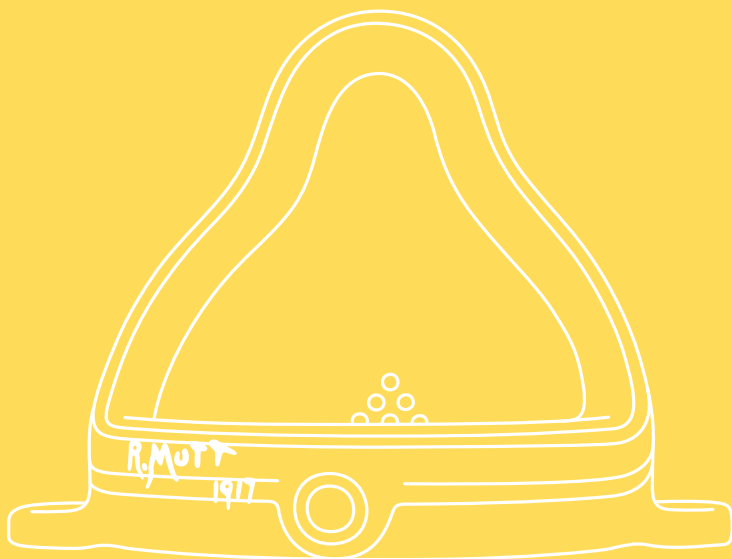


THIERRY GREUB, SINAH THERES KLOSS  
UND THORALF SCHRÖDER (HRSG.)

# KONTEXTWECHSEL UND BEDEUTUNG

---



MORPHOMATA

---

Die Bedeutung von materiellen Artefakten, die in ihrer Form unverändert bleiben, kann sich durch räumliche Bezüge und durch den Wechsel des Kontexts verändern. Durch die räumliche Zuordnung inszeniert, können Artefakte inhaltlich festgelegt oder akzentuiert werden bzw. eine neue Bedeutung erlangen. Inhaltlich festgelegte Artefakte können durch ihre Aufstellung einen Raum, manchmal eine ganze Landschaft, neu und spezifisch deuten. Dabei lassen sich verschiedene Ausprägungen von Kontextwechseln finden. In diesem Band werden räumliche, historische, topographische und diskursive Kontextwechsel in Fallbeispielen analysiert und deren Bedeutungen und Überschneidungen kritisch reflektiert. So zeigen Artefakte der Antike, wie Bildwerke gezielt aus ihren ursprünglichen Aufstellungskontexten herausgelöst und neu integriert worden sind, wobei dies entsprechend oder entgegen der älteren Verwendung geschehen konnte. Für die Neuzeit lässt sich zeigen, dass sich durch die Sammlung und die Anordnung von Artefakten Wissenssysteme etablieren und stabilisieren lassen. Hier schließen sich Fragen an: etwa nach der Verwendung von Gegenständen, die eigens für Reisen und den Transfer in andere kulturelle Bereiche geschaffen worden sind; oder nach der Rolle von durch Migrant\*innen mitgebrachten Objekten als Identitätsmarker.

GREUB, KLOSS UND SCHRÖDER (HRSG.) –  
KONTEXTWECHSEL UND BEDEUTUNG



**MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG  
BAND 52

PUBLIKATIONSBEIRAT:  
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,  
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

HERAUSGEGEBEN VON THIERRY GREUB,  
SINAH THERES KLOSS UND THORALF SCHRÖDER

# **KONTEXTWECHSEL UND BEDEUTUNG**

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2021 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Thierry Greub, Sinah Theres Kloß, Thoralf Schröder  
Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk  
Printed in Germany  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-7062-1

---

# INHALT

THORALF SCHRÖDER Kontextwechsel und Bedeutung. Zur Einführung	7
--	---

## **THEORETISCHE GRUNDLAGEN**

HANS PETER HAHN Wahrnehmungen des Fremden. Über den Status des Materiellen als Rückversicherung oder Irritation	15
---	----

KLARA LÖFFLER Im Gepäck. Phantasien und Praktiken des Kontextwechsels auf Reisen	35
--	----

## **HISTORISCHER KONTEXTWECHSEL**

JESKO FILDHUTH Die Rezeption der Monumente und Bildwerke im Hippodrom von Konstantinopel im Wandel der Zeiten	49
---	----

JÖRN LANG Zwischen Mittelmeer und Mitteleuropa. <i>Antiquitates</i> im Kontext sächsischer Sammlungen bis ins 18. Jahrhundert	77
---	----

## **TOPOGRAPHISCHER KONTEXTWECHSEL**

ALESSANDRA BRAVI Griechische Bildwerke und ihr Bedeutungswandel in neuen Kontexten	109
--	-----

MARTIN KOVACS  
Translozierung, Umnutzung und Umdeutung einer (?)  
Statue Alexanders des Großen. Die *turma Alexandri*  
in der Porticus Metelli und das Reiterstandbild Caesars  
auf dem Forum Iulium bei Statius, Silvae 1,1 133

SINAH THERES KLOSS  
Ritualtransfer und Transnationalismus:  
Zur Konstruktion von Kontexten vor dem Hintergrund  
transnationaler Migration 193

### **RAUM ALS KONTEXT**

BRUNO REUDENBACH  
Jerusalem überall. Der Transfer heiliger Orte  
als Kontextwechsel? 215

CHRISTOF BAIER  
„Naturscenen“ und fragile Statuenidentitäten.  
Antike Götterbilder im Kontext Landschaftsgarten 235

### **DISKURSIVER KONTEXTWECHSEL**

ARND SCHNEIDER  
Rethinking Appropriation as Hermeneutics:  
Process, Overlay, and Approximation 269

DIRK HILDEBRANDT  
Die Oikodizee des Ready-made.  
Arbeit, Zeit und Kontext *nach* Duchamp 289

Biographien 319  
Tafeln 327



---

THORALF SCHRÖDER

## KONTEXTWECHSEL UND BEDEUTUNG

### Zur Einführung

In dem hier vorgelegten Band wird das Problem der Bedeutungszuschreibung von Artefakten in unterschiedlichen Kontexten adressiert. Der Aussagegehalt von materiellen Hinterlassenschaften ist federführend durch die jeweiligen Zusammenhänge bestimmt. Kennen wir die Kontexte nicht, ist unser Verständnis von Objekten immer eingeschränkt, vor allem in historischer Perspektive. An dieser Stelle wird anhand von Fallstudien ein dezidiert interdisziplinärer Ansatz verfolgt. Das Themenfeld Kontext und Bedeutung spielt in vielen verschiedenen Fachrichtungen eine wichtige Rolle. Im Vorfeld der vom 05. bis zum 07. Februar 2020 in Köln durchgeführten Tagung haben sich deshalb Vertreter\*innen aus den Bereichen Ethnologie (Sinah Kloß), Kunstgeschichte (Thierry Greub) und Klassische Archäologie (Dietrich Boschung und Thoralf Schröder) zusammengeschlossen, um diesen Sachverhalt übergreifend in den Blick zu nehmen. Ein wesentlicher gemeinsamer Nenner ist die in den genannten Disziplinen eingeschriebene Fokussierung auf materielle und visuelle kulturelle Ausprägungen in historischer Perspektive. Ferner spielen Analysen von Kontextwechseln und Bedeutungszuschreibungen jeweils zwar keine unwichtige Rolle, übergreifende Untersuchungen werden aber tendenziell eher selten durchgeführt. Darauf fußte die Idee einer gemeinsamen Betrachtung dieser Thematik anhand von Fallstudien aus den unterschiedlichen Fachbereichen. Das Kolloquium ist zudem als eine Art Weiterführung der bereits 2012 in Köln durchgeführten Tagung mit dem Titel „Formkonstanz und Bedeutungswandel“ (publiziert 2014 als 19. Band der Morphomata-Reihe) zu verstehen, die eine noch stärkere Fokussierung auf in ihrer Form unveränderte Artefakte hatte, die durch räumliche Veränderung dann einen Bedeutungswandel erfahren haben. In dem vorliegenden Band wird der Zugriff quasi umgekehrt und der kontextuelle Aspekt stärker in den Vordergrund gerückt.

Dies ist kein rein historisches Phänomen, sondern dieses Themenfeld ist auch heute sehr präsent, da wir vielfach in unserem eigenen Leben stark von visuellen Eindrücken geprägt sind. Jeder Mensch verfügt über ein individuelles „Set“ an Erfahrungen, das uns geläufige Zuschreibungen von Bedeutungen quasi nebenbei vornehmen lässt. Gleichzeitig fallen uns – abhängig vom angesprochenen „Set“ – ungewohnte und/oder unerwartete Eindrücke besonders auf. Wenn also der Schauspieler und Sänger William Shatner bei den Country Music Association Awards 2015 in einer weißen Rüstung die Bühne stürmt, dann fragen sich die unbedarften Zuschauenden möglicherweise vor allem, warum sich ein älterer Herr in ein so merkwürdiges Kostüm gezwängt hat. Gehört man aber zu einer Gruppe von Menschen mit einem spezifischen Vorwissen, dann ist dies ein geradezu ketzerischer transgressiver Akt, der seinesgleichen sucht. Dazu muss man aber wissen, dass Shatner Captain James T. Kirk in der ersten Star Trek-Serie gespielt hat und hier in einem Stormtrooper-Outfit aus dem Star Wars-Universum auftritt. Wir haben es also hier mit einem spielerischen Umgang mit Bedeutungszuschreibungen in einem spezifischen thematischen Kontext und einem für bestimmte Rezipientengruppen erfahrbaren – krassen – Kontextwechsel zu tun.

Von solchen Beispielen ließen sich natürlich tausende in ganz unterschiedlichen Bereichen finden. Wichtig ist an dieser Stelle, dass der eigentliche räumliche Kontext in diesem Fall für die Hauptaussage eine untergeordnete Rolle spielt. So ist die Verknüpfung der Aktion mit einer Country Music-Veranstaltung für fast alle Fans der Science Fiction-Universen irrelevant, wengleich Shatner den Auftritt selbst nutzte, um den anwesenden Sänger Sam Hunt scherzhaft zu beschimpfen. Der durch die Veranstaltung gelieferte Kontext war also durchaus relevant für *eine* Aussage, aber der wesentliche und aufsehenerregende Kontextwechsel, ein durch eine bestimmte Kleidung ausgedrückter visueller Akt, wiederum bleibt davon unberührt und hätte auch an nahezu jedem anderen Ort stattfinden und funktionieren können. Dieses Beispiel zeigt deutlich die verschiedenen teilweise ineinander verwobenen Ebenen, die man im Rahmen einer kontextuellen Analyse herausfiltern kann.

Untersuchungen der materiellen Kultur in spezifischen räumlichen Zusammenhängen sollen also in diesem Band im Zentrum stehen. Durch neue räumliche Bezüge können in ihrer Form unveränderte Artefakte ganz andere Bedeutungszuschreibungen erfahren, wie bereits die Beiträge in der erwähnten Tagung zur Formkonstanz zeigten. Es sind beispielsweise ganz andere inhaltliche Festlegungen möglich oder es werden durch eine bestimmte Inszenierung „nur“ zusätzliche Aspekte herausgehoben,

also intendierte Akzentuierungen vorgenommen. Im Spannungsfeld Kontext und Artefakt entstehen dadurch neue Sinnzusammenhänge. Diese können eng auf einen kleinen „physischen“ Raum begrenzt sein, teilweise aber auch ganze Landschaften „überprägen“.

Im Fachgebiet der Klassischen Archäologie gelten etwa antike Heiligtümer allgemein als Räume der Wissensordnung, als signifikante Räume. Durch die Weihung von neuen Denkmälern oder die Translozierung solcher innerhalb des heiligen Raumes kann es zu allgemeinen Bedeutungsveränderungen kommen. Gleichzeitig finden in diesen Kontexten von den räumlichen Gegebenheiten abhängige spezifische Handlungen statt, die natürlich auch selbst einem dynamischen Transformationsprozess unterworfen sind. Aus archäologischer Perspektive ergibt sich so ein aus Bauwerken und Votiven, einer möglichen vorgegebenen Wegführung, Interaktionen von Menschen und Denkmälern und vielem mehr bestehendes Netzwerk. Dieses wird beispielsweise durch die Entfernung von Skulpturen, etwa durch römische Machthaber aus griechischen Heiligtümern, beeinflusst und nachhaltig geprägt. Die Landschaft der sakralen Räume wurde auf diese Weise grundlegend verändert, es entstanden beispielsweise inhaltliche Leerstellen. Die Neukontextualisierung der Statuen an römischen Aufstellungsorten zog dann weitere Bedeutungszuschreibungen nach sich. Betrachtet man beispielsweise die römische Stadt in diesem Zusammenhang, dann lassen sich dort sehr viele unterschiedliche Räume finden, in denen solche Skulpturen aufgestellt und akzentuiert werden konnten. Der Kontextwechsel führte also mindestens zu einer Bedeutungsauffächerung, da nicht nur alle dem Bildwerk eingeschriebenen Botschaften vom ursprünglichen Aufstellungsort mitgedacht werden konnten, sondern allein durch den neuen Kontext auf dem Forum, in der Basilika, in einer suburbanen Villa oder welchem Ort auch immer der Aspekt des translozierten (und in der Regel hochgeschätzten) Objektes hinzukam. Auf räumliche und topographische Kontextwechsel folgten also nahezu zwangsläufig Bedeutungsveränderungen oder -auffächerungen.

Gleichzeitig können auch andere, in diesem Zusammenhang eher als statisch angesehene Monumente analysiert werden. Architektur ist dafür nahezu ein klassisches Beispiel. Die Porta Nigra in Trier firmiert(e) – einmal gebaut – als Stadttor, dann als Rückzugsort eines Eremiten, darauf folgend als Kirche, schließlich als Museumsdepot und aktuell als Teil des UNESCO-Welterbes. Wenn man dann die baulichen Veränderungen betrachtet, die vor dem Hintergrund von neuen Bedeutungszuschreibungen notwendig waren, dann erkennt man schnell, dass auch ein eigentlich statisches Bauwerk in einen dynamischen Kontextwechselprozess

eingebunden ist. Darüber hinaus gilt der antike Torbau heute geradezu als Wahrzeichen der Stadt Trier; es existiert also eine Sinnebene jenseits des physischen Monuments, die etwa dazu führte, dass der Verkauf von Gummibärchen in Form der Porta Nigra ein finanzieller Erfolg ist.

Das entsprechende Themenfeld von Kontextwechseln und damit zusammenhängenden Bedeutungszuschreibungen ist also riesig und kann kaum im Rahmen einer einzigen Tagung vollumfänglich behandelt werden. Aus diesem Grund entschied das Organisationsteam, sich auf verschiedene Ausprägungen von Kontextwechseln anhand von Fallbeispielen aus den unterschiedlichen Fachrichtungen Ethnologie, Kunstgeschichte und Archäologie zu konzentrieren. Dabei wurde ein Hauptaugenmerk auf die Herauslösung von Objekten aus ursprünglichen Aufstellungen und die Inszenierung in neuen Kontexten vor dem Hintergrund der gleichbleibenden oder veränderten Verwendung sowie Sinnzuschreibung gerichtet. Ein weiterer Schwerpunkt lag auf der Etablierung von Wissenssystemen durch die Sammlung und (Neu-)Anordnung von Artefakten. Daneben wurde auch die Verwendung von Objekten analysiert, die eigens für Reisen und den Transfer in andere kulturelle Bereiche geschaffen worden sind. Auch die Rolle der zugehörigen Agenten ist in den Blick genommen worden, für die solche Objekte unter anderem eine wichtige Rolle als Identitätsmarker spielen konnten. Vor diesem Hintergrund wurde die Veranstaltung dann in drei Blöcke gegliedert: „Raum als Kontext/Wissensordnung“, „Topographischer Kontextwechsel“ und „Diskursiver Kontextwechsel“.

Im Nachgang der vielen fruchtbaren Diskussionen während der Tagung<sup>1</sup> zeigte sich, dass für die Publikation eine leicht modifizierte Unterteilung und Zusammenführung der Beiträge sinnvoll erscheinen würde. So wurde dann die Gliederung in „Theoretische Grundlagen“, „Historischer Kontextwechsel“, „Topographischer Kontextwechsel“, „Raum als Kontext“ und „Diskursiver Kontextwechsel“ gewählt. Diese differenzierte Einteilung bedeutet allerdings nicht, dass sich keine übergreifenden Zusammenhänge, Fragestellungen oder Sinnzuschreibungen erkennen ließen. Ganz im Gegenteil: Es soll dadurch den vielfältigen im Rahmen der Veranstaltung angesprochenen Aspekten ein spezifischerer „Kontext“ gegeben werden.

Alle Anregungen und Erkenntnisse synthetisieren zu wollen, wäre an dieser Stelle ein schier unmögliches Unterfangen. Allerdings möchte

---

**1** Die Beiträge von Thierry Greub „Rembrandts *Nachtwache* im Kontext“ und Susanne Wittekind „Auratisierung und Bedeutungssteigerung durch Kontext“ werden an anderer Stelle veröffentlicht.

ich sieben Punkte in aller Knappheit herausstellen, die in verschiedenen Beiträgen über die disziplinären Grenzen hinweg eine signifikante Rolle spielten und deswegen vielleicht als Ausgangspunkte für eine weiterführende Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld – auch wenn natürlich bereits entsprechende Forschungen existieren – dienen können:

### 1. BEDEUTUNGSKONSTANZ VERSUS BEDEUTUNGSAUFFÄCHERUNG

Dass Artefakte in unterschiedlichen Kontexten entweder ihre Bedeutung(en) behalten, weitere Bedeutungszuschreibungen erlangen oder die ursprüngliche(n) Bedeutung(en) verlieren konnten, ist keine neue Erkenntnis. Wie unterschiedlich jedoch die Vorgänge in diesem Zusammenhang waren, wird anhand der in diesem Band versammelten Beiträge mehr als deutlich. Sowohl weitere Detailanalysen als auch systematische Studien sind notwendig, um zu einem besseren Verständnis dieses zeit- und kulturübergreifenden Phänomens zu kommen.

### 2. AUF- UND ABWERTUNG

Artefakte können in unterschiedlichen kontextuellen Zusammenhängen auf- und abgewertet werden. Welche Kriterien können hier eine wichtige Rolle spielen?

### 3. SPEZIFISCHE BEDEUTUNGSZUSCHREIBUNGEN

Ein Artefakt kann von bestimmten Individuen oder Gruppen in einer spezifischen Art und Weise gesehen werden, die sich signifikant von der ursprünglich intendierten Bedeutungszuschreibung unterscheidet. Auch hier lohnt sich ein detaillierter Blick auf die zugrundeliegenden Vorgänge.

### 4. WER KREIERT WAS?

Es ist ein Unterschied, ob ein neuer Kontext durch Artefakte kreiert wird oder ob anhand eines Kontextes materielle Hinterlassenschaften ganz neu oder zumindest anders definiert werden.

## 5. TRANSGRESSION

Inwieweit werden bei einer Rekontextualisierung von Artefakten eigentlich bestimmte Grenzen eingehalten? In welchen Zusammenhängen kann man beispielsweise religiös konnotierte Objekte auch in profanen Kontexten ohne Schwierigkeiten präsentieren? Welche Rollen spielen spezifische Gruppen oder Individuen?

## 6. ZEITLICHE DIMENSION

Die zeitliche Dimension sollte vor dem Hintergrund von Aneignungsprozessen bei Kontextwechseln stärker beachtet werden.

## 7. DEFINITIONEN

Es zeigte sich deutlich, dass *die* allgemeingültige Definition von Begriffen wie Kontext, Bedeutungszuschreibung oder Aneignung/Appropriation weder disziplinär noch interdisziplinär zur allgemeinen Befriedigung möglich ist. Man kann sich natürlich mit diversen theoretischen Grundlagen an spezifische – auch großflächige – Sachverhalte heranwagen, aber dies bedeutet nicht, dass dies dann für andere Kontexte ebenfalls Gültigkeit besitzen muss und Erkenntnisgewinne verspricht. Vielmehr sollte in Untersuchungen im Spannungsfeld von Kontexten und Bedeutungszuschreibungen jeweils kurz dargelegt werden, wie man sich dem jeweiligen thematischen Schwerpunkt anzunähern versucht und wo mögliche Fallstricke liegen. Dies ist auch keine Frage der Fächer(kulturen), da sich entsprechende Probleme überall einstellen.

Kurzum: Während des Kolloquiums offenbarte sich in den intensiv geführten Diskussionen einmal mehr, dass die Fächergrenzen für manche Fragestellungen überwunden werden müssen. Die an dieser Stelle herausgehobenen sieben Punkte stellen nur einen Ausschnitt und sicher lediglich einen subjektiven Eindruck der angesprochenen Aspekte dar. Das Kolloquium hat einmal mehr eine Stärke des Internationalen Kollegs Morphomata gezeigt: die interdisziplinäre Herangehensweise, um durch Austausch Erkenntnisgewinne zu generieren. Die Beiträge in diesem Band legen dafür ein beredtes Zeugnis ab.

# **THEORETISCHE GRUNDLAGEN**

---





---

HANS PETER HAHN

## WAHRNEHMUNGEN DES FREMDEN

# Über den Status des Materiellen als Rückversicherung oder Irritation

### 1. EINLEITUNG

Die Technik der Gegenwart, die Infrastrukturen, die alltäglich verwendeten Geräte und die selbstverständlich uns umgebenden Alltagsdinge bestimmen Status und Eigenart der Gesellschaften heute wie in der Vergangenheit. Scheinbar repräsentiert die materielle Kultur einer Gesellschaft deren besondere Merkmale, deren lokale Anpassung wie auch ihre historischen Verflechtungen. Wissenschaften wie zum Beispiel die Archäologie begründen mit dieser Gleichsetzung ihren Anspruch, Gesellschaften der fernen Vergangenheit oder solche ohne eigene schriftliche Zeugnisse beschreiben zu können. Für prominente Archäologen wie Ian Hodder (2012) ist die Entsprechung von Kultur und materieller Umwelt etwas, das sich ohne bewusste Reflexion – gewissermaßen zwangsläufig – immer wieder bestätigt. Würden Menschen sich nicht auf Dinge und Techniken verlassen können, würde der Alltag in einer Katastrophe enden. Hodder wertet damit die Verflechtung von Mensch und Ding wie auch die wechselseitige Verweisung aufeinander zu einem zentralen Merkmal der Existenz insgesamt auf.

Die Selbstverständlichkeit der Einbettung in die materielle Umwelt und die pragmatische Anpassung daran ist eine wichtige Position in den sogenannten *Material Culture Studies*. Die viel genutzten, alltäglichen Dinge sind demnach getreue Zeugen einer gelebten Gegenwart und damit auch kultureller Alltagskompetenz, wie unter anderen Hannah Arendt (1960) oder Hans Freyer (1923) eindringlich beschreiben. Populärwissenschaftliche Werke wie die *Geschichte der Welt in 100 Objekten* von Neil

MacGregor (2011) zeigen anschaulich, wie anhand einer sorgfältigen Analyse der Kontexte einzelne Objekte umfassende Aussagen über Gesellschaft und Kultur zu verschiedenen Epochen und auf verschiedenen Kontinenten getroffen werden können.

Die zeitlich langwährende Zeugenschaft materieller Objekte für bestimmte Bedeutungen und Kontexte steht auch im Mittelpunkt der Überlegungen von Edward Shils (1981) zum Begriff der Tradition. Obgleich Shils' Text in jüngster Zeit kritisch bewertet wurde, da er zu sehr von der immer gleichbleibenden Bedeutung der gegenwärtigen Objekte ausgeht, vertritt er doch eine weithin geteilte Auffassung.<sup>1</sup> Sie beinhaltet im Wesentlichen, dass die materielle Kontinuität in der Regel auch mit konstanten oder zumindest ähnlichen Bedeutungen verknüpft ist. Eine substantielle Bestätigung hat diese Vorstellung insbesondere bei jenen Autoren erlangt, die sich mit dem kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft befassen haben. Maurice Halbwachs (1967) und – darauf aufbauend – Jan Assmann (1992) räumen den langlebigen materiellen Strukturen einen besonderen Platz ein, wenn es um die Aktivierung von Erinnerung in solchen Gesellschaften geht, in denen Schriftlichkeit nur einen geringen Stellenwert hat.

Hermann Bausinger (1969) hat diesen Zusammenhang differenziert. In seiner Analyse unterscheidet er zwischen der Kontinuität einer Sache als solcher, der Kontinuität einer Funktion und schließlich der Kontinuität der Bedeutungen. Er verweist dabei auf das Phänomen der ‚Traditionswanderung‘ und plädiert dafür, den Kontinuitätsgehalt in jedem Einzelfall bestimmter langlebiger Objekte neu zu bemessen.<sup>2</sup> Erinnerung kann, auch bei gleichbleibender materieller Evokation, unterschiedliche Inhalte haben, wie später auch John Urry (1995) herausgearbeitet hat.

In deutlicher Abgrenzung gegenüber der soweit skizzierten These der Beständigkeit des Materiellen plädiert der vorliegende Beitrag für eine Perspektive auf materielle Kontexte als Initiatoren und Antriebskräfte der Veränderung. Dinge – oder aber auch: Erinnerungen an Dinge als

---

**1** Vergleiche zur Kritik Struan Jacobs (2007).

**2** Die mittelalterliche Geschichte ist ein gutes Beispiel für die intensive Nutzung von langlebigen Objekten als Zeugen historisch relevanter Kontexte. Im Widerspruch zu einer solchen konventionellen Nutzung materieller Kultur zeigt Peter Wolf (2002), wie manche historisch scheinbar eindeutigen Merkmale in jüngerer Zeit angeeignet und umgedeutet wurden. Das Recycling des Langlebigen bei gleichzeitiger Veränderung der Bedeutung wurde auch am Beispiel der Nutzung antiker Gemmen thematisiert (Zwierlein-Diehl 2007).

spezifische Kontexte – vermitteln Impulse an die Gesellschaft, und zwar oft in überraschender Art und Weise! Ob diese Veränderung nun als eine Befremdung wahrgenommen wird, oder die Fremdheit der materiellen Objekte selbst im Mittelpunkt steht, so wie es bei technischen Innovationen oft der Fall ist, soll dafür zweitrangig sein. Wesentlich ist jedoch die Vorstellung, dass der materiellen Seite einer Gesellschaft nicht etwa Tradition und Stabilität zugeordnet ist. Vielmehr sollte sie in gleichem Maße mit Transformation, Wandel und Innovation verknüpft werden.

Bruno Latours Frage nach den *missing masses* sollte deshalb nicht primär im Sinne einer Suche nach der ‚schweren Masse‘ des Materiellen und damit etwa verbundener Kräfte der Beharrung verstanden werden (Latour 1992). Schwere, Beständigkeit, die Trägheit des Materials und zeitlich lange Dauer können gleichermaßen in Richtung von Veränderung, Distanzierung und Innovation wirken. Dieser Beitrag verweist damit auf die grundlegende Einsicht, dass die Temporalität materiell konstanter Formen und die Temporalität der solchen Objekten zugeordneten Kontexte *a priori* keinesfalls miteinander verbunden werden dürfen. Materialität ist kein Hort der Bewahrung, sondern in zumindest gleichem Maße Initiator und Antriebskraft für die Veränderung von Kulturen (Hahn und Neumann 2018).

Dieser Beitrag befasst sich mit dem Wandel von Kontexten des Materiellen in den Wissenschaften von Kultur und Gesellschaft in den letzten 150 Jahren. An diesem Beispiel soll gezeigt werden, wie neue Kontexte, und damit neue Bewertungen, jeweils nützlich waren, um die historische Einbettung der Wissenschaftler und ihre Arbeitsziele selbst zu unterstützen. Dieser Beitrag wendet sich damit gegen die oftmals zu beobachtende Überschätzung des Objektcharakters des Materiellen, dessen ‚harter Gegenständlichkeit‘, und verweist auf die durch Kontexte konkretisierte Reflexivität des Forschens mit Dingen. Nur indem die Situation der Wissenschaftler selbst mitberücksichtigt wird, können Leistungen und blinde Flecken der Kontextualisierung erkannt werden (Hahn 2010).

## 2. KULTUR UND WISSENSCHAFT IM 19. JAHRHUNDERT

Das 19. Jahrhundert war eine Epoche raschen kulturellen, ökonomischen und sozialen Wandels. Neue Wissenshorizonte und neue Technologien ermöglichten das breite Ausgreifen der Industrialisierung in vielen Bereichen der Wirtschaft und damit neue Arbeitsformen, die ihrerseits eine

neue soziale Differenzierung und mithin den Wandel der gesellschaftlichen Ordnung mit sich brachte.

Essentiell für das Thema dieses Beitrags ist jedoch die Verschiebung der Wissenshorizonte in diesem Zeitraum. Das 19. Jahrhundert ist geprägt von einer zuvor für unmöglich gehaltenen Ausdehnung der Felder wissenschaftlichen Wissens. Die Zahl der Disziplinen multipliziert sich, die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Durchdringung, gleich welchen Problems der Gesellschaft oder der Natur, wird allgemein anerkannt, wenn nicht gar gefordert. Daneben tritt ein zweites Merkmal der Entfaltung. Die bis dahin etablierten Orte der Wissenschaft, die Akademien und die Universitäten werden ergänzt durch das Museum als eine neue, von spezifischen Triebkräften ermöglichte und geforderte Einrichtung (Hahn 2018). Neue Fächer, neue Orte der Wissenserlangung und auch neue Menschenbilder, wie zum Beispiel das des Evolutionismus, stehen für die Bewältigung widersprüchlicher Ansichten des Menschen über sich selbst und über seine Umwelt. Die globale Vielfalt der Kulturen, die in Europa oft mit Überraschung aufgenommenen Nachrichten über Lebensweisen und Überlebensstechniken der Gesellschaften auf verschiedenen Kontinenten ist nicht weniger eine Infragestellung des Menschen, wie die Einsichten Charles Darwins, der mit Hilfe der Evolution eine provozierende Verbindung zwischen Mensch und Tierreich herstellte (Schwarz 2017).

Den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, und insbesondere der Wissenschaft von Kultur und Gesellschaft, wurde in diesem Kontext eine Funktion der Kompensation zugewiesen. Ihre Aufgabe sollte es sein, die unübersehbar gewordene und doch immer weiter zunehmende Diversität – sowohl im globalen Maßstab als auch innerhalb der europäischen Gesellschaften – in ein einheitliches und kohärentes System von Normen und Begriffen zu bringen. Ganz offensichtlich ist dies am Beispiel der frühen Arbeiten von Emile Durkheim zu erkennen (Hahn 2012). Seine Forschungen in den Jahren ab 1887 galten der Frage, welche Kräfte die Gesellschaft zusammenhält und welche Auswirkungen zunehmende Ungleichheit auf den Zusammenhalt hat (Müller 2009). So versucht zum Beispiel seine Studie zur Arbeitsteilung zu begründen, warum in einer Gesellschaft trotz unterschiedlicher berufsbedingter Identitäten ein gewisser Zusammenhalt einen Gewinn für alle darstellt (Durkheim 1988, Luhmann 1988).

Ein anderes, zeitlich etwas früher einzuordnendes Beispiel ist das große Wörterbuch der Brüder Grimm. In der Nachfolge der Sprachideologie Herders (1978) galt für Wilhelm und Jakob Grimm das ab 1854 herausgegebene Deutsche Wörterbuch (DWB) als ‚Nationalwerk‘. Es soll

Material der „Anschauung von deutschem Sprachgeist und somit auch dem Volksgeist“ sein (Kirkness 2012, 220). Die Autoren verstanden es als gültige Grundlage gemeinsamer kultureller Identität (trotz größer werdender ökonomischer Unterschiede) in einem Land, in dem es bis dahin keine politische Einheit gab.<sup>3</sup>

Vergleichsweise spät hat auch die Archäologie sich in diesem Sinne positioniert, indem sie durch die sogenannte ‚ethnische Interpretation‘ ein Modell langer zeitlicher Kontinuität bestimmter Kulturprovinzen in klar abgrenzbaren Territorien vorlegte. Als prominenter Vertreter dieser Modellierung ist Gustav Kosinna zu nennen. Er präsentierte im Jahr 1907 eine Karte Zentraleuropas, der zufolge bestimmte Formen keramischer Gefäße über Jahrhunderte hinweg mit germanischer Kultur gleichzusetzen wären.<sup>4</sup> Damit liegt gewissermaßen eine retrospektive Kontextualisierung vor: Die in der Erde gefundenen Objekte wurden zu politisch machtvollen Zeugnissen, indem ihnen der Kontext einer ethnischen oder gar nationalen Gemeinschaft zugeschrieben wurde. Obgleich dieses Verfahren in den letzten Jahren vielfach kritisiert wurde (Curta 2014, Eggers 1959), bestehen Archäologen darauf, dass die sogenannte ‚ethnische Deutung‘ bis heute eine Grundlage der vorgeschichtlichen Forschung bildet (Burmeister 2000, Müller 2009).

Die Liste aus drei Beispielen (Durkheim, Grimm, Kosinna) ließe sich fortsetzen. Diese Beispiele sollten ausreichend sein, um zu zeigen, wie die Wissenschaften von Kultur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert keineswegs nur von objektivem Wissensinteresse getrieben waren, sondern mit imaginierten Bildern arbeiteten: Bildern einer bedrohten Gegenwart, wobei zugleich Gegenmittel oder Lösungen angeboten wurden. Die Befunde über ferne zeitgenössische Kulturen oder solche einer lang zurückliegenden Vergangenheit, gleichviel ob es Artefakte, die Sprache

---

**3** „Grimm führt in romantischer Weise aus: ‚Was ist des wörterbuchs zweck? [...] Es soll ein heiligthum der sprache gründen, ihren ganzen schatz bewahren, allen zu ihm den eingang offen halten‘ (1DWB Bd. 1, Sp. XII). Als Adressat des Wörterbuchs ist somit die ganze, politisch noch zersplitterte Nation angesprochen, deren einigendes Band die Sprache sei: ‚was haben wir denn gemeinsames als unsere sprache und literatur?‘ (ebd., Sp. III).“ (Harm 2014, 4)

**4** Die Karte ist nachgedruckt in Brather (2004, 66). Sebastian Brather schildert die breite Einbettung dieser spezifischen, aber in der Archäologie jener Zeit dominanten Kontextualisierung. Begriffe, die den Kontext der Gemeinsamkeit eingrenzen sollten, waren ‚Kultur‘, ‚Sprache‘ oder ‚Rasse‘. Vgl. auch Ulrich Veit (2011).

oder soziale Strukturen waren, wurden mit spezifischen Kontexten versehen, und wurden so zu Modellen intakter und stabiler Kulturen. (Abb. 2)

Besonders deutlich wird dies an Bewertung und Kontextualisierung ethnographischer Artefakte durch Adolf Bastian, der von 1873 bis zu seinem Tode im Jahr 1905 Direktor des ethnologischen Museums in Berlin war. Nach Bastian sollte es möglich sein, durch den genauen Vergleich materieller Artefakte und durch die Beschreibung ihrer formalen Unterschiede Kulturen weltweit in Gruppen – genauer: in Kulturkreise – zusammenzufassen. Die Form eines Gegenstands betrachtete er als immanente Eigenschaft; in der Form lag für ihn die historische Zeugenschaft.<sup>5</sup> Erst viel später und im Rückblick auf diese Epoche der Ethnologie gelang es herauszuarbeiten, wie viel Interpretation und Kontext in einer solchen Formanalyse enthalten war. So zeigt unter anderen Tim Ingold (2000, 54) am Beispiel der Spiralforn, wie gestaltete Form und Materialeigenschaften ineinander übergehen. Die fremde Form ist also in bestimmten Fällen lediglich ein von Wissenschaftlern selbst in den Gegenstand hineingelegter ‚Nachweis der Fremdheit‘.

Formale Ähnlichkeit von Artefakten bedeutete für Bastian gemeinsame Herkunft der Gruppen, die solche Dinge herstellten, mithin eine historische Verbindung. Das Verfahren der Suche nach formal ähnlichen Objekten im globalen Maßstab wurde dadurch erleichtert, dass in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts den ethnologischen Museen in Europa zahlreiche Objekte, hauptsächlich aus den Kolonien, zukamen. Der massenhafte Zustrom ethnographischer Objekte führte zu den reichhaltigen Sammlungen, die ethnologische Museen bis heute auszeichnen (Hahn 2017a). Während heute oftmals der Kontext einer problematischen Provenienz im Vordergrund steht, bestand damals das Anliegen darin, möglichst viele Vergleichsobjekte mit je anderer Herkunft zu erlangen.

Bastian selbst hatte ein klares Konzept von der analytischen Brauchbarkeit bestimmter Objekte, von der Wertlosigkeit anderer Objekte. „Spieldinge auf Nipptischen“<sup>6</sup>, denen keine Information über eine geo-

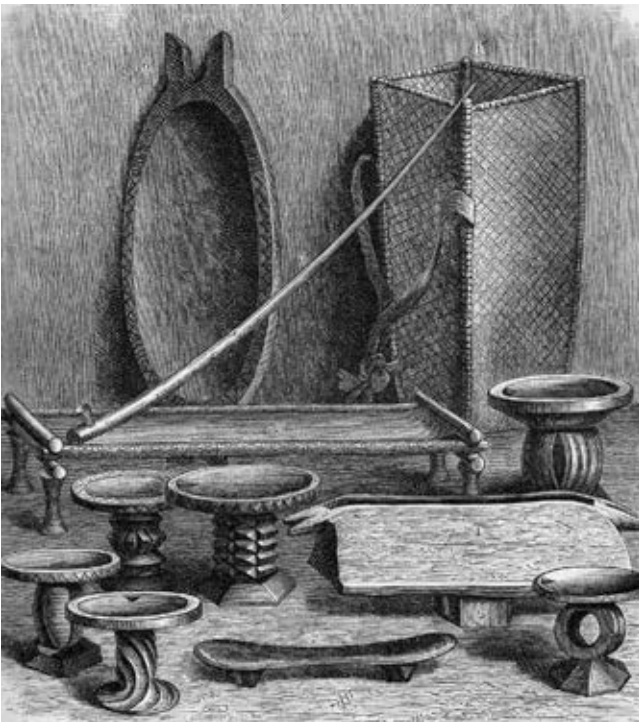
---

<sup>5</sup> Bastian betrachtete Museen als Asyl unverdorbenen ‚Naturkulturen‘, die in der realen Welt durch Kulturkontakt zerstört wurden. Zur Zeugenschaft der Artefakte schreibt er (1881, 84): *„Das Absolute, als Grund der Welt, ist unnahbar. Wir haben also in dem Materiellen rings umher etwas Gewordenes vor uns, das, ob man es so oder Geschaffenes nennt [...]. Mit diesem Materiellen wird zunächst eben noch nicht fertig zu werden sein.“*

<sup>6</sup> So etikettierte Bastian (1881, 93) die für ihn wertlosen Reisemitbringsel aus den Verwaltungsstädten der Kolonien.



1 Colon-Figuren, aufgenommen 2019 (siehe auch Taf. 1)



2 „Hausgeräte der Mangbetu“

grafisch klar zu isolierende Herkunftskultur zu entnehmen sei, konnte er keinen Wert beimessen. Er kritisierte grundsätzlich das Sammeln kolonialer Administratoren, die ‚für Reisende‘ angefertigte Objekte mitbrachten. In Bastians Augen hatten diese Dinge keinen Wert als Zeugen irgendeiner territorial definierten Kultur. Neben dem, was heute als Touristenkunst (Scholz-Hänsel 1987) bezeichnet würde, gehört im Kontext der ethnographischen Sammlung auch die Kategorie der sogenannten *colon*-Figuren dazu. (Abb. 1)

Diese, in verschiedenen Ländern Afrikas angefertigten Schnitzereien, stellen einen Reflex afrikanischer Schnitzer auf die Begegnung mit Europäern dar. Die dunkle Hautfarbe der dargestellten Figuren, die den Traditionen der Schnitzerei in Afrika entsprechenden Proportionen verbinden sich in diesen Objekten mit europäischer Kleidung, die oftmals ranghohe Angehörige der Kolonialverwaltung erkennen lassen (Richter, Soldaten, Ärzte). Trotz des offensichtlichen Bezugs zur europäischen Kultur der Zeit der Herstellung wurde diesen Objekten der Kontext kulturhistorischer Bedeutungslosigkeit zugewiesen. Kulturelle Nähe zu Europa wurde als Verfremdung des Authentischen und deshalb als wertlos abqualifiziert.

### 3. MOBILITÄT, KULTURWANDEL UND NEUE KONTEXTE

Bastians Zurückweisung von handwerklichen oder künstlerischen Artefakten, die heute in den Kontext der kulturellen Hybridisierung gestellt werden, steht im scharfen Kontrast zur hohen Wertschätzung solcher Dinge in der Gegenwart. Gemäß dem grundlegenden Interesse der Kulturwissenschaften damals, nämlich kulturelle Homogenität, territoriale Integrität und zeitliche Konstanz anhand von kulturellen Zeugnissen zu zeigen, konnten diese Objekte damals – anders als heute – keinen bedeutungsvollen Kontext repräsentieren.

Heute würde man von außerordentlich wertvollen frühen Zeugnissen sprechen, die im Kontext einer Reflexion über afrikanisch-europäische Beziehung stehen. Die *colon*-Figuren sind einzigartige Zeugnisse der Ausdrucksfähigkeit afrikanischer Künstler, die im Material Holz ihre Sicht auf Europa artikulieren.<sup>7</sup> Was heute als wertvoller Kontext gilt,

---

<sup>7</sup> Der Aufstieg der *colon*-Figuren im kulturhistorischen und ethnologischen Diskurs lässt sich ziemlich genau zurückverfolgen. Am Anfang steht eine frühe, aber isolierte Veröffentlichung von Julius Lips (1984). Wie Anna Brus (2015) herausgearbeitet hat, ist William Bascom, ebenfalls Direktor eines



wurde jedoch im damaligen Schema der Beschreibung von Kulturen als wertlos betrachtet.

Paradoxerweise galt für Bastian und seine Zeitgenossen in anderen Wissenschaften von Kultur und Gesellschaft das radikal ‚Fremde‘, bei dem man keine Spuren der kulturellen Begegnung, und keine Indizien für Mobilität und Kulturwandel vermutete, als der eigentlich ‚nahe Kontext‘, der in idealisierter Weise Gesellschaften repräsentierte, in denen man das fand, was im Europa des 19. Jahrhunderts verloren schien: Einheitlichkeit der Gesellschaft, zeitliche Beständigkeit oder langsamer Wandel und territoriale Stabilität. Das ‚Fremde‘ befand sich in einer idealisierten Gegenüberstellung gegenüber der selbst erlebten, von Industrialisierung und Imperialismus beeinflussten Gesellschaft. Das ‚Fremde‘ wurde zum vertrauten und wertvollen Kontext, weil es Lösungsmodelle enthielt, wie die Grundlagen der eigenen Gesellschaft idealerweise zu verstehen wären.<sup>8</sup>

Sobald jedoch diese Kulturen sich wandelten und im Kontext der kulturellen Begegnung innovative Formen entwickelten, oder wenn Angehörige dieser Gesellschaften nach Europa kamen, wurden diese Phänomene als Bedrohung oder Irritation wahrgenommen.<sup>9</sup> Wissenschaftlich passten sie nicht mehr in das Paradigma, das unter anderen Bastian im Kontext der kulturhistorischen Methode entwickelt hatte.

Es brauchte über 100 Jahre, nämlich bis in das späte 20. Jahrhundert, bis in den Kulturwissenschaften langsam eine Wertschätzung der Mobilität anerkannt wurde. Einen wichtigen Beitrag dazu leistete Stephen Greenblatt (1991), der mit dem Buch *Marvellous Possessions* auf die Ambivalenz des Fremden hinwies. Sein Gegenstand ist eine Re-Interpretation der

---

ethnologischen Museums, durch einen Aufsatz auf dem Jahr 1954 zu diesen Figuren hervorgetreten. Die eigentliche Entdeckung und die Debatte über diese Figuren, Hybridität, Aneignung und die Bewertung des Fremden begann erst in den 1980er Jahren, insbesondere durch die Veröffentlichungen von Edward Graham Norris (1983) und Fritz Kramer (1983). Beide Aufsätze erschienen in einem Katalog zu einer Ausstellung in München.

**8** Diese paradoxe Reverenz an Anfänge, die zugleich den Idealzustand verkörpern, spielte gleichermaßen bei so unterschiedlichen Denkern wie Gottlieb Fichte (‚Urkultur‘) Karl Marx und Friedrich Engels (‚Urgesellschaft‘), und Sigmund Freud (‚Urhorde‘) eine Rolle (Hahn 2020, 105). Für die Ethnologie vgl. Irène Thery (2003).

**9** Dies zeigt sich z. B. in der kritischen Haltung des Kolonialministeriums zu den sogenannten Völkerschauen (Grewe 2006). Das gilt auch für Ethnologen, wie z. B. Leo Frobenius, der sich zu ‚europäisch assimilierten‘ Männern und Frauen in den Kolonien äußerte (Joch 2004).

Entdeckungsreisen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Seiner Sichtweise zufolge war die Entdeckung zuvor unbekannter Regionen sowie die ‚Expedition‘ dorthin stets auch eine Form der Aneignung. Damit plädiert Greenblatt für eine grundsätzliche Neubewertung von ‚fremden Objekten‘, die bis dahin nur als Zeugnisse der angeeigneten Territorien verstanden wurden. Die Verfügbarkeit dieser Dinge, die aus den beiden Americas oder von anderen Kontinenten mit nach Europa gebrachte wurden, die Mobilisierung dieser Gegenstände führte zu ihrer Aufwertung. Greenblatt schreibt die Geschichte der Entdeckungen neu, indem er nicht die ‚Entdeckung‘ und Aneignung betont, sondern auf den Wert der Zirkulation hinweist.

Kulturelle Mobilität, der Greenblatt (2009) knapp zwei Jahrzehnte später ein Manifest widmete, erscheint heute als der Schlüssel für die Entwicklung von Kultur und Gesellschaft überhaupt. Dieses *Manifesto* sollte als ein Wendepunkt in der kulturhistorischen Anerkennung von Mobilität angesehen werden. Dabei berücksichtigt Greenblatt als Formen der Mobilität solche von Menschen und Dingen, zugleich auch Bewegung über geringe Distanzen, wie auch die weltumspannende Mobilität ethnographischer Objekte. Sein grundlegendes Argument bezieht sich auf die damit einhergehende Wertveränderung: Demzufolge ist jede Form der Mobilisierung immer auch eine Aussage über den Wert der betreffenden Person, der Kultur oder des Objekts.

Bastian und Greenblatt werden hier beispielhaft eingeführt für unterschiedliche Positionen und kontrastierende Bewertungen von Objekten, die um den halben Globus gereist sind, um in Europa den Status als Zeugen für bestimmte kulturelle Prozesse zu erlangen. Bastian und Greenblatt lebten zu unterschiedlichen Zeitpunkten; die Publikationsdaten ihrer wichtigsten Werke liegen etwa 100 Jahre auseinander. Um den Kontrast deutlich zu machen, stelle man sich dennoch vor, die beiden wären aufeinandergetroffen und hätten ein Gespräch über kulturelle Mobilität und Kulturwandel geführt. Während Bastian wortreich den Wert des Authentischen hervorgehoben hätte, und auf einem kulturgeschichtlichen Modell beharrt hätte, das viele Jahrtausende und eine hohe territoriale Kontinuität (bei langsamen Wandel) umfasst, wäre Greenblatt kaum davon zu beeindrucken gewesen. Er hätte vielmehr darauf verwiesen, dass in vielen der Objekte, über die Bastian in seinem Museum verfügte, Spuren des Kulturwandels zu erkennen seien. Die Tätigkeit des Sammelns hat diese Objekte mobilisiert. Aber vielfach hat der Kontakt zwischen Europa und Afrika schon vor der Entstehung dieser Objekte einen Wandel der lokalen Kulturen ausgelöst und damit auch der Produktion von Formen, zum Beispiel im Bereich der hölzernen Skulpturen, beeinflusst.

Rückblickend und auf der Grundlage einer Aufwertung von kultureller Mobilität und Kulturkontakten wurden die Kontexte der wechselseitigen kulturellen Beeinflussung auch anhand der künstlerischen Produktion in Afrika vor und während der Kolonialzeit intensiv analysiert. Zum Beispiel untersuchte Christopher B. Steiner (1994), wie der Ankauf von Kunst zugleich auch einen massiven Einfluss auf dessen Produktion hatte. Nanette Snoep (2005) legte das gleiche am Beispiel der in Europa in vielen Museen vorhandenen Nkisi-Objekte aus dem Kongo dar.<sup>10</sup>

Mit dem Fokus auf Mobilität gerät auch in anderen Disziplinen eine ganze Gruppe von Artefakten in den Fokus, die bis dahin eine eher geringe Rolle gespielt haben: Es geht um reisende Dinge, um Güter, die große Distanzen überwinden und deren Gebrauch an verschiedenen Orten auf ihre globale Bedeutung verweist. Steht einmal die globale Zirkulation von Ideen, Technologien und Gütern im Fokus, so ist offensichtlich, dass Prozesse der Globalisierung nicht erst Ende des 20. Jahrhunderts begonnen haben. Jürgen Osterhammel (2003) und andere plädieren deshalb für eine schon im Mittelalter einsetzende Globalisierung. Neue Kontexte führen zu neuen Bewertungen: Warum hat man in der frühen Phase der Archäologie nicht mehr auf uralte Handelsgüter wie Salz, Bernstein oder auch Kaurimuscheln geachtet? Diese Produkte verbinden schon seit der Vorgeschichte verschiedene Teile Europas miteinander.<sup>11</sup>

Die neue Aufmerksamkeit für die Globalisierung macht es plausibel, Verbindungen zwischen unterschiedlichen räumlichen Einheiten und Kulturen sehr viel intensiver zu betrachten und damit auch höher zu bewerten als je zuvor. Während im 19. Jahrhundert die Grenzen zwischen Kulturen offensichtlich erschienen (und auch nicht hinterfragt wurden), interessieren sich die Fachleute heute viel mehr für Übergänge und Verbindungen.

Kulturen sind miteinander durch Handelsbeziehungen oder auf andere Weise verbunden, ohne dass jedoch deshalb eine homogene Weltkultur

---

**10** Mit den sogenannten Nagelfetischen ist eine besondere historische Ironie der Exotisierung bei gleichzeitiger, jedoch unbemerkt gebliebener kultureller Verflechtung verbunden. So wurden sie im 18. und 19. Jahrhundert als archetypische Beispiele eines ‚primitiven‘ Fetischglaubens präsentiert (Eisenhofer 2014). Genauere Analysen präsentieren jedoch starke Indizien dafür, dass diese Objekte auf die Inspiration durch portugiesische Missionare und deren Umgang mit Reliquiaren zurückzuführen sind (Palme 1977, Kohl 2011).

**11** Ein Beispiel für die globale Verbreitung einer Technologie betrifft einen Spezialbereich der Metallurgie: das sogenannte ‚Wachsausschmelzverfahren‘ (Hahn 2008).

entsteht (Hahn 2004). Kulturkontakt und kultureller Austausch werden zu zentralen Phänomenen einer global konzipierten Geschichtsschreibung (Hahn 2017a).<sup>12</sup> Trotz der Ausrichtung auf historisch zurückliegende transnationale Phänomene (Bayly/Beckert/Connelly 2006) bestehen unterschiedliche lokale Kulturen fort (Berking 2006). Im Sinne der hier vorgelegten Reflexion über relevante Kontexte gilt nun aber nicht mehr das Paradigma von Kulturen, die sich aus sich selbst heraus reproduzieren und damit Traditionen weitergeben. Anstelle dessen tritt die Selbstbehauptung lokaler Kulturen im Lichte der Präsenz anderer, benachbarter oder ferner Kulturen, die politisch mächtiger sind oder aber unterlegen (Pratt 1992).

Damit einher geht auch die Verwendung einer ganzen Reihe von spezifischen Begriffen, die den Umgang mit mobilen Dingen erklären sollen. Zu diesen Begriffen gehört die ‚kulturelle Aneignung‘, ‚Kreolisierung‘, ‚Hybridisierung‘ und ‚Domestikation‘.<sup>13</sup> Trotz nicht zu vernachlässigender Unterschiede verfolgen diese Begriffe ähnliche Anliegen: Sie sollen den Fortbestand unterschiedlicher lokaler Kulturen trotz der Verwendung ähnlicher Objekte erklären. In allen Fällen ist die Zuweisung neuer Kontexte ein zentrales Element lokalen Handelns. Die Differenz der Kontexte, oder, einfacher formuliert, die fortbestehende Fremdheit der Kontexte trotz Kontakt und Austausch ist das neue Thema der Kulturwissenschaften.

#### 4. SCHLUSS

Karl-Heinz Kohl hat einen kurzen, rhetorisch zugespitzten Aufsatz mit dem einprägsamen Titel *Kontext ist Lüge* verfasst (Kohl 2008). Natürlich ist seine Aussage keine Überraschung: Auf der Grundlage einer Anerkennung für die Pluralität kultureller Phänomene ist es unausweichlich festzustellen, dass jedem Objekt, jedem Begriff, jeder Idee zahlreiche Kontexte zuzuordnen sind. Das Prinzip der epistemischen Unabschließbarkeit

---

**12** Der indische Ozean ist ein Beispiel für eine in der Geschichtsschreibung lange vernachlässigte Sphäre des Austauschs. Erst in den letzten Jahrzehnten trat neben den atlantischen Ozean als Handelsregion der indische Ozean als eine Sphäre intensiven indisch-arabisch-afrikanischen Austauschs (Freitag / van Oppen 2010, Sheriff/Ho 2014).

**13** Für die Geschichte z. B. Peter Burke (2009), für die Ethnologie z. B. Federico Celestini (2011). Vgl. auch Andreas Reckwitz (2005).

von Wahrnehmung und Interpretation bringt es mit sich, dass es niemals einen bestimmten Kontext geben kann, der zeitlos gültig ist und in den Augen aller Betrachter für identische inhaltliche Aussagen steht. Kultur ist immer mehrdeutig, polysemisch und ambig. Diese Selbstverständlichkeit kann, wie Kohl es vorschlägt, in den Bereich der ‚Kontexte‘ verlegt werden. Grundsätzlich gilt er jedoch nicht nur für Kontexte, sondern jede Art von Wahrnehmung, gleichviel, ob es sich dabei um materielle Objekte, Normen oder Institutionen handelt.<sup>14</sup> Insofern ist ‚Lüge‘ ein starker Begriff und die diesem Aufsatz zugrundeliegende These nicht mehr als ein pointierter, aber legitimer Appell an die Relativität allen Wissens.

Die in diesem Beitrag präsentierte These stellt sich nicht in Widerspruch zur Rhetorik von Karl-Heinz Kohl. Aufbauend auf einige Beispiele der Wissenschaftsgeschichte der Ethnologie vertritt dieser Beitrag jedoch über Kohls Argument hinausgehend die These von der spezifischen Produktivität einer Hervorhebung von bestimmten Kontexten, auch wenn das auf Kosten anderer Sichtweisen und Bewertungen geht. In Ergänzung zur Feststellung von Kohl wäre also zu betonen: Kontexte und Kontextverschiebung sind wissenschaftlich produktiv. Wenn Wissenschaft auf Modellbildung aufbaut, und wenn Modelle mit Hans-Jörg Rheinberger (2005, 73) als „Repräsentationen für etwas“ zu verstehen sind, dann nutzen Wissenschaftler ‚Kontexte‘ als offenen und frei definierbaren Raum der Modellierung für Theorien der Gesellschaft.

Wurde im 19. Jahrhundert ‚Fremdheit‘ als Kontext des Ursprünglichen, zeitlich Beständigen und Idealen der eigenen Lebenswelt der Wissenschaftler dichotomisch gegenübergestellt, so dient der Kontext des ‚Fremden‘ im späten 20. Jahrhundert vielmehr dem Nachweis kultureller Prozesse der Verflechtung und der Fortdauer von Diversität. Natürlich ist es legitim und strategisch klug, bestimmte Kontexte zu priorisieren. Die auf einem solchen Fokus aufbauenden Modelle (19. Jahrhundert = Evolution; 20. Jahrhundert = globale Zirkulation) nützten der Wissenschaft als solcher, insofern sie zur Selbstvergewisserung der Gesellschaften beitrugen. Zugleich aber sind auch kritische Stimmen zu verzeichnen,

---

**14** Seine volle Berechtigung hat Kohls These im Bereich der Bewertung von Museumssammlungen. Kontexte von Objekten in Sammlungen sind stets etwas anderes als die Kontexte gleichartiger Dinge in einer lebensweltlichen Umgebung. Sammeln und Archivieren führt in dieser Hinsicht zu einer ‚Fragmentierung‘ von Dingen (Hahn 2015). Aber auch die durch selektive Kontexte erzeugten Objektfragmente haben eine neue, spezifische Produktivität, wie Helmuth Groschwitz richtig herausgearbeitet hat (Groschwitz 2017).

die die Betonung globaler Verflechtung und der Zirkulation kultureller Phänomene als eine Einseitigkeit zugunsten bestimmter politischer Positionen brandmarken (Ha 2005, Friedman 2004).

Abschließend wäre deshalb die Frage zu stellen, ob nicht der verfügbare Raum an Kontexten hätte besser genutzt werden können, um an die Seite des jeweils dominanten Narrativs auch andere Interpretationen herauszustellen. Die Suche nach wissenschaftlich denkbaren Beschreibungen der Gesellschaft gleicht der Durchmusterung verpasster Chancen und marginaler wissenschaftlicher Positionen. Es gab solche Autoren, denen eine eigenständige Kontextualisierung wichtiger war als die Einpassung ihre Beobachtung in den Mainstream des globalen Kulturmodells. Die Tatsache, dass diese Autoren keine umfassende Resonanz erfahren haben, kann dabei fast als Bestätigung dafür gelesen werden, dass es eine bestimmte, eng umgrenzte Hauptströmung gab, neben der alternative Zugänge keinen Platz mehr hatten.

Wie hätte beispielsweise im 19. Jahrhundert eine Alternative zu dem dichotomen Blick auf das ‚Fremde‘ ausgesehen? An die Stelle des ‚Eigen versus Fremd‘ hätte eine ‚Ästhetik des Diversen‘ treten können, wie zum Beispiel der im Jahr 1919 verstorbene Arzt und Ethnologe Victor Segalen formuliert und als nicht-publiziertes Manuskript hinterlassen hat (Segalen 1983). In deutlichem Kontrast zur Mehrheit der Ethnologen jener Zeit wählte er als Ausgangspunkt seiner ethnologischen Beobachtungen die Bereitschaft zur Selbstveränderung. Wer etwas ‚Fremdes‘ sieht und es als ‚fremd‘ betrachtet, ohne es zugleich zu vereinnahmen, sollte es ihm zufolge auch als eine Infragestellung der eigenen Identität verstehen (Blottière 1980). Die Leistung des Blickes auf das ‚Fremde‘ ist nicht die Selbstvergewisserung oder die Etablierung kultureller Grenzen, so wie es Adolf Bastian formuliert hätte, sondern vielmehr die Verunsicherung des Selbst, die Öffnung des Blickes und die Feststellung, dass nur eine Pluralität von Ästhetiken der Vielfalt an existierenden Formen gerecht wird (Forsdick 2000).

Bastian und Segalen waren Zeitgenossen. Es gibt jedoch keine Dokumente, die darauf hinweisen, dass die beiden Wissenschaftler einander zu Kenntnis genommen hätten, zumal wichtige Schriften von Segalen erst lange nach seinem Tod veröffentlicht wurden. Es ist müßig zu fragen, ob eine frühere und breitere Berücksichtigung dieser Schriften der Ethnologie des frühen 20. Jahrhunderts eine andere Richtung hätten geben können, da Segalen zu seiner Zeit kaum als Wissenschaftler wahrgenommen wurde.

Es bleibt, als Plädoyer des vorliegenden Beitrags eine Warnung vor der einschränkenden Wirkung bestimmter Kontexte auszusprechen.

Obgleich Kontexte in unendlicher Zahl zur Verfügung stehen, scheint es, wie hier am Beispiel des ‚Fremden‘ gezeigt, regelmäßig eine wissenschaftlich dominante Strategie zu sein, bestimmten Kontexten eine größere Bedeutung zuzumessen, andere hingegen zu unterdrücken. Deshalb sollte es der Wissenschaft von Kultur und Gesellschaft und insbesondere der Ethnologie ein besonderes Anliegen sein, die Vielzahl an divergenten, gerade auch widersprüchlichen Kontexten als eine Bereicherung des Kenntnisstands und eine Sensibilisierung für die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zu verstehen. Welche Interpretation die größere Resonanz findet, welches Narrativ mithin dominiert sollte immer auch Gegenstand kritischer Prüfungen im Hinblick auf dessen politische Einbettung sein.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt 1960** Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1960.
- Assmann 1992** Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Bastian 1881** Bastian, Adolf: *Die Vorgeschichte der Ethnologie*. Berlin 1881.
- Bausinger 1969** Bausinger, Hermann: *Zur Algebra der Kontinuität*. In: Bausinger, Hermann / Brückner, Wolfgang (Hrsg.): *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*. Berlin 1969, 9–30.
- Bayly/Beckert/Connelly 2006** Bayly, Christopher / Beckert, Sven / Connelly, Matthew: *AHR Conversation: On Transnational History*. In: *American Historical Review* 111 (2006), 1441–1464.
- Berking 2006** Berking, Helmuth (Hrsg.): *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*. Frankfurt am Main 2006.
- Blottière 1980** Blottière, Alain: *Segalen, Leiris et le sens du divers*. In: *Magazine littéraire* 167 (1980), 17–19.
- Brather 2004** Brather, Sebastian: *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie. Geschichte, Grundlagen und Alternativen*. Berlin 2004.
- Brus 2015** Brus, Anna: *Julius Lips und die zeitgenössische globale Kunst*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2015), 203–215.
- Burke 2009** Burke, Peter: *Cultural Hybridity*. Cambridge 2009.
- Burmeister 2000** Burmeister, Stefan: *Die ethnische Deutung in der Urgeschichtsforschung. Zum Stand der Diskussion. Auf der Suche nach Identitäten. Volk – Stamm – Kultur – Ethnos. Tagung in Leipzig, 8. – 9. Dezember 2000*. In: *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 41 (2000), 581–595.

- Celestini 2011** Celestini, Federico (Hrsg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen 2011, 117–135.
- Curta 2014** Curta, Florin: *Ethnic Identity and Archaeology*. In: Smith, Claire (Hrsg.): *Encyclopedia of Global Archaeology*. Heidelberg 2014, 2507–2514.
- Durkheim 1988** Durkheim, Emile: *Über die soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt a. M.<sup>2</sup> 1988.
- Eggers 1959** Eggers, Hans J.: *Einführung in die Vorgeschichte*. München 1959.
- Eisenhofer 2014** Eisenhofer, Stefan: *Fetisch*. In: Samida, Stefanie / Eggert, Manfred K. H. / Hahn, Hans Peter (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart 2014, 206–210.
- Forsdick 2000** Forsdick, Charles: *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures*. Oxford 2000.
- Freitag / van Oppen 2010** Freitag, Ulrike / van Oppen, Achim: *Translocality. The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective*. Leiden 2010.
- Freyer 1923** Freyer, Hans: *Prometheus. Ideen zur Philosophie der Kultur*. Jena 1923.
- Friedman 2004** Friedman, Jonathan: *Anthropology of the Global, Globalizing Anthropology: A Commentary*. In: *Anthropologica* 46 (2004), 231–240.
- Greenblatt 1991** Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions*, Oxford 1991.
- Greenblatt 2009** Greenblatt, Stephen (Hrsg.): *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge 2009.
- Grewe 2006** Grewe, Cordula: *Between Art, Artifact, and Attraction. The Ethnographic Object and its Appropriation in Western Culture*. In: Grewe, Cordula (Hrsg.): *Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*. Stuttgart 2006, 9–43.
- Groschwitz 2017** Groschwitz, Helmut: *Wie Dinge Authentizität produzieren. Kulturerbe als Netzwerk*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (2017), 17–27.
- Ha 2005** Ha, Kien N.: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld 2005.
- Hahn 2004** Hahn, Hans P.: *Global Goods and the Process of Appropriation*. In: Probst, P. und G. Spittler (Hg.): *Between Resistance and Expansion. Explorations of Local Vitality in Africa*. (= Beiträge zur Afrikaforschung, 18). Münster 2004, 211–230.
- Hahn 2008** Hahn, Hans P.: *Lokale Kulturen und globale Verflechtungen. Handwerker, Traditionen und transkontinentale Bezüge*. In: Dahm, Johanna (Hrsg.): *Same same, but different. Der Dokra-Weg der Ringe*. Zürich 2008, 86–95.
- Hahn 2010** Hahn, Hans P.: *Von der Ethnografie des Wohnzimmers zur Topografie des Zufalls*. In: Tietmeyer, Elisabeth (Hrsg.): *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*. Münster 2010, 9–22.



- Hahn 2012** Hahn, Hans P.: Durkheim und die Ethnologie. In: *Paideuma* 58 (2012), 261–282.
- Hahn 2015** Hahn, Hans P.: Wie Archive das Denken beeinflussen. Über Materialsammlungen, fragmentierte Objektinformationen und die Erzeugung von Sinn im musealen Kontext. In: *Archäologische Informationen* 38 (2015), 203–212.
- Hahn 2017a** Hahn, Hans P. (Hrsg.): *Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht*. Berlin 2017.
- Hahn 2017b** Hahn, Hans P.: *Mobilität, Austausch und Zukunftsfähigkeit*. In: Grätz, Ronald (Hrsg.): *Kulturen des Wir*. Stuttgart 2017.
- Hahn 2018** Hahn, Hans P.: *Anthropologie als „spekulative Geschichte“*. Versuche der Annäherung und ihre Grenzen. In: Regazzoni, Lisa (Hrsg.): *Schriftlose Vergangenheiten. Geschichtsschreibung an ihrer Grenze – von der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*. Berlin 2018, 157–192.
- Hahn 2020** Hahn, Hans P.: *Problèmes d’une histoire universelle imaginée et de ses sources*. In: Grosos, Philippe / Georget, Jean-Louis / Kuba, Richard (Hrsg.): *L’avant et l’ailleurs. Comparatisme, ethnologie et préhistoire*. Paris 2020, 103–117.
- Hahn/Neumann 2018** Hahn, Hans P. / Neumann, Friedemann (Hrsg.): *Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld 2018.
- Halbwachs 1967** Halbwachs, Maurice *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967.
- Harm 2014** Harm, Volker: *Das Grimmsche Wörterbuch. Stationen seiner Geschichte*. In: *Sprachreport*, 30 (2014), 2–11.
- Herder 1978** Herder, Johann G.: *Stimmen der Völker in Liedern. Volkslieder*. Stuttgart 1978.
- Hodder 2012** Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester 2012.
- Ingold 2000** Ingold, Tim: *On Weaving a Basket*. In: Ingold, Tim (Hrsg.): *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London 2000, 339–348.
- Jacobs 2007** Jacobs, Struan: *Philosophy of the Social Sciences*, 37 (2007), 139–162.
- Joch 2004** Joch, Markus: *Der Ethnologe als Geschichtenerzähler. Frühjahr 1907. Leo Frobenius berichtet vom Kongo-Kassai*. In: Honold, Alexander / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart 2004, 357–366.
- Kirkness 2012** Kirkness, Alan: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. In: Haß, Ulrike (Hrsg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin 2012, 211–232.
- Kohl 2008** Kohl, Karl-Heinz: *Kontext ist Lüge*. In: *Paideuma* 54 (2008), 217–221.

**Kohl 2011** Kohl, Karl-Heinz: West African Fetish Cult and European Fetishism. In: Lindemann, Wilhelm (Hrsg.): *Thinking Jewellery on the Way towards a Theory of Jewellery*. Stuttgart 2011, 219–235.

**Kokorz 2011** Kokorz, Gregor: Ethnologische Perspektiven in der Kulturtransferforschung. In: Celestini, Federico (Hrsg.): *Ver-rückte Kulturen: zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen 2011, 117–135.

**Kramer 1983** Kramer, Fritz: Die Fremdheit afrikanischer Colon-Figuren. In: Jahn, Jens (Hrsg.): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann. Eine Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 18. Febr. – 17. April 1983*. München 1983, 205–215.

**Latour 1992** Latour, Bruno: Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. In: Bijker, Wiebe E. / Law, John (Hrsg.): *Shaping Technology / Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge, Mass. 1992, 225–258.

**Lips 1984** Lips, Julius E.: *Der Weiße im Spiegel der Farbigen*. München 1984.

**Luhmann 1988** Luhmann, Niklas: Arbeitsteilung und Moral. Durkheims Theorie. In: Durkheim, Emile (Hrsg.): *Über die soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt a. M. 1988.

**MacGregor 2011** MacGregor, Neil: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*. München 2011.

**Müller 2009** Müller, Johannes: Materielle Kultur, Territorialität und Bedeutungsinhalte von Identitäten. Die Wirkung verdichteter Kommunikationsräume. In: Krause, Dirk / Nakoinz, Oliver (Hrsg.): *Kulturraum und Territorialität. Archäologische Theorien, Methoden und Fallbeispiele*. Rahden, Westf. 2009, 95–106.

**Norris 1983** Norris, Edward G.: Colon im Kontext. Versuch einer Deutung. In: Jahn, Jens (Hrsg.): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann. Eine Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 18. Febr. – 17. April 1983*. München 1983, 13–64.

**Osterhammel/Petersson 2003** Osterhammel, Jürgen / Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München 2003.

**Palme 1977** Palme, Heide: *Spiegelfetische im Kongoraum und ihre Beziehung zu christlichen Reliquien*. Wien 1977.

**Pratt 1992** Pratt, Mary L.: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London 1992.

**Ratzel 1885** Ratzel, Friedrich: *Völkerkunde. Erster Band: Die Naturvölker Afrikas*. Leipzig 1885.

**Reckwitz 2005** Reckwitz, Andreas: Kulturelle Differenzen aus praxeologischer Perspektive. Kulturelle Globalisierung jenseits von Modernisierungstheorie und Kulturessentialismus. In: Srubar, Ilja / Renn, Joachim / Wenzel, Ulrich (Hrsg.): *Kulturen vergleichen. Sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroversen*. Wiesbaden 2005, 92–111.

- Rheinberger 2005** Rheinberger, Hans-Jörg: Überlegungen zum Begriff des Modellorganismus in der biologischen und medizinischen Forschung. In: Ginnow, Sonja (Hrsg.): Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der BBW am 12.12.2003. Berlin 2005, 69–74.
- Scholz-Hänsel 1987** Scholz-Hänsel, Michael: Das exotische Plakat. (= Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart in der Galerie der Stadt Stuttgart, 2. Sept. – 29. Nov. 1987). Ostfildern 1987.
- Schwarz 2017** Schwarz, Angela (Hrsg.): Streitfall Evolution: eine Kulturgeschichte. Köln 2017.
- Segalen 1983** Segalen, Victor Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Frankfurt a. M. 1983.
- Sheriff/Ho 2014** Sheriff, Abdul / Ho, Engsens (Hrsg.): The Indian Ocean. Oceanic Connections and the Creation of New Societies. London 2014.
- Shils 1981** Shils, Edward A.: Tradition. London 1981.
- Snoep 2005** Snoep, Nanette J.: La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du XIXe siècle. In: Coquet, Michèle (Hrsg.): Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art. Paris 2005, 97–119.
- Steiner 1994** Steiner, Christopher B.: African Art in Transit. Cambridge 1994.
- Thery 2003** Thery, Irène: La notion de division par sexes chez Marcel Mauss. In: Année sociologique 53 (2003), 33–54.
- Urry 1995** Urry, John: How Societies Remember the Past. In: The Sociological Review, 43 (1995), 45–65.
- Veit 2011** Veit, Ulrich: Der Prähistoriker als ‚local hero‘. Gustaf Kossinna (1858–1931) und sein Kampf für die ‚deutsche Archäologie‘. In: Samida, Stefanie (Hrsg.): Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2011, 297–315.
- Wolf 2002** Wolf, Peter: Dingliche Relikte (im Mittelalter). In: Maurer, Michael (Hrsg.): Aufriß der Historischen Wissenschaften, Bd. IV: Quellen. Stuttgart 2002, 126–144.
- Zwierlein-Diehl 2007** Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben im Mittelalter. Berlin 2007.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1, Taf. 1** Hans Peter Hahn.  
**2** Ratzel 1885, 542.



---

KLARA LÖFFLER

## IM GEPÄCK

# Phantasien und Praktiken des Kontextwechsels auf Reisen

Umstritten war es von Anfang an: das Bild vom Reisen als Gegenentwurf zum Alltag, als entschiedener Kontextwechsel. Infrage gestellt wird es besonders dann, wenn es die Praxis der Vielen, also Touristen\*innen betrifft, der man die eigenen Praktiken als Reisender gegenüberstellen kann. Tourismusgeschichte wurde und wird, lange genug auch in wissenschaftlicher Perspektive, als Tourisuskritik geschrieben.<sup>1</sup>

Entgegen den allzu forsch und eindeutig formulierten Großbehauptungen zur Tourismusentwicklung fordert eine kultur- und sozialwissenschaftlich fundierte Reiseforschung dazu auf, die Aufmerksamkeit auf die mannigfaltigen Ausprägungen und Prozesse des Reisens zu richten und vor allem auch Träume und Wünsche hinter diesen Praktiken der Mobilität ernst zu nehmen, mögen sie auch unerfüllt bleiben. Reisen lässt sich mit dem Künstler Wolfgang Scheppe „als ein Sich-Ausmalen des Glücks im anderen Ich, das in der Distanz zustande kommen soll“<sup>2</sup> verstehen. Eine Reise zu planen ist ein Schritt des Distanzierens vom Alltag. Pläne zu schmieden, schmieden zu können und sich damit der Reise zeitlich und emotional zu nähern, entlastet uns von den Notwendigkeiten alltäglicher Lebensführung. Der Verlust oder auch nur die Störung dieser Perspektive ist – wie im Jahr 2020 unter den Bedingungen einer Pandemie – besonders schmerzlich. Der Historiker Valentin Groebner beobachtet sich dabei, wie sehr ihn der „Wegfall des Plänemachens“<sup>3</sup> irritiert. Das Reisen als

---

<sup>1</sup> Zu Logik und Geste dieser Kritik u. a. Groebner 2020, 90–96.

<sup>2</sup> Scheppe 2012, 28.

<sup>3</sup> Groebner 2020, 12.

Gegenmodell zum Alltag funktioniere bei ihm „nur beim Plänemachen, also in der Theorie. In der Praxis war ich von der Reise häufig mit Überdruß am Anti-Überdruß zurückgekommen“.<sup>4</sup> Beobachtet man Tourist\*innen unterwegs (etwa im Zentrum von Wien) oder hört man den Erzählungen nach der Reise zu, so kommt der Eindruck auf, dass es ein dicht getaktetes Projekt ist, das von vielen auf Reisen verfolgt und absolviert wird, dass Reisen ebenso durchgeplant, ja verplant sind wie die Alltage.

In der „Bewegung vom Bild zum Original“<sup>5</sup>, wie der Journalist Lothar Müller die Reise charakterisiert, sind unter den konkreten Bedingungen von Zeit, Raum und sozialen Begegnungen unterschiedlichster Art Enttäuschungen nicht zu vermeiden. Reisen wird so zur „praktische[n] Lehre von der unerreichbaren Ferne“.<sup>6</sup> Das Ergebnis sind Ambiguitäten, die das Reisen begleiten. Anschaulich (auch im genauen Wortsinn) wird dies im Reisefieber: „It is a nervous mix of anxiety and anticipation, that combines longing with fear and fascination of the unknown, the exhilaration and dread of letting go, moving out.“<sup>7</sup>

Offensichtlich mindert das die Attraktivität des Reisens nicht. Zumal in der Phase des Planens sind es nicht zuletzt die „Gebrauchswertphantasien“<sup>8</sup> rund um die Dinge, mittels derer wir uns auf die Reise begeben, die den Reiz des Projekts Reise ausmachen. Der Kunstwissenschaftler Walter Graßkamp spricht hier vom „Entgegenkommen der Dinge“<sup>9</sup>, das immer auch Spielräume für Imaginationen eröffnet. Es ist nur konsequent, gleichwohl lange Zeit in der Reiseforschung eine weitgehend vernachlässigte Dimension, die dichte Materialität und die „Mittelmäßigkeit“<sup>10</sup> des Reisens in den Fokus des Forschens über die unterschiedlichen Reisepraktiken von Individuen und Gruppen zu rücken. In ihrem Aufriss zu materiellen Kulturen des Reisens betonen die Tourismusforscher Michael Haldrup und Jonas Larsen: „Things, technologies and the physical layout of landscapes constitute a thick materiality of emotions, longings and thrills...“.<sup>11</sup> Sie verweisen auf „hybrid performances“<sup>12</sup> um und mittels

---

4 Ebd., 13.

5 Müller 2012, 65.

6 Scheppe/Steinfeld 2012, 18.

7 Löfgren 2008, 90.

8 Graßkamp 2000, 39.

9 Ebd., 31.

10 Löffler 2009.

11 Haldrup/Larsen 2006, 286.

12 Ebd.

der Dinge auf Reisen, wie zum Beispiel das Sightseeing, aber auch das Autofahren und – so möchte ich hinzufügen – das Ein- und Auspacken vor, auf und nach der Reise. Dass und wie die Wunschmaschine Reise funktioniert und unermüdlich angeworfen wird, dies lässt sich gerade auch am Packen, in der Materialisierung des Planens erläutern; auch warum diese Wunschmaschine immer wieder ins Stottern geraten kann.

### 1) TO DO: OPTIMAL ORGANISIERT

Im Packen verschränkt sich die Affordanz der Dinge einerseits mit den Ressourcen und Rahmungen von Alltag und Lebensweise der Reisenden, andererseits mit der gewählten Fortbewegungsart und Destination. Der Ethnologe und Tourismusforscher Orvar Löfgren sieht in diesem Handeln „an intensely cultural process, a competence people learn“.<sup>13</sup> Insbesondere die jeweilige Reiselogistik macht jeweils andere Strategien des Packens erforderlich und kann wie im Fall von Flugreisen nach 9/11 auch zu erheblichen Unsicherheiten führen, wieviel (in Zentimetern und Kilos gerechnet), aber auch grundsätzlich wie regelkonform gepackt werden soll.<sup>14</sup> Ich konzentriere mich im Folgenden auf eine klassische und gleichzeitig anachronistische Form des Reisens, auf die Individualreise mit dem Auto, auf Beobachtungen und Eindrücke, die ich im Zusammenhang meiner Forschungen zu Tourismus und Alltag, aber auch in der Erzähl- und Biographieforschung gesammelt habe. Meine Ausführungen haben vor allem explorativen Charakter, im Sinne von Bricolagen, die das Reisen in den Alltagen spiegeln.

Im Packen kommt alles zusammen: das Nötige, das Praktische, das Komfortable, das Wünschenswerte. Gegensätzliches muss hier untergebracht werden: „... suitcases handle a number of polarities in people’s lives: private/public, past/future, personal idiosyncrasies versus shared cultural conventions and ideas“.<sup>15</sup> Packen steht für die mehr oder weniger erfolgreiche Antizipation des Reisens. Für künftiges Handeln und für diverse Gelegenheiten werden Dinge ausgewählt und zusammengestellt, oft auch erst gekauft. Das Dilemma zwischen dem, ein Minimum an Dingen einzupacken und damit größtmögliche Freiheit der Bewegung zu erreichen und dem, mit dieser Auswahl auch

---

**13** Löfgren 2016, 128.

**14** Dazu Hyde/Olesen 2011, 903.

**15** Löfgren 2016, 149–150.

für unterschiedlichste Situationen gerüstet zu sein, ist nicht aufzulösen. Immer muss dieses Ensemble reduziert werden. Auch auf einer Autoreise gerät man an seine Grenzen. Eine Ikone automobiler Reise ist das Bild vom bis zum Dach vollgepackten Auto, in dem die Insassen zwischen den Dingen kaum mehr Platz finden, ob nun Mr. Hobbs in den 1960ern mit seiner Familie in die Ferien unterwegs ist oder Otto Bierbaum um 1900 aufzählt, was alles auf die Reise mit und am und im Automobil untergebracht werden muss.<sup>16</sup>

Die Reduktion bleibt riskant, perfekt gepackt wird selten. Auch wenn einiges dazu getan wird, Ungeübten oder auch Unfähigen auf die Sprünge zu helfen. Ohnehin ist deutlich, was das Ideal des Reisens sein sollte: das leichte Gepäck. Der Philosoph Roger-Pol Droit spricht von der „philosophische[n] Askese des Koffers“<sup>17</sup>, dem guten Stil der „Schlichtheit eines – vorübergehend – auf das Wesentliche beschränkten Lebens“.<sup>18</sup> Jules Verne lässt den reichen Exzentriker Phileas Fogg so, ohne großes Gepäck, in 80 Tagen um die Welt reisen. Hinter einem Check-In mit wenig oder gar keinem Gepäck können wir – erotische – Abenteuer vermuten.<sup>19</sup>

Anleitungen zum richtigen Packen finden sich in Reiseführern, werden im Internet diskutiert<sup>20</sup>, in Video-Tutorials Schritt für Schritt vorgeführt, sind Teil der Unterlagen von Reiseversicherungen, Reisegepäckversicherung inklusive.<sup>21</sup> Die Aufforderungen zu einer möglichst effizienten Systematik sind unmissverständlich: „Packing advice tends to be haunted by the specter of waste. Waste is a horror: you must not waste space.“<sup>22</sup> Die Historikerin Susan Harlan, die sich in (auto)ethnographisch fundierter Perspektive dem Umgang mit dem Gepäck nähert, weist daraufhin, dass und wie eine boomende Industrie um das Packen als Ordnungsproblem entstanden ist.<sup>23</sup>

Regelmäßig wird hier auf die Kulturtechnik Auflisten zurückgegriffen. Als spezifische semantische Rahmung verspricht die Liste Übersichtlichkeit in komplexen Situationen. Im Ton zwischen Ermunterung und

---

**16** *Mr. Hobbs Takes a Vacation* 1962, Regie: Henry Koster, zu Otto Bierbaum s. Brill 1999, 104–105.

**17** Droit 2006, 185.

**18** Ebd.

**19** Harlan 2018, 6.

**20** Hyde/Olesen 2011, 904.

**21** Koch 2019.

**22** Harlan 2018, 74.

**23** Ebd., 69.



Ermahnung transportieren Listen Vorstellungen vom Nötigsten ebenso wie von der guten Ordnung, quasi der Hygiene zwischen den Dingen. Denn bestimmte Dinge wie zum Beispiel Schuhe und Nachtwäsche sollten sich in Koffer oder Tasche eben nicht begegnen. Besonders dicht sind derartige Checklisten in Medien und Formaten vertreten, die sich explizit an Frauen wenden. Damit werden mehr oder weniger unverhohlenen Geschlechterstereotypen aufgerufen: frau fällt die Auswahl und Reduktion der Dinge für die Reise schwerer und frau ist zuständig für die Reisevorbereitungen der gesamten Familie.

Ordnung in das Reisen sollen aber auch die Dinge selbst bringen. Vor allem der Koffer ist ein, so Droit, „vernünftiger Gegenstand“.<sup>24</sup> Mit der Ausdifferenzierung von Reismöglichkeiten und -praktiken hat sich auch das Angebot an Reisegepäck breit aufgefächert.<sup>25</sup> Eine sensibel und innovativ auf alle Entwicklungen im Tourismus reagierende Branche verspricht Gepäck, das in jeder Situation Komfort bietet – auch wenn sich ein solches Versprechen in der Handhabung der Dinge nicht selten als relativ erweist und deren Nutzer\*innen feststellen müssen, „dass die Dinge nicht dienen, sondern ihrerseits bedient sein wollen, der Mensch also komfortabel für sie zu sein hat und nicht umgekehrt.“<sup>26</sup> Mannigfaltige Möglichkeiten der Individualisierung – sprich: Personalisierung – werden angeboten. Vor allem aber wird auf den Ordnungssinn der Klientel gesetzt. Koffer sind nicht mehr nur mit Trennwänden, Kreuzbändern, Seitentaschen ausgestattet. Als Ordnung im Ordnungssystem Koffer werden zusätzlich faltbare „Packwürfel“ (Rimowa) oder auch Hardcover-Behältnisse (Troika) empfohlen. „Mit dem superpraktischen Organizer-Etui von Troika stellt sich Ihnen die Systemfrage nicht mehr. Kabel, Adapter und Ladegeräte, Schminkutensilien, Reiseapotheke: ALLES IN ORDNUNG organisiert. ... Das Leben kann so übersichtlich sein!“<sup>27</sup>

Alle diese Argumente mögen beim Neukauf durchaus verfangen. Im Laufe der Lebensgeschichte und des Reisens aber kann sich der Status von Gepäckstücken verändern, kann der Koffer vom vernünftigen zum geliebten Objekt werden und darüber hinaus zu einem Erinnerungsobjekt im Erzählhaushalt einer Familie. Zumal dann, wenn diese Gegenstände an der Schwelle zum Erwachsenenleben verschenkt werden. „Luggage

---

**24** Droit 2006, 184.

**25** Zur Geschichte des Koffers und anderer Gepäckstücke: Löfgren 2016, 129–131; Selheim 2019.

**26** Ullrich 2008, 78–79.

**27** Troika 2020.

was a popular high school graduation gift“, so berichtet Harlan, „It was a middle class symbol of adulthood: you were leaving home.“<sup>28</sup> Dies erinnert mich an breit ausgeführte Episoden im Zusammenhang unterschiedlicher lebensgeschichtlicher Befragungen, in denen der erste eigene Koffer und die erste Reise ohne Eltern als wichtige Cäsur auf dem Weg in die Selbständigkeit des Erwachsenenlebens erzählt wurde.

## 2) EINPACKEN: FÜR ALLE EVENTUALITÄTEN

Die „Systemfrage“ stellt sich also nicht immer und nicht für alle. Weit eher lassen sich die Praktiken des Einpackens und deren Ergebnisse als „throwntogetherness“ und „entanglement“ charakterisieren, Denkfiguren, die Löfgren in Anlehnung an die Geographin Doreen Massey und den Anthropologen Tim Ingold, in der Diskussion der emotionalen und affektiven Dimensionen des Umgangs mit Reise und Gepäck vorschlägt.<sup>29</sup> Wie jeweils in diesen Praktiken Routinen und Fantasien ineinandergreifen und zu spezifischen Ensembles dessen führen, was mitgenommen wird, war und ist von Reiseprojekt, Destination und Reiselogistik abhängig, eine mindestens ebenso starke Rolle aber spielt die Reisebiographie der beteiligten Personen.

Die Familienreise mit dem Auto ist da ein wichtiges Übungsfeld, in dem unterschiedliche Wunschvorstellungen und Bedürfnislagen der einzelnen Familienmitglieder in Reiseplänen synchronisiert und im Einpacken materialisiert werden. Die Träume und Fantasien, aber auch die Krisen und Kompromisse im Vorfeld der Reise, sind erste Erfahrungen mit dem Projekt Reise. Mehr oder weniger dramatische Auseinandersetzungen zwischen Eltern und Kindern, aber auch zwischen den Eltern gehen nicht selten in das Erzählgut von Familien ein. Im behaglichen Abstand von Jahrzehnten lassen sich solche Episoden dann auf Familientreffen zum Besten geben.

Es ist ein nicht zu unterschätzender Kraftakt, wenn zwei Menschen in eine gemeinsame Wohnung ziehen und damit zwei Wohnbiographien und -kosmologien integriert werden müssen und nach einiger Zeit dieses Wohnen wiederum für Kinder erweitert werden soll.<sup>30</sup> Die Anstrengungen dieser Arrangements bilden sich auch im Packen für eine Reise und den räumlich, aber auch zeitlich begrenzten Möglichkeiten dieser Aufgabe ab. Kinder werden heute zum Teil schon sehr früh in die Reiseplanung

---

<sup>28</sup> Harlan 2018, 99.

<sup>29</sup> Löfgren 2016, 126–127.

<sup>30</sup> Kaufmann 2007.

einbezogen. Sie haben ihr eigenes Gepäck, vielleicht sogar einen „Kinder-Schrank-Trolley“<sup>31</sup>, der mit entsprechenden Fächern und Einteilungen ein Musterbeispiel materialisierter Didaktik darstellt. Gleichzeitig haben sie oft sehr eigene Vorstellungen davon, was sie auf der Reise dabei haben wollen. Neben einzelnen Lieblingsdingen können es auch immer wieder sperrige Teile, sogar komplette Fantasiewelten sein, wie sie Firmen wie Lego und Playmobil so erfolgreich auf den Markt bringen, die die Kinder mit auf die Reise nehmen wollen. Flexibel wie immer bietet die Spielzeugbranche auch hier die Lösung für die Reise an, beispielsweise einen „Mein Mitnehm-Reiterhof“<sup>32</sup> im passenden rosa Kofferchen.

Den Wünschen der Kinder stehen dann die Routinen der Mütter gegenüber, die aufgrund ihrer Erfahrungen in der Betreuung der Kinder gelernt haben, für unterschiedlichste Eventualitäten gerüstet zu sein, die sich zumal bei einem längeren Ortswechsel einer Reise ergeben können. Sie sind es, die aus dem, was im Alltag in großer Zahl und Variation vorhanden ist – wie Kosmetikartikel, Hausapotheke, Kleidung, Sport- und Spielsachen – eine kluge, eng begrenzte Auswahl für die Reise treffen und mit den anderen Familienmitgliedern Kompromisse aushandeln. Frauen können auch für das Einpacken der Kleidung ihres Partners zuständig sein – oder sich auch als dafür zuständig erklärt haben. In Familien übernehmen Frauen nicht selten dieses Einpacken für Andere, für die Kinder oder auch für den Partner, gänzlich in ihre Regie. Dass und wie dies immer wieder Anlass zu Diskussionen auch auf der Reise sein kann, lässt sich dann beobachten, wenn Paare etwa im Zug in ihrem Gepäck nach den Tickets suchen und die zunehmende Nervosität sich in hitzigen Diskussionen darüber niederschlägt, wer wie was falsch eingepackt hat. Im Fall von Mr. Hobbs und von Otto Bierbaum wird unmissverständlich klar, wem dieses Zuviel zuzuschreiben ist. Die Reise in all ihren Phasen und Stationen und in ihrer materiellen Kultur ist Feld einer „heavily gendered activity“.<sup>33</sup> Grundsätzlich spiegeln sich in der Verteilung der Aktivitäten und Verantwortlichkeiten auf Reisen jene Arbeitsteilungen und deren Mechanismen, wie sie im Alltag einer Familie oder auch allgemeiner eines Haushalts habitualisiert sind. Gepackt wird in Familien in eingespielten Abläufen und Ordnungen.

Angesichts der zunehmenden Multifunktionalität von Gegenständen und Gerätschaften möchte man meinen, dass die Zahl der Dinge, die

---

31 JAKO-O 2020.

32 Playmobil 2020.

33 Löfgren 2016, 135, dazu auch Harlan 2018, 88–92.

eingepackt werden, abnimmt. Doch wird das, was an Raum eingespart wird, wiederum dafür gebraucht, allerlei Ladegeräte, Kabel, Etais etc. unterzubringen, die für den Betrieb der Dinge nötig sind. Im Gegenteil: Dank neuer Technologien und Features wird, so der Eindruck, immer mehr von zuhause mitgenommen. Ohne den entsprechenden Soundtrack, der vielleicht auch schon den Alltag begleitet, gehen manche nicht auf die Reise.<sup>34</sup> Das Smartphone ermöglicht es nicht nur, bequem mit den Daheimgebliebenen zu kommunizieren, umgekehrt können diese auch uns jederzeit kontaktieren. Ein Abstandhalten zum Alltag wird, so die These des Tourismusforschers Richard Voase, unter den Bedingungen einer „hegemony of hyperconnectivity“<sup>35</sup> immer schwieriger.

Neben den digitalen Technologien sind es aber auch ganz klassische analoge Medien, die derzeit eine Hochkonjunktur erleben: aufwendig gestaltete Blankobücher und Scrapbooks gehören für viele Frauen verschiedener Altersstufen mit ins Gepäck. In unterschiedlichsten Variationen werden heute Scrapbooks als Kombination von Skizzenbuch und Sammelalbum mit Taschen für Fundstücke angeboten. „Für alle Dinge, die nicht ins Smartphone passen“, so wirbt der Hersteller REMEMBER für sein „Reise-Andenken-Sammelbuch TripBook“.<sup>36</sup> Wie in vielen Bereichen der materiellen Kultur rund um das Reisen zielen derartige Angebote deutlich auf eine weibliche Klientel und können sich auf eine relativ lange Tradition dieser hybriden Performanz zwischen Schreiben, Sammeln, Zerlegen und Anordnen berufen. Schon im „19. Jahrhundert setzten sich Frauen aus der Mittel- und Oberschichte in ihren Salons zusammen und zeigten und tauschten ihre *scrap*s.“<sup>37</sup>

Es wird, dies sollte deutlich geworden sein, äußerst selten nur das Nötigste auf die Reise mitgenommen. Es ist – auch bei Flug- und Zugreisen – immer zu viel. Bezeichnenderweise bieten auch Hersteller im hochpreisigen Segment zusätzlich zu Koffern farblich passende Gurte an, die das Ganze von außen zusammenhalten sollen, was angesichts des kompakten Designs der Modelle eine Maßnahme ist, die nicht unbedingt einleuchtet. Jeder und jedem das Seine, ob in das Gepäckstück hineingestopft oder geschlichtet. Das gilt insbesondere für die Autoreise, auch wenn die Kapazitäten jedes PKW begrenzt sind. Das Auto wird, etwa von Jean Baudrillard oder Paul Virilio, als ein „Komplementär zur

---

34 Steinfeld 2012.

35 Voase 2018.

36 REMEMBER 2020.

37 Seidl 2013, 209.

Wohnung<sup>38</sup> diskutiert, als ein fahrbarer, komfortabler Container. Das mag auch ein Grund dafür sein, dass eine Autoreise die Fantasien dessen, was alles mitgenommen werden und auf der Reise unternommen werden kann, sprichwörtlich überborden lässt: „... when you travel by car, you don't have to be an efficient packer. You can bring almost anything you like.“<sup>39</sup>

Macht sich eine ganze Familie mit dem Auto auf den Weg, kann sich auch ein VAN oder SUV schnell als zu klein erweisen. Nicht zuletzt beim Einpacken der diversen Dinge in das Auto, über das zumeist die Autofahrer\*innen ihre Regie übernehmen, erweist es sich, dass ein Familienurlaub nicht nur ein wichtiges Übungsfeld für künftige Reisen und unterschiedlichste Reisetstile, sondern auch für soziale Aushandlungen in emotional aufgeheizten Situationen vor, auf und nach der Reise ist. „Das Auto ist ein Familienpaket, ein Einmachglas für die Beziehungen zwischen fünf Menschen. Das Auto ist eine Übung in Mikronationalismus“, so resümiert der Ethnologe Billy Ehn seine Erfahrungen mit Familienurlaube, „Wir sind ein Kleinstaat mit Grenzen, Gesetzen, Feinden.“<sup>40</sup>

### 3) AUSPACKEN: MIT GEMISCHTEN GEFÜHLEN

Auf der Reise sind es kompliziert verknottete Performanzen, in denen sich die Lust auf das Ungekannte mit dem Rückgriff auf das Bekannte kreuzt: das Neue – ob Hotel, Ferienwohnung oder Campingplatz, bislang nur im Hochglanzformat bekannt – wird in Augenschein genommen, Fenster werden geöffnet, Betten geprüft, Bäder besichtigt, die Nachbarschaften erkundet. „You put down your luggage and inspect the settings. ... We are in a playful land of make-believe.“<sup>41</sup>

Gleichzeitig richtet man sich in diesem Neuen mittels der mitgebrachten Dinge ein. Das Zuhause ist mit dabei.<sup>42</sup> Je nach Ordnungstyp und Dauer des Aufenthalts werden die Dinge ausgelegt, in Schränke geschichtet oder auch zum Teil in den Koffern belassen. „Inside, I put my suitcase on the floor by the bathroom and open it up and contemplate what to take out and what to leave for now.“<sup>43</sup> Viele Handgriffe später

---

**38** Pelz 2002, 185.

**39** Harlan 2018, 93.

**40** Zit. bei Löfgren 2014, 39.

**41** Löfgren 2008, 97.

**42** Dazu auch Larsen 2008, 25.

**43** Harlan 2018, 83.

resümiert Harlan ihre Aktivitäten im eben bezogenen Hotelzimmer: „I feel settled, or as settled as one can feel in a hotel.“<sup>44</sup>

Die Reise ist der Testfall. Was beim Planen, beim Einpacken und auch noch auf der Anfahrt imaginiert werden konnte, dies wird vor Ort als Raum der begrenzten Möglichkeiten erfahren, auch der Begrenzung der eigenen Möglichkeiten und Energien, die schon durch die vielfachen und aufwendigen Vorbereitungen erschöpft sind. Die Verlässlichkeiten touristischer Erlebnisangebote und Infrastrukturen werden einerseits geschätzt und besonders dann genutzt, wenn man und frau mit Kindern unterwegs ist. Andererseits würde man sich auch Unvorhergesehenes, allerdings im kleinen Maßstab des überschaubaren Abenteuers wünschen.

Zudem ist der Zeitrahmen vieler Reisen oftmals so knapp bemessen, dass ohnehin schon bald wieder an das Einpacken zu denken und die Logistik der Rückfahrt zu organisieren ist. Vor der Abreise sind dann noch Besorgungen zu erledigen, Mitbringsel für das Zuhause und für die Daheimgebliebenen auszuwählen, die letzten Postkarten einzuwerfen, alle verstreuten Einzelteile einzusammeln. Alles, was sich über die Tage des Urlaubs an zusätzlichen Dingen angesammelt hat, muss in Gepäckstücken und im Auto untergebracht werden. Im Kopf sind da vielleicht nicht alle, aber zumindest die erwachsenen Familienmitglieder schon im Alltag, sortieren in Gedanken, was als erstes nach dem Urlaub erledigt werden muss.

Doch ist das Auspacken nach der Rückkehr keineswegs der Schlusspunkt der Reise. Im Grunde wird die Reise jetzt erst zu dem emotionalen Erlebnis, das uns dazu bringt, schon bald wieder die nächste Reise zu planen. Während Dinge des Gebrauchs, wie Kleidung, Kosmetik etc. rasch verräumt werden, investieren die Heimkehrer\*innen viel Zeit und Energie in die Nachbereitung der Reise. Sie erstellen aufwendig gestaltete Fotobücher, sie ergänzen und vervollkommen die Materialien ihrer Scrapbücher zu ganz eigenen Geschichten der Reise und sie arrangieren diese mit den im Wohnen sorgsam platzierten Souvenirs. Auch bestimmte Kleidungsstücke, die man mit besonderen Situationen auf der Reise verbindet, können nach der Reise ihren Status ändern und von Erinnerungswert sein. Alle diese Dinge dienen dazu, Reiseerfahrungen zu verdichten und in die Erinnerungs- und Kommunikationskultur der Einzelnen, aber auch der sozialen Umwelt, in der sie sich bewegen, zu integrieren.

So kuratiert wird die Reise als Erfahrung in den Alltag hereingenommen und im Lauf der Zeit durch das Vorführen der Dinge und das Erzählen

---

44 Ebd., 84.

über das unterwegs Erlebte, Störungen und Krisen als schräge Episoden eingeschlossen, erst zu der Reise, wie man sie von Anfang an geplant hatte. Die engen Verflechtungen von Alltag und Reise, wie sie sich vor und auf der Reise abzeichnen, werden in diesen Performanzen konterkariert und damit korrigiert. Kontextwechsel, wie sie auf Reisen eher im kleinen Format und in kleinen Gesten realisiert werden, können im Erinnern wieder zu jenem Gegenentwurf werden, der das Reisen als Wunschmaschine so erfolgreich macht. Die Gedanken- und Planspiele über die nächste Reise sind es wiederum, die als kleine Freuden unsere Alltage verschönern.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Brilli 1999** Brilli, Attilio: Das rasende Leben. Die Anfänge des Reisens mit dem Automobil. Berlin 1999.
- Droit 2006** Droit, Roger-Pol: Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen. München 2006.
- Graßkamp 2000** Graßkamp, Walter: Das Entgegenkommen der Dinge. Versuch über den Gebrauchswert. In: ders.: Konsumglück. Die Ware Erlösung. München 2000, 31–45.
- Groebner 2020** Groebner, Valentin: Ferienmüde. Als das Reisen nicht mehr geholfen hat. Konstanz 2020.
- Haldrup/Larsen 2006** Haldrup, Michael / Larsen, Jonas: Material Cultures of Tourism. In: *Leisure Studies* 25/3 (2006), 275–289.
- Harlan 2018** Harlan, Susan: *luggage*. New York 2018.
- Hyde/Olesen 2011** Hyde, Kenneth / Olesen, Karin: Packing für Tourist Performances. In: *Annals of Tourism Research* 38/3 (2011), 900–919.
- JAKO-O 2020** JAKO-O Katalog [https://www.jako-o.com/de\\_DE/kinderschrankrolley-2-rollen-jako-o-40-l--108885](https://www.jako-o.com/de_DE/kinderschrankrolley-2-rollen-jako-o-40-l--108885) (5.10.2020).
- Kaufmann 2007** Kaufmann, Jean-Claude: Was sich liebt, das nervt sich. Konstanz 2007.
- Koch 2019** Koch, Peter: Versicherung des Reisegepäcks. In: Selheim, Claudia / Großmann, G. Ulrich (Hrsg.): *Reisebegleiter – mehr als nur Gepäck*, Heidelberg 2019 [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net), <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.453> (16.10.2020), 180–189.
- Larsen 2008** Larsen, Jonas: De-exoticizing Tourist Travel: Everyday Life and Sociality on the Move. In: *Leisure Studies* 27/1 (2008), 21–34.
- Löffler 2009** Löffler, Klara: Die Mittelmäßigkeit des Reisens. Ein Plädoyer zur Erforschung der materiellen Kulturen des Tourismus. In: Moser, Johannes / Seidl, Daniella (Hrsg.): *Dinge auf Reisen. Materielle Kultur und Tourismus*. Münster 2009 (= *Münchner Beiträge zur Volkskunde*, Bd. 38), 299–310.

**Löfgren 2008** Löfgren, Orvar: The Secret Lives of Tourists: Delays, Disappointments and Daydreams. In: *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 8/1 (2008), 85–101.

**Löfgren 2014** Löfgren, Orvar: Touristen und Pendler: Wie man sich bewegt, so ist man gestimmt. In: *Voyage* 10 (2014), 25–44.

**Löfgren 2016** Löfgren, Orvar: Emotional Baggage. Unpacking the Suitcase. In: Frykman, Jonas / Povrzanovic Frykman, Maja (Hrsg.): *Sensitive Objects. Affections and Material Culture*. Lund 2016, 125–151.

**Müller 2012** Müller, Lothar: Der Korridor der Heimkehr. Der Endpunkt allen Reisens ist eine unheimliche Begegnung mit einem fremd gewordenen Vertrauten. In: Steinfeld, Thomas (Hrsg.): *Die Zukunft des Reisens*. Frankfurt/M. 2012, 80–82.

**Pelz 2002** Pelz, Annegret: Seßhaft reisen – im Gehäuse. In: Bokunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hrsg.): *Vom Reisen, Weggehen und Sitzenbleiben*. Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach vom 19. bis 21. Juli 2001. Klagenfurt/Wien 2002, 179–193.

**Playmobil 2020** Playmobil Katalog <https://www.playmobil.de/suchergebnis?q=reiterhof> (18.10.2020).

**REMEMBER 2020** REMEMBER Katalog <https://www.remember.de/Unterwegs-Draussen/Reisen/Reise-Andenken-Sammelbuch-TripBook/TripBook-Solena.html> (12.09.2020).

**Scheppe 2012** Scheppe, Wolfgang: Reisen als Lebensentwurf. Vom Reisenden der Zukunft und der Kunst, Notwendigkeit in Freiheit zu verwandeln. In: Steinfeld, Thomas (Hrsg.): *Die Zukunft des Reisens*. Frankfurt/M. 2012, 22–41.

**Scheppe/Steinfeld 2012** Scheppe, Wolfgang / Steinfeld, Thomas: Die Wunschmaschine. Wohin die Reise geht: Eine Bedienungsanleitung. In: dies. (Hrsg.): *Die Zukunft des Reisens*. Frankfurt/M. 2012, 15–21.

**Selheim 2019** Selheim, Claudia: Einführung. In: dies. / Großmann, G. Ulrich (Hrsg.): *Reisebegleiter – mehr als nur Gepäck*, Heidelberg 2019 *arthistoricum.net*, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.453> (16.10.2020), 8–11.

**Seidl 2013** Seidl Monika: Das Scrapbook. In: Kramer, Anke / Pelz, Annegret (Hrsg.): *ALBUM. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen 2013, 204–210.

**Steinfeld 2012** Steinfeld, Thomas: Das Herz hat Ohren. Der Soundtrack: Keine Reise ohne musikalische Begleitung. In: ders. (Hrsg.): *Die Zukunft des Reisens*. Frankfurt/M. 2012, 77–79.

**Troika 2020** Troika Katalog <https://troika.de/organizer-etui-alles-in-ordnung-cbo10-gb> (16.10.2020).

**Ullrich 2008** Ullrich, Wolfgang: Haben Wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? Frankfurt/M. 2008.

**Voase 2018** Voase, Richard: Holidays Under the Hegemony of Hyperconnectivity: Getting Away, but Unable to Escape?. In: *Leisure Studies* 37/4 (2018), 384–395.



# **HISTORISCHER KONTEXTWECHSEL**

---



---

JESKO FILDHUTH

# **DIE REZEPTION DER MONUMENTE UND BILDWERKE IM HIPPODROM VON KONSTANTINOPEL IM WANDEL DER ZEITEN**

Mit der Neugründung Konstantinopels, des antiken Byzantions, durch Konstantin I. erhielt die Stadt auch einen Hippodrom, der spätestens 330 n. Chr. zur feierlichen Einweihung der neuen Residenzstadt fertiggestellt war.<sup>1</sup> Die Pferde- bzw. Wagenrennbahn befand sich nahe der Spitze der Halbinsel im politischen und religiösen Zentrum der Stadt.<sup>2</sup> Sie liegt südwestlich der Hagia Sophia und grenzte im Südosten unmittelbar an den Großen Palast der byzantinischen Kaiser an, mit dem es durch einen eigenen Gebäudetrakt, dem Kathisma, in dem sich die imperiale Loge befand, auch unmittelbar verbunden war.

Der Hippodrom diente zur Abhaltung von öffentlichen Spielen zur Unterhaltung, die neben den in der Stadtbevölkerung außerordentlich beliebten Wagenrennen auch Theater- Pantomime- und Akrobatik-aufführungen sowie die Vorführungen exotischer Tiere und im 12. und 13. Jh. auch Ritterturniere nach westlichem Vorbild beinhalteten.<sup>3</sup> Ferner

---

**1** Da die Einweihungszeremonie der Stadt am 11. Mai 330 im Hippodrom stattfand, muss die Anlage zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt gewesen sein. S. Bardill 2010b, 93–94; Berger 2005, 444–445.

**2** Zur Verortung s. Müller-Wiener 1977, 232 Abb. 263.

**3** Einen kurzen chronologischen Überblick zur Nutzung des Hippodroms gibt Müller-Wiener 1977, 64–71 mit einer Zusammenstellung der älteren Forschungsliteratur. Zur Organisation und zum Ablauf der Wagenrennen im Hippodrom von Konstantinopel s. Dagron 2000; Zu den verschiedenen Anlässen und dem politischen Hintergrund zur Abhaltung von Spielen in frühbyzantinischer Zeit s. Heucke 1994, 62–313. Zuletzt Dagron 2011.

fanden hier öffentliche Gerichtsprozesse statt, Hinrichtungen, Verstümmelungen und Demütigungen politischer Gegner. Im Hippodrom wurden militärische Triumphe gefeiert, ausländische Gesandte empfangen und Kaisererhebungen durchgeführt. Er diente zur Abhaltung von Volksversammlungen und als Wegstation im Rahmen von Prozessionen. Vor allem aber war der Hippodrom eine zentrale Begegnungsstätte zwischen der ansonsten stark abgeschirmten Person des Kaisers und dem Volk, das durch die Bewohner Konstantinopels repräsentiert wurde.<sup>4</sup> Nur hier konnten Volk und Kaiser unmittelbar miteinander kommunizieren, wenn auch in ritualisierter Form mittels Akklamationen.<sup>5</sup> Die Bevölkerung wurde dabei durch die sog. Zirkusparteien vertreten, die aufgeteilt waren in die „Blauen“ und die „Grünen“.<sup>6</sup> Nicht zuletzt war der Hippodrom aber auch Ausgangspunkt von gewaltsamen Aufständen, von denen der Nika-Aufstand (532 n. Chr.) der bedeutendste war, der mit angeblich 30.000 Toten auch sein blutiges Fanal im Hippodrom fand.<sup>7</sup> Im Verlauf des 7./8. Jhs. ging die Anzahl der im Jahr abgehaltenen Wagenrennen stark zurück. Zudem nahm der zeremonielle Charakter der Spiele im Hippodrom zu, während der Wettkampf in den Hintergrund trat.<sup>8</sup> Trotzdem erfreuten sich die Wagenrennen auch weiterhin großer Beliebtheit in der Stadtbevölkerung Konstantinopels. Die Rennbahn war jedoch auch außerhalb des Spiele- und Festbetriebs für die Stadtbevölkerung frei zugänglich, so dass der Hippodrom während der gesamten byzantinischen Zeit den Charakter einer öffentlichen Platzanlage hatte, auf dem es immer wieder zu spontanen Versammlungen kam.<sup>9</sup>

Bei der Eroberung und Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahr 1204 wurde auch der Hippodrom in Mitleidenschaft gezogen.<sup>10</sup> Zwar liegen Hinweise auf eine Restaurierung nach der Rück-

---

<sup>4</sup> Vgl. Kolb 2001, 124–125; Heucke 1994, 248–310.

<sup>5</sup> Zu Akklamationen in spätantik-/frühbyzantinischer Zeit s. Wiemer 2004, 27–73.

<sup>6</sup> Zu den Zirkusparteien: Cameron 1976.

<sup>7</sup> Zum Nika-Aufstand: Greatrex 1997.

<sup>8</sup> Vgl. Mango 1981, 344–350.

<sup>9</sup> Freundlicher Hinweis A. Berger (München).

<sup>10</sup> 1203 wurden durch einen von den Kreuzfahrern gelegten Stadtbrand die westlichen Tribünen zerstört (Müller-Wiener 1977, 67). Nach der Eroberung der Stadt durch die Lateiner wurden zahlreiche Bronzestatuen, die in dem Gebäude aufgestellt waren, eingeschmolzen und zu Geld verarbeitet, eine geringe Anzahl wurde geraubt (s. u.).



**1** Ansicht des Hippodroms von Konstantinopel um 1480 nach Onofrio Panvinio (siehe auch Taf. 2a)

erobert Konstantinopel 1261 vor, jedoch hatte der Hippodrom seine zentrale Bedeutung als Ort kaiserlicher Repräsentation und als Spielstätte verloren und verfiel danach zusehends.<sup>11</sup> Nach der Osmanischen Eroberung 1453 wurden die Ruinen des Hippodroms zu weiten Teilen abgetragen (Abb. 1). Das freie Gelände wurde jedoch nicht überbaut, sondern durch die Errichtung von Holzpalästen und Moscheen baulich neu gefasst (s. u.). Der nun in direkter Anlehnung vom griechischen Hippodrom „Atmeydani“ genannte Ort wurde zur wichtigsten Platzanlage des osmanischen Konstantinopels.

Bis heute hat sich die südwestliche Schmalseite des Gebäudes, die Sphendone, bis in eine beträchtliche Höhe erhalten. Die Ergebnisse archäologische Ausgrabungen zunächst unter Stanley Casson von 1927 bis 1928, Theodor Wiegand und Ernest Mamboury 1918 und 1932 sowie Rüstem Duyuran 1950 erlauben in Kombination mit einer Auswertung

**11** Kidonopoulos 1994, 198–199. Eine Restaurierung des Hippodroms wird in der Lobrede des Manuel Holobolos auf Kaiser Michael VIII. Palaiologos erwähnt (Manuel Holobolos, Logos 58). Im Rahmen der Nutzung für Turniere wird auf dem Armatorion, der Plattform über den Carceres, eine Tribüne für die Damen des Hofes errichtet. S. Müller-Wiener 1977, 68.

der Schriftquellen und historischer Ansichten eine Rekonstruktion des Hippodroms in byzantinischer Zeit, auch wenn viele Details hypothetisch bleiben.<sup>12</sup> Weder das Kathisma (die kaiserliche Loge) noch die Carceres (die Starttore der Gespanne), die den nordöstlichen Abschluss der Rennbahn bildeten, sind aufgedeckt worden, so dass die Länge des Gebäudes nicht exakt ermittelt werden kann. Die topographische Lage zeigt jedoch, dass der Hippodrom von Konstantinopel kleiner als die Rennbahnen anderer spätantiker Großstädte wie z. B. Antiochia und deutlich kleiner als der Circus Maximus in Rom war.<sup>13</sup>

Der Hippodrom von Konstantinopel war mit zahlreichen Standbildern und Monumenten geschmückt, die sich vor allem auf der Spina befanden, der Trennmauer, die die Rennbahn entlang der Mittelachse teilte.<sup>14</sup> Auf der Spina, die in Konstantinopel in Anlehnung an den Circus Maximus als Euripos bezeichnet wurde, waren zudem Wasserbecken eingelassen, die von einer Reihe von Leitungen, die während der Grabungen freigelegt wurden, gespeist wurden.<sup>15</sup> Die Mauerstruktur selbst wurde trotz mehrerer angelegter Suchgräben nicht angetroffen, da sie in osmanischer Zeit komplett abgetragen worden ist. Der Verlauf des Euripos ist jedoch durch die drei noch vor Ort befindlichen Monumente, den gemauerten Obelisken, die Schlangensäule und den Theodosius-Obelisken, gesichert. Die überwiegend aus Bronze gefertigten Bildwerke sind heute mit wenigen Ausnahmen verloren. Sie wurden nach der Eroberung Konstantinopels 1204 auf Veranlassung der Anführer des 4. Kreuzzuges eingeschmolzen, um Münzgeld zu prägen.<sup>16</sup> Erhalten haben sich lediglich die vier Pferde, die wahrscheinlich als Teil einer Quadriga den Turm der Nordfassade bekrönten und nach 1204 nach Venedig verbracht wurden,

---

**12** Zur archäologischen Forschungsgeschichte des Hippodroms Bardill 2010a, 83–90. Zur Rekonstruktion des Hippodroms zuletzt Bardill 2010b, 95–148 mit weiteren Literaturangaben.

**13** Aufgrund von Gebäudesubstruktionen frühbyzantinischer Zeit nordöstlich des Hippodroms, die mit den Zeuxippos-Thermen verbunden werden, kann die Länge des Gebäudes nicht über 440 m betragen haben. Zuletzt rekonstruierte Bardill 2010b, 99–102 eine Gesamtlänge von 430 m bei einer Breite von 119 m und vermutet ein Fassungsvermögen von ca. 30.000 Personen. Die Gesamtlänge des Circus Maximus betrug dagegen ca. 600 m.

**14** Zur Spina von Konstantinopel s. Mango 1949, 180–193; Dagron 2000, 113–118; Bardill 2010b, 136–139.

**15** Casson 1928, 25–26.

**16** Die Zerstörung der Statuen wird von Niketas Choniates in seinem Text *De Signis* (Über die Statuen) beschrieben (s. u. Anm. 23).

sowie die lebensgroße Statue einer Gans, die im 19. Jh. im Rahmen von Bauarbeiten in einem der benachbarten Häuser gefunden wurde und in das British Museum gelangte.<sup>17</sup> Ferner befinden sich heute noch drei Statuenbasen im Archäologischen Museum Istanbul, die nachweislich aus dem Hippodrom stammten.<sup>18</sup> Säulen- und Bogenmonumente, die Standbilder trugen, sind zudem auf Stadtansichten Konstantinopels aus dem 14. bis 16. Jh. wiedergegeben.<sup>19</sup> Die Rekonstruktion des Bestandes an Bildwerken basiert daher vor allem auf der textlichen Überlieferung sowie den zwei bildlichen Darstellungen des Hippodroms vor 1204, an der Südwest- und Nordostseite der unteren Basis des Theodosius-Obeliskens, die in das Jahr 390 n. Chr. datiert, sowie einer Ansicht auf der untersten Spirale der Reliefsäule des Arcadius, die sich auf dem Arcadiusforum befand und 421 n. Chr. fertiggestellt wurde. Auf der durch die detaillierte Zeichnung des Freshfield-Albums überlieferten Hippodromszene der Arcadiusssäule sind u. a. Standbilder eines Esels mit Treiber, der Skylla sowie eines Elefanten mit Reiter zu erkennen. Darüber hinaus werden zahlreiche weitere Statuen dargestellt, die auf Basen, Säulen, als Reiterstandbilder oder in einer Ädikula aufgestellt waren.<sup>20</sup>

Die wichtigsten und umfangreichsten Schriftquellen stammen dagegen erst aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit.<sup>21</sup> Bei der *Patria Konstantinupoleos* des 10. Jhs. handelt es sich um eine Art Lokalchronik und Reiseführer für das mittelalterliche Konstantinopel, der zahlreiche prominente Monumente und Bildwerke der Stadt aufführt, diese jedoch nicht beschreibt, sondern die damit verbundenen Legenden wiedergibt.<sup>22</sup> Die Quelle ist daher in hohem Maße problematisch. Einen längeren Abschnitt zu den Bildwerken des Hippodroms gibt zudem der Geschichtsschreiber Niketas

**17** Bassett 2004, 85–89. 212–232; Bardill 2010c, 169 Abb. 9,19–20.

**18** Eine Rundbasis, die nach der Inschrift eine Statue des Theophanes von Mytilene trug, deren Weihung auf die Jahre 62 bis 61 v. Chr. datiert wird, sowie die zwei mit Reliefs versehene Basen für Standbilder des Wagenlenkers Porphyrios aus dem 6. Jh. n. Chr. Ursprünglich bildeten diese eine Gruppe von insgesamt sieben Standbildern, die Porphyrios, dem erfolgreichsten Wagenlenker der frühbyzantinischen Zeit, geweiht waren. S. Cameron 1973 passim.

**19** Die detaillierteste Darstellung wurde um 1600 von Onofrio Pavinio (*De ludis circensibus*, Venedig 1600) publiziert, geht aber vermutlich auf das Jahr 1480 zurück. S. Mango 2010, 41–42 Abb. 2,1.

**20** Bardill 2010c, 168 und Anm. 14 mit weiterer Literatur.

**21** Eine Zusammenstellung der wichtigsten byzantinischen Schriftquellen zu den Statuen im Hippodrom von Konstantinopel gibt Bassett 1991, 87 Anm. 1.

**22** *Patria*; kommentiert und übersetzt von Berger 1988; Berger 2013.

Choniates in seiner *Historia* wieder, in dem er deren Verlust aufgrund der Zerstörung durch die Lateiner beklagt.<sup>23</sup> Zuletzt enthalten auch die Epigrammsammlungen der *Anthologia Graeca* (10. Jh.) und *Anthologia Planudea* (um 1300) Inschriften in Versform, die von heute verlorenen Statuenbasen stammten.

Auf dieser Grundlage kam zuletzt Jonathan Bardill in einer Zusammenstellung auf 48 Bilderwerke, die benannt werden können.<sup>24</sup> Die tatsächliche Anzahl von aufgestellten Stücken dürfte jedoch noch deutlich höher ausgefallen sein<sup>25</sup>. Die Bildwerke gliedern sich dabei in folgende Kategorien: 1) Ehrenstatuen für Wagenlenker 2) Tiere und Fabelwesen 3) Pagane Gottheiten und mythologische Figuren 4) Kaiser und Politiker 5) Diverse, u. a. werden hier DreifüÙe genannt.

Mit Ausnahme der zeitgenössischen Wagenlenkermonumente (12 Stück) sowie Ehrenstatuen der Kaiser Anastasius und Justinian (6. Jh.) handelt es sich bei der Ausstattung um ältere Bilderwerke, die von anderen Orten nach Konstantinopel transportiert wurden. Dies geschah nach den spätantiken und byzantinischen Schriftquellen bereits unter Konstantin I., auf dessen Veranlassung prominente Bilderwerke zur Ausschmückung der neuen Residenzstadt angefordert und zum Teil wohl auch beschlagnahmt wurden.<sup>26</sup> Allerdings wurde der Bestand an Monumenten auch unter den Kaisern der theodosianischen Dynastie (spätes 4. Jh. bis Mitte 5. Jh.), die Konstantinopel zur Hauptstadt des Ostteils des Römischen Reiches erhoben, noch einmal erweitert. Von späteren Erneuerungen oder Ergänzungen nach dem 7. Jh. ist dagegen nichts bekannt, obwohl davon auszugehen ist, dass auch die Bildwerke des Hippodroms in Folge von Erdbeben, Bränden und Zerstörungen im Rahmen von Aufständen mehrfach in Mitleidenschaft gezogen wurden.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Niketas Choniates, 647,19–655,65.

<sup>24</sup> Bardill 2010c, 180–182.

<sup>25</sup> Die Liste der Bildwerke im Hippodrom der Patria überschneidet sich nur geringfügig mit der Aufzählung der Statuen, die Niketas Choniates gibt. Ferner berichtet die Patria II, 73 von 60 „außerordentlichen“ Bilderwerken im Hippodrom, was impliziert, dass die tatsächliche Anzahl höher gewesen sein dürfte.

<sup>26</sup> Bassett 2004, 37–49.

<sup>27</sup> Bassett 1991, 88 geht davon aus, dass die statuarische Ausstattung des Hippodroms des 4. und 5. Jhs. bis 1204 weitgehend intakt blieb, da die Zerstörungen durch Brände und Aufstände nicht den Euripos betroffen hätten. Fraglich bleibt jedoch, ob es nicht doch zu Verlusten aufgrund der zahlreichen zum Teil auch sehr schweren Erdbeben kam, von denen Konstantinopel in byzantinischer Zeit betroffen war. Die byzantinischen Quellen geben darüber jedoch keine Informationen.



Sara Bassett hat versucht, anhand der bekannten Bildwerke des Hippodroms ein Konzept in der Auswahl der Stücke bzw. eine programmatische Aussage aus diesen abzuleiten, die über die reine Ästhetik hinausgeht.<sup>28</sup> Sie verwies darauf, dass die Aussage vor allem der mythologischen Standbilder sich aus dem Bereich Kampf, körperliche Anstrengung und Sieghaftigkeit ableiten lassen und sich somit in den Kontext der hier abgehaltenen Wettkämpfe einpassen. Die Darstellungen exotischer Tiere sind wiederum mit den Tiervorführungen zusammenzubringen, die tatsächlich hier stattgefunden haben. Weitere Standbilder beziehen sich auf die Stadt Rom und ihren Gründungsmythos.<sup>29</sup>

Wie aber verstanden die Byzantiner die Bildwerke des Hippodroms? In Folge der politischen und sozialen Wirren des 6./7. Jhs. kam nicht nur die Produktion freiplastischer Statuen aus Marmor und Bronze endgültig zum Erliegen, sondern, wichtiger, weite Teile der Bevölkerung verloren auch das Wissen, wen oder was die antiken Bildwerke darstellten.<sup>30</sup> Die naturalistischen Darstellungen der oftmals monumentalen antiken Statuen wirkten auf die byzantinischen Betrachter offenbar befremdlich und zum Teil auch bedrohlich. Gleichzeitig ging von den Bildwerken aber auch eine faszinierende Wirkung aus, sie wurden als wichtiger Bestandteil der Ausstattung Konstantinopels und der Stadtgeschichte gesehen, wie die schriftliche Überlieferung byzantinischer Zeit zeigt. Verlorenes Wissen wurde daher durch neue Bedeutungsinhalte ersetzt. Für die Rezeption der statuarischen Ausstattung des Hippodroms deuten die byzantinischen Texte darauf hin, dass die antiken Bildwerke nicht im Kontext des Festbetriebs der Wagenrennbahn betrachtet und verstanden wurden, sondern vielmehr wie die Ausstattung eines öffentlichen Platzes behandelt und mit Legenden und historischen Ereignissen verbunden wurden, die keinen Bezug zu den Spielen im Hippodrom aufweisen.

In seiner Funktion als öffentliche Platzanlage nahm der Hippodrom für die Stadtbevölkerung Konstantinopels aufgrund seines vermeintlich

---

**28** Bassett 1991, 87–96; Bassett 2004, 58–71.

**29** Problematisch ist dagegen Bassetts Interpretation der überlieferten Statuen römischer Herrscher (Iulius Caesar, Augustus und Diokletian) als Repräsentanten eines Goldenen Zeitalters, in deren Tradition sich Konstantin stellen wollte, zumal ansonsten keine Bezüge von Konstantin zu diesen Herrschern bekannt sind. Vgl. Bassett 1991, 92. Ferner ist auch die korrekte Identifizierung der Darstellten, die vom Autor der *Patria* aus der älteren Parastaseis übernommen wurde, zweifelhaft. S. Berger 1988, 543.

**30** S. im Folgenden Berger 2016a, 11–13; Berger 2016b, 99.

hohen Alters eine besondere Rolle ein. In den byzantinischen Schriftquellen ab dem 6. Jh. wird der Kaiser Septimius Severus (193–211) als Bauherr der Anlage und Konstantin I. als ihr Vollender bezeichnet. Diese Zuschreibung wurde lange Zeit auch in der Forschungsliteratur kritiklos übernommen, mittlerweile hat sich jedoch die Meinung durchgesetzt, dass es sich um einen konstantinischen Bau handelt.<sup>31</sup> Den Byzantinern galt der Hippodrom jedoch als eine alte und ehrwürdige Anlage, älter als beispielsweise die Kaiserfora der Stadt, mit der zumindest zwei für die Stadtgeschichte bedeutende Persönlichkeiten verbunden werden konnten, die beide in mittelbyzantinischer Zeit bereits einen legendenhaften Status hatten.<sup>32</sup>

In ihrem Verständnis antiker Bildwerke bilden die Byzantiner jedoch keineswegs eine homogene Gruppe. Stattdessen lassen sich für die mittelbyzantinische Zeit, also vom 7. Jh. bis in das frühe 13. Jh., zwei Rezeptionsebenen feststellen, in denen sich unterschiedliche soziale Gruppen widerspiegeln, denen sich auch die beiden Hauptquellen zurechnen lassen.<sup>33</sup>

Niketas Choniates (1155–1217) war ein hoher Beamter und Mitglied der intellektuellen Elite, die auch der Leserschaft entsprach, an die sich sein Geschichtswerk richtete.<sup>34</sup> Er war Augenzeuge der Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204. In dem Kapitel „Über die Statuen“ beschreibt er eine Auswahl an Stücken des Hippodroms, die zum Zeitpunkt der Abfassung seines Werkes bereits zerstört waren.<sup>35</sup> Er beschränkt sich dabei auf die mythologischen älteren antiken Bildwerke, während er beispielsweise die große Gruppe der frühbyzantinischen Wagenlenkerdenkmäler nicht erwähnt. Niketas Choniates verfügte über eine umfangreiche Bildung und war mit den Schriften antiker Autoren sowie der paganen Mythologie vertraut. Seine Beschreibungen der Bildwerke sind dementsprechend exakt und seine Identifizierungen meistens korrekt. In seinem Text hebt er die technische Kunstfertigkeit und Schönheit

---

**31** Vgl. Bardill 2010b, 93–94.

**32** Für den Gründungsmythos Konstantinopels und die legendäre zum Teil konstruierte Vergangenheit und Vorgeschichte ist neben Konstantin (Neugründung) und Septimius Severus (Zerstörung und Wiederaufbau) auch der eponyme Heros Byzas als eigentlicher Gründer der Stadt von großer Bedeutung. Vgl. Dagron 1984, 61–97.

**33** Zu dieser Einteilung s. Mango 1963, 59–70.

**34** Zur Person des Niketas Choniates, seinem Werk und seiner Leserschaft s. Simpson 2013.

**35** s. o. Anm. 23 (Quelle). Zum Text s. Papamastorakis 2009, 209–223.

der verlorenen Bildwerke hervor, die er der Zerstörungswut und Gier der lateinischen Invasoren gegenüberstellt.

Einen ganz anderen Eindruck vermittelt dagegen die *Patria* des 10. Jhs., die sich an eine andere, breitere Leserschaft wendete.<sup>36</sup> Sie gibt den Kenntnisstand der zwar Schriftkundigen, aber nur über eine (christliche) Grundbildung verfügenden Bevölkerung wieder, die lediglich über sehr geringe oder gar keine Kenntnisse der antiken Mythologie und Geschichte verfügten. Viele in der *Patria* vorgenommene Benennungen sind dementsprechend auch falsch.<sup>37</sup> So wurde ein Reiterstandbild des Kaisers Theodosius zum Bellerophon oder zum biblischen Helden Josua<sup>38</sup> und eine Sitzstatue der Göttin Athene im Hippodrom unter Berufung auf den fiktiven Historiker Herodianos zu Kaiserin Verina, der Frau Leons I. (457–474).<sup>39</sup> Die Menschen verschlingende Skylla wird wiederum als Orakel für das Schicksal Kaiser Justinians II. (685–711) gedeutet.<sup>40</sup>

Ferner wird häufig auf die magische Wirkung von Standbildern verwiesen und damit das bereits in der Antike bekannte Motiv der beseelten Statue wieder aufgegriffen. Diese Vorstellung findet sich stärker ausgeprägt in den populären Quellen, in denen sich wohl vor allem die Mittelschicht widerspiegelt, aber auch in Schriften Intellektueller.<sup>41</sup> Die magische Wirkung

---

**36** Bei Autor und Leserschaft der *Patria* dürfte es sich nach Einschätzung von A. Berger um Angehörige der Schriftkundigen städtischen Mittelschicht gehandelt haben. Der anonyme Autor war insofern belesen, dass er die verbreiteten Chroniken gut kannte, da sich zahlreiche Bezüge zu anderen Texten erkennen lassen. Vgl. Berger 1989, 175–176. Autor wie auch Leserschaft scheinen zudem über einen ausgeprägten Lokalpatriotismus verfügt zu haben.

**37** Die Einträge zu etwa der Hälfte der in der *Patria* behandelten Statuen basieren auf der Übernahme (und zum Teil Überarbeitung) eines älteren Textes, der *Parastaseis syntomoi chronikai*, aus dem späten 8. Jh. Der oder die Autor(en) der *Parastaseis* sind nicht bekannt, doch wurde zuletzt von Benjamin Anderson vermutet, dass es sich bei Leserschaft und Autoren um mittlere und hohe Beamte des Staatsapparates handelte, die aus alten senatorischen Familien Konstantinopels stammten und in feindseliger Ablehnung zu Aufsteigern von außen in der kaiserlichen Beamtschaft standen. Diese Gruppe beanspruchte für sich, über Wissen um die antiken Statuen Konstantinopels und die Prophezeiungen für die Zukunft der Stadt und des Reiches zu verfügen, die diese Bildwerke verkörperten. S. Anderson 2011, 1–19; zur *Parastaseis*: Cameron/Herrin, 1984.

**38** *Patria* II 47; Bassett 2004, 209–211.

**39** *Patria* II 78; Berger 1989, 546.

**40** *Patria* II 77; Berger 2010, 197–198.

**41** Mango 1963, 59–70.

der Statuen konnte sowohl bösartig als auch gutartig sein, wobei sie vor allem als Talisman diverse Übel von der Stadtbevölkerung fernhielten.<sup>42</sup> Sie wurden somit auch als Schutz gegen die in Byzanz weit verbreiteten Apokalypse-Vorstellungen verstanden, die sich in Visionen des Untergangs Konstantinopels manifestierten. Als Urheber der Verzauberungen wird Apollonios von Tyana genannt, der bereits im 6. Jh. als Figur in den byzantinischen Schriftquellen eingeführt wird und der in diversen späteren Texten als Zeitgenosse Konstantins I. erwähnt wird. Bei der historischen Person des Apollonios handelte es sich aber um einen Philosophen des 1. Jhs. n. Chr., der wahrscheinlich das antike Byzantion nie betreten hat.

Besonders ergiebig für die Frage nach der Rezeption sind die heute noch vor Ort verbliebenen Monumente, besonders der Theodosius-Obelisk und die Schlangensäule, auf die ich im Folgenden zu sprechen kommen möchte.

#### DER THEODOSIUS-OBELISK

Beim sog. Theodosius-Obeliken handelt es sich um einen ägyptischen mit Hieroglyphen beschriebenen Obeliken, der auf einem Marmorsockel, der auf allen vier Seiten mit Reliefs versehen ist, aufgestellt ist (Abb. 2).<sup>43</sup> Der Obelisk ist heute nicht mehr intakt, das untere Drittel fehlt, da er bei einem ersten Versuch einer Wiederaufrichtung gebrochen ist.<sup>44</sup> Die Reliefbasis des späten 4. Jhs. gilt als eines der wichtigsten Staatsmonumente der spätantik-frühbyzantinischen Zeit. Die zweigeteilte Basis zeigt auf den vier Seiten der oberen Bildfelder jeweils die männlichen Mitglieder des theodosianischen Kaiserhauses in der imperialen Loge, die umgeben sind von ihrem Hofstaat, hohen Beamten und Soldaten der Leibwache, und auf den unteren Rängen die Bevölkerung zu unterschiedlichen Situationen während der Spiele (Abb. 3). Sie gibt damit in stark komprimierter Form wie in einer Stratigraphie die hierarchische Ordnung der spätantik-frühbyzantinischen Gesellschaft wieder.<sup>45</sup> Auf der Unterbasis befinden

<sup>42</sup> Im Folgenden s. Berger 2016a, 13–26.

<sup>43</sup> Zum Theodosius-Obeliken grundlegend Bruns 1935 sowie Killerich 1998; zusammenfassend Kolb 2001.

<sup>44</sup> Zur Aufstellung in Konstantinopel s. Effenberger/Priese 1996 und Effenberger 2007. Zum Verbleib des unteren Fragments des Obeliken s. u. mit Anm. 58.

<sup>45</sup> Kolb 2001, 241. Zu den Reliefs der Basis des Obeliken vgl. ferner Killerich 1998, 33–140; Mayer 2002, 115–127.



2 Ägyptischer Obelisk im Hippodrom von Konstantinopel



3 Spätantike/Frühbyzantinische Basis des Obelisken

sich auf der den Zuschauerrängen zugewendeten Seiten Inschriften und an den beiden Seiten der Spina wiederum Bildfelder, die die Aufrichtung des Obelisken im Hippodrom sowie ein Wagenrennen zeigen. Die Errichtung des Monuments ist im Kontext der Erhebung Konstantinopels zur Hauptstadt des Ostreiches zu verstehen und erfolgte in Analogie zu den bereits im Circus Maximus in Rom befindlichen Obelisken.<sup>46</sup> Transport und Aufrichtung eines ägyptischen Obelisken galten als eine technische Meisterleistung, die mit einem ungeheuren Aufwand und hohen Risiken verbunden war.<sup>47</sup> Auf den Triumph des Kaisers über einen Usurpator, vor allem aber auch über den Obelisken selbst durch die erfolgreiche Aufrichtung beziehen sich daneben die in Versform auf Griechisch und Latein verfassten Inschriften in der unteren Sockelzone.<sup>48</sup>

Während die Reliefs und Dedikationsinschriften der Basis in der Spätantike- und Byzanzforschung eingehend behandelt wurden, wurde der Obelisk selbst kaum beachtet, obwohl er in der Ansicht das Monument dominiert und seine zunächst missglückte Aufstellung überhaupt erst die Existenz der Basis ermöglichte.<sup>49</sup> Das ist umso verwunderlicher, da eine gute Überlieferungslage vorliegt.<sup>50</sup> Der aus rotem Granit aus Assuan gefertigte Obelisk wurde unter Pharao Thutmoses III. (1479–1425 v. Chr.) in Auftrag gegeben und im Amun-Re-Bezirk des Tempels von Karnak bei Theben zusammen mit einem Gegenstück aufgestellt. Der exakte Aufstellungsort am 7. Pylon ist bekannt und die vor Ort verbliebene Basis konnte identifiziert werden. Ferner war der (vollständige) Obelisk auf der Annalenwand des Tempels wiedergegeben.<sup>51</sup> Die Darstellung erlaubt die Rekonstruktion der Originalhöhe auf ca. 30 m. Die an vier Seiten angebrachten Inschriften behandeln den Sieg des Pharaos über die Mintanni. Nach einer Standzeit von über 1750 Jahren wurde der Obelisk

---

**46** Dazu ausführlich Mayer 2002, 125–127.

**47** Zu Transport und Aufrichtung von Obelisken in der Antike vgl. Wirsching 2013.

**48** Zur Inschrift s. Kolb 2001, 227–228.

**49** A. Effenberger hat überzeugend vorgeschlagen, dass die untere Basis aufgrund ihrer Maße dafür vorgesehen war, den Obelisken zu tragen und lediglich die obere Basis neu angefertigt werden musste, nachdem der Obelisk gebrochen war. S. Effenberger/Priese 1996, 207–283.

**50** Einen summarischen Überblick zur Vorgeschichte des Obelisken bei Bruns 1935, 19–21, die auch eine Übersetzung der Hieroglyphen wiedergibt (ebd. 21–29); Iversen 1972, 9 f; Killerich 1998, 19.

**51** Die Identifizierung des Obelisken auf der Annalenwand des Tempels gelang Breasted 1901/1902, 55–56, die Zuweisung zur Basis Sethe 1906, Nr. 187.

auf Veranlassung Kaiser Constantius II. abgebaut und zusammen mit dem für Rom bestimmten zweiten Obelisk nach Alexandria verschifft.<sup>52</sup> Während der Lateran-Obelisk noch zu Lebzeiten des Constantius nach Rom transportiert und im Circus Maximus aufgerichtet wurde, erfolgte die Verschiffung des für Konstantinopel bestimmten Obeliskens erst unter dessen Nachfolger Julian (361–363) und bis zur Aufrichtung durch Proklos vergingen noch einmal knapp 30 Jahre.

Nach römischer Vorstellung symbolisierte der Hippodrom den Kosmos und die Obeliskens die Sonne.<sup>53</sup> Dies geht auf altägyptische religiöse Konzepte zurück, wo Obeliskens mit dem Sonnenkult verbunden waren.<sup>54</sup> Während das Wissen um die darüberhinausgehende spezifische religiöse Funktion des ägyptischen Obeliskens in byzantinischer Zeit sicherlich nicht mehr vorhanden war, stellt sich die Frage, inwiefern die eingemeißelten Hieroglyphen, die bis heute klar erkennbar sind, noch beachtet wurden. Bei der Wiedergabe des Obeliskens in der Aufrichtungsszene auf der Unterbasis ist auffällig, dass die Hieroglyphen, ausgehend von der unteren Bruchstelle, korrekt wiedergegeben worden sind, soweit der Platz ausreichend war (Abb. 4). Für die Identifizierung des Obeliskens im Bild wären die Hieroglyphen nicht benötigt worden, wahrscheinlicher scheint mir dagegen, dass bei den für den Entwurf des Reliefs verantwortlichen Personen das Wissen um die Bedeutung der Hieroglyphen als Schriftsystem offenbar noch vorhanden war. Es ist sogar nicht auszuschließen, dass der Inhalt der pharaonischen Inschrift noch bekannt war, obgleich sie sicherlich nicht mehr gelesen werden konnte. Für den 33 Jahre zuvor unter Constantius II. im Circus Maximus in Rom aufgestellten Obeliskens lag eine Übersetzung der Hieroglypheninschrift vor, die von Ammianus Marcellinus unter Berufung auf die Übersetzung eines ägyptischen Priesters überliefert wird.<sup>55</sup> Mit der wohl um das Jahr 500 verfassten Hieroglyphica des Horapollon existierte zudem noch eine Abhandlung,

---

**52** Im Folgenden vgl. Kolb 2001, 225–226; Effenberger/Priese 1996, 211–215.

**53** Vgl. Dagron 1974, 331–332; Killerich 1998, 153–156.

**54** S. Jansen-Winkeln 2000, 1081–1082. Die konkrete Funktion und Bedeutung von Obeliskens im ägyptischen Kult sind unbekannt.

**55** Ammianus Marcellinus 17,4,17–23 beruft sich bei der Wiedergabe der Inschrift auf die Übersetzung eines ägyptischen Priesters namens Hermapion, über den ansonsten nichts weiter bekannt ist. Zudem ist unklar, ob es sich bei Hermapion um einen Zeitgenossen des Ammianus handelte oder den Autor eines älteren Textes. Nach Lambrecht 2001, 51–95 handelt es sich tatsächlich um eine Übersetzung der Hieroglypheninschrift, allerdings keine wörtliche.





4 Obelisk vor der Aufrichtung. Detail von der Unterbasis

deren Autor zumindest über Basiswissen der Bedeutung ägyptischer Hieroglyphen verfügte.<sup>56</sup>

In der mittelbyzantinischen Patria wird der Obelisk dagegen nur äußerst knapp im Rahmen der Aufzählung der Monumente im Hippodrom erwähnt, mit einem kurzen Verweis auf die Reliefdarstellungen der frühbyzantinischen Basis.<sup>57</sup> In einem weiteren Abschnitt, der das Strategion, eine Platzanlage nahe des Goldenen Horns, behandelt, wird die abgebrochene untere Seite des Obeliskens im Hippodrom genannt, die dort aufgestellt war.<sup>58</sup> Der Obelisk, der hier als Monolith bezeichnet wird, sei durch den Patrikios Proklos aus Athen in der Zeit Theodosius des Jüngeren gekommen. Albrecht Berger vermutet in seinem Kommentar des Textes, dass der aus der Basisinschrift bekannte Präfekt Proklos hier mit dem neuplatonischen Philosophen gleichen Namens verwechselt wird, womit sich der falsche Herkunftsort (Athen statt Alexandria) sowie die Datierung in die Regierungszeit Theodosius II. anstelle in diejenige Theodosius I. erklären würden.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Felber 1998, 717–718.

<sup>57</sup> Patria II, 8.

<sup>58</sup> Patria II, 60.

<sup>59</sup> Berger 1988, 408–409.

Ausführlichere Beschreibungen und Darstellungen liegen erst wieder für die spätbyzantinische und osmanische Zeit vor.<sup>60</sup> In einer russischen Stadtbeschreibung eines anonymen Autors aus dem 14. Jh. werden nun auch dem Theodosius-Obelisk magische Fähigkeiten zugesprochen.<sup>61</sup> Auf dessen Basis seien 16 Männer mit Besen dargestellt, die in der Nacht die Straßen säuberten, tagsüber aber still auf dem Relief ständen. Die russische Quelle, deren Autor offensichtlich über keinerlei Hintergrundwissen zu ägyptischen Obelisk verfügte, unterscheidet sich von den Berichten europäischer Reisender mit antiquarischem Interesse, die ab dem frühen 15. Jh. einsetzen und dann vor allem für das 16. und 17. Jh. in großer Zahl vorliegen.<sup>62</sup> Insbesondere Besucher, denen Rom vertraut war, vergleichen die Gestaltung und Größe des Monumentes mit den dortigen Obelisk.<sup>63</sup> Des Weiteren galt ihr Interesse den Reliefdarstellungen, besonders aber den Inschriften der Basis, deren Lesbarkeit jedoch mit der zunehmenden Erhöhung des Bodenniveaus stetig abnahm. Die Hieroglyphen werden stets erwähnt und zum Teil auch detailliert beschrieben, obgleich sie zu diesem Zeitpunkt nicht gelesen werden konnten.<sup>64</sup> Nur wenige Reisende setzen sich dagegen ausführlich mit der Darstellung der Aufrichtung des Obelisk und deren technischer Durchführung auseinander, obwohl die 1589 vorgenommene Wiederaufrichtung des Obelisk auf der Piazza del Popolo in Rom für großes Aufsehen in Europa gesorgt hatte. Von den Zeichnungen des Obelisk, die in dieser Zeit entstanden sind, sind vor allem diejenigen aus dem sog. Freshfield-Album (1574) aufgrund ihres hohen Grads an Details hervorzuheben (Abb. 5).

---

**60** Zu zwei annähernd gleichlautenden arabischen Schriftquellen, die sich beide auf den Reiseschriftsteller Al-Harawi beziehen s. Bruns 1935, 3 Anm. 11. Darin wird der Theodosius-Obelisk als ein durch Blei und Eisen befestigter Turm bezeichnet, der sich bei Wind neigt und in dessen Spalten die Menschen Scherben und Nüsse stecken, die dann zermalmt werden.

**61** Majeska 1984, 250. 256–257. Nach dem anonymen russischen Autor wurde die Reliefbasis von Kaiser Leo dem Weisen angefertigt, dem in Byzanz magische Fähigkeiten zugesprochen wurden. Vgl. Mango 1960, 74. Majeska vermutet, dass es sich bei der Legende um konstantinopolitanische Folklore handelt, sie dürfte in der Tradition der Patria stehen.

**62** S. im folgenden Grélois 2010, 213–239.

**63** Ebd. 220–221.

**64** Ebd. 229–230.



5 Schlangensäule und Obelisk im Hippodrom von Konstantinopel nach dem Freshfield Album (1574) (siehe auch Taf. 2b)

## DIE SCHLANGENSÄULE

In einem Abstand von 34 m südwestlich des ägyptischen Obeliskens befindet sich die sog. Schlangensäule (Abb. 6).<sup>65</sup> Die Identifizierung des Monumentes als Weihgeschenk der Griechischen Poleis nach dem Sieg über die Perser in der Schlacht von Plateia (479 v. Chr.) im Heiligtum des Apollon in Delphi gelang nach der Freilegung des verschütteten unteren Bereichs des Monuments 1855 durch Charles Newton.<sup>66</sup> Dies ermöglichte die Lesung der an den unteren Windungen eingeschriebenen Inschrift, welche die Namen der an der Schlacht beteiligten griechischen Stadtstaaten nennt.<sup>67</sup> Die antiken Autoren Herodot und Pausanias vermitteln in ihren Schriften eine Vorstellung des ursprünglichen Zustandes des Monumentes.<sup>68</sup> Die Bronzesäule bildete drei ineinander verschlungene Schlangenkörper ab, deren Köpfe nach außen abstanden (Abb. 5). Sie

<sup>65</sup> Die Schlangensäule wurde unlängst von Stephenson 2016 im Rahmen einer Monographie erneut behandelt. S. dazu die Rezension von A. Berger (Berger 2018).

<sup>66</sup> Newton 1865, 25–35.

<sup>67</sup> Frick 1856, 217–224; Dethier/Mordmann 1864, 20–28.

<sup>68</sup> Herodot 9, 81; Pausanias 10, 13, 9.



**6** Die Schlangensäule im Hippodrom von Konstantinopel. Im Hintergrund der Ägyptische Obelisk (siehe auch Taf. 3)

dienten als Stütze für einen goldenen Dreifuß. Die Köpfe blieben über lange Zeit mit dem Säulenschaft verbunden, bis sie um 1700, unter unbekanntem Umständen, vom Monument abfielen.<sup>69</sup> Danach verliert sich ihre Spur, das Fragment des Oberkiefers einer der Schlangen wurde jedoch 1848 während der Restaurierung der Hagia Sophia durch die Gebrüder Fossati in der Umgebung des Bauwerks gefunden und befindet sich heute im Archäologischen Museum Istanbul.

Für die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes des Monumentes wurden zwei Vorschläge unterbreitet.<sup>70</sup> In der ‚kleinen Lösung‘ wird der Dreifuß mit Kessel unmittelbar auf die Köpfe aufgesetzt und von diesen getragen. In der ‚großen Lösung‘ reichen die Füße des Dreifußes bis auf den Boden hinab und tragen somit die Hauptlast, während die Säule als Mittelstütze dient.

In den Schriftquellen wird mehrfach die Überführung von Dreifüßen aus Delphi nach Konstantinopel unter Konstantin I. und deren Aufstellung im Hippodrom erwähnt, die auf die Schlangensäule bezogen worden sind.<sup>71</sup> Da die frühesten Texte bereits aus dem 4. Jh. stammen, wird in der Forschung davon ausgegangen, dass die Schlangensäule tatsächlich bereits zur Erstausrüstung des Hippodroms unter Konstantin I. gehörte.<sup>72</sup> Als Beleg dafür, dass auch in späteren Zeiten die Bedeutung des Monumentes bekannt war, gilt ein Thukydides-Scholion des 9. Jhs.<sup>73</sup> Darin wurde in dem betreffenden Abschnitt zur Weihung der griechischen Poleis eine Notiz eingefügt, dass es sich um jenen Dreifuss handelt, der sich im Hippodrom befindet.

Es ist nun bemerkenswert, dass in den byzantinischen Quellen stets nur von Dreifüßen die Rede ist, von denen sich offenbar mehrere im Hippodrom, aber auch auf anderen Plätzen der Stadt befunden haben, die Schlangensäule selbst aber keine Erwähnung findet.<sup>74</sup> Ferner wird die

---

**69** Bardill 2010c, 165.

**70** Zu den verschiedenen Rekonstruktionsvorschlägen s. Gauer 1968, 90–92; Laroche 1989, 196–198.

**71** U. a. Eusebius, *Vita Constantini* 3, 54, 2; Sozomenos, *hist. eccl.* 2, 5, 4. Dazu Stichel 1997, 316–319 mit Nennung weiterer Quellen und Bibliographie.

**72** Ausführlich diskutiert bei Stichel 1997, 315–348. Zuletzt Stephenson 2016 103–104.

**73** Zitiert und besprochen von Stichel 1997, 321–322 mit Angabe weiterer Literatur, der darauf verweist, dass die Handschrift selbst aus dem 11. Jh. stammt, aber auf einen Archetypus des 9. Jhs. zurückgeht.

**74** Weitere Dreifüße befanden sich u. a. auf dem *Strategeion* und dem *Xerolophos* (Arcadiusforum). Vgl. Berger 1989, 409–410. 723–724.

Schlangensäule auch nicht auf den frühbyzantinischen Darstellungen des Hippodroms wiedergegeben, obwohl sie sich aufgrund ihrer charakteristischen Gestalt als leicht zu identifizierendes Objekt angeboten hätte.<sup>75</sup> Dies ist umso erstaunlicher, da der Dreifuß nach der Beschreibung des Pausanias, der das Monument im 2. Jh. n. Chr. in Delphi besichtigt hat, nicht mehr existierte, die Schlangensäule also gar nicht als Dreifuß-Votiv nach Konstantinopel gelangte.<sup>76</sup> Verkompliziert wird die Situation zudem durch den archäologischen Befund: Die Schlangensäule diente in ihrer letzten Funktion als Brunnenanlage. Die strukturelle Ausführung dieser Maßnahmen, die Wasserkanäle, das grob ausgeführte Brunnenbecken sowie die Basis der Säule, die aus einem wiederverwendeten umgedrehten Kapitel bestand, welches verdreht zur Achse der Spina versetzt worden ist, deuten auf die Errichtung des Monumentes nach 1261 in spätbyzantinischer Zeit, als nur noch äußerst begrenzte Mittel zur Verfügung standen.<sup>77</sup> Erst aus dieser Epoche stammen schließlich die ersten Zeichnungen und Beschreibungen der Schlangensäule.<sup>78</sup> Zwar ist es nicht völlig auszuschließen, dass sich die Schlangensäule bereits zuvor an anderer Stelle im Hippodrom befunden hat und in spätbyzantinischer Zeit lediglich versetzt worden ist, doch fehlt es dann an einer plausiblen Erklärung, warum die

---

**75** Nach Madden 1992, 116 hätte sich die Schlangensäule zudem gegenüber dem Kathisma und damit an einer äußerst prominenten Stelle des Euripos befunden. Dieses Arrangement zeigt auch die 3d-Rekonstruktion T. Öners bei Bardill 2010b, 100 Abb. 8,7, wobei Bardill darauf verweist, dass eine exakte Gegenüberstellung von Monument und Kaiserloge nicht zu belegen ist, ebd. 140–141. Gegen einen Bezug zwischen Schlangensäule und Kathisma Stichel 1997, 322 Anm. 35. **76** S. o. Anm. 68; vgl. dagegen Steinhart 1997, 38–39.

**77** Die Umgebung der Schlangensäule wurde im Rahmen der britischen Grabung unter Casson freigelegt, deren Ergebnisse sich heute nicht mehr überprüfen lassen. Casson spricht die Wasserkanäle als „very late Byzantine fabric“ an. S. Casson 1928, 12–13. Das Wasserbecken bestand aus in Mörtel gesetzten Bruchsteinen. Es steht damit in deutlichem Kontrast zu dem Becken der Brunnenanlage des gemauerten Obeliskens südwestlich der Schlangensäule, welches mit Mosaiken dekoriert war, ebd. 11–12. Als Indiz für eine frühbyzantinische Nutzung des Monumentes als Brunnen gilt ein im Schaft eingelassenes Bleirohr, dessen gestempelte Inschrift einen Stadteparchen nennt. Auch dabei könnte es sich jedoch um eine Zweitverwendung handeln. Vgl. die ausführliche Diskussion des Befundes bei Stephenson 2016, 19–25.

**78** Die ältesten Erwähnungen und ersten Beschreibungen der Schlangensäule gehen auf russische Pilgerberichte zwischen 1390 und 1420 zurück. Vgl. Majeska 1984, 250–251. 254–256.

Kreuzfahrer 1204 ausgerechnet dieses Monument nicht eingeschmolzen haben.<sup>79</sup> Wahrscheinlicher ist es m. E., dass die Schlangensäule erst nach der Rückeroberung der Stadt durch die Byzantiner in den Hippodrom versetzt wurde, um im Zuge einer letzten vergeblichen Restaurierungsmaßnahme im Hippodrom an den verlorenen Glanz dieses Ortes in vergangenen Zeiten anzuknüpfen, wobei die historische Bedeutung des Monumentes zu diesem Zeitpunkt längst in Vergessenheit geraten war.<sup>80</sup> In der Bevölkerung galt nun auch die Schlangensäule als verzaubertes Standbild, welches als magischer Talisman die Stadt vor giftigen Schlangen beschützte, wie es in zahlreichen Reiseberichten ab spätbyzantinischer und vor allem in osmanischer Zeit wiedergegeben wird.<sup>81</sup> In einer weiteren Legende heißt es, dass die Schlangensäule einst ein Brunnen gewesen sei und aus den Rachen der drei Schlangen Milch, Wein und Wasser, in anderen Varianten auch Öl, geflossen sei.<sup>82</sup>

#### DER HIPPODROM IN OSMANISCHER ZEIT

Nach der Eroberung Konstantinopels 1453 lag das ruinöse Gelände des Hippodroms zunächst brach. Aus Reiseberichten und Stadtansichten geht hervor, dass sich im Hippodrom noch Reste des Euripos erhalten hatten, auf

---

**79** Ausgehend von Dethier/Mordmann 1864, 29 wird dies im Allgemeinen mit der magischen Funktion des Monumentes als Talisman gegen giftige Schlangen begründet. Dagegen spricht jedoch, dass zahlreiche andere Bronzestandbilder, denen ebenfalls eine magische Wirkung zugesprochen wurde, zerstört wurden und die Legende erst knapp 200 Jahre später zum ersten Mal in den Quellen überliefert wird (s. u. Anm. 81). Lediglich Madden 1992, 121 vermutete, dass die praktische Funktion als Brunnen das Monument vor der Zerstörung bewahrt habe.

**80** So bereits Müller-Wiener 1979, 65, der eine Aufstellung der Schlangensäule im Hippodrom im 9. Jh. vermutet und van der Vim 1980, 269 für die paläo-logische Zeit. Für eine konstantinische Aufstellung sprachen sich u. a. Stichel 1997, 318–322. 347; Bardill 2010c, 165 und zuletzt Stephenson 2016, 103–104 aus.

**81** Die magische Wirkung als Talisman gegen Schlangen stammt aus einer Vielzahl ausländischer Reiseberichte. Zwar findet sie sich nicht in byzantinischen Quellen, es ist jedoch davon auszugehen, dass die Reisenden hier wiedergeben, was ihnen von der lokalen Bevölkerung zu den Monumenten berichtet worden ist. Die älteste Überlieferung der Legende geht auf den spanischen Gesandten Ruy Gonzales de Clavijo zurück, der sich im Winter 1402/1403 in Konstantinopel aufhielt. s. Stichel 1997, 327; Grélois 2010, 231–234; Stephenson 2016 183–185.

**82** Stichel 1997, 325–326; Grélois 2010, 231; Stephenson 2016, 155–158.

denen sich noch diverse Statuenbasen, aber auch aufrechtstehende Säulen, die ehemals Standbilder trugen, befunden haben (Abb. 1).<sup>83</sup> Mit der Errichtung des Neuen Herrscherpalastes, des heutigen Topkapı Saray, im Bereich der ehemaligen Akropolis von Byzanz gewann das Areal an Attraktivität.<sup>84</sup> In der Folge wurden viele der Ruinen und die Postamente entfernt und an den Rändern entstanden eine Reihe von Holzpalästen hoher osmanischer Beamter. Mit dem Bau der Sultan Ahmet-Moschee (1616) und den damit verbundenen Erdarbeiten kam es zu einer Erhöhung des Platzes, die heute ca. 4,5 Meter beträgt.<sup>85</sup> Zu dieser Zeit hatte sich das nun Atmeydanı genannte Areal bereits zum wichtigsten Platz des osmanischen Konstantinopels und erster Anlaufstelle für ausländische Besucher entwickelt.

Bereits zuvor hatte Mehmet II. zwei Säulenbasen von Wagenlenkermonumenten vom ehemaligen Hippodrom in den äußeren Hof des Topkapı Saray bringen lassen, wo er sie als Teil einer Sammlung byzantinischer Antiken aufstellen und ausgewählten westlichen Besuchern vorführen ließ.<sup>86</sup> Unter anderen befanden sich hier auch die Porphyrsarkophage byzantinischer Kaiser aus der Apostelkirche und das Reiterstandbild der Justinianssäule. Mehmet blieb jedoch mit seinem zur Schau gestellten Antikeninteresse ein Einzelfall unter den osmanischen Herrschern. Bereits sein Nachfolger Beyazit II. ließ die Sammlung wieder auflösen. Auch in der osmanischen Oberschicht gab es offenbar nur ein geringes Interesse an den byzantinischen Monumenten. Dies setzte erst vereinzelt viel später im Zuge des westlichen Modernisierungsprogramms spätosmanischer Zeit ein. Dementsprechend liegen nur wenige osmanischen Berichte oder Beschreibungen zu den byzantinischen Monumenten auf dem Atmeydanı vor, die vielfach die auf die byzantinische Zeit zurückgehenden Legenden wiedergeben.<sup>87</sup> Allerdings wurden die noch intakten Monumente, die Obelisken und die Schlangensäule nicht entfernt und sie fanden auch Beachtung bei der Bevölkerung. Stattdessen wurden sie

---

<sup>83</sup> Vgl. Bardill 2010b, 96–98. 135–137.

<sup>84</sup> Für die Entwicklung des Atmeydanı in osmanischer Zeit s. Kuban 2010, 17–31 und Tanman/Çobanoğlu 2010, 32–70.

<sup>85</sup> Casson 1928, 9.

<sup>86</sup> Zur Sammlung Mehmeds II. s. Stephenson 2016, 213–214.

<sup>87</sup> Ferner wird in den osmanischen Quellen davon berichtet, dass Mehmet II. den Schlangen den Unterkiefer abgeschlagen habe, doch handelt es sich dabei um eine Legende, die auch mit anderen Sultanen verbunden wird. s. Stichel 1997, 344 Anm. 139. Zu den osmanischen Quellen zum Theodosius-Obelisken Bruns 1935, 7–8.



offenbar als würdige Kulisse für die auf dem Atmeydanı abgehaltenen Veranstaltungen empfunden. Das zeigt sich besonders eindrucksvoll an den zahlreichen Miniaturzeichnungen, die von der Sultansfamilie veranstalteten Festivitäten darstellen, auf denen in großer Detailfülle auch die besagten Monumente wiedergegeben werden. Abgehalten wurden hier vor allem Feierlichkeiten anlässlich von Beschneidungsfesten der Prinzen oder Hochzeiten der imperialen Familie. Die Festivitäten standen dabei dem Prunk der Zirkusspiele der byzantinischen Zeit nicht nach. Sie gingen über einen Zeitraum von mehreren Wochen und beinhalteten allerlei Aufführungen von Akrobaten, Reiterspiele und weitere Aktivitäten.

Ein letztes Revival erlebte der ehemalige Hippodrom als Ausstellungsfläche in der Regierungszeit Sultan Süleymans des Prächtigen. Nach der Eroberung von Buda in Ungarn 1526 ließ der Großwesir Ibrahim Paşa auf dem Atmeydanı zunächst die Kriegsbeute präsentieren und dann eine dort erbeutete Herkules-Statue aus Bronze auf einer der offenbar noch vorhandenen Säulen errichten.<sup>88</sup> Bei dem Herkules handelte es sich nicht um eine antike Skulptur, sondern um ein Bildwerk der Renaissance. Doch blieb auch dies eine Episode. Wenige Jahre danach wurde Ibrahim Paşa exekutiert und das Standbild entfernt und eingeschmolzen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

### QUELLEN

**Ammianus Marcellinus** Ammianus Marcellinus: Römische Geschichte. Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen von Wolfgang Seyfarth. Bd. 1. Darmstadt 1983.

**Manuel Holobolos, Logos** Manuelis Holoboli: Orationes. Bd. 2, editiert von M. Treu. In: Programm des Königlichen Viktoria-Gymnasiums zu Potsdam 2. Wiss. Teil. Potsdam 1907, 51–98.

**Patria** Preger, Theodor (Hrsg.): *Scriptores originum Constantinopolitanarum* I. Leipzig 1901. und II. Leipzig 1907.

**Niketas Choniates** *Nicetae Choniatae historia*, editiert von I. A. van Dielen. Berlin 1975.

**Sozomenos, hist. eccl.** Sozomenos *Historia ecclesiastica*. Übers. u. eingel. von Günther Christian Hansen. Turnhout 2004.

**Eusebius** *De vita Constantini* = Über das Leben Konstantins / Eusebius von Caesarea. Übers. und komm. von Horst Schneider. Turnhout 2007.

---

<sup>88</sup> Vgl. Grélois 2010, 221–223.

## SEKUNDÄRLITERATUR

- Bardill 2010a** Bardill, Jonathan: Excavations in the Hippodrome. In: Pitarakis 2010, 83–90.
- Bardill 2010b** Bardill, Jonathan: Archaeologists and Excavations in the Hippodrome. In: Pitarakis 2010, 91–148.
- Bardill 2010c** Bardill, Jonathan: The Monuments and Decoration of the Hippodrome in Constantinople. In: Pitarakis 2010, 149–184.
- Bardill 2012** Bardill, Jonathan: Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age. Cambridge 2012.
- Bassett 1991** Bassett, Sarah: The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople. In: DOP 45 (1991), 87–96.
- Bassett 2004** Bassett, Sarah: The Urban Image of Late Antique Constantinople. Cambridge 2004.
- Berger 1988** Berger, Albrecht: Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos. Poikila Byzantina 8. Bonn 1988.
- Berger 2005** RAC 21 (2005), 435–483, s. v. Konstantinopel (stadtdgeschichtlich) (Berger, Albrecht).
- Berger 2010** Berger, Albrecht: The Hippodrome of Constantinople in Popular Belief and Folklore. In: Pitarakis 2010, 194–205.
- Berger 2013** Berger, Albrecht: Accounts of Medieval Constantinople. The Patria. Dumbarton Oaks Medieval Library 24. Cambridge, Mass. 2013.
- Berger 2016a** Berger, Albrecht: Magical Constantinople: statues, legends, and the end of time. In: Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek studies 2 (2016), 9–29.
- Berger 2016b** Berger, Albrecht: Die dunkle Seite der Sakralität – verzauberte Orte und Statuen in Konstantinopel. In: Distant Worlds Journal 2 (2016), 97–107.
- Berger 2018** Berger, Albrecht: Rezension zu: Stephenson, Paul: The Serpent Column. A Cultural Biography. Oxford 2016. In: sehepunkte 18 (2018), Nr. 2.: <http://www.sehepunkte.de/2018/02/29422.html> (15. September 2020).
- Breasted 1901** Breasted, James Henry: The Obelisks of Thutmose III. and his Building Season in Egypt. In: Zeitschrift für Ägyptische Sprache 39 (1901), 55–61.
- Bruns 1935** Bruns, Gerda / Krauss, Friedrich: Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. IstForsch 7. Istanbul 1935.
- Cameron/Herrin 1984** Cameron, Averil / Herrin, Judith: Constantinople in the Early Eighth Century. The Parastaseis Syntomoi Chronikai. Introduction, Translation and Commentary. Leiden 1984.
- Cameron 1973** Cameron, Alan D. E.: Porphyrius – the Charioteer. Oxford 1973.
- Cameron 1976** Cameron, Alan D. E.: Circus factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium. Oxford 1976.

- Casson 1928** Casson, Stanley / Geoffrey, Francis Hudson / Jones, Arnold Hugh Martin: Preliminary Report Upon the Excavations Carried Out in the Hippodrome of Constantinople in 1927 On Behalf of the British Academy. London 1928.
- Dagron 1974** Dagron, Gilbert / Lemerle, Paul E.: Naissance d'une capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451 (1re édition, 2e trimestre). Paris 1974.
- Dagron 1984** Dagron, Gilbert: Constantinople imaginaire. Études dur le recueil des Patria. Bibliothèque byzantine, Études 8. Paris 1984.
- Dagron 2000** Dagron, Gilbert: L'organisation et le déroulement des courses d'après le Livre des cérémonies, Travaux et Mémoires 13 (2000), 1–200.
- Dagron 2011** Dagron, Gilbert: L'hippodrome de Constantinople: Jeux, peuple et politique. Paris 2011.
- Dethier/Mordtmann 1864** Dethier, Philipp Anton / Mordtmann, Andreas David: Epigraphik von Byzantion und Constantinopolis von den ältesten Zeiten bis zum Jahre Christi 1453. DenkschrWien 13. Wien 1864.
- Effenberger/Priese 1996** Effenberger, Arne / Priese, Karl-Heinz: *Überlegungen zur Aufstellung des Theodosios-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel*. In: Brenk, Beat (Hrsg.): Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel, 6. und 7. Mai 1994. Wiesbaden 1996, 207–271.
- Effenberger 2007** Effenberger, Arne: Nochmal zur Aufstellung des Theodosios-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel. In: Gymnasium, 114 (2007), 587–598.
- Felber 1998** DNP 5 (1998), 717–718, s. v. Horapollon (Felber, Heinz).
- Frick 1856** Frick, Otto: Das Plataeische Weihgeschenk zu Kostantinopel. Ein Beitrag zur Geschichte der Perserkriege. In: Jahrbücher für classische Philologie. Suppl. III Leipzig 1859, 217–224.
- Gauer 1968** Gauer, Werner: Weihgeschenke aus den Perserkriegen. IstMitt Beih. 2. Tübingen 1968.
- Greatrex 1997** Greatrex, Geoffrey B.: The Nika Riot. A Reappraisal. In: JHS 117 (1997), 60–86.
- Grélois 2010** Grélois, Jean-Pierre: Western Travelers' Perspectives on the Hippodrome/Atmeydanı: Realities and Legends (Fifteenth-Seventeenth Centuries). In: Pitarakis 2010, 213–239.
- Heucke 1994** Heucke, Clemens: Circus und Hippodrom als politischer Raum. Untersuchungen zum grossen Hippodrom von Konstantinopel und zu entsprechenden Anlagen in spätantiken Kaiserresidenzen. Hildesheim 1994.
- Iversen 1972** Iversen, Erik: The Obelisks of Istanbul and England. Obelisks in Exile, Bd. 2. Kopenhagen 1972.
- Jansen-Winkeln 2000** DNP 8 (2000), 1081–1082, s. v. Obelisk (Jansen-Winkeln, Karl).
- Kidonopoulos 1994** Kidonopoulos, Vassilios: Bauten in Konstantinopel 1204–1328. Verfall und Zerstörung, Restaurierung, Umbau und Neubau von

Profan- und Sakralbauten. Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik, Bd. 1. Wiesbaden 1994.

**Kiilerich 1998** Kiilerich, Bente. Obelisk Base in Constantinople. The Court Art and Imperial Ideology. ActaAArtHi 10. Rom 1998.

**Kolb 2001** Kolb, Frank: Herrscherideologie in der Spätantike. Berlin 2001.

**Kuban 2010** Kuban, Doğan: Atmeydanı. In: Pitarakis 2010, 17–31.

**Lambrecht 2001** Lambrecht, Bérénice: L'obélisque d'Hermapion (Ammien Marcellin, Res Gestae XVII, 4, 17–23). In: Muséon 114 (2001), 51–95.

**Laroche 1989** Laroche, Didier: Nouvelles observations sur l'offrande de Platées. In: BCH 113 (1989), 183–198.

**Madden 1992** Madden, Thomas F.: The Serpent Column of Delphi in Constantinople. Placement, Purposes, and Mutilations. In: Byzantine and Modern Greek Studies 16 (1992), 111–145.

**Majeska 1984** Majeska, George P.: Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Dumbarton Oaks Studies 19. Washington 1984.

**Mango 1949** Mango, Cyril: L'Euripe de l'Hippodrome de Constantinople. Essai d'identification. In: REB 7 (1949), 180–193.

**Mango 1960** Mango, Cyril: The legend of Leo the Wise. In: ZRVI 6 (1960), 59–93.

**Mango 1963** Mango, Cyril: Antique Statuary and the Byzantine Beholder. In: DOP 17 (1963), 53–75.

**Mango 1981** Mango, Cyril: Daily Life in Byzantium. In: JÖB 31,1 (1981), 337–353.

**Mango 2010** Mango, Cyril: A History of the Hippodrome of Constantinople. In: Pitarakis 2010, 36–43.

**Mayer 2002** Mayer, Emanuel: Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. Mainz 2002.

**Müller-Wiener 1977** Müller-Wiener, Wolfgang: Bildlexikon zur Topographie Istanbul: Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Tübingen 1977.

**Newton 1865** Newton, Charles T.: Travels and Discoveries in the Levant. Bd. 2. London 1865.

**Papamastorakis 2009** Papamastorakis, Titos: Interpreting the De Signis of Niketas Choniates. In: Simpson, Alicia / Efthymiadis, Stephanos (Hrsg.): Niketas Choniates. A Historian and a Writer. Genf 2009, 209–223.

**Pitarakis 2010** Pitarakis, Brigitte (Hrsg.): Hippodrom/Atmeydanı. İstanbul'un tarih sahnesi – A stage for Istanbul's history. Ausstellungskatalog. Istanbul 2010.

**Sethe 1906** Sethe, Kurt: Urkunden der 18. Dynastie. Abteilung IV, Band I, Heft 1–4. Historisch-biographische Urkunden. Leipzig 1906.

**Simpson 2013** Simpson, Alicia: Niketas Choniates. A Historiographical Study. Oxford 2013.

**Steinhardt 1997** Steinhardt, Matthias: Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des plataischen Weihgeschenkes. In: BCH 121 (1997), 33–69.

**Stephenson 2016** Stephenson, Paul: The Serpent Column. A Cultural Biography. New York 2016.

**Stichel 1997** Stichel, Rudolf H. W.: Die ‚Schlangensäule‘ im Hippodrom von Istanbul. Zum spät- und nachantiken Schicksal des Delphischen Votivs der Schlacht von Plataiai. In: IstMitt 47 (1997), 315–348.

**Tanman/Çobanoğlu 2010** Tanman, Baha / Çobanoğlu, A. Vefa: Ottoman Architecture in Atmeydanı and its Environs. In: Pitarakis 2010, 32–70.

**Van der Vin 1980** Van der Vin, Jos P. A.: Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales. Leiden 1980.

**Wiemer 2004** Wiemer, Hans-Ulrich: Akklamationen im spätrömischen Reich. In: Archiv für Kulturgeschichte 86,1 (2004), 27–74.

**Wirsching 2013** Wirsching, Armin: Obelisken transportieren und aufrichten in Ägypten und in Rom. Mit einem Exkurs zu den Memnonkolossen. Norderstedt 2013.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1, Taf. 2a** Onuphrii Panvinii Veronensis, De ludis circensibus, libri II. De triumphis, liber unus. Digital Library@Villanova University (Lizenz CC BY-SA 4.0).

**2** Foto: St. Westphalen.

**3** Foto: St. Westphalen.

**4** Foto: St. Westphalen.

**5, Taf. 2b** Freshfield Album, Fol. 20, Trinity College Library, Cambridge (Lizenz CC BY-NC 4.0).

**6, Taf. 3** Gryffindor, Wikimedia Commons.



---

JÖRN LANG

## ZWISCHEN MITTELMEER UND MITTELDEUTSCHLAND

### *Antiquitates* im Kontext sächsischer Sammlungen bis ins 18. Jahrhundert<sup>1</sup>

#### OBJEKT UND KONTEXTE IN ARCHÄOLOGISCHEN WISSENSCHAFTEN

In der archäologischen Forschung besteht kein Zweifel, dass Kontexten als Rahmungen von Objekten und Akteuren besonderes Augenmerk zukommen muss. Unter dem Begriff des Kontextes werden dabei insbesondere Fund- wie auch Verwendungs- und Produktionskontexte verstanden, da sie die Grundlagen für eine historische Auswertung von Funden und Befunden darstellen.<sup>2</sup> Über die Ausgrabung werden historische Schichten freigelegt und über exakte Beobachtungen der Anordnung von Objekt und Raum Aussagen über die Vergangenheit getroffen. Damit steht letztlich der historische Kontext im Zentrum des Erkenntnisinteresses. Die freigelegten Befunde werden dokumentiert und – wenn möglich – konserviert, die Objekte in Depots oder Ausstellungsräumen neu kontextualisiert. So erhalten die Zeugnisse der materiellen Kultur neue Rahmungen.

---

**1** Der folgende Beitrag ist das leicht umstrukturierte und um die wesentlichen Nachweise ergänzte Manuskript des Vortrags. Für die Gelegenheit, einen ersten Bericht aus der Beschäftigung mit dem mitteldeutschen Sammlungswesen der frühen Neuzeit geben zu können, danke ich den Organisator\*innen der Tagung, allen Teilnehmer\*innen für Anregungen während der Diskussionen.

**2** Vgl. etwa Lang 2002, 23–28.

Das Potenzial, in unterschiedlichen Kontexten zu wirken, wird in besonderer Weise deutlich, wenn Artefakte nicht unmittelbares Ergebnis der Ausgrabung vergangener Kulturschichten darstellen, sondern über große Distanzen in Zeit und Raum hinweg transferiert und in größere Ensembles wie Sammlungen integriert werden.

Sammeln ist hierbei nicht auf das schlichte Akkumulieren physischer Gegenstände zu reduzieren, sondern bedeutet die Aufhebung eines Kontextes und Schaffung eines neuen.<sup>3</sup> Es ist damit sowohl ein Akt kultureller Aneignung wie auch Sinnstiftung.<sup>4</sup> Seit der Antike konnten Artefakte durch Überführung und Anordnung zu Sammlungsobjekten werden.<sup>5</sup> Dabei behalten sie einerseits Aussagekraft für die Zeit, aus der sie entstammen. Andererseits tragen sie Bedeutung innerhalb ihrer neuen Rahmung. In dieser sind sie rein materiell ein stabiler Bestandteil, unterliegen aber ebenjener historischen Dynamik, denen ihre Kontexte ausgeliefert sind und innerhalb derer sie Ordnungen eine Form geben bzw. Bedeutung generieren können.

Als neue, repräsentativ organisierte Rahmungen bildeten sich nach den Anfängen des Sammelns im 14. Jahrhundert<sup>6</sup> vor allem ab dem 16. Jahrhundert ‚Studioli‘ und Bibliotheken<sup>7</sup>, Kabinette und ‚Wunderkammern‘<sup>8</sup> heraus. Durch sie wurden Ordnungen geschaffen, die Objekten

**3** Vgl. Zacharias 1990.

**4** Vgl. zur Kulturtechnik „Sammeln“ aus der Vielzahl an Annäherungen stellvertretend: Wilde 2015, 35–78; Pomian 2013; te Heesen/Spary 2001; Sommer 1999; Grote 1994.

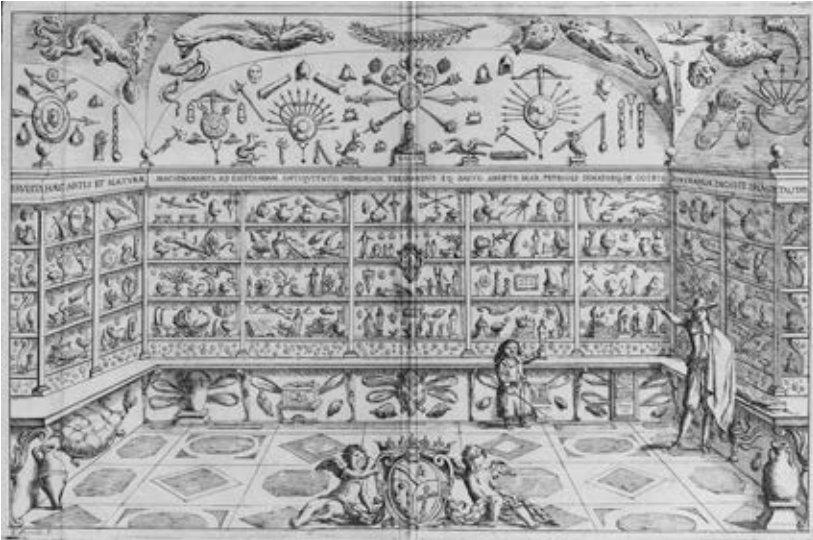
**5** Z. B. Plin. nat. 37, 11–12. Vgl. zusammenfassend Favaretto 2002, 17–27.

**6** Vgl. Becker 1996. Eines der prominentesten Beispiele ist zweifellos Francesco Petrarca, für den eine Sammlung von Münzen und Gemmen belegt ist. Vgl. Magnaguti 1907.

**7** Vgl. Liebenwein 1977.

**8** Der Begriff der Wunderkammer lässt sich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts belegen und wurde parallel zu den Termini „Museum“, „Thesaurus“ und „Studiolo“ verwendet. Der früheste Nachweis findet sich Mitte 16. des Jahrhunderts in der Chronik des Graf Froben Christoph von Zimmern. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Cod. Don. 580,a, 828 sowie bei von Quicchelberg 1565, *Inscriptiones vel tituli amplissimi, der von „miraculosarumque rerum – wundersamen Dingen“* schreibt und einen ersten Versuch der Ordnung unternimmt. Vgl. dazu Roth 2000, 37; Bolzoni 1994. Wunderkammern des 15. und 16. Jahrhunderts haben sich nur in seltenen Fällen erhalten, die Überlieferung wird erst ab dem 17. Jahrhundert dichter. Vgl. Beßler 2009, 16; von Schlosser 1978.





1 Ansicht der Sammlung des Ferdinando Cospi, 1677

ihren Platz gaben, sie räumlich arrangierten und anschaulich darboten. Damit wurden sie zu Orten des Wissens im Sinne gedanklich-räumlicher Vernetzungen von Objekten. Eine Vorstellung von diesen additiven Prinzipien wird in der Ansicht des Museum Ferdinando Cospi (1606–1686) in Bologna aus dem Jahr 1677 anschaulich (Abb. 1). Es zeigt eine Vielfalt an Dingen, natürliche wie auch von Menschen gefertigte, architektonisch eingehegt und bietet sie bildlich durch den Einsatz der zentralen Perspektive dar.<sup>9</sup>

Als Räume des Wissens und Abbilder von Weltordnungen sind Wunderkammern ebenso wie Bibliotheken als Orte der Sammlung natürlicher und künstlich gefertigter Dinge, den *naturalia* und *artificialia*, gut untersucht. Im Folgenden soll daher der Blick exemplarisch auf einzelne Bestandteile gelenkt werden, die immer noch einer systematischen Erfassung harren. Im Zentrum stehen antike Objekte und ihr Stellenwert im Zusammenