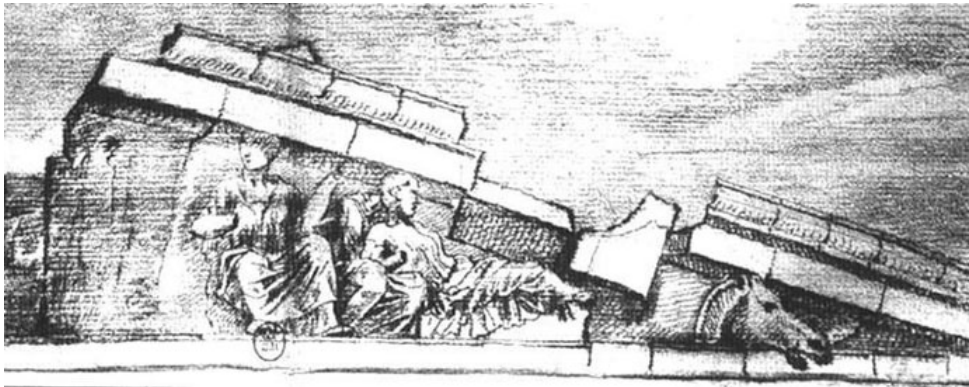


Abbildung 20: Rechte Ecke des Ostgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.<sup>107</sup>

Wie bereits erwähnt wurde auf dem Westgiebel des Parthenons der Wettstreit der beiden Gottheiten Poseidon und Athena dargestellt: Poseidon soll einst mit Athena darum gestritten haben, „wer die Herrschaft über die schöne Stadt Athen ausüben solle, die bis dahin Kekropia hieß nach dem alten einheimischen König Kekrops.“<sup>108</sup> Beide Götter vollbrachten ein Wunder, um die Gunst der Stadt zu gewinnen. Es gibt verschiedene Varianten, was die Wundertat des Poseidon war: ein Wasserbrunnen, eine Salzquelle oder aber auch das

---

<sup>105</sup> Pausanias: Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike. Übersetzt aus dem Griechischen von Jacques Laager. Zürich: Manesse Verlag, 1999. S. 44.

<sup>106</sup> Wolf, Julius: Mythologie und Götterlehre. In: Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Wien: Verlag Carl Ueberreuter, 1949. S. 808f.

<sup>107</sup> Rechte Ecke des Ostgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey. <http://www.lejardindeslivres.fr/FOTOS/fig018b.jpg> Zugriff: 3.1.2010.

<sup>108</sup> Servi, Katerina: Griechische Mythologie. Götter und Heroen – Trojanischer Krieg – Odyssee. Athen: Ekdotike Athenon S. A. Verlag, 2009. S. 32.

Pferd. Athena ließ den ersten Olivenbaum gedeihen, womit sie den Wettstreit gewann und die Patronin der Stadt wurde.

Die meisten Figuren des Westgiebels sind mittlerweile stark zerstört, aber durch Jacques Carreys Zeichnung aus dem Jahre 1674 kann man einen Eindruck der ehemaligen Komposition erhalten.

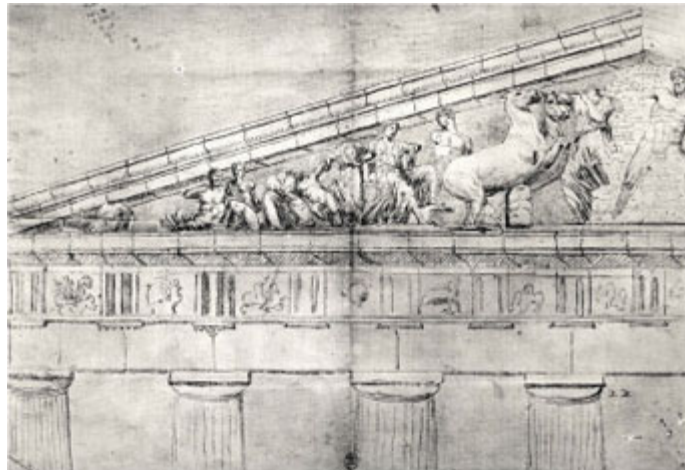


Abbildung 21: Linke Ecke des Westgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.<sup>109</sup>

#### 5.3.1.4. Die Gold-Elfenbeinstatue der Athena Parthenos

Die Athena Parthenos war kein Kultbild, sondern nichts anderes als ein gewaltiges Wertdepot in Göttergestalt, wodurch impliziert wird, dass der Parthenon kein echter Tempel, sondern lediglich ein Schatzhaus in Tempelgestalt war.<sup>110</sup>

Die Gold-Elfenbeinstatue der Athena Parthenos war 12 Meter groß und stand in der Osthalle der Cella. Die Göttin Athena trug einen Peplos, das heißt ein, für das 5. Jh. v. Chr. typisches, ärmelloses Frauengewand, und auf dem Kopf einen reich geschmückten Helm. Auf ihrer rechten, ausgestreckten Hand, die auf eine Säule gestützt war, war Nike, die Siegesgöttin, platziert. Der Speer Athenas war gegen ihren linken Oberarm gelehnt. Ihre Brustplatte, sowohl die Innen- als auch die Außenseite des an den Boden gelehnten Schilds, das Athena mit ihrer linken Hand festhielt, die Sandalen der Göttin und der Fries des Podests auf dem die gesamte Figur stand, waren reichlich verziert und skulpturiert. Zwischen dem Schild und der Göttin wand sich eine Schlange.

---

<sup>109</sup> Linke Ecke des Westgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.  
<http://imagecache2.allposters.com/IMAGES/BRGPOD/176220.jpg> Zugriff: 3.1.2010.

<sup>110</sup> Vgl.: Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph, a.a.O., S. 152f.

## 5.4. Die Panathenäenstraße

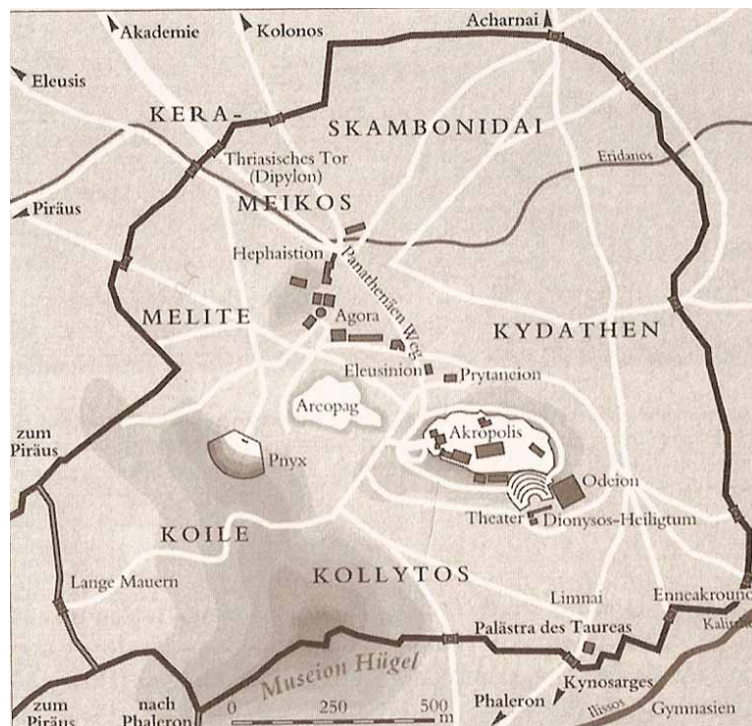


Abbildung 22: Stadtplan Athens mit Einzeichnung des Panathenäenwegs<sup>111</sup>

Wie bereits erwähnt, begann der Panathenäenzug beim Westeingang der Stadt im Kerameikos, genauer gesagt am Thriasischen Tor, dem Dipylon. Nachdem die Prozession den inneren Kerameikos passiert hatte, führte der Weg weiter quer über die Agora.

„Obgleich es sich [bei der Panathenäenstraße] um eine Hauptverkehrsader der Stadt handelt, ist ihre Konstruktion erstaunlich einfach. Über eine lange Geschichte hinweg blieb der im Lauf der Jahrhunderte dutzendemale erneuerte Bodenbelag fast der gesamten Strecke nur eine festgestampfte Schotterdecke.“<sup>112</sup>

Den Haupteingang zur Agora an der Nordwestecke, wo die Panathenäenstraße vom Kerameikos in die Agora übergang, markierte eine Herme, ein Weihgeschenk für die griechischen Götter. Frank Kolb spricht davon, dass erst an diesem Eingang zur Agora die Panathenäenprozession geordnet wurde.

„Die Aufstellung jener feierlichen, über den Panathenäischen Weg zur Akropolis führenden Prozession kann eigentlich nur an der

<sup>111</sup> Stadtplan Athens mit Einzeichnung des Panathenäenwegs. In: Meier, Christian, Athen, a.a.O., S. 443.

<sup>112</sup> Camp, John M.: Die Agora von Athen. Ausgrabungen im Herzen des klassischen Athen. Mainz am Rhein: von Zabern Verlag, 1989. S. 52.

Nordwest-Ecke der Agora, dort, wo der Panathenäische Weg begann, vollzogen worden sein.“<sup>113</sup>

Diese Nordwestecke und damit auch der Panathenäenweg wurden von zwei unterschiedlichen Säulenhallen, nämlich der Stoa Basileios (das Amtsgebäude des höchsten religiösen Beamten Athens) und der Stoa Poikile (eine 150 Meter lange Ruhmeshalle, die nach den Perserkriegen erbaut wurde<sup>114</sup>), umfasst.

Auch der Rest des Panathenäenwegs quer über den griechischen Versammlungs-, Kult- und Marktplatz wurde von etlichen Gebäuden, die teilweise schon während der archaischen, teilweise aber auch erst während der klassischen beziehungsweise hellenistischen Periode entstanden sind, gesäumt. Beispiele dafür sind der Zwölf-Götter-Altar und der Tempel des Ares. „Folgte man an der Südostecke dem Panathenäenweg noch eine Weile, so kam man zum Heiligtum der eleusinischen Gottheiten Demeter und Kore.“<sup>115</sup> Vor dem Areopag wurde der Peplos vom Mast des Schiffskarren abgenommen und das letzte Stück zur Akropolis hinauf getragen. Vor dem Erechtheion endete der Panathenäenzug schließlich.

Die Panathenäenstraße wurde aber nicht nur anlässlich des Umzugs im Rahmen des Festes zu Ehren der Stadtgöttin beschriftet, sie wurde auch als Austragungsort für diverse Sportveranstaltungen genutzt. Zu diesem Zweck wurde an beiden Seiten der Straße eine sogenannte Ikria, also eine Tribüne für Zuschauer, erbaut. Die dafür notwendigen Pfostenlöcher sind noch heute erhalten.

---

<sup>113</sup> Kolb, Frank: Agora und Theater, Volks- und Festversammlung. Berlin: Mann Verlag, 1981 (= Archäologische Forschungen; 9). S. 49.

<sup>114</sup> Vgl.: Dörpfeld, Wilhelm: Alt-Athen und seine Agora. Untersuchungen über die Entwicklung der ältesten Burg und Stadt Athen und ihres politischen Mittelpunktes, des Staatsmarktes. 1. Heft. Berlin: Verlag von E. S. Mittler & Sohn, 1937. S. 70.

<sup>115</sup> Meier, Christian, Athen, a.a.O., S. 449.

## 6. Inszenierung des Neuen Akropolis Museums

Gottfried Korff schreibt in seinem Buch *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, es hätten sich

„in der modernen Gesellschaft [...] die Formen der Gestaltung und Präsentation gewandelt – mit der Folge, daß der Inszenierung mehr Raum gegeben wird, weil das alltägliche, banale Objekt sich nur aus funktionalen, historischen oder symbolischen Anordnungen erschließt, seine Wirkung also nicht wie das »auratische« Kunstwerk entfaltet. [...] Dabei erfordert schon die Logik des Museums als Ort der Sammlung und Aufbewahrung von Dingen die Inszenierung [...] und zwar deshalb, weil das Museum nur über Reste, Fragmente der Vergangenheit oder anderer, fremder Kulturen verfügt.“<sup>116</sup>

### 6.1. Aufgreifen des Prozessionscharakters

Im vorherigen Kapitel wurde sehr deutlich ersichtlich, dass der Prozessionscharakter ein wichtiges Element von allen markanten Schnittpunkten auf der imaginären Achse zwischen dem Neuen Akropolis Museum und dem Panathenäenweg darstellt. Einzige Ausnahme dabei bilden die beiden Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou, die jedoch sozusagen einen Störfaktor zwischen dem Museum und dem Parthenon darstellen und daher im Folgenden ausgeklammert werden.

Das Neue Akropolis Museum nimmt diesen Prozessionscharakter auf, indem es seine Besucher auf einer vorgegebenen Route durch die verschiedenen Abteilungen führt. Eindeutigen Höhepunkt bildet dabei die Parthenon Galerie. Von dort aus werden die Besucher erneut auf einem bestimmten Weg zurück zum Eingang geführt.

Das Museumsgebäude ist nicht in einzelne, voneinander abgetrennte Räume untergliedert, sondern große, ausladende Räumlichkeiten fügen sich beinahe nahtlos zu einem weitreichenden Ganzen zusammen. Die spiralförmige Anordnung der Museumsroute lässt nicht nur einen Kontext zu den mit den Begriffen Prozession und Umzug konnotierten Gebäuden entstehen, sie dient auch dazu die erwartete Besucheranzahl von bis zu 10.000 Personen pro Tag „ohne Verlust an kontemplativer Raumqualität“<sup>117</sup> durch das Museum durchzuleiten.

---

<sup>116</sup> Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln: Böhlau Verlag, 2002. S. 171.

<sup>117</sup> Werner, Frank R., a.a.O., S. 127.

# exhibition route

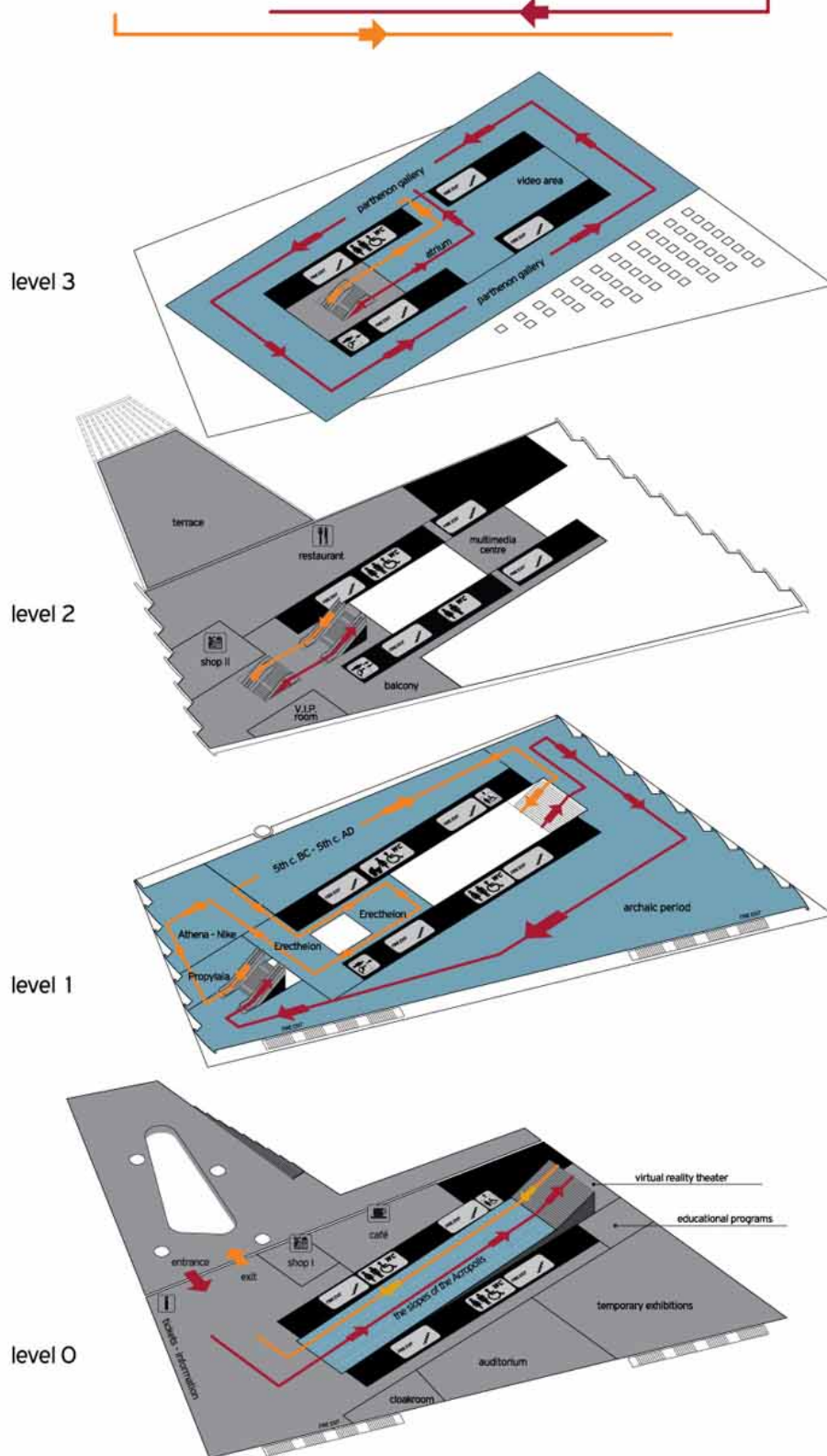


Abbildung 23: Ausstellungs-Route des Neuen Akropolis Museums<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Ausstellungs-Route des Neuen Akropolis Museums.  
<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=InsideMap&la=2> Zugriff: 12.4.2010.



Ihren Anfang nimmt die sogenannte Prozession durch das Neue Akropolis Museum in der Galerie der Abhänge der Akropolis. Der Glasboden der breiten Rampe gibt den Blick auf die unter dem Museum liegenden archäologischen Ausgrabungen frei.

„The Gallery of the Slopes of the Acropolis houses finds from the sanctuaries that were founded on the slopes of the Acropolis, as well as objects that Athenians used in everyday life from all historic periods.“<sup>119</sup>

Während auf der linken Seite Ausstellungsstücke der wichtigsten Heiligtümer, wie beispielsweise dem des griechischen Gottes Dionysos, präsentiert werden, zeigt die rechte Seite der Rampe Objekte kleinerer und unbedeutenderer Bauten auf dem Gelände der Akropolisabhänge.



Abbildung 24: Galerie der Abhänge der Akropolis<sup>120</sup>

Passiert der Museumsbesucher diese Rampe, gelangt er zu einer breiten Stiege, die ihn in die Archaische Galerie führt.

Die vorgesehene Route durch das Museum lässt den Besucher sich nach rechts, in Richtung dem großen, durch Betonsäulen definierten Raum, wenden. Hier werden zahlreiche Skulpturen, die zwischen dem 7. Jh. v. Chr. und dem

---

<sup>119</sup> The Gallery of the Slopes of the Acropolis.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=AcropolisSlopes&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

<sup>120</sup> Galerie der Abhänge der Akropolis. Ebenda. Zugriff: 12.4. 2010.

Ende des Krieges Athens und seiner Mitstreiter gegen den Perserkönig Xerxes im Jahre 480 v. Chr. entstanden sind, ausgestellt.

Die einzelnen Skulpturen sind so an dezenten Sockeln angebracht, dass sie sich zum Einen in etwa in Augenhöhe des Besuchers befinden und zum Anderen von diesem von allen Seiten betrachtet werden können.



Abbildung 25: Archaische Galerie<sup>121</sup>

Nachdem der Besucher die Archaische Galerie auf der Südseite des ersten Stockwerks abgeschritten hat, führt ihn die Route durch das Museum gleich hinauf ins dritte Stockwerk, in die Parthenon Galerie.

Die Etage zwischen diesen beiden Galerien ist für den Besucher zwar ebenfalls zugänglich, spielt aber für die Besichtigungsrouten keine Rolle. In diesem Stockwerk sind unter anderem das Restaurant mit Dachterrasse, der Museumsshop und das Multimedia-Center untergebracht.

Die Parthenon Galerie ist der Größe und Ausrichtung nach dem Parthenontempel angepasst. Der Museumsbesucher gelangt zunächst in den Innenraum der Galerie, eine Art Cella, wo ein Video über die Entstehung des originalen Tempels präsentiert wird. Dieser Innenraum kopiert exakt die Maße des Parthenontempels. Durch zwei Durchgänge, links und rechts, gelangt der Besucher in einen zusätzlichen Ausstellungsraum, der die innere Cella umrundet. Dies wurde extra so konzipiert, damit der Besucher den, auf den

---

<sup>121</sup> Archaische Galerie.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=ArchaicAcropolis&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

Außenwänden des Innenraumes angebrachten Parthenonfries, abschreiten kann. Das Bildprogramm des Frieses ist erneut das Thema Prozession, nämlich die Panathenäenprozession.

Die beiden Durchgänge von der sogenannten Cella in den Außenraum der Parthenon Galerie stören dabei nicht, da sie sich an Stellen befinden, an denen der Fries aufgrund der Explosion im Jahr 1687 (siehe Kapitel 3.2.: 527 v. Chr. bis heute) nicht erhalten ist.

Das Neue Akropolis Museum präsentiert den gesamten Fries. Die in Athen verbliebenen Originalstücke werden durch helle Gipskopien aus London ergänzt. Der Farbunterschied verweist mahnend auf die Fehlstücke.<sup>122</sup> (Siehe Kapitel 6.4.3.: Inszenierung durch erneutes Aufgreifen der Rückgabeforderung an das Britische Museum).

Auch die Anzahl der Säulen, die vor dem Fries platziert sind und zwischen denen in einigen Metern Höhe die Metopen des Parthenons angebracht sind, ist dem Originaltempel abgeschaut. Auf den Schmalseiten im Osten und Westen befinden sich je 8, auf den Längsseiten im Süden und Norden je 17 Säulen. Wiederum davor sind auf den beiden Schmalseiten Podeste aufgestellt, auf denen die Überreste der Giebelskulpturen präsentiert werden.



Abbildung 26: Parthenon Galerie<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Timm, Tobias: Antike im Glaskasten. Griechenlands herrliches Akropolis-Museum soll endlich eröffnen. In: Die Zeit. Online.  
<http://www.zeit.de/2008/18/KS-Akropolis?page=all> Zugriff: 19.8.2009.

<sup>123</sup> Parthenon Galerie.  
<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=Parthenon&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

Die Beziehung beziehungsweise der Kontext, der zwischen der Parthenon Galerie als neuem Ausstellungsort der Skulpturen und dem Parthenontempel als deren ursprünglichem Anbringungsort entsteht, ist komplex.

Das bereits geschilderte, absichtsvolle Aufgreifen vieler Elemente des Originaltempels, der Blickkontakt zum Parthenon, der dem Museumsbesucher ermöglicht ist und die Gegebenheit, dass dieser, wie früher, den Fries abschreiten muss, um all seine Teile sehen zu können (ganz im Gegenteil zur Duveen Galerie, wo der Besucher von jedem Platz im Raum aus alle dort vorhandenen Friesplatten betrachten kann (siehe Kapitel 6.2.2.: Die Elgin Marbles als Teil des Britischen Museums)), erweckt auf den ersten Blick den Eindruck einer hohen Authentizität. Tatsächlich ist in Form der Parthenon Galerie jedoch eine Art Raumkopie mit Originalen gegeben.

Ich möchte am Beispiel des Parthenonfrieses das Verhältnis zwischen Original und Kopie, das drei verschiedene Dimensionen erreicht und für alle Parthenonskulpturen, die in der Parthenon Galerie ausgestellt sind, anwendbar ist, und damit auch die Frage nach der Authentizität näher erläutern:

1) Abbildung der originalen Prozession:

Die ursprüngliche Panathenäenprozession wird skulptural und in einer idealisierten Weise in Stein gehauen. Diese Abbildung stellt die erste Kopie, nämlich der Wirklichkeit, dar. Diese Erkenntnis und auch die Tatsache, dass der Parthenonfries den Panathenäenumzug nicht authentisch wiedergibt (siehe Kapitel 5.3.1.2.: Der Fries), spielen in meinem Fall keine Rolle, da ich den Parthenontempel als Ausgangspunkt heran nehme, nicht die antiken, griechischen Festumzüge.

2) Kopie der Ausstellungsbedingungen:

Die Reproduktion der Panathenäenprozession, die einst am Parthenon angebracht war, wurde ins Neue Akropolis Museum überstellt. Dort wird der Fries in der Parthenon Galerie, einem Raum, der die Maße des Parthenontempels kopiert, ausgestellt. Der Umfang der Cella und die Anzahl der davor angebrachten Säulen konnten dabei zwar maßgetreu eingehalten werden, der Rest der Parthenon Galerie ist selbstverständlich dem modernen Design des restlichen Museums angepasst. Die Umgebung und die Position, in denen der Fries ausgestellt wird, können daher nicht authentisch sein. Wären die Parthenonskulpturen in Originalhöhe angebracht,

würde dies aufgrund der schlechten Sichtbarkeit zudem nicht den Anforderungen eines Museums entsprechen.

### 3) Kopie als Abguss des Originals:

Der dritte Schritt die Kopie betreffend, ist die Ergänzung der in Athen verbliebenen Skulpturen durch Gipsabdrücke aus London. Original und Kopie sind Seite an Seite angebracht und werden dadurch zu einem großen Ganzen. Authentizität wird dabei jedoch nicht angestrebt. Die kopierten Teile des Frieses sind durch den Farbunterschied deutlich von den Originalen unterschieden. Dem Besucher wird aufgezeigt, wie der Fries in etwa am Parthenontempel ausgesehen hat, gleichzeitig wird ihm das Fehlen des Großteils der Marmorplatten überdeutlich vor Augen geführt. Die Anordnung der Kopien neben den Originalen wird somit zu einer permanenten Forderung an das Britische Museum, die dort befindlichen Friesplatten an Griechenland und somit an das Neue Akropolis Museum zurückzugeben. (Siehe Kapitel 6.4.3.: Inszenierung durch erneutes Aufgreifen der Rückgabeforderung an das Britische Museum).

Die Frage nach der Authentizität ließe sich nicht nur für die Parthenonskulpturen als Teile des originalen Tempels, sondern auch für den Parthenon an sich stellen. Alleine das Ersetzen der ursprünglichen Skulpturen durch Gipsabdrücke und der Wiederaufbau vieler Säulen liefern genügend Diskussionsstoff.

Nachdem der Museumsbesucher das Herzstück des Gebäudes, nämlich die Parthenon Galerie besichtigt hat, wird er noch einmal durch das erste Stockwerk, auf dessen Südseite sich die Archaische Galerie befindet, geführt, diesmal jedoch durch die West- und Nordseite.

Hier werden Ausstellungsstücke der Propyläen, des Nike-Tempels und des Erechtheions, unter anderem die fünf in Athen verbliebenen, berühmten Karyatiden, präsentiert. Zudem werden Objekte aus der Periode zwischen dem 5. Jh. v. Chr. und dem 5. Jh. n. Chr. gezeigt, nämlich „Reliefs of Athenian decrees, impressive portraits, Roman copies of classical masterpieces and depictions of philosophers and historical figures“<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> From the 5th v. BC to the 5th c. AD.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=Othercollections&la=2> Zugriff: 15.4.2010.

Die vorgeschlagene Route durch das Neue Akropolis Museum folgt, mit Ausnahme der Funde von den Abhängen der Akropolis, die aus verschiedenen Epochen stammen, der zeitlichen Abfolge ihrer Ausstellungsobjekte. Die Archaische Galerie präsentiert Skulpturen, die zwischen dem 7. Jh. und dem Jahr 480 v. Chr. entstanden sind. Daraufhin gelangt der Besucher in das dritte Stockwerk, das dem Parthenon, der zwischen 447 und 432 v. Chr. erbaut wurde, gewidmet ist. Schließlich werden noch Objekte, die erst nach der Erbauung des Parthenons, nämlich bis ins 5. Jh. n. Chr. hinein entstanden sind, ausgestellt. Damit endet der Gang durch das Neue Akropolis Museum und der Besucher befindet sich erneut auf der Eintrittsrampe.

Durch die chronologische Abfolge der Museumsexponate wird die antike griechische Geschichte erzählt, indem das Museum als dreidimensional angelegter Text<sup>125</sup> fungiert.

Eine Inszenierung der Griechischen Antike stellt das Aufgreifen des Prozessionscharakters insofern dar, als sich das Neue Akropolis Museum dadurch bewusst in eine Reihe mit Bauwerken wie dem Dionysostheater oder dem Parthenon stellt. Dass dies durchaus auch so verstanden wird, zeigen folgende Zitate: Gottfried Knapp bezeichnet in seinem Artikel in der Süddeutschen Zeitung das Neue Akropolis Museum als die „Tochter des Parthenontempels“<sup>126</sup> und Peter von Becker im Tagesspiegel als die „neue Mitte der alten Welt“<sup>127</sup>. Das Museum ist laut von Becker

„der spektakulärste neue Museumsbau in Europa und soll nicht nur ein Schatzhaus sein, sondern auch die kulturelle Herzkammer des Kontinents bezeichnen.“<sup>128</sup>

Dieser Satz verweist auf die Wichtigkeit und den Rückbezug zur Blütezeit Athens, die dem Neuen Akropolis Museum zugeschrieben werden. Es ist mehr als ein Schatzhaus, so wie es einst der Parthenon war, es ist auch die kulturelle Herzkammer, wie es damals auf das Dionysostheater im Speziellen und auf die Stadt Athen im Allgemeinen zutraf. (Siehe Kapitel 6.3.1.: Das Neue Akropolis Museum als Versuch an das antike Athen anzuknüpfen).

---

<sup>125</sup> Vgl.: Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 162.

<sup>126</sup> Knapp, Gottfried, Die Tochter des Parthenontempels, a.a.O., S. 13.

<sup>127</sup> Von Becker, Peter: Akropolis-Museum: Die neue Mitte der alten Welt. In: Tagesspiegel.

<http://tagesspiegel.de/kultur/Akropolis-Museum;art772,2570461> Zugriff: 4.9.2009.

<sup>128</sup> Ebenda. Zugriff: 4.9.2009.

Problematisch ist dieses Aufgreifen des Prozessionscharakters allerdings dadurch, dass die vorgesehene Ausstellungsrouten für den Museumsbesucher nicht immer leicht ersichtlich ist. Zwar wird diese durch aufgestellte Tafeln mehrmals gekennzeichnet, aber das Baukonzept des Museums erscheint teilweise kontraproduktiv. Besonders der Übergang von der Archaischen Galerie direkt zur Parthenon Galerie bedarf der Erklärung des Weges durch die Hilfstafeln. Die von der Ausstellungsrouten abgewandte Rolltreppe und die Museumsobjekte, die in der Mitte der Westseite des ersten Stockwerkes des Museums stehen, sind für das Erkennen der vorgegebenen Route nicht zweckmäßig. Die fehlende Abtrennung zwischen den einzelnen Galerien, von der der Prozessionscharakter des Museums maßgeblich lebt, ist gleichzeitig hinderlich, weil der Besucher von der vorgegebenen Route abkommt.

Zusätzlich muss der Besucher, um in den Raum, in dem die Karyatiden ausgestellt sind, zu gelangen, eine extra Schleife ziehen, die nicht am eigentlichen Weg der spiralförmigen Ausstellungsrouten liegt.

Auch das an Ausstellungsobjekten leere zweite Stockwerk, das der Besucher, während er die Route durch das Museum abschreitet, auslassen soll und in dem der Museumsshop und ein Café untergebracht sind, lenkt den Besucher von dem vorgesehenen Ausstellungsweg ab. Zwar wird dem Besucher durch die unterschiedlichen Farben der Bodenfliesen vermittelt, dass sich in den Bereichen des Museums, in denen weißliche Fliesen angebracht sind, Ausstellungsstücke befinden, im Gegensatz zu den Zonen, die mit schwarzen Bodenplatten ausgestattet sind. Um sich dieses Prinzips bewusst zu sein, muss sich der Besucher allerdings schon im Vorfeld mit den Museumsgepflogenheiten auseinandergesetzt haben.

Das Aufgreifen des Prozessionscharakters stellt demnach auf einer weiteren Ebene eine Inszenierung dar, indem nämlich der Bezug zu den mit dem Begriff Prozession konnotierten antiken Bauwerken wiederum inszeniert ist. Der Prozessionscharakter wird durch die Schwachstellen in der Ausstellungsrouten und den baulichen Gegebenheiten gestört und bedarf einer Vorabinformation für den Museumsbesucher, um überhaupt wahrgenommen werden zu können.

## 6.2. Das Neue Akropolis Museum als Materialisierung der Forderung an das Britische Museum

„Die von uns erdachten Räume sind ebenso ein Ausdruck unserer haptischen Erfahrungen, wie auch diese Erfahrungen durch die von uns bereits geschaffenen Räume beeinflusst werden. Egal ob uns dieser Prozeß bewußt ist oder nicht, unsere Körper und unsere Bewegungen befinden sich in einem ständigen Dialog mit unseren Gebäuden.“<sup>129</sup>

### 6.2.1. Lord Elgin und der Erwerb der Parthenonskulpturen



Abbildung 27: Thomas Bruce, bekannt als Lord Elgin<sup>130</sup>

Thomas Bruce, siebter Earl of Elgin und elfter Earl of Kincardine, gelang es bereits mit Mitte Zwanzig seine diplomatische Karriere zu starten. Vorerst verbrachte er einige Jahre in Wien, Brüssel und Berlin.

Im Jahre 1799 heiratete er Mary Nisbet of Dirleton, die ein großes Vermögen mit in die Ehe brachte. Noch im selben Jahr trat Elgin seinen Posten als englischer Diplomat in Konstantinopel an.

Thomas Harrison, Lord Elgins Architekt für sein Haus in Schottland, hatte ihn zuvor auf die Idee gebracht, Gipsabdrücke der Parthenonskulpturen vorzunehmen, weswegen Elgin eine Truppe an Malern, Architekten und Gipsformern engagierte, die für ihn auf der Akropolis zeichnen und Abdrücke nehmen sollte. Da er von der englischen Regierung keine finanzielle Unterstützung für sein

---

<sup>129</sup> Ching, Francis D. K. (Hg.): Die Kunst der Architekturgestaltung als Zusammenklang von Form, Raum und Ordnung. Augsburg: Augustus Verlag, 1996. S. 227.

<sup>130</sup> Thomas Bruce, bekannt als Lord Elgin. In: Cook, Brian, a.a.O., 1997, S. 5.



Vorhaben bekommen hatte, beschloss er, sein Privatvermögen dafür heranzuziehen.

„In February 1801 – that is six month after their arrival in Athens – Elgin’s artists were allowed on to the Acropolis for the first time. They did not have a firman but they obtained permission in the usual Turkish way. They paid.“<sup>131</sup>

Wenige Monate später mussten Elgins Leute jedoch ihre Arbeit auf der Akropolis einstellen, da jeglichen Ausländern der Zutritt ohne Erlaubnis vom zuständigen Disdar verboten wurde. Reverend Philip Hunt, der sich in Elgins Gefolgschaft befand, und die Situation in Athen selbst erlebt hatte, schlug Elgin vor, sich um eine Erlaubnis der türkischen Regierung zu bemühen, die nicht nur das Zeichnen und Abgipsen, sondern auch das Abmontieren der Skulpturen erlaubte.

„The French army in Egypt had capitulated to the British, so that the Turkish Government was predisposed to be accommodating to the British Ambassador.“<sup>132</sup>

Bis Oktober des Jahres 1804 erbeuteten Elgins Männer eine Vielzahl von Skulpturen der Akropolistempel, besonders des Parthenons:

„fast genau die Hälfte des Frieses, 14 von 92 Metopen (nämlich nur die gut erhaltenen bis auf eine) und 17 Giebelfiguren; außerdem vom Erechtheion eine Karyatide und eine komplette Säule, Platten vom Fries des Tempels der Athena Nike und viel weitere Monumente aus der Unterstadt Athens.“<sup>133</sup>

Lord Elgin war in all den Jahren nur ein einziges Mal in Athen zu Besuch, nämlich im Frühjahr 1802. Im Jahre 1806 kehrte er nach drei Jahren Kriegsgefangenschaft in Frankreich zurück nach England.

Im Garten seines gemieteten Hauses an der Ecke von Piccadilly und Park Lane baute Elgin einen geräumigen Schuppen, den er 1807 als vorübergehendes Museum für die antiken Skulpturen, die bisher teilweise im Haus des Duchess of Portland und später in dem des Duke of Richmond untergebracht, teilweise jedoch in verschiedenen Häfen Athens gelagert waren und deren Verschiffung nach England Elgin große Probleme bereitet hatte, eröffnete. Die Skulpturen trafen auf große Bewunderung auf Seiten der besuchenden Künstler, aber auch

---

<sup>131</sup> St. Clair, William: Lord Elgin and the marbles. Oxford u. New York: Oxford University Press, 1983. S. 62.

<sup>132</sup> Cook, Brian, a.a.O., 1997, S. 71.

<sup>133</sup> Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen, a.a.O., S. 37f.

auf Widersacher, wie Payne Knight, der diese für römische Kunstwerke aus der Zeit Hadrians hielt.

Eigentlich war es Elgins Intention gewesen, die antiken Skulpturen von dem italienischen Bildhauer Antonio Canova restaurieren zu lassen, der den Job jedoch ablehnte. Auch die hohen Restaurationskosten dürften ein wichtiger Grund gewesen sein, warum Elgin die Pläne einer Restaurierung schlussendlich aufgab. Er war inzwischen nämlich in beträchtliche Geldschwierigkeiten geraten, nicht zuletzt auch deshalb, weil er sich nach seiner Rückkehr nach England von seiner wohlhabenden Frau, die ihn während seiner Abwesenheit betrogen hatte, scheiden ließ.

Im Jahre 1810 begann Lord Elgin Verhandlungen mit der britischen Regierung, an die er die antiken Kunstwerke verkaufen wollte. Obwohl sich Elgins Kosten laut seinen Angaben auf 62.440 Pfund beliefen, war die Regierung nur bereit dem Parlament einen Kaufvorschlag für 30.000 Pfund zu unterbreiten. Elgin lehnte enttäuscht ab. Inzwischen waren seine finanziellen Probleme so groß geworden, dass er sein Haus in der Park Lane nicht mehr halten konnte. Auf das Angebot des Dukes of Devonshire hin, übersiedelten die Skulpturen notgedrungen ein weiteres Mal in dessen Burlington House.

In der Öffentlichkeit war bisher über die Echtheit der antiken Kunstwerke diskutiert worden.

„Now the question was what right had Elgin to remove the precious remains of a weak and proud nation, what right had he to raise his hand against a building that stood for over two thousand years.“<sup>134</sup>

Als Lord Elgin 1815 erfuhr, dass das Burlington House verkauft werden sollte, trat er erneut mit der britischen Regierung in Kontakt. Ein Sonderausschuss des Unterhauses wurde beauftragt zu recherchieren, ob und um welchen Betrag die Elgin Marbles erworben werden sollten. Schließlich empfahl dieser den Kauf, jedoch zu einem Preis von 35.000 Pfund statt der von Elgin geforderten 74.000 Pfund. Das Parlament stimmte zu und Lord Elgin blieb angesichts seiner aussichtslosen finanziellen Situation nichts anderes übrig, als die Skulpturen für nicht einmal die Hälfte der angefallenen Kosten zu veräußern.

---

<sup>134</sup> St. Clair, William, a.a.O., 1983, S. 189.

### 6.2.2. Die Elgin Marbles als Teil des Britischen Museums

Bereits im August 1816 wurden die Elgin Marbles an das Britische Museum übergeben, wo sie ab Jänner des nächsten Jahres vorübergehend in einer für sie errichteten Galerie untergebracht und für die Öffentlichkeit zugänglich wurden.

Wie folgendes Zitat zeigt, war die Meinung, dass die antiken Kunstwerke in England am besten aufgehoben seien, schon damals vorherrschend:

„No country can be better adapted than our own to afford an honorable asylum to those monuments of the school of Phidias, and of the administration of Pericles; where secure from further injury and degradation, they may receive the admiration and homage to which they are entitled, and serve in return as model and examples to those who by knowing how to revere and appreciate them, may learn first to imitate, and ultimately to rival them.“<sup>135</sup>

Als vorerst endgültiger Standort der Elgin Marbles wurde zwischen 1936 und 1938 die Duveen Galerie erbaut. Der reiche Kunsthändler Sir Joseph Duveen erbot einen neuen Ausstellungsort für die Elgin Marbles zu finanzieren und erhielt als Gegenzug ein großes Mitspracherecht. Während der Bauphase waren die antiken Skulpturen für die Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich, denn sie sollten für ihren neuen Ausstellungsplatz vorbereitet werden.

Zu dieser Zeit machte Duveen seinen Einfluss geltend und forderte die zuständigen Mitarbeiter des Britischen Museums auf, die Elgin Marbles zu reinigen. Deren Oberflächen waren nämlich mit einer bräunlichen Patina überzogen, einer Schicht, die sich aufgrund der unzähligen Jahre, die die Skulpturen unter freiem Himmel verbracht hatten, gebildet hatte. Mindestens eineinhalb Jahre lang, wurden große Teile der Elgin Marbles unprofessionell gereinigt. Die Skulpturen wurden mit Kupferwerkzeugen, sowie mit Karborund behandelt.

„To use metal tools on the surface of an ancient statue defied all notions of conservation, then and now. Carborundum [...] was at the time, next to diamond, the hardest substance known to science, used for grinding steel tools and for polishing the hardest granite.“<sup>136</sup>

Als die Direktion des Museums endlich auf die Missstände aufmerksam wurde, waren bereits alle Metopen, zwischen 80 und 90 Prozent des Frieses und in

---

<sup>135</sup> St. Clair, William, a.a.O., 1998, S. 262.

<sup>136</sup> St. Clair, William, a.a.O., 1998, S. 296.

etwa die Hälfte der Giebelfiguren der in England befindlichen Parthenon-  
skulpturen von der Reinigungsaktion betroffen.

Der Skandal, der daraufhin in den Medien losgetreten wurde, ging schließlich  
im Beginn des 2. Weltkrieges unter. Die Marmorblöcke des Frieses wurden in  
einem unbenutzten U-Bahn-Schacht, die restlichen Skulpturen im Museums-  
gewölbe in Sicherheit gebracht. Tatsächlich erlitt die Duveen Galerie 1940  
durch eine feindliche Bombe schwere Schäden.

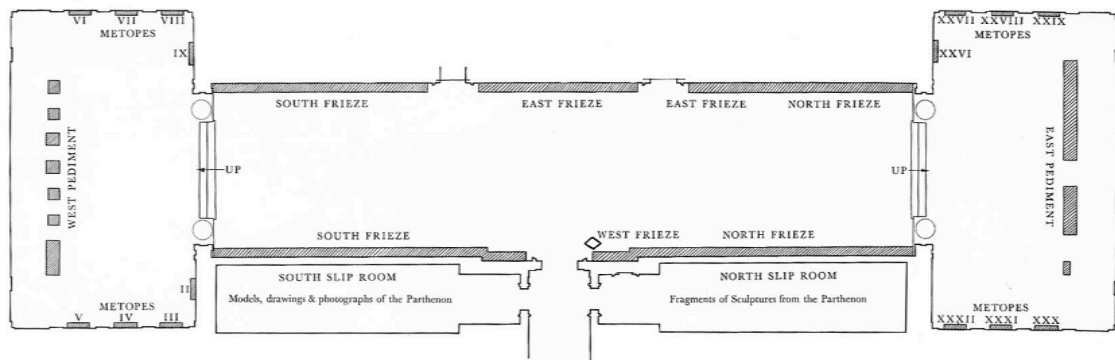


Abbildung 28: Plan der Duveen Galerie<sup>137</sup>



Abbildung 29: Duveen Galerie<sup>138</sup>

1962 konnte die wieder aufgebaute Galerie eröffnet werden. Sie besteht aus  
einem langgezogenen Haupttrakt und zwei daran angebauten Räumen, in  
denen die Giebelskulpturen und die Metopen präsentiert werden. In dem  
großen Raum des Museums sind die Teile des Parthenonfrieses in einer Weise  
angeordnet, so dass es wirkt, als seien sie vollständig. Informationen zum

<sup>137</sup> Plan der Duveen Galerie. In: Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. Cambridge u. Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

<sup>138</sup> Duveen Galerie. Eigenes Foto.

Kontext der Skulpturen erhalten die Besucher in zwei extra Räumen, in denen auch vorgenommene Gipsabdrücke zu sehen sind.

„Insgesamt gesehen lässt die Galeriegestaltung (mit Absicht) das, was in Athen ist, in den Hintergrund treten. Wenn die früheren Ausstellungsformen den Besucher immer wieder ganz explizit auf das Monument in Griechenland und seine noch erhaltenen Skulpturen hinwiesen, zielt Duveens Präsentation darauf ab, diese Erinnerungen zu verdrängen. Die Elgin Marbles sollen hier für den Parthenon selbst stehen.“<sup>139</sup>

Dem Wiederaufleben des Skandals, das 1998 durch William St. Clairs detailliert aufgearbeitete Neuauflage seines Buchs *Lord Elgin and the marbles*<sup>140</sup>, für das ihm das Britische Museum Zugang zu allen bis dahin unter Verschluss gehaltenen Dokumenten gewährte, ausgelöst wurde, versuchte das Britische Museum 1999 mit einer internationalen Konferenz beizukommen. Es sollte darin endgültig geklärt werden, was im Jahr 1938 tatsächlich vorgefallen war, welche Auswirkungen die damals vorgenommenen Reinigungsarbeiten auf die Oberflächenstruktur der Marmorskulpturen hatten und wie in Zukunft Konservierungen von statten gehen sollten.

### **6.2.3. Die Kontroverse rund um die Elgin Marbles**

Alleine die Bezeichnung Elgin Marbles, die Lord Elgin beim Verkauf der Skulpturen per Gesetz für diese festschreiben ließ, stößt in Griechenland auf großen Widerstand.<sup>141</sup> Der Name wird als Hinweis der Identität der Skulpturen verstanden. „In other words, the issue of the name becomes a question of where the antiquities belong.“<sup>142</sup> Daher bevorzugen die Griechen die Bezeichnung Parthenon Marbles, wie folgendes Wahlplakat der Synaspismos Partei aus dem Jahre 1994 zeigt.

---

<sup>139</sup> Beard, Mary: Der Parthenon. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 203.

<sup>140</sup> St. Clair, William, a.a.O., 1998.

<sup>141</sup> Aufgrund der besseren Unterscheidbarkeit zwischen den in Athen verbliebenen beziehungsweise den in England befindlichen Parthenonskulpturen verwende ich für letztere weiterhin den Ausdruck Elgin Marbles.

<sup>142</sup> Yalouri, Eleana: The Acropolis. Global Fame, Local Claim. Oxford (u.a.): Berg Verlag, 2001. S. 98.

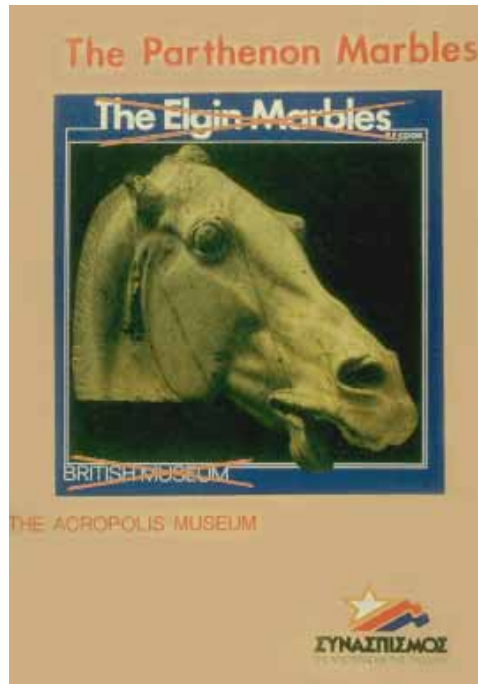


Abbildung 30: Wahlplakat der Synaspismos Partei aus dem Jahre 1994<sup>143</sup>

Lord Elgins Vorgehen hat eine heftige Debatte hervorgerufen, die auch heute noch nicht verstummt ist. Kritiker sehen darin einen Kunstraub. Jean Baelen schreibt beispielsweise: „Niemals wurde eine Plünderung mit kälterer Korrektheit durchgeführt.“<sup>144</sup> Dies bezieht sich nicht zuletzt auf die Tatsache, dass Elgins Männer den Großteil des Marmorblocks, aus dessen Vorderseite die kunstvollen Skulpturen gemeißelt sind, der nach England verfrachteten Metopen abschnitt, um den Transport zu vereinfachen.

Befürworter hingegen rechtfertigen Elgins Handlungsweise. Ein Argument, das sie vorbringen lautet, dass die Parthenonskulpturen erst durch ihr Schicksal und die endlosen Debatten rund um sie zu dem wurden, was sie heute sind.

„The sculptures of the Parthenon came from Greece, but it was the countries of modern Europe which gave them their fame, their iconic status, and their constantly changing meaning, as well as their new name. The Elgin Marbles were physically constructed in Athens, but, until the time of Greek independence, they were culturally constructed in Dresden, London, Paris, Rome, and Weimar.“<sup>145</sup>

Inzwischen verbindet die Elgin Marbles nicht nur vieles mit ihrem Ursprungsort Griechenland, sondern auch mit ihrer in etwa 200 Jahre langen Geschichte in

<sup>143</sup> Wahlplakat der Synaspismos Partei aus dem Jahre 1994.

<http://www.hellenica.de/Griechenland/LX/ElginMarbles.html> Zugriff: 2.9.2010.

<sup>144</sup> Baelen, Jean: Die Akropolis im Licht. Weil (u.a.): Éditions des deux-mondes, 1960. S. 9.

<sup>145</sup> St. Clair, William, a.a.O., 1998, S. 280.

England. Hier seien die Skulpturen in einen internationalen Kontext eingebunden, der den Museumsbesuchern nicht nur Informationen zur Griechischen Antike bietet, sondern darüber hinaus einen Vergleich mit zahllosen Errungenschaften anderer Zeitalter und geographischen Zonen, argumentiert das Britische Museum. Zudem biete dieses durch den freien Eintritt einem möglichst großen und vielschichtigen Publikum Zutritt zu den Marmorkunstwerken und damit die Möglichkeit einer genauen Betrachtung beziehungsweise eines Studiums dieser. Das Britische Museum fördere jegliche Auseinandersetzung mit der Griechischen Antike, nicht zuletzt durch die zahlreichen Publikationen, die verschiedene Autoren (unter anderem mit Hilfe der British Museum Press) zu diesem Thema herausgegeben haben.

Das Britische Museum betrachtet die momentane Aufteilung der Parthenonskulpturen, aufgrund deren diese einerseits Teile eines Weltmuseums, das die gegenseitige Bedingtheit der verschiedenen Kulturen aufzeigt, und andererseits Teile eines Museums, dessen Nationalcharakter im Vordergrund steht, sind, als ideale wechselseitige Ergänzung. Diese Argumentation impliziert bereits die Debatte, ob die Parthenonskulpturen regionales/nationales beziehungsweise globales Kulturerbgut sind.

Dies hängt unweigerlich damit zusammen, dass die Akropolis, die sich auf ihr befindlichen Tempel und damit auch die Parthenonskulpturen die griechische Identität repräsentieren. (Siehe Kapitel 6.3.2.2.: Erinnerungsfiguren in Athen) Dieses oft von griechischer Seite vorgebrachte Argument für eine Wiedervereinigung der Marmorskulpturen ist dahingehend umstritten, da die angestrebte Vollständigkeit des Parthenons als Identitätssymbol auch als Leugnung all der geschichtlichen Ereignisse, die nach der Blütezeit Athens stattfanden, verstanden werden kann. (Siehe Kapitel 3.2.: 527 v. Chr. bis heute)

„If the Acropolis and antiquities in general are representations of Greek identity [...], then the demand for their restitution could stand as a metaphor for Hellenism's repatriation.“<sup>146</sup>

Die griechische Antike wird zeitgleich mit einem globalen und einem nationalen Charakter versehen, die sich jedoch gegenseitig bedingen. Global, weil deren Hervorbringungen teilweise sowohl in materieller, als auch in ideeller Hinsicht über die ganze Welt verstreut sind und daher die Entwicklungen der heutigen

---

<sup>146</sup> Yalouri, Eleana, a.a.O., S. 84.

Gesellschaften maßgeblich beeinflusst haben. Die nationale Eigenart versteht sich aufgrund des griechischen Ursprungs von selbst. Die Bedeutung, die der griechischen Antike beigemessen wird und auf die sich das moderne Griechenland bezieht, beruht nicht zuletzt auf der globalen Resonanz derselben.

„On the one hand global (deterritorialized) Hellenism is praised while on the other, following the principle of nation-states, Greeks try to draw borders and entrench their territory. The building of the Acropolis Museum, which is planned to receive the ‚diasporic‘ Parthenon marbles, can stand as a perfect metaphor of the desire to reterritorialize Hellenism. The Acropolis Museum provides a ‚home‘ for the Parthenon marbles, reinforcing the claim that they belong to Greece: even if they do not arrive there, they will be noted through their absence.“<sup>147</sup>

Der Verweis auf die nationale Identität der Parthenonskulpturen war auch ein Argument der damaligen griechischen Kulturministerin Melina Mercouri, die sich seit 1982 besonders vehement um die Rückgabe der in England verbliebenen Elgin Marbles bemühte. Ihrer Forderung nach der Wiedervereinigung der Parthenonskulpturen folgten unzählige weitere öffentliche Aufforderungen an die britische Regierung, die das selbe Ziel verfolgten, jedoch stets abgelehnt wurden. Nicht zuletzt, weil sich die Regierung Englands nicht zu einer Entscheidung bezüglich der Kontroverse rund um die Parthenonskulpturen befähigt fühlte.

„Successive British governments have held the position that this is a matter for the Museum’s Trustees who are the legal owners of the Parthenon sculptures.“<sup>148</sup>

Ein weiteres Argument von Seiten der Engländer lautet, dass Lord Elgin den Parthenonskulpturen einen Dienst erwiesen hat und zwar dahingehend, dass er sie vor etwaigen weiteren Schäden bewahrt hat. Die Abnahme der Marmor-bildwerke vom Parthenontempel, die eine Privilegierung der Skulpturen gegenüber der Gesamtarchitektur darstellt, vervollständige die von Lord Elgin Ende des 18. Jhs. begonnene Rettungsaktion.<sup>149</sup> Zudem müsse man das Verhalten Elgins aus dem Blickwinkel der damaligen Zeit betrachten. Eine Verurteilung seiner Taten aus der heutigen Betrachtungsweise und unter Einbeziehung der gegenwärtigen Standards sei nicht angemessen.

---

<sup>147</sup> Ebenda. S. 85.

<sup>148</sup> The Parthenon Sculptures. Facts and figures.  
[http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/parthenon\\_sculptures/parthenon\\_-\\_facts\\_and\\_figures.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/parthenon_sculptures/parthenon_-_facts_and_figures.aspx) Zugriff: 2.9.2010.

<sup>149</sup> Vgl.: Jenkins, Ian, Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum, a.a.O., S. 34.



Dem Vorwurf, Lord Elgin hätte die Parthenonskulpturen gestohlen, begegnet das Britische Museum auf seiner Homepage mit folgendem Absatz:

„Lord Elgin, the British diplomat that transported the sculptures to England, acted with the full knowledge and permission of the legal authorities of the day. Lord Elgin’s activities were thoroughly investigated by a Parliamentary Select Committee in 1816 and found to be entirely legal. Following a vote of Parliament, the British Museum was allocated funds to acquire the collection.“<sup>150</sup>

Das Britische Museum weist zudem darauf hin, dass auch andere Institutionen, wie beispielsweise das Vatican Museum, das Louvre Museum in Paris oder auch das Kunsthistorische Museum in Wien Anteile der Parthenonskulpturen beherbergen.

Auch die vom Britischen Museum angesprochenen weiteren Ausstellungsorte wurden vom Neuen Akropolis Museum aufgefordert, die jeweiligen Fragmente an Griechenland zurückzugeben. Inwieweit dieser Forderung nachgegangen wurde, zeige ich im nächsten Kapitel genauer auf.

#### **6.2.4. Das Neue Akropolis Museum als Argument in der Debatte bezüglich der Elgin Marbles**

Das Neue Akropolis Museum kann als Materialisierung der Rückgabeforderung an das Britische Museum verstanden werden. Die gesamte Konzipierung des Bauwerks zeigt die Verbundenheit des Museums mit der Akropolis und die Leerstellen, die durch die Abwesenheit der Skulpturen von den Tempeln auf der Akropolis, insbesondere des Parthenons entstehen, auf. Das gesamte Museumsgebäude zielt auf eine Wiedervereinigung der seit Beginn des 19. Jhs. getrennt voneinander aufbewahrten Skulpturen. Bestes Beispiel für die Zusammengehörigkeit zwischen dem Museum und den noch erhaltenen Tempeln auf dem Burgberg ist die bereits mehrfach erwähnte Parthenon Galerie, die in Bezug auf das Gebäudekonzept eine hervorgehobene Stellung einnimmt. Das Fehlen der sogenannten Elgin Marbles zeigt besonders deutlich die Art und Weise der Präsentation der Karyatiden. Sie sind im ersten Stockwerk so angebracht, dass sie auf die Eingangsrampe hinab blicken. Dort,

---

<sup>150</sup> The Parthenon Sculptures: the position of the Trustees of the British Museum. [http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/the\\_parthenon\\_sculptures/parthenon\\_-\\_trustees\\_statement.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures/parthenon_-_trustees_statement.aspx) Zugriff: 2.9.2010.

wo sich eigentlich die von Lord Elgin nach England abtransportierte Kore befinden sollte, prangert eine leere Stelle genau diesen Sachverhalt an.

Auf die Tatsache, dass auch anhand des Ausstellungskonzepts die Rückgabeforderung Griechenlands an das Britische Museum inszeniert wird, gehe ich im Kapitel 6.4.3.: Inszenierung durch erneutes Aufgreifen der Rückgabeforderung an das Britische Museum näher ein.

Bereits während des Baus des Museums wurden die Debatten rund um eine mögliche Rückgabe der Skulpturen an Griechenland wieder neu entfacht. Im März 2003 fand eine von der britischen Wochenzeitschrift *The Economist* veranstaltete internationale Konferenz, die sowohl das Neue Akropolis Museum, als auch die Wiedervereinigung der Parthenonskulpturen als Themen hatte, statt. Auch im März 2008 wurde eine internationale Konferenz abgehalten, diesmal von der UNESCO initiiert. Im Gebäude des Neuen Akropolis Museums wurde generell zum Thema Rückgabe von archäologischen Gegenständen an die jeweiligen Herkunftsländer diskutiert.

Nicht nur einmal wurde während des Baus des Neuen Akropolis Museums dieser als Anlass genommen, um die Parthenonskulpturen von England zurückzufordern. Gespräche zwischen griechischen und englischen Politikern fanden statt, wie beispielsweise jenes zwischen dem damaligen griechischen Außenminister George Papandreou und dem ehemaligen englischen Premierminister Tony Blair im Jänner 2004.

Der Bau des Neuen Akropolis Museums veranlasste außerdem einige Institutionen weltweit in deren Besitz befindliche antike Kunstwerke an Griechenland zurückzugeben. Im September 2006 übergab die deutsche Universität in Heidelberg ein kleines Teilstück des Parthenonfrieses an das Neue Akropolis Museum. Das Getty Museum in Los Angeles gab im März 2007 unter anderem eine Frauenstatue an Griechenland zurück. Der Vatikan returnierte im November 2008 ein Fragment den Parthenonfrieses an das Neue Akropolis Museum. Ein weiteres Teilstück der Parthenonskulpturen kam als Leihgabe von Italien zurück.

„The British Museum’s strong rejection of the return of the Parthenon Marbles makes press headlines.“<sup>151</sup> Anfang Oktober 2003 wurde in London aufgrund der bevorstehenden Eröffnung des Neuen Akropolis Museums die Ausstellung *Marbles Reunited* eröffnet.

Auf seiner Homepage distanziert sich das Britische Museum durch eine Pressemitteilung von einem immer wieder herangezogenen Argument für den Verbleib der Marmorfragmente in England, nämlich die angebliche Unfähigkeit der griechischen Fachleute, die Parthenonskulpturen sachgemäß aufzubewahren.

Auch die Aussage, die vor allem das alte Akropolis Museum auf dem Burgberg selbst betroffen hat, Griechenland hätte keinen geeigneten Platz, um die Skulpturen entsprechend auszustellen und zu bewahren, weist das Britische Museum von sich.

„It is often incorrectly reported that the British Museum argues that the sculptures in their collection should remain in London because there is nowhere to house them in Greece and that the Greek authorities cannot look after them. [...] Our colleagues in Athens are, of course, fully able to conserve and preserve the material in their care and we enjoy friendly and constructive relations with them.“<sup>152</sup>

Dennoch wird das Neue Akropolis Museum oft als Entkräftung der beiden angeführten Argumente verstanden. Die Parthenon Galerie bietet nicht nur genügend Platz die Marmorkunstwerke zu präsentieren (und zwar möglichst getreu wie am Parthenontempel selbst), durch die moderne technische Ausstattung wird zudem für die idealen Bewahrungsbedingungen gesorgt.

In einer weiteren Pressemitteilung auf seiner Homepage bezieht das Britische Museum Stellung zum Bau des Neuen Akropolis Museums. Die Neueröffnung des Museums in Athen ändert für das Londoner Museum allerdings nicht dessen Standpunkt in Bezug auf die Elgin Marbles. Eine Rückführung nach Griechenland wird nach wie vor nicht angedacht.

„The Trustees of the British Museum warmly welcome the opening of the New Acropolis Museum which will allow the Parthenon sculptures that are in Athens to be appreciated against the backdrop of ancient Greek and Athenian history. The new museum, however, does not alter the Trustees’ view that the sculptures are part of everyone’s shared heritage and transcend cultural boundaries. The Trustees

---

<sup>151</sup> Rutten, Joel, a.a.O., S. 145.

<sup>152</sup> The Parthenon Sculptures: the position of the Trustees of the British Museum, a.a.O., Zugriff: 2.9.2010.

remain convinced that the current division allows different and complementary stories to be told about the surviving sculptures, highlighting their significance for world culture and affirming the universal legacy of Ancient Greece“<sup>153</sup>.

Der Direktor des Britischen Museums gab Ende 2007 zu verstehen, dass über eine mögliche befristete Leihgabe der Elgin Marbles an das Neue Akropolis Museum verhandelt werden könne, sofern Griechenland das Britische Museum als deren rechtmäßigen Besitzer anerkenne.

Dass dieser Kompromiss für Griechenland nicht zur Diskussion steht, machte der amtierende Staatspräsident bei der Eröffnung des Neuen Akropolis Museums am 20. Juni 2009 klar.

„Es ist die Zeit gekommen, dass die Wunden des Monumentes geheilt werden. Mit der Rückkehr der Marmorteile, die ihm gehören“, sagte der griechische Staatspräsident Karolos Papoulias bei der Eröffnung.“<sup>154</sup>

### **6.3. Nationalbewusstsein und Wichtigkeit der griechischen Kultur**

Die Kultur der Griechen wurde nicht, wie sehr oft im Verlauf der Geschichte, von monarchischen Zentren aus, sondern im Widerspiel verschiedenster Kräfte gebildet und ist ein Produkt der frühen Geschichte der Griechen.<sup>155</sup> Um den wichtigen Stellenwert, den die Kultur für die Griechen einnahm, nachvollziehen zu können, gebe ich im Folgenden einen kurzen Überblick über die Kulturgeschichte Griechenlands von etwa 1000 bis 500 v. Chr.

Dabei ist zu bedenken, dass es rund um das Jahr 1000 v. Chr. das Griechenland und die Griechen noch ebensowenig gab wie die später für Griechenland sehr einflussreich werdenden Orientalen, beziehungsweise den Alten Orient. Erst im 6. Jh. v. Chr. entstand die Vorstellung einer griechischen Kulturgemeinschaft.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> The Parthenon Sculptures.

[http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/the\\_parthenon\\_sculptures.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures.aspx) Zugriff: 8.7.2010.

<sup>154</sup> Die Antike – zum Greifen nah. Neues Akropolis-Museum.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~E32CAB6EE825A4AB6AE9ADB85641CA8CC~ATpl~Ecommon~Sspezial.html> Zugriff: 19.8.2009.

<sup>155</sup> Vgl.: Meier, Christian, Athen, a.a.O., S. 109.

<sup>156</sup> Vgl.: Wiesehöfer, Josef (u. a.): Die Dark Ages und das archaische Griechenland. Die Griechen und der Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. In: Gehrke, Hans-Joachim u. Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. Ein Studienbuch. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2006. S. 36.

Ausgangslage war ein Griechenland, in dem die mykenische Herrschaft niedergegangen war und das gekennzeichnet wurde durch die Umwälzungen, die die Dorische Wanderung mit sich gebracht hatte. Im Laufe der Zeit zeichneten sich einige Faktoren ab, deren Zusammenspiel die spezifisch griechische Kulturbildung förderte und hervorbrachte.

1) Eigenständigkeitsstreben:

„Jede griechische Polis, im Mutterland und in den Kolonialgebieten, beharrte auf dem Grundsatz der Autonomie, das heißt auf dem Recht, nach ›eigenen Gesetzen‹ zu leben. Freiheit galt den Griechen mehr als Einheit.“<sup>157</sup>

Dieses Streben nach Autarkie kam in zwei verschiedenen Bereichen zum Tragen. Einerseits bei den einzelnen Individuen, die möglichst Grundeigentümer, also Besitzer von Land, Haus, Vieh, Familie und Sklaven sein sollten, was überwiegend auf die Adeligen zutraf. Daraus resultierte ein anzustrebendes Idealbild des unabhängigen Mannes. Dieser sollte sowohl eine umfassende Bildung und Fähigkeiten in Bezug auf die Politik, den Sport, den Tanz und den Chor haben, als auch ein guter Redner, Krieger und wie bereits erwähnt Landbesitzer sein. Differenzierung und Spezialisierung waren damals nicht erstrebenswert.

Andererseits wurde das Eigenständigkeitsstreben, das für die Individuen galt, auch auf das Gemeinwesen angewandt. Die Griechen

„wollten möglichst wenig beherrscht werden; [...] Wollten ihre gemeinsamen Angelegenheiten unter sich besprechen und erledigen. [...] Eigenständigkeit der Einzelnen und Unmittelbarkeit der Teilhabe am Ganzen müssen zusammen die elementare Kraft ausgemacht haben, die dazu drängte, die kleinen selbständigen Poleis zu bewahren.“<sup>158</sup>

2) Kleinheit der Poleis und deren Exklusivität:

Aufgrund des Strebens nach Autarkie der Einzelnen und der Gemeinwesen ergaben sich überwiegend kleine, exklusive Poleis, die eine gewisse Unmittelbarkeit garantierten. Die kleinen Poleis boten zudem die Einbindung der Einzelnen in ein familienähnliches System.

---

<sup>157</sup> Lauffer, Siegfried: Kurze Geschichte der Antiken Welt. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1971. S. 31.

<sup>158</sup> Meier, Christian: Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfang Europas?. München: Siedler Verlag, 2009. S. 70ff.

Auch als sich der Druck auf die einzelnen Poleis durch einen enormen Bevölkerungsanstieg erhöhte, hielten die Griechen an ihrem Öffentlichkeits-system fest und gründeten anstatt größerer Machtkomplexe Kolonien.

„Die herkömmliche Aufteilung in viele kleine Gemeinwesen wurde also nicht in Frage gestellt, im Gegenteil, die Zahl der griechischen Gemeinwesen wuchs erheblich, die Lebensform der Polis wurde bekräftigt.“<sup>159</sup>

### 3) Breite Lagerung der Macht:

Die Unabhängigkeit der einzelnen Landbesitzer und auch die ihrer Gemeinschaften in den Poleis wäre undenkbar gewesen, hätte es große Eroberungsfeldzüge gegeben. Diese waren damals insofern nicht erstrebenswert, weil sie die Exklusivität der einzelnen Poleis gefährdet hätten. Wäre es zu Machtansammlungen an einzelnen geographischen Punkten oder einzelner Personen, beispielsweise von Königen gekommen, hätte die siegreiche Polis die Einwohner der unterlegenen Polis aufnehmen und integrieren müssen, sofern sie nicht alle Besiegten töten wollte. So entstand eine breite Lagerung der Macht in den einzelnen kleinen Poleis. Kriegs- und Erweiterungspolitik spielten überwiegend keine Rolle.

### 4) Einfluss, aber keine Herrschaft durch den Orient:

„Man kann sich kaum ein übertriebenes Bild der Einflüsse machen, denen die Griechen, zumal im achten und siebten Jahrhundert, von den orientalischen Kulturen her ausgesetzt waren.“<sup>160</sup>

Beispielsweise übernahmen die Griechen die Buchstabenschrift der Phönizier, passten sie allerdings ihren eigenen Ansprüchen an. Dieses Verfahren der Modifizierung wandten die Griechen nicht nur in Bezug auf die Schrift, sondern in einigen kulturellen Bereichen an. Platon schrieb dazu: „But we may take it that whenever Greeks borrow anything from non-Greeks, they finally carry it to a higher perfection.“<sup>161</sup>

Die verschiedenen gesellschaftlichen und praktischen Bereiche, in denen sich die Griechen vom Orient beeinflussen ließen, waren breit gefächert. Sie reichten vom hohen Lebensstandard bis hin zu Aspekten des Rechts, des Handwerks, der Kunst, der Mythologie und vielem mehr.

---

<sup>159</sup> Ebenda. S. 78.

<sup>160</sup> Meier, Christian, Athen, a.a.O., S. 118.

<sup>161</sup> Plato: Philebus and Epinomis. Translation and Introduction by A. E. Taylor. London (u.a.): Thomas Nelson and Sons Ltd, 1956. S. 244.

Wichtig für die Entwicklung der eigentümlichen griechischen Kultur war, dass trotz all der Anregungen durch den Orient, die Griechen davon politisch weitgehend unbeeinflusst blieben. Denn zu dieser Zeit ging vom Orient noch keine Bedrohung für den Ägäisraum aus, gegen die sich die Griechen zur Wehr hätten setzen müssen. So konnten sie viele Kenntnisse der Orientalen übernehmen, ohne sich ihnen unterwerfen zu müssen.

5) Entlastung durch die Kolonien:

„Der wichtigste ökonomische Faktor, der einen Einfluß auf die griechische Kolonisation ausübte, war [...] zweifellos die Suche nach Land [...], denn der griechische Rechtsbrauch sah eine gleichmäßige Erbteilung auf alle Söhne vor, was bald zur Entstehung allzu kleiner Parzellen führen musste.“<sup>162</sup>

Kurz nach 750 v. Chr. wurde mit der Stadt Kyme die erste Kolonie von den Griechen gegründet. Diesem Vorreiter folgten bald zahlreiche Nachahmungen, bis schließlich große Teile des Mittel-, des Marmara- und des Schwarzen Meeres von griechischen Kolonien besiedelt waren. Trotz der vielen gelungenen Ansiedelungen in neuen Gebieten gab es auch etliche Kolonisationsversuche, die scheiterten. Rund um 580 v. Chr. war die Kolonisationsbewegung schließlich abgeschlossen.

Ob Kolonien für die neuen Städtegründungen der Griechen überhaupt das richtige Wort ist, ist zweifelhaft, denn wie bereits erwähnt, waren diese von den Mutterstädten politisch unabhängig. Auch hier machte sich das Eigenständigkeitsstreben der Griechen bemerkbar.

Dennoch bestand ein deutlicher Zusammenhang mit den griechischen Heimatstädten. Die Kolonisationen waren ebenso in einzelnen Polisverbänden organisiert und ähnelten oft auch von der ausgewählten Lage her der Mutterstadt. Auch eine emotionale Verbundenheit mit den Heimatstädten war durchaus gegeben, die durch verschiedene Kulte und Feste immer wieder neu verankert wurde.

Generell kam während der Kolonisationszeit ein allgemeines Bewusstsein für die kulturelle Einheit aller Griechen auf.

„Griechische Eigenart wurde angesichts der verschiedenen nicht-griechischen Nachbarn deutlicher bewußt und wohl auch entschie-

---

<sup>162</sup> Murray, Oswyn (u.a.) (Hg.): Das antike Griechenland. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2006. S. 140f.

dener ausgebildet. [...] Jetzt kam auch der gemeinsame Name »Hellenen« auf.“<sup>163</sup>

Da die Politik Angelegenheit der einzelnen Poleis und somit keine geeignete Institution, über die sich die Griechen identifizieren hätten können, war, wurde die gemeinsame Kultur bestimmender Faktor für die griechische Identität und den griechischen Zusammenhang. Dadurch wurde der Kultur eine vergleichsweise übermächtige Bedeutung zugeschrieben.

„Aufs Ganze gesehen hat sich bis etwa 500 v. Chr. im gesamten, von Griechen besiedelten Gebiet das Bewußtsein von einer gemeinsamen griechischen Identität gefestigt.“<sup>164</sup>

Die Besonderheit der griechischen Kultur war das Ergebnis des aufgezeigten Prozesses, in dem die Bedingungen der Möglichkeit von Demokratie entstanden.<sup>165</sup>

### **6.3.1. Das Neue Akropolis Museum als Versuch an das antike Athen anzuknüpfen**

Die gewonnenen Schlachten der Griechen gegen die Perser bei Marathon (490 v. Chr.) und Salamis (480 v. Chr.) verhalfen den Siegern zu einer völlig neuen Identität. Aischylos zeigt dies in seinem 472 v. Chr. erstmals aufgeführten Theaterstück *Die Perser*<sup>166</sup> sehr deutlich auf. Neben der offensichtlichen Handlung, nämlich die durch Hybris verursachte Niederlage des persischen König Xerxes im von ihm angeführten Krieg gegen die Griechen, werden viele weitere Themen behandelt:

„Orient und Occident stoßen zum ersten Mal aufeinander in einem Ringen, das seither immer größere Verhältnisse angenommen hat, und auch heute noch nicht beendet ist.“<sup>167</sup>

Neben der geographischen Unterscheidung kommt eine Trennung bezüglich Barbaren versus griechischem Volk und damit Despotie versus Demokratie, Fremdbestimmung versus Freiheit, Feigheit versus Mut, Überheblichkeit versus Einfachheit etc. hinzu.

---

<sup>163</sup> Meier, Christian, Kultur um der Freiheit willen, a.a.O., S. 103.

<sup>164</sup> Cartledge, Paul (Hg.): Kulturgeschichte Griechenlands in der Antike. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2000. S. 52.

<sup>165</sup> Vgl.: Meier, Christian: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. S. 12.

<sup>166</sup> Aischylos: Die Perser. Wiedergegeben von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

<sup>167</sup> Griechisches Theater. Aischylos: Die Perser. Die Sieben gegen Theben. Sophokles: Antigone. König Oedipus. Elektra. Aristophanes: Die Vögel. Lysistrata. Menander: Das Schiedsgericht. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. S. 505.



„Die *Perser* des Aischylos beschreiben demnach so etwas wie eine Wende in der antiken Geschichte: das Erstarken der Griechenvölker im Augenblick ihrer größten Bedrohung.“<sup>168</sup>

Walter Burkert bezeichnet dieses Theaterstück als „die Geburtsstunde der <klassischen> Kultur. Die Abgrenzung gegenüber dem Osten war geschaffen. In der Folge wurde Athen zum Zentrum Griechenlands“<sup>169</sup>, auch in kultureller Hinsicht, denn in Athen entwickelte sich eine Vielzahl kultureller Errungenschaften und Neuheiten, die bis heute unsere Kultur beeinflussen.

Als Beispiele können verschiedene Bereiche künstlerischen Schaffens herangezogen werden, etwa die Architektur. Wie ich bereits im Kapitel 3.2.: 527 v. Chr. bis heute ausgeführt habe, entstanden im Rahmen eines Bauprogrammes, das von Perikles veranlasst wurde, zwischen 447 und 406 v. Chr. einige prunkvolle Bauten auf der Akropolis, nämlich der Parthenon, die Propyläen, der Nike-Tempel und das Erechtheion. Die Gold-Elfenbeinstatue der Athena Parthenos, die in der Osthalle der Cella des Parthenons untergebracht war, ist ein überragendes Beispiel für den Bereich der bildenden Kunst.

Ebenfalls erwähnt habe ich die Herausbildung des Theaterwesens in Athen mit den verschiedenen Agonen betreffend Musik (Dithyramben), Tragödie und Komödie. (Siehe Kapitel 5.2.2.: Städtische/Große Dionysien). Eng damit verbunden waren die Literatur und die Rhetorik. Auch für das politische Wirken war letztere besonders in Athen wichtig, denn die demokratische Verfassung machte überzeugende Reden vor der Volksversammlung unumgänglich.

Athen war auch ein Anziehungspunkt für viele Philosophen, wie die herausragenden Denker Sokrates (469 bis 399 v. Chr.), Platon (427 bis 348 v. Chr.) oder Aristoteles (384 bis 322 v. Chr.), deren Lehren auch in Bereiche der Wissenschaft hineinwirkten. In unterschiedlichen Philosophenschulen wurden das „Fragen nach dem Ursprung alles Seienden und das Suchen nach den Ursachen und Hintergründen von Werden und Vergehen“<sup>170</sup> gelehrt. Als neue Denkrichtung entwickelte sich die Sophistik.

---

<sup>168</sup> Aischylos, a.a.O., S. 58.

<sup>169</sup> Burkert, Walter: Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern. München: Verlag C. H. Beck, 2003. S. 18.

<sup>170</sup> Funke, Peter: Die griechische Staatenwelt in klassischer Zeit (550–336 v. Chr.). Kulturgeschichtliche Grundlinien. In: Gehrke, Hans-Joachim u. Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. Ein Studienbuch. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2006. S. 193.

Um aufzuzeigen, inwieweit das Neue Akropolis Museum als Versuch an das antike Athen anzuknüpfen verstanden werden kann, möchte ich mich noch einmal auf den Zeitungsartikel von Peter von Becker im Tagesspiegel beziehen, in dem er das Neue Akropolis Museum als neue Mitte der alten Welt, spektakulärsten neuen Museumsbau, Schatzhaus und kulturelle Herzkammer des Kontinents<sup>171</sup> bezeichnet.

Durch dieses Zitat wird sehr deutlich aufgezeigt, dass sich das Neue Akropolis Museum einerseits, neben dem Aufgreifen der Bauform durch die Parthenon Galerie, erneut auf den Parthenon bezieht, nämlich indem es sich seine Attribute und Funktionen zueigen macht, indem moderne architektonische Kenntnisse beim Bau des Museums angewandt wurden und indem es wertvollste antike Fundstücke aufbewahrt.

Andererseits stellt das Neue Akropolis Museum einen Rückbezug zu der Zeit, in der dieser Tempel entstanden ist, also zur Klassischen Antike her. An Stelle der Stadt Athen selbst fungiert das Museum nun als kulturelles Zentrum Griechenlands und macht der Duveen Galerie im Britischen Museum in Großbritannien, durch die Konzentration der antiken Skulpturen, die in Athen verblieben sind und die zuvor in verschiedenen Museen untergebracht waren, in einem einzigen Gebäude, den Ruf als geeignetster Aufbewahrungsort der antiken Ausstellungsstücke streitig.

Dass das Neue Akropolis Museum sich auf die Architektur, die neben vielen weiteren künstlerischen Bereichen in der Klassik besonders ausgebildet wurde, bezieht, liegt nahe, da es dem selben Bereich angehört. Der Parthenon, der inzwischen zum Wahrzeichen Athens geworden ist, bietet sich dafür auch wegen seinem Standort an, denn er ist nicht nur vom Inneren des Neuen Akropolis Museums, sondern von vielen Gebieten Athens aus zu sehen.

Die Wichtigkeit, die dem Parthenon selbst, aber auch der Zeit, in der dieses Bauwerk entstanden ist, durch das Neue Akropolis Museum zugeschrieben wird, wird durch folgende zwei Aspekte ausgedrückt:

- 1) Wie bereits erwähnt wurde das Neue Akropolis Museum so in das moderne Athen hineingesetzt, dass es sich genau an seine Umgebung anpasst. Nur die Parthenon Galerie widersetzt sich dieser Struktur und hebt sich somit vom restlichen Gebäude hervor. Damit ist eine Hierarchie der einzelnen

---

<sup>171</sup> Vgl.: Von Becker, Peter, a.a.O., Zugriff: 4.9.2009.

Stockwerke des Museums durch besondere Anordnung der obersten Ebene, die die Skulpturen des Parthenons beherbergt, deutlich erkennbar. Bedeutung und Wichtigkeit des Raumes werden durch die Abweichung von der Norm, durch die Besonderheit in der sonst regelmäßigen Komposition ausgedrückt.<sup>172</sup>

- 2) Auch die bereits geschilderte Gliederung der Museumsroute ist ein Hinweis auf die besondere Stellung des Parthenons und seiner Entstehungszeit, denn die einzelnen Ausstellungsbereiche sind aufgeteilt in ganze Epochen vor und nach der Erbauung des Parthenons. Während diesem einzelnen Gebäude ein ganzes Stockwerk gewidmet ist, müssen sich andere Zeitabschnitte eine Etage teilen.

Durch die Referenz auf den Parthenon, als Ausdruck der glorreichen Vergangenheit der Griechen, wird im Neuen Akropolis Museum auch für die Gegenwart Griechenlands die Wichtigkeit, über die Athen zu Zeiten des Tempelbaus verfügte, beansprucht. Die modernen Athener sind als Nachfahren der glorreichen, antiken Griechen zu verstehen.

### **6.3.2. Die Kultur als wichtiger Faktor für das Nationalbewusstsein**

Nationalbewusstsein ist das Bewusstsein darüber

„eine[r] soziale[n] Großgruppe, die durch die Gemeinsamkeit von Abstammung, Wohngebiet, Sprache, Religion, Welt- und Gesellschaftsvorstellungen, Rechts- und Staatsordnung, Kultur und Geschichte sowie durch die Intensität der Kommunikation bestimmt werden kann“<sup>173</sup>

zuzugehören.

#### **6.3.2.1. Kollektives Gedächtnis, kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur**

##### **1) Kollektives Gedächtnis:**

Maurice Halbwachs entwickelte in den 1920er Jahren den Begriff des kollektiven Gedächtnisses. Er ging davon aus, „dass jedes individuelle Gedächtnis kollektiv geprägt und gerahmt sei.“<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Vgl.: Ching, Francis D.K., a.a.O., S. 338.

<sup>173</sup> Meyers großes Taschenlexikon. In 24 Bänden. Band 15. Mannheim (u.a.): BI-Taschenbuchverlag, 1995. S. 162.

<sup>174</sup> Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 191f.

Halbwachs unterscheidet in weiterer Folge das individuelle Gedächtnis vom kollektiven Gedächtnis, die jedoch nicht unabhängig voneinander existieren, sondern in ständigem wechselseitigen Bezug zueinander stehen. Die Interaktion der beiden Gedächtnisformen beschreibt Halbwachs folgendermaßen:

„Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit daraus herleitet, daß es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern. In dieser Masse gemeinsamer sich aufeinander stützender Erinnerungen sind es nicht dieselben, die jedem von ihnen am deutlichsten erscheinen. Wir würden sagen, jedes individuelle Gedächtnis ist ein „Ausblickspunkt“ auf das kollektive Gedächtnis; dieser Ausblickspunkt wechselt je nach der Stelle, die wir darin einnehmen, und diese Stelle selbst wechselt den Beziehungen zufolge, die ich mit anderen Milieus unterhalte.“<sup>175</sup>

Die prägenden sozialen Bezugsrahmen können Familie, Religion, soziale Klassen und ähnliches, aber auch Sprache, Zeit, Raum und Erfahrung sein. Erst durch die Zugehörigkeit zu solchen Rahmen entwickelt das Individuum seine soziale Identität.<sup>176</sup>

Halbwachs schreibt,

„daß die kollektiven Bezugsrahmen des Gedächtnisses [...] die Instrumente sind, deren sich das kollektive Gedächtnis bedient, um ein Bild der Vergangenheit wiederzuerstellen, das sich für jede Epoche im Einklang mit den herrschenden Gedanken der Gesellschaft befindet.“<sup>177</sup>

Das bedeutet, dass jedweges Erinnern kein objektives Aufleben der Vergangenheit sein kann, sondern immer eine Rekonstruktion vergangener Ereignisse aus dem Blickpunkt gegenwärtiger Bezugssysteme samt deren Interessen und Bedürfnissen ist. Dadurch übernimmt das Gedächtnis unter anderem die Funktion der Identitätsstiftung und -fundierung.

## 2) Kulturelles Gedächtnis:

Jan und Aleida Assmann bauen ihre These vom kulturellen Gedächtnis auf den Überlegungen Halbwachs auf. Sie unterscheiden allerdings zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis. Beide Gedächtnis-

---

<sup>175</sup> Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 31.

<sup>176</sup> Vgl.: Wetzel, Dietmar J.: Maurice Halbwachs – kollektives Gedächtnis und Vergessen. <http://www.soz.unibe.ch/unibe/wiso/soz/content/e5976/e7254/e8637/e8647/files17831/Vortrag.MauriceHalbwachs-KollektivesGedchtnisundVergessen.21.10.2009.pdf> Zugriff: 7.8.2010.

<sup>177</sup> Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. S. 22f.

nisformen unterstellen sie dem kollektiven Gedächtnis, ersteres bezieht sich jedoch nur auf den Bereich der alltäglichen Kommunikation. Das kulturelle Gedächtnis geht darüber hinaus und zwar nicht nur was den zeitlichen Rahmen betrifft. Kollektive und kulturelle Identität sind definierbar als „reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit“<sup>178</sup> beziehungsweise „reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur“<sup>179</sup>.

Jan Assman fasst den Begriff des kulturellen Gedächtnisses in seinem Text *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* folgendermaßen zusammen:

„Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren »Pflegerie« sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise [...] über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.“<sup>180</sup>

Zu den Merkmalen des kulturellen Gedächtnisses gehört unter anderem, dass es Identität stiftet und verfestigt und zwar durch den Rückbezug der jeweiligen Gruppe auf ihre Vergangenheit. Dieser Rückbezug kann einerseits durch Erinnern an vergangene Ereignisse und andererseits durch Kreieren von sogenannten Erinnerungsfiguren vollzogen werden. Diese Erinnerungsfiguren, die unterschiedliche kulturelle Formungen wie beispielsweise Texte, Riten oder Denkmäler annehmen können, fungieren als Symbole für bedeutende vergangene Geschehnisse.

„Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung.“<sup>181</sup>

### 3) Erinnerungskultur:

Christoph Cornelißen definiert Erinnerungskultur als

„einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse [...], seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur.“<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C. H. Beck, 1997. S. 134.

<sup>179</sup> Ebenda. S. 134.

<sup>180</sup> Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan u. Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988. S. 15.

<sup>181</sup> Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis, a.a.O., S. 39.

<sup>182</sup> Cornelißen, Christoph: Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Register des Jahrgangs 54. Seelze: Erhard Friedrich Verlag, 2003. S. 555.

Unter dem Begriff Erinnerungskultur werden alle repräsentativen Ausdrucksweisen von Vergangenheit verstanden, die sowohl von einzelnen Personen, als auch von verschiedenen Gruppen betätigt werden können. Auch eine Nation wie beispielsweise Griechenland kann eine solche gesellschaftliche Gruppe darstellen.

Im Gegensatz zum Konzept des kulturellen Gedächtnisses, das über mehrere Epochen hinweg konstant bleibt, unterliegt die Erinnerungskultur einem ständigen Wandel. Die Träger der jeweiligen Kultur diskutieren und legen diese fortwährend neu aus, wodurch auch deren Identitäten mitverhandelt werden und sich in einem andauernden Veränderungsprozess befinden. Dass dabei unterschiedliche, miteinander konkurrierende kollektive Gedächtnisse aufeinander treffen, ist ein Merkmal der Erinnerungskultur.

Erinnerungskultur greift auf sämtliche kulturelle Handlungen, Symbole und Ausdrucksweisen zurück und lädt diese mit Bedeutung auf, indem sie unter den Trägern der jeweiligen Kulturen zur Debatte stehen.

#### 6.3.2.2. Erinnerungsfiguren in Athen

Dass die Akropolis eine Erinnerungsfigur nach Jan Assmanns Definition auf verschiedenste Weise darstellt, zeigt Eleana Yalouri in ihrem Buch *The Acropolis. Global Fame, Local Claim* auf. Yalouri unterscheidet fünf verschiedene Bedeutungsaspekte, die von der griechischen Bevölkerung auf die Akropolis übertragen werden. Unter anderem ist die Akropolis für die Griechen Symbol ihrer Geschichte und ihrer herausragenden Vergangenheit.

„The Acropolis, the monument of the ‘national Greek past’ par excellence, is one of these forms of history’s materialization. It is not simply a historical monument; it is conceptualized as history itself.“<sup>183</sup>

Aber nicht nur die Akropolis selbst fungiert in Athen als Erinnerungsfigur, sondern auch das Museum per se und damit natürlich auch das Neue Akropolis Museum im Speziellen sind als solche zu verstehen.

„Als Repräsentations- und Identitätsort ist es [das Museum] die kulturelle Objektivation des kulturellen Gedächtnisses par excellence und damit eine maßgebliche Erinnerungsfigur, an der das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft beobacht- und analysierbar ist.“<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Yalouri, Eleana, a.a.O., S. 51.

<sup>184</sup> Pieper, Katrin, a.a.O., S. 195.

Das Neue Akropolis Museum ist zu verstehen als Erinnerungsfigur in der kulturellen Form eines Denkmals. (Siehe Kapitel 6.4.5.: Inszenierung durch die Architektur selbst). Es ist der Versuch die Erinnerungen an die glorreiche griechische Vergangenheit, auf die sich das Museum bezieht, zu konservieren und im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Dabei wird ein Nationalbewusstsein vertieft, für das die Kultur eine wichtige Rolle spielt. Die Symbole der Sonderstellung des antiken Griechenlands in Form von kulturellen Produkten wie Bauwerken, Skulpturen, Vasen, etc. werden zu Identitätsstiftern für die modernen Griechen, wiederum ausgestellt in einem kulturellen Rahmen, dem Neuen Akropolis Museum. Nicht die Gegenwart, sondern die antike Akropolis und damit auch die Überreste derer, gebündelt im Neuen Akropolis Museum, gilt vielen – Griechen wie Nichtgriechen – als Symbol griechischer Identität.<sup>185</sup> Dies wird durch das Ausklammern der unterschiedlichen Zustände der Akropolis unter ebenso unterschiedlichen Herrschern über die Stadt Athen und die ausschließliche Konzentration auf die Akropolis zu Zeiten der klassischen Antike ermöglicht. Es entsteht ein Gefühl von ununterbrochener Fortdauer der antiken griechischen Vergangenheit.

„Gruppen stützen typischerweise [...] das Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart auf Ereignisse in der Vergangenheit. Gesellschaften brauchen die Vergangenheit in erster Linie zum Zwecke ihrer Selbstdefinition. [...] Die Imagination nationaler Gemeinschaft ist angewiesen auf die Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität.“<sup>186</sup>

### 6.3.2.3. Das Neue Akropolis Museum als Teil der Erinnerungskultur

Durch die Auswahl seiner Ausstellungsobjekte und die Art und Weise, wie diese den Besuchern eines Museums präsentiert werden, werden nicht nur die damit verbundenen, vergangenen Ereignisse repräsentiert, sondern es wird gleichzeitig eine Beeinflussung und Formierung dieser Besucher vollzogen.

„Museen [sind] in vielerlei Hinsicht Institutionen der Anerkennung und Identität par excellence. Sie wählen bestimmte kulturelle Produkte für die offizielle Bewahrung, für die Nachwelt und die öffentliche Zurschaustellung aus – ein Vorgang, der einige Identitäten anerkennt und stützt und andere übergeht. Typischerweise wird dies dann in einer durch Architektur, räumliche Anordnung und Inszenierung sowie diskursive Kommentare geformten Sprache der

---

<sup>185</sup> Vgl.: Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen, a.a.O., S. 59.

<sup>186</sup> Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis, a.a.O., S. 132f.

Faktizität und Objektivität, des gehobenen Geschmacks und autoritativen Wissens dargeboten.“<sup>187</sup>

Beim Neuen Akropolis Museum ist deutlich erkennbar, welche vergangenen Epochen bevorzugt und welche ausgeklammert werden. Auf die Repräsentation und das In-Erinnerung-Halten der Akropolis während der griechischen Klassik wird großer Wert gelegt, während die Epochen danach, etwa die Zeiten in denen das Christentum oder der Islam in Athen vorherrschend waren, keine Beachtung finden. Unter Einbeziehung des Konzepts der Erinnerungskultur lässt sich dieser Umstand erneut als eine Identitätskonstruktion der Griechen, die sich als Nachfahren der ruhmreichen antiken Bürger Athens verstehen und damit eine Kontinuität der Griechischen Antike inszenieren, deuten. Es entsteht ein unwirkliches Geschichtsbild, nämlich das

„einer Tradition, die scheinbar ungebrochen von der Gegenwart zurück bis in die Antike reichte, ja deren jüngere Zwischenstadien sogar als unerheblich abgewertet werden konnten. Nur so konnte ein unmittelbarer Zusammenhang von Kulturtraditionen der Neuzeit mit einer von aller gegenwärtigen Lebenspraxis abgetrennten Antike konstruiert werden. Und nur so konnten sich nationalbewusste Griechen [...] als echte Nachfahren der alten Hellenen sehen.“<sup>188</sup>

Dass diese Betrachtungsweise der inszenierten Kontinuität durchaus nicht neu ist, betont Alexander Kitroeff:

„To determine the tradition that weights upon Greek historiography, one must look back at the nineteenth century, during which was elaborated an official ideology predicated on the theory of the historical continuity of Hellenism from classical times through to the formation of the modern Greek state.“<sup>189</sup>

Das Neue Akropolis Museum wird selbst zu einer wichtigen kulturellen Produktion, aus der die modernen Griechen ihre Identität schöpfen und damit zum Sinnbild des Griechentums. Damit wiederholt sich die zu Beginn des Kapitels 6.3.: Nationalbewusstsein und Wichtigkeit der griechischen Kultur erläuterte Bedeutung eben jener griechischen Kultur und zwar auf zweifache Weise, denn die jetzige Kultur, die sich wiederum auf die Kultur der Antike stützt, bildet eine bedeutende Grundlage für die Identität und das Nationalbewusstsein der

---

<sup>187</sup> Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 53.

<sup>188</sup> Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen, a.a.O., S. 216.

<sup>189</sup> Kitroeff, Alexander: Continuity and Change in Contemporary Greek Historiography. In: Blinkhorn, Martin u. Veremis, Thanos (Hg.): Modern Greece. Nationalism & Nationality. Athens: Eliamep Verlag, 1990. S. 143.



Griechen. Diese verfügen über „a certain national self-assurance, which had derived from traditional and generally recognized Greek cultural superiority“<sup>190</sup>.

Inwieweit die Museumsbesucher durch das Ausstellungskonzept beeinflusst werden, erläutere ich im nächsten Kapitel genauer.

Ein weiterer Aspekt des Neuen Akropolis Museums, der in den Bereich der Erinnerungskultur einzuordnen ist, ist dessen Entstehungsprozess, der politische und gesellschaftliche Diskurse aufzeigt.

Während des Museumbaus wurden dessen Standort und die Gestaltung der Umgebung heftig diskutiert. (Siehe Kapitel 5.: Der Standort des Neuen Akropolis Museums). Die Signifikanz, die den Bauwerken auf der Akropolis zu Zeiten der klassischen Griechischen Antike beigemessen wird, lässt sich an der Auseinandersetzung bezüglich der beiden Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou, aber auch an der Tatsache, dass die Ausgrabungen auf dem Makriyanni Gelände vom Neuen Akropolis Museum sozusagen überbaut wurden, erkennen. Die Debatten und deren Ergebnisse sind Ausdruck einer kollektiven Wertvorstellung der griechischen Gesellschaft.

Als weiterer öffentlicher Diskurs ist erneut jener mit dem Britischen Museum bezüglich der Elgin Marbles zu nennen. Die Rückgabeforderungen Griechenlands waren zwar schon lange vor der Errichtung des Neuen Akropolis Museums Gegenstand der öffentlichen Debatten, mit dem Bau des Museumgebäudes wurde ihnen aber nochmals Nachdruck verliehen. (Siehe Kapitel 6.2.4.: Das Neue Akropolis Museum als Argument in der Debatte bezüglich der Elgin Marbles). Auch der aufwendige Transport der Parthenonskulpturen von der Akropolis ins Neue Akropolis Museum mit Hilfe von drei Kränen heizte die Elgin Marbles-Kontroverse verstärkt an, zumal aus dem Umzug der Skulpturen ein internationales mediales Spektakel gemacht wurde, wie Abbildung 32 deutlich zeigt. Die Debatten spiegeln das kollektive Verständnis der griechischen Bevölkerung wider, dass die Elgin Marbles als griechisches Nationaleigentum betrachtet.

---

<sup>190</sup> Koliopoulos, John S.: Brigandage and Irredentism in Nineteenth-Century Greece. In: Ebenda. S. 82.



Abbildung 31: Transport der Parthenonskulpturen mit Kränen<sup>191</sup>



Abbildung 32: Ankunft einer Transportbox im Neuen Akropolis Museum<sup>192</sup>

#### 6.4. Inszenierung anhand des Ausstellungskonzepts

Ausstellungskuratoren formulieren Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche sie mit ausgewählten Objekten ihrer oder fremder Sammlungen verbinden; von Gestaltern werden diese Ideen in räumliche Arrangements übertragen, wo Ausstellungsbesucher Erfahrungen machen und Erkenntnisse sammeln, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen. [...] der Raum, die Ausstellungsobjekte und die Gestaltungsmittel werden zu Zeichen,

---

<sup>191</sup> Transport der Parthenon Skulpturen mit Kränen.  
[http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport\\_gallery/transport\\_gallery.html](http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport_gallery/transport_gallery.html) Zugriff: 12.8.2010.

<sup>192</sup> Ankunft einer Transportbox im Neuen Akropolis Museum  
Ebenda. Zugriff: 12.8.2010.

die auf konkrete Inhalte und auch weniger bestimmte Bedeutungen verweisen.“<sup>193</sup>

#### **6.4.1. Inszenierung durch Kommunikation**

Im Neuen Akropolis Museum sind verschiedene Bereiche der Kommunikation vorhanden.

1) Kommunikation zwischen Museumsinneren und der äußeren Umgebung:

Wie bereits im Kapitel 4.2.2.2.: Context geschildert, soll aufgrund der vielen Glasfronten eine Kommunikation zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Museums zustande kommen. Dem Museumsbesucher soll die Möglichkeit geboten werden, nicht nur die verschiedenen Ausstellungsstücke an sich betrachten zu können, sondern diesen auch einen vielschichtigen Kontext zuordnen zu können. Personen, die sich außerhalb des Museums befinden, soll der Blick ins Museum und damit auf verschiedene Skulpturen ermöglicht werden.

Dass dieser Aspekt des Kontexts schon alleine wegen der baulichen Konzeption des Museums nicht so einwandfrei funktioniert wie geplant und in Folge dessen überwiegend inszeniert ist, zeige ich anhand zweier Beispiele auf.

Erstens bietet der gesamte Bereich der Archaischen Galerie eine nur stark eingeschränkte Möglichkeit der Kommunikation zwischen Innerem und Äußeren des Museums. Sowohl die östliche, als auch die westliche Seite der Galerie sind mit zahlreichen großen Edelstahlkonstruktionen versehen, die nur wenige schmale Fensterzonen frei lassen.

Viel gravierender ist jedoch die Tatsache, dass die gesamte Fensterfront Richtung Süden mit einer Milchglas-ähnlichen Oberfläche versehen ist. Kleine durchsichtige Kreise inmitten eines milchigen Gitterrasters geben dem Museumsbesucher einen eingeschränkten Blick in die Umgebung nur dann frei, wenn er ganz nahe an das Fenster tritt.

Zweitens verdeckt die massive Überdachung der Eintrittsrampe vor dem Museum größtenteils die Sicht auf die Akropolis. An den meisten Standpunkten vor dem Eingang des Museums und auf der Nordseite des ersten

---

<sup>193</sup> Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 129.

Stockwerkes drängt sich das Dach des Museumvorbaus in das Blickfeld des Besuchers.

Die Debatte, die während des Museumbaus heftig geführt wurde, ob die beiden Hochhäuser aus dem 20. Jh. auf der Dionysiou Areopagitou, wegen der Einschränkung des Blicks für den Museumsbesucher von den unteren Stockwerken des Museums aus, abgerissen werden sollten, erscheint unter Einbeziehung dieses Aspekts absurd und inszeniert. (Siehe Kapitel 5.1.: Die Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou). Überwiegend betroffen ist von den Häusern als Blickhindernis nur der zweite Stock des Museums, der allerdings keine Ausstellungsräumlichkeiten, sondern den Museumsshop und ein Café beherbergt.

Nur in der Parthenon Galerie hat der Besucher einen uneingeschränkten Blick in alle Himmelsrichtungen. Dort wurde das Kommunikationskonzept, das durch die Glasfronten erreicht werden soll, erfolgreich umgesetzt.

## 2) Kommunikation von Fachwissen an die Museumsbesucher:

Die Ausstellungsobjekte des Neuen Akropolis Museums sind nur minimalistisch beschriftet. Als Beispiel ziehe ich die Rekonstruktion des östlichen Parthenongiebels heran, der, wie auch der westliche, im dritten Stock des Museums präsentiert wird. Als Beschriftung ist darunter zu lesen: „Reconstruction of the east pediment of the Parthenon according to drawing by K. Schwerzek (1904)“<sup>194</sup>.

Für den durchschnittlichen Museumsbesucher sind diese Informationen zu wenig, denn es kann nicht davon ausgegangen werden, dass es zum Allgemeinwissen gehört, dass es sich beispielsweise beim Thema des Ostgiebels um die Geburt der Stadtgöttin Athena handelt.

Hinzu kommt, dass in der Galerie der Abhänge der Akropolis die Regale der Glasvitriolen, in denen sich die Ausstellungsstücke befinden, teilweise in einer solchen Höhe angebracht sind, sodass sich der Museumsbesucher bücken muss, um die Beschriftung der einzelnen Objekte sehen und lesen zu können.

Die Problematik der zu geringen Beschriftung erhöht sich insofern, als es keinen ausführlichen Museumskatalog gibt, sondern nur eine Kurzvariante, einen sogenannten Short Guide.

---

<sup>194</sup> Beschriftung der Rekonstruktion des östlichen Parthenongiebels. Neues Akropolis Museum.

Das durch diese Form der Kommunikation angesprochene Zielpublikum ist zwangsläufig ein sehr begrenztes. Sicherlich bietet das Neue Akropolis Museum für jedweden Besucher unterschiedliche Reize, aber durch das erforderliche Vorwissen erschließen sich die Ausstellungsexponate mit Sicherheit am aufschlussreichsten für Angehörige der gesellschaftlichen Elite.

### 3) Kommunikation im Multimediabereich:

Zum Bereich Kommunikation gehört auch das von Athina Rachel Tsangari produzierte Video *Reflections: Multiple Live Projections*<sup>195</sup>, das im Eingangsbereich den Museumsbesuchern präsentiert wird.

#### **6.4.2. Inszenierung des Akropolisbezugs**

Das etwas über acht Minuten lange Animationsvideo stellt die Griechische Antike so dar, als wäre sie immer noch lebendig. Beispiele dafür sind:

Tiere, die auf antiken Vasen abgebildet sind, und Skulpturen, wie etwa eine Schlange und Pferde mit oder ohne Reiter, werden plötzlich bewegungsfähig und lösen sich aus ihrer Darstellung heraus.

Die kunstvollen Zöpfe der Karyatiden trennen sich auf und formen sich zu offen herabhängenden Haarsträhnen. Aufgrund des Wackelns mit ihren Köpfen stoßen die Kapitelle der Karyatiden zusammen und produzieren dadurch ein Geräusch.

Durch Drehung einiger verschiedener Koren scheint es, als ob diese sich bewegen und sich dem Zuschauer zuwenden. Zusätzlich blinzeln die Koren dem Betrachter entgegen.

Die Skulpturen einzelner Metopen und Friesplatten des Parthenons beginnen sich zu bewegen. Dadurch wird beispielsweise der Kampf zwischen den Lapithen und den Zentauren, der auf den nach Süden gewandten Metopen abgebildet war, lebhaft nachgestellt.

Dieses Inszenieren einer scheinbar immer noch lebendigen Griechischen Antike anhand der Videoanimation wird durch das restliche Ausstellungskonzept nicht aufgegriffen. Ein wirklicher Bezug zur Akropolis und damit verbunden zum Parthenon über die Ausstellungsobjekte hinaus besteht nur durch das Aufgreifen der Parthenonmaße und den möglichen Blickkontakt von

---

<sup>195</sup> Reflections: Multiple Live Projections. Regie: Athina Rachel Tsangari. Neues Akropolis Museum.

der Parthenon Galerie zur Akropolis und zwar zu einer Akropolis, wie sie heute existiert.

Die farblose Gestaltung der Ausstellungsräume erhöht die weit verbreitete Vorstellung der weißen antiken Skulpturen. Dadurch wird den Besuchern ein falscher Eindruck von Reinheit und Leblosigkeit vermittelt. Dass die Tempel auf der Akropolis ehemals bunt bemalt waren, wird beispielsweise außer Acht gelassen.

Das Ausstellungskonzept verzichtet zugunsten von Abstraktheit und Minimalismus auf einen deutlich wahrnehmbaren Bezug zur Akropolis, wie sie in der Antike gestaltet war, und inszeniert stattdessen eine Akropolis, die zu den Vorstellungen der modernen Zivilisation passt.

#### **6.4.3. Inszenierung durch erneutes Aufgreifen der Rückgabeforderung an das Britische Museum**

Die Auswahl der im Video vorkommenden Metopen und Friesteile ist auf den ersten Blick verwunderlich, denn es werden überwiegend Skulpturen gezeigt, deren Originale sich nicht im Neuen Akropolis Museum, sondern im Britischen Museum befinden. Beispiele dafür sind die Süd-Metope XXVII und die Nordfriesplatte XLVII (siehe Abbildung 18).



Abbildung 33: Süd-Metope XXVII: Kampf zwischen einem Lapithen und einem Zentauren<sup>196</sup>

In der scheinbar unglücklichen Wahl der sich in Großbritannien befindlichen Parthenonskulpturen findet sich der Inszenierungsaspekt, der auf das Neue Akropolis Museum als solches ebenso zutrifft, nämlich die Forderung an das

---

<sup>196</sup> Süd-Metope XXVII: Kampf zwischen einem Lapithen und einem Zentauren. Eigenes Foto.

Britische Museum, die Elgin Marbles an Griechenland zurückzugeben, wieder. Die Videoanimation inszeniert ein absichtliches Aufzeigen, dass auch die Parthenonskulpturen, die sich nicht in Athen befinden, zum Neuen Akropolis Museum dazugehören.

Die in der Parthenon Galerie direkt neben den Originalen ausgestellten Gipsabdrücke der Parthenonskulpturen, die sich in London befinden, sind nicht nur in einer helleren Farbe, sondern auch in einer extrem schlechten Qualität angefertigt. An deren Oberflächen sind Nähte und Fugen, Löcher und Risse festzustellen. Diese unterdurchschnittliche Qualität der Abdrücke lässt den Besucher, neben der gekennzeichneten helleren Farbe, die Kopien der Skulpturen sofort erkennen. Damit fungieren die Skulpturen aus Gips als Leerstellen beziehungsweise Platzhalter für die originalen Elgin Marbles. Die deutliche Kennzeichnung der fehlenden Parthenonskulpturen lässt sich als unausgesprochene, aber stets vorhandene Forderung an die verschiedenen Museen, die über solche verfügen, allen voran an das Britische Museum, verstehen, die besagten Exponate an Griechenland zurückzugeben.

#### **6.4.4. Inszenierung durch Stilisierung**

Durch die geschilderte Positionierung der verbliebenen Parthenonskulpturen neben den schlecht gemachten Gipsabdrücken entsteht zweifach eine Stilisierung der in Athen verbliebenen Exponate.

Erstens wird dadurch dem Museumsbesucher der Eindruck einer relativ hohen Komplettheit der Parthenonskulpturen vermittelt. Die Anordnung der Eingänge in die Galerie trägt dazu ihren Teil bei. (Siehe Kapitel 6.1.: Aufgreifen des Prozessionscharakters). Alleine die in Athen verbliebenen Exponate würden wohl kaum das vorhandene, speziell auf die Skulpturen des Tempels ausgelegte Stockwerk rechtfertigen. Beispielsweise tritt die Tatsache, dass sich beinahe die komplette Ostseite des Parthenonfrieses in Großbritannien befindet, durch die Ergänzung der Originale durch die Kopien aus Gips in den Hintergrund. Als weiteres Beispiel können die Überreste der beiden Giebeln des Parthenons herangezogen werden. Trotz der Ergänzung durch die Gipsabdrücke kann die ursprüngliche Form und Anordnung des Figurenensembles durch den Museumsbesucher kaum nachvollzogen werden. Mit den wenigen in

Athen verbliebenen Giebelteilen würde eine Nachstellung der beiden Giebeln überhaupt keinen Sinn machen.

Die Gipskopien haben also, neben dem Umstand markante Platzhalter für die Elgin Marbles zu sein, gleichzeitig die Funktion, eine beeindruckende Komplettheit der Parthenonskulpturen zu inszenieren.

Zweitens wird durch die schlechte Qualität der Kopien die Tatsache, dass Lord Elgin zu Beginn des 19. Jhs. die überwiegende Mehrzahl der noch gut erhaltenen Parthenonskulpturen nach England verfrachtet hat, in den Hintergrund gedrängt. Die teilweise durch Zerstörung aufgrund verschiedenster Ursachen gekennzeichneten Exponate wirken neben den minderwertigen Kopien immer noch beeindruckend. Die Großartigkeit und der gute Zustand der Parthenonskulpturen sind daher bis zu einem gewissen Grad inszeniert.

Auch die bereits angesprochene zu geringe Beschriftung der Ausstellungsexponate im Neuen Akropolis Museum kann als Stilisierung der antiken Skulpturen angesehen werden. Dem Museumsbesucher wird der Eindruck vermittelt, als bedürften die Ausstellungsobjekte aufgrund ihrer übermächtigen Präsenz und Beispielhaftigkeit keiner weiteren Erklärung.

#### **6.4.5. Inszenierung durch die Architektur selbst**

„Architektur [...] operiert innerhalb des Raumes, den sie mit ihren Gebäuden besetzt; [...] sie bezieht Stellung in und zu der Situation, in der ihre Bauten entstehen; [...] sie erzeugt oft neben einem realen einen metaphorischen Raum; [...] sie spielt mit dem Flüchtigen und dem Bleibenden und macht die Substanzen auffällig, aus denen ihre Formen sind; [...] sie [...] operiert mit Intervallen von Bewegung und Ruhe, nicht selten sogar von Stille und Klang.“<sup>197</sup>

In seinem Buch *Architecture and disjunction* schreibt Bernard Tschumi mit Bezugnahme auf die 1980er-Jahre:

„Most exhibitions of architecture in art galleries and museums encouraged „surface“ practice and presented the architect’s work as a form of decorative painting.“<sup>198</sup>

Tschumi will mit seinem Projekt Neues Akropolis Museum genau dieser Praxis entgegenwirken. Wie bereits erwähnt, wurden bewusst dezente Materialien

---

<sup>197</sup> Seel, Martin, a.a.O., S. 143.

<sup>198</sup> Tschumi, Bernard: *Architecture and disjunction*. Cambridge Massachusetts (u.a.): MIT Press, 2001. S. 141.



beim Bau des Gebäudes verwendet, damit das Architekturkonzept gegenüber den Ausstellungsobjekten in den Hintergrund tritt.

Wenn Tschumi in weiterer Folge die Architektur der 1980er-Jahre mit den Worten „...architecture was not ideologically neutral“<sup>199</sup> kritisiert, wird um so deutlicher erkennbar, dass Neutralität und Zurücknahme der Architektur von ihm angestrebt werden. Dass dieses Ziel auch beinahe 30 Jahre später nicht erreicht wird, lässt sich anhand des Neuen Akropolis Museums aufzeigen, und zwar sowohl was das Äußere, als auch was das Innere des Gebäudes betrifft.

Allein die Größe und Modernität des Museums hebt den Bau von seiner gesamten Umgebung ab und lässt ihn deutlich hervortreten. Besonders die massive Überdachung der Eintrittsrampe, deren Oberfläche gleichzeitig als Café-Terrasse dient, ist ein gutes Beispiel dafür, dass sich die Architektur außen nicht zurück nimmt.

Auch im Inneren des Museums zieht die architektonische Gestaltung trotz Verwendung ausschließlich farbloser Materialien viel Aufmerksamkeit auf sich, nämlich auf Grund der Wuchtigkeit und Massivität der Innenraumarchitektur. Als Beispiel können die Stützsäulen, die zahlreich in der Archaischen Galerie angebracht sind und diese entsprechend prägen, herangezogen werden. Diese lassen nicht nur die kleineren, sondern auch die größten unter den Skulpturen zierlich und grazil wirken. (Siehe Abbildung 25).

Die architektonische Auffälligkeit verleiht dem Museumsgebäude in Bezug auf das Stadtbild eine Unübersehbarkeit und eine ins Auge springende Präsenz.

Die Wichtigkeit, die dem Museum zugeschrieben wird, lässt sich unter anderem an der bereits erläuterten Debatte rund um die beiden Hochhäuser auf der Dionysiou Areopagitou, aber auch an der Tatsache, dass der Museumsbau archäologische Ausgrabungen überbaut, erkennen. Obwohl die antiken Überreste unter dem Neuen Akropolis Museum erhalten bleiben und in Zukunft den Besuchern zugänglich gemacht werden sollen, ist der geringere Stellenwert der alltäglichen antiken Kultur und Lebensweise gegenüber den außergewöhnlichen Hervorbringungen der antiken griechischen Kultur zu ihrem zeitlichen Höhepunkt, die das Museum beherbergt und präsentiert, deutlich ersichtlich. Das Museum fungiert als Denkmal an die ruhmreiche griechische Blütezeit und an die Verluste, die der Parthenon durch Lord Elgin erfahren hat.

---

<sup>199</sup> Ebenda. S. 141.

Dieser Umstand wird noch klarer, wenn man die vom Internationalen Museumsrat (ICOM) herausgegebenen ethischen Richtlinien für Museen betrachtet. Eine einheitliche Definition der Institution Museum bereitet aufgrund der Vielseitigkeit und der unterschiedlichen Ansprüche und Zwecke der einzelnen Einrichtungen große Schwierigkeiten und ist nur sehr allgemein möglich. Joachim Bauer schreibt beispielsweise:

„Museen sind Orte der Repräsentation und Performanz, der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion. Es sind Schauplätze der Wissenschaftsgeschichte und Wissenspopularisierung, der Inszenierung von Identität und Alterität, der Erinnerungskultur und Geschichtspolitik“<sup>200</sup>.

Daher sind die ethischen Richtlinien des Internationalen Museumsrats als Grundlage der professionellen Arbeit von Museen und Museumsfachleuten beziehungsweise als Prinzipien, die in der internationalen Museumswelt allgemein anerkannt sind, zu betrachten.<sup>201</sup> Dennoch wird hier im Glossar folgende Definition des Begriffs Museum versucht, um eine Auslegung der Richtlinien zu ermöglichen.

„Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“<sup>202</sup>

Einige dieser Kriterien des Aufgabenfeldes eines Museums werden vom Neuen Akropolis Museum akribisch wahrgenommen, andere deutlich vernachlässigt. Beispielsweise ist der optimale Schutz der Ausstellungsobjekte (besonders in der Parthenon Galerie) bei gleichzeitiger gut zugänglicher Betrachtungsmöglichkeit für den Besucher eine wichtige Leitthese für das Neue Akropolis Museum. Als Negativbeispiel kann jedoch das Kriterium Erforschung herangezogen werden.

Auf meine Fragen nach aktuellen Forschungsprojekten, nach einer für Museumsbesucher zugänglichen Bibliothek beziehungsweise einem Archiv und nach dem Vorhandensein von wissenschaftlichen Mitarbeitern erhielt ich von

---

<sup>200</sup> Baur, Joachim: Museumsanalyse: Zur Einführung. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 7.

<sup>201</sup> Vgl.: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. ICOM – Internationaler Museumsrat. [icom.museum/codes/ICOM\\_Ethische%20Richtlinien.pdf](http://icom.museum/codes/ICOM_Ethische%20Richtlinien.pdf) Zugriff: 17.8.2010.

<sup>202</sup> Ebenda. Zugriff: 17.8.2010.

der Presseabteilung des Neuen Akropolis Museums folgende allgemeine Antwort:

“[...] it has been only one year since the Museum Grand Opening on June 2009 and the Museum is currently developping [sic!] its policies and strategy in several fields. The Museum is gradually building its photo library which will be available to the public online.”<sup>203</sup>

Dass das Neue Akropolis Museum für sich den Anspruch erhebt, den Anforderungen der Institution Museum genüge zu tun, wird alleine schon durch seinen Namen deutlich. Zumindest im Moment steht aber nicht die Erfüllung der notwendigen Kriterien, um vom Internationalen Museumsrat tatsächlich als Museum anerkannt zu werden, im Vordergrund. Hauptfunktion des Museums als Denkmal scheint zu sein: durch Erinnerung an die herrausragende Vergangenheit diese unvergänglich zu machen und durch ständige Mahnung an das Britische Museum die Elgin Marbles zurückzuerhalten.

---

<sup>203</sup> E-Mail von Acropolis Museum Press: Re: Questions about the museum. 17.8.2010.

## 7. Resümee

Meine beiden Reisen nach Athen und die damit verbundenen Besuche des Neuen Akropolis Museums waren selbstverständlich Voraussetzung um eine fundierte Erforschung in Hinblick darauf, inwieweit die Griechische Antike anhand des Museums inszeniert wird, überhaupt zu ermöglichen. Besonders das Kapitel 6.4.: Inszenierung anhand des Ausstellungskonzepts, samt der fünf Unterkapitel, wären ohne der Aufenthalte in Athen nicht durchführbar gewesen. Dennoch wäre die Möglichkeit, jederzeit das Museum vor Ort besichtigen zu können, für eine noch detailreichere Analyse sicherlich von Vorteil gewesen.

Der fächerüberschreitende Begriff der Inszenierung spielt auch im relativ jungen wissenschaftlichen Bereich der systematischen Museumsanalyse eine wichtige Rolle. Auch das Neue Akropolis Museum bildet dabei keine Ausnahme. Anhand der Analyse dieses Museums lassen sich vielfältige, unterschiedliche Inszenierungsaspekte erkennen, die jedoch teilweise das selbe Ziel verfolgen.

Die beiden Hauptaufgaben der Inszenierung des Neuen Akropolis Museums sind die ständige Mahnung an das Britische Museum, die von Lord Elgin zu Beginn des 19. Jhs. nach England transportierten Parthenonskulpturen zurückzugeben, und eine Verbindung zwischen der Griechischen Antike und dem modernen Griechenland herzustellen. Darauf ist nicht nur der architektonische Bau ausgerichtet, sondern auch das Ausstellungskonzept.

Schon an der Gestaltung des Museumsgebäudes lässt sich erkennen, welche enorme Wichtigkeit der Parthenon Galerie zukommt. Sie hebt sich alleine durch ihre Ausrichtung am Parthenontempel deutlich von den restlichen Stockwerken des Museums ab. Auch im bereits Jahrzehnte andauernden Streit zwischen Griechenland und England um die Parthenonskulpturen nimmt die dritte Ebene des Neuen Akropolis Museums eine besondere Stellung ein. Durch sie kann das gesamte Museumsgebäude als materialisierte Forderung an das Britische Museum verstanden werden.

In der Parthenon Galerie findet auch die für den Besucher vorgesehene Museumsroute ihren Höhepunkt. Durch das absichtliche Aufgreifen des Prozessionscharakters stellt sich das Neue Akropolis Museum bewusst in eine Reihe mit antiken Bauwerken wie dem Parthenon oder dem Dionysostheater. Dass, obwohl die Ausstellungsrouten teilweise auf den ersten Blick für den

Museumsbesucher nicht ersichtlich ist und daher einige Problemstellen aufweist, strikt an dem Konzept der spiralförmigen Route festgehalten wird, stellt einen weiteren Inszenierungsaspekt dar.

Aber nicht nur durch das Aufgreifen des Prozessionscharakter und der Bauform des Parthenontempels knüpft das Neue Akropolis Museum an die Griechische Antike an. An Stelle der Stadt Athen selbst fungiert das Museum nun als kulturelles Zentrum Griechenlands. Außerdem ist das Neue Akropolis Museum als Erinnerungsfigur in der kulturellen Form eines Denkmals zu verstehen, indem es Erinnerungen an die glorreiche griechische Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis verankert.

Auch für die Identitätsstiftung der modernen Griechen spielt das Neue Akropolis Museum eine Rolle. Durch die bewusste Auswahl der präsentierten Objekte und Ausstellungsstücke wird eine scheinbare Kontinuität zwischen der Griechischen Antike und dem modernen Staat Griechenland fingiert, wodurch sich die Griechen als direkte Nachkommen der glorreichen antiken Vorfahren wahrnehmen können.

Anhand des Ausstellungskonzepts werden zahlreiche durch das architektonische Gebäudekonzept bereits etablierte Inszenierungsaspekte erneut aufgegriffen und verstärkt.

# Bibliographie

## Literatur-, Internet- und Originalquellen

Aesopos, Yannis: The New Acropolis Museum: Re-making the Collective. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009.

Aischylos: Die Perser. Wiedergegeben von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C. H. Beck, 1997.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan u. Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Baelen, Jean: Die Akropolis im Licht. Weil (u.a.): Éditions des deux-mondes, 1960.

Baur, Joachim: Museumsanalyse: Zur Einführung. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Beard, Mary: Der Parthenon. Stuttgart: Reclam, 2009.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.

Benkel, Thorsten: Inszenierte Wirklichkeiten. Erfahrung, Realität, Konstitution von Konformität. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2003.

Beschriftung der Rekonstruktion des östlichen Parthenongiebels. Neues Akropolis Museum.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 1993.

Brinke, Margit u. Kränzle, Peter: Athen und Umgebung. Bielefeld: REISE KNOW-HOW Verlag, 2003.

Burkert, Walter: Die antike Stadt als Festgemeinschaft. In: Hugger, Paul (Hg.): Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur. Festschrift der Phil.

Fakultät I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich. Unterägeri: W&H Verlags AG, 1987.

Burkert, Walter: Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern. München: Verlag C. H. Beck, 2003.

Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Camp, John M.: Die Agora von Athen. Ausgrabungen im Herzen des klassischen Athen. Mainz am Rhein: von Zabern Verlag, 1989.

Cartledge, Paul (Hg.): Kulturgeschichte Griechenlands in der Antike. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2000.

Casanaki, Maria u. Mallouchou, Fanny: Interventions on the Acropolis: 1833–1975. In: Casanaki, Maria (Hg.): The Acropolis at Athens. Conservation Restoration and Research 1975–1983. Athens: Committee for the Preservation of the Acropolis Monuments, 1985.

Ching, Francis D. K. (Hg.): Die Kunst der Architekturgestaltung als Zusammenklang von Form, Raum und Ordnung. Augsburg: Augustus Verlag, 1996.

Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. London: British Museum Press, 1997.

Cornelißen, Christoph: Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Register des Jahrgangs 54. Seelze: Erhard Friedrich Verlag, 2003.

Deubner, Ludwig: Attische Feste. Berlin: Heinrich Keller Verlag, 1932.

Die Antike – zum Greifen nah. Neues Akropolis-Museum.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~E32CAB6EE825A4AB6AE9ADB85641CA8CC~ATpl~Ecommon~Spezial.html> Zugriff: 19.8.2009.

Dörpfeld, Wilhelm: Alt-Athen und seine Agora. Untersuchungen über die Entwicklung der ältesten Burg und Stadt Athen und ihres politischen Mittelpunktes, des Staatsmarktes. 1. Heft. Berlin: Verlag von E. S. Mittler & Sohn, 1937.

E-Mail von Acropolis Museum Press: Re: Questions about the museum. 17.8.2010.

Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. ICOM – Internationaler Museumsrat.  
<http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-ethische-richtlinien-fuer-museen.php>  
Zugriff: 17.8.2010.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Metzlers Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2005.

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen (u.a.): Francke Verlag, 2007 (= Theatralität; 1).

Flashar, Hellmut: Zur Erinnerung: die antiken Aufführungsbedingungen. In: Flashar, Hellmut: Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama der Antike auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990. München: Verlag C. H. Beck, 1991.

Forssman, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken. München (u.a.): Schnell & Steiner Verlag, 1981.

From the 5th v. BC to the 5th c. AD.  
<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=Othercollections&la=2> Zugriff: 15.4.2010.

Funke, Peter: Die griechische Staatenwelt in klassischer zeit (550–336 v. Chr.). Kulturgeschichtliche Grundlinien. In: Gehrke, Hans-Joachim u. Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. Ein Studienbuch. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2006.

Girshausen, Theo: Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike. Berlin: Vorwerk 8, 1999.

Goette, Hans R.: Griechische Theaterbauten der Klassik. In: Pöhlmann, Egert: Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike. Frankfurt am Main (u.a.): Lang Verlag, 1995.

Goldhill, Simon: The Great Dionysia and Civic Ideology. In: Winkler, John u. Zeitlin, Froma: Nothing to do with Dionysos?. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Griechisches Theater. Aischylos: Die Perser. Die Sieben gegen Theben. Sophokles: Antigone. König Oedipus. Elektra. Aristophanes: Die Vögel. Lysistrata. Menander: Das Schiedsgericht. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.



Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Hurwit, Jeffrey M.: The Athenian Acropolis. History, mythology, and archaeology from the Neolithic era to the present. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

Jenkins, Ian: Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Jenkins, Ian: The Parthenon Frieze. London: British Museum Press, 1994.

Kalisch, Eleonore: Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen (u.a.): Francke Verlag, 2007 (= Theatralität; 1).

Kitroeff, Alexander: Continuity and Change in Contemporary Greek Historiography. In: Blinkhorn, Martin u. Veremis, Thanos (Hg.): Modern Greece. Nationalism & Nationality. Athens: Eliamep Verlag, 1990.

Knapp, Gottfried: Die Tochter des Parthenontempels. An diesem Samstag ist es offiziell: Das spektakuläre neue Akropolismuseum in Athen. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 139, 20./21. Juni 2009.

Knapp, Gottfried: Hier strahlt Athen. Schöner ist große Kunst kaum irgendwo auf der Welt zu erleben als im neuen Akropolismuseum. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 140, 22. Juni 2009.

Kolb, Frank: Agora und Theater, Volks- und Festversammlung. Berlin: Mann Verlag, 1981 (= Archäologische Forschungen; 9).

Koliopoulos, John S.: Brigandage and Irredentism in Nineteenth-Century Greece. In: Blinkhorn, Martin u. Veremis, Thanos (Hg.): Modern Greece. Nationalism & Nationality. Athens: Eliamep Verlag, 1990.

Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Korff, Gottfried: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln: Böhlau Verlag, 2002.

Kyle, Donald G.: Gifts and Glory. Panathenaic and Other Athletic Prizes. In: Neils, Jenifer (Hg.): Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon. Madison (u.a.): University of Wisconsin Press, 1996.

Lauffer, Siegfried: Kurze Geschichte der Antiken Welt. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1971.

Lohse, Gerhard u. Schierbaum, Martin (Hg.): Antike als Inszenierung. Drittes Bruno Snell-Symposium der Universität Hamburg am Europa-Kolleg. Berlin (u.a.): Walter de Gruyter Verlag, 2009 (= Beiträge zur Altertumskunde; 265).

Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

MacGregor, Neil: Zum Geleit. In: Jenkins, Ian: Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Mansfield, John M.: The robe of Athena and the Panathenaic „Peplos“. Berkeley: Dissertation, 1985.

Meier, Christian: Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte. Berlin: Siedler Verlag, 1993.

Meier, Christian: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München: Verlag C. H. Beck, 1988.

Meier, Christian: Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfang Europas?. München: Siedler Verlag, 2009.

Melchinger, Siegfried: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1990.

Meletzis, Spyros u. Papadakis, Helen: Akropolis und Museum. München (u.a.): Schnell & Steiner Verlag, 1967.

Meyers großes Taschenlexikon. In 24 Bänden. Band 15. Mannheim (u.a.): BI-Taschenbuchverlag, 1995.

Michalopoulos, Aristeidēs: Die Museen Athens. Piräus – Attika. Inseln im Saronischen Golf. Athen: Erevnites Verlag, 2001.

Murauer, Gerhard: Inszenierung von Geschichte im öffentlichen Raum: am Beispiel der Wiener Ringstraße. Wien: Dipl.-Arb., 2009.

Murray, Oswyn (u.a.) (Hg.): Das antike Griechenland. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2006.

Neils, Jenifer: The Panathenaia: An Introduction. In: Neils, Jenifer (Hg.): Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in ancient Athens. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Pandermalis, Dimitrios: Preface. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009.

Pandermalis, Dimitrios: The Museum and Its Content. In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009.

Pausanias: Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike. Übersetzt aus dem Griechischen von Jacques Laager. Zürich: Manesse Verlag, 1999.

Philipp, Klaus J.: »Sommernachtsträume« - Karl Friedrich Schinkels und Leo von Klenzes Entwürfe für ein Schloß in Athen. In: Peik, Susan M. (Hg.): Karl Friedrich Schinkel. Aspekte seines Werks. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2001.

Pickard-Cambidge, Arthur W.: The dramatic festivals of Athens. Oxford: Clarendon Press, 1953.

Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Plato: Philebus and Epinomis. Translation and Introduction by A. E. Taylor. London (u.a.): Thomas Nelson and Sons Ltd, 1956.

Plutarch: Plutarchs ausgewählte Biographien. Drittes Bändchen. 1. Perikles. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung. 1855.

Rutten, Joel: An Architectural Chronology of the New Acropolis Museum: In: Bernard Tschumi Architects (Hg.): The New Acropolis Museum. New York: Skira Rizzoli International Publications, 2009.

Schneider, Lambert u. Höcker, Christoph: Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In: Knieper, Thomas u. Müller, Marion G. (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Halem Verlag, 2003.

Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

Servi, Katerina: Griechische Mythologie. Götter und Heroen – Trojanischer Krieg – Odyssee. Athen: Ekdotike Athenon S. A. Verlag, 2009.

St. Clair, William: Lord Elgin and the marbles. Oxford u. New York: Oxford University Press, 1983.

St. Clair, William: Lord Elgin and the marbles. The controversial history of the Parthenon sculptures. Oxford (u.a.): Oxford University Press, 1998.

The Gallery of the Slopes of the Acropolis.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=AcropolisSlopes&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

The Parthenon Sculptures.

[http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/the\\_parthenon\\_sculptures.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures.aspx) Zugriff: 8.7.2010.

The Parthenon Sculptures. Facts and figures.

[http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/part\\_henon\\_sculptures/parthenon\\_-\\_facts\\_and\\_figures.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/part_henon_sculptures/parthenon_-_facts_and_figures.aspx) Zugriff: 2.9.2010.

The Parthenon Sculptures: the position of the Trustees of the British Museum.  
[http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/news\\_and\\_press\\_releases/statements/the\\_parthenon\\_sculptures/parthenon\\_-\\_trustees\\_statement.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures/parthenon_-_trustees_statement.aspx) Zugriff: 2.9.2010.

Timm, Tobias: Antike im Glaskasten. Griechenlands herrliches Akropolis-Museum soll endlich eröffnen. In: Die Zeit. Online.  
<http://www.zeit.de/2008/18/KS-Akropolis?page=all> Zugriff: 19.8.2009.

Tsakos, Konstantinos: Akropolis. Die Monumente und das Museum. Historischer und archäologischer Führer. Athen: Esperos Verlag, 2000.

Tschumi, Bernard: Architecture and disjunction. Cambridge Massachusetts (u.a.): MIT Press, 2001.

Von Becker, Peter: Akropolis-Museum: Die neue Mitte der alten Welt. In: Tagesspiegel.  
<http://tagesspiegel.de/kultur/Akropolis-Museum;art772,2570461> Zugriff: 4.9.2009.

Werner, Frank R.: Bernard Tschumi Architects. Neues Akropolis Museum. Athen, Griechenland. In: Greub, Suzanne u. Greub, Thierry (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten. München (u.a.): Prestel Verlag, 2006.

Wetzel, Dietmar J.: Maurice Halbwachs – kollektives Gedächtnis und Vergessen.  
<http://www.soz.unibe.ch/unibe/wiso/soz/content/e5976/e7254/e8637/e8647/files17831/Vortrag.MauriceHalbwachs-KollektivesGedchtnisundVergessen.21.10.2009.pdf> Zugriff: 7.8.2010.

Wiesehöfer, Josef (u. a.): Die Dark Ages und das archaische Griechenland. Die Griechen und der Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. In: Gehrke, Hans-Joachim u. Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. Ein Studienbuch. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 2006.

Wolf, Julius: Mythologie und Götterlehre. In: Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Wien: Verlag Carl Ueberreuter, 1949.

Yalouri, Eleana: The Acropolis. Global Fame, Local Claim. Oxford (u.a.): Berg Verlag, 2001.

Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2003.

## Filmographie

300. Regie u. Drehbuch: Zack Snyder. USA: Warner Bros. Pictures, 2007. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2007. 112'.

Der Parthenon. (Orig.: Le secret du parthenon). Regie u. Drehbuch: Gary Glassman. Frankreich: WGBH/Nova, Studio International, arte France, 2008. Fassung: Internet-Video-Stream. arte.tv, 23.1.2010. 78'.

Reflections: Multiple Live Projections. Regie: Athina Rachel Tsangari. Neues Akropolis Museum.

Troja. Regie: Wolfgang Petersen. Drehbuch: David Benioff. USA, Malta, England: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 156'.

## Bilderquellen

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Achse zwischen Panathenäenstraße und Neuem Akropolis Museum. Eigene Grafik.

Ankunft einer Transportbox im Neuen Akropolis Museum

[http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport\\_gallery/transport\\_gallery.html](http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport_gallery/transport_gallery.html)

Zugriff: 12.8.2010.

Archaische Galerie.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=ArchaicAcropolis&la=2> Zugriff:

12.4.2010.

Athener Akademie der Wissenschaften. Eigenes Foto.

Athener Nationalbibliothek. Eigenes Foto.

Athener Universität. Eigenes Foto.

Ausstellungs-Route des Neuen Akropolis Museums.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=InsideMap&la=2>

Zugriff: 12.4.2010.

Diagramm mit Angabe der Themen der Parthenon-Skulpturen. In: Jenkins, Ian: Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Duveen Galerie. Eigenes Foto.

Erechtheion. Eigenes Foto.

Galerie der Abhänge der Akropolis.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=AcropolisSlopes&la=2> Zugriff: 12.4.2010.

Grundriss des Dionysostheaters nach dem Umbau im 4. Jh. v. Chr. In: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag, 1993.

Grundriss des Entwurfs Schinkels. In: Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2003.

Kore aus dem Ende des 6. Jhs. In: Tsakos, Konstantinos: Akropolis. Die Monumente und das Museum. Historischer und archäologischer Führer. Athen: Esperos Verlag, 2000.

Linke Ecke des Westgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey. <http://imagecache2.allposters.com/IMAGES/BRGPOD/176220.jpg> Zugriff: 3.1.2010.

Luftperspektive auf die Akropolis. Photo: Nikos Daniilidis.

<http://www.arcspace.com/architects/Tschumi/index.html> Zugriff: 6.3.2010.

Museumseingang mit Blick zu den darunter liegenden Ausgrabungen.

[http://www.newacropolismuseum.gr/eng/building\\_gallery/building\\_gallery.html](http://www.newacropolismuseum.gr/eng/building_gallery/building_gallery.html) Zugriff: 2.4.2010.

Nordfries Platte XLVII; Vorbereitungen für die Prozession. In: Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. London: British Museum Press, 1997.

Ostansicht des Neuen Akropolis Museums. Photo: Christian Richters.

<http://www.arcspace.com/architects/Tschumi/index.html> Zugriff: 6.3.2010.

Parthenon Galerie.

<http://www.theacropolismuseum.gr/default.php?pname=Parthenon&la=2>  
Zugriff: 12.4.2010.

Plan der Duveen Galerie. In: Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. Cambridge u. Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

Rechte Ecke des Ostgiebels des Parthenons. Gezeichnet 1674 von Jacques Carrey.  
<http://www.lejardindeslivres.fr/FOTOS/fig018b.jpg> Zugriff: 3.1.2010.

Reiterfigur aus dem Ende des 6. Jhs. In: Tsakos, Konstantinos: Akropolis. Die Monumente und das Museum. Historischer und archäologischer Führer. Athen: Esperos Verlag, 2000.

Rekonstruktion des Aufgangs zur Akropolis – die Propyläen – rechts oben der Nike-Tempel.  
<http://www.lsg.musin.de/Geschichte/Geschichte/isb/athen/athen-rekonstruktion.htm>  
Zugriff: 30.1.2010.

Ruine des Dionysostheaters mit dem Neuen Akropolis Museum im Hintergrund. Eigenes Foto.

Schnittzeichnung zur Demonstration der drei Typen von Außenskulpturen am Parthenon. In: Jenkins, Ian: Die Parthenonskulpturen im Britischen Museum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Stadtplan Athens mit Einzeichnung des Panathenäenwegs. In: Meier, Christian: Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte. Berlin: Siedler Verlag, 1993.

Südfries Platte XI; Reiter inmitten der Prozession. In: Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. London: British Museum Press, 1997.

Süd-Metope XXVII: Kampf zwischen einem Lapithen und einem Zentauren. Eigenes Foto.

Thomas Bruce, bekannt als Lord Elgin. In: Cook, Brian F.: The Elgin Marbles. London: British Museum Press, 1997.

Transport der Parthenonskulpturen mit Kränen.  
[http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport\\_gallery/transport\\_gallery.html](http://www.newacropolismuseum.gr/eng/transport_gallery/transport_gallery.html)  
Zugriff: 12.8.2010.

Wahlplakat der Synasmpismos Partei aus dem Jahre 1994.  
<http://www.hellenica.de/Griechenland/LX/ElginMarbles.html> Zugriff: 2.9.2010.



Westansicht des Entwurfs Schinkels. In: Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. Stuttgart (u.a.): Edition Axel Menges, 2003.

## **8. Anhang**

### **8.1. Abstract**

Der Begriff der Inszenierung wird heutzutage nicht mehr nur am Theater gebraucht, sondern findet im gesamten kulturellen Bereich, ja sogar im Alltag Anwendung. Auch die relativ junge Wissenschaft der Museumsanalyse bedient sich dieses Begriffes.

In dieser Arbeit wird aufgezeigt, ob und wie die Griechische Antike immer noch inszeniert wird, und zwar am Beispiel des Neuen Akropolis Museums in Athen. Dazu wird zunächst ein grober Abriss über die relevanten geschichtlichen Ereignisse vom dritten Jahrtausend v. Chr. bis heute, Athen und die Akropolis betreffend, gegeben. Anschließend werden sowohl das zugrundeliegende architektonische Konzept, als auch das zugrunde liegende Ausstellungskonzept und der Standort des Neuen Akropolis Museums erläutert. Besonderer Augenmerk wurde bei diesen Kapiteln natürlich auf die Bereiche, die für die Inszenierung des Museums von Bedeutung sind, gelegt.

In dieser Arbeit konnte festgestellt werden, dass Inszenierung im Neuen Akropolis Museum auf vielfältige Weise, mehr oder weniger ersichtlich eingesetzt wird. Durch das Aufgreifen des Prozessionscharakters setzt sich der Museumsbau mit den antiken Gebäuden in seiner Umgebung, allen voran mit dem Parthenontempel auf der Akropolis, in Verbindung. Der Standort des Museums spielt somit für die Inszenierung der Griechischen Antike eine bedeutende Rolle. Für das architektonische Erscheinungsbild des Neuen Akropolis Museums war die Rückforderung der durch Lord Elgin Anfang des 19. Jahrhunderts nach England verfrachteten Parthenonskulpturen vom Britischen Museum maßgeblich beeinflussend. Das Museumsgebäude kann als Materialisierung dieser Forderung verstanden werden. Auch das Nationalbewusstsein der griechischen Bevölkerung und die Wichtigkeit, die der griechischen Kultur zugeschrieben wird, sind Faktoren für die Inszenierung des Neuen Akropolis Museums. Darauf gründend unternimmt das Museum einerseits den Versuch, an das antike Athen anzuknüpfen. Andererseits fungiert das Museum als Erinnerungsfigur in Athen und ist wichtiger Teil der Erinnerungskultur Griechenlands. Abschließend wird aufgezeigt, inwiefern auch anhand des Ausstellungskonzepts des Neuen Akropolis Museums die Griechische Antike inszeniert wird.

## 8.2. Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name	Wiesauer Judith
Geburtsdatum	2. Juli 1986
Geburtsort	Vöcklabruck
Nationalität	Österreich

### Ausbildung

1992–1996	Volksschule Traundorf
1996–2000	Bundesrealgymnasium Gmunden
2000–2005	Handelsakademie Gmunden
2005–2010	Studium: Theater-, Film- und Medienwissenschaften

### Berufserfahrung

8. Jul. 2002–2. Aug. 2002	Allgemeine Sparkasse OÖ Bankaktiengesellschaft 4810 Gmunden Ferialpraktikantin
12. Jul. 2004–6. Aug. 2004 und 8. Aug. 2005–2. Sept. 2005	Asamer & Hufnagl Kies- und Betonwerke Ges.m.b.H. 4694 Ohlsdorf Ferialpraktikantin im Büro
10. Jul. 2006–15. Aug. 2006	Salzkammergut Festwochen Gmunden 4810 Gmunden Praktikantin
25. Mai 2007–27. Jun. 2007	Schauspielhaus Wien GmbH 1090 Wien Hospitantin
9. Jul. 2007–27. Jul. 2007	Stadtgemeinde Gmunden Kulturamt 4810 Gmunden Ferialpraktikantin
1. Sept. 2008–30. Sept. 2008	Tele-Salzkammergut Regionalfernsehen und Kabel TV 4810 Gmunden Praktikantin
18. Jän. 2010–9. Apr. 2010	Volkstheater Ges.m.b.H. 1070 Wien Dramaturgiehospitantin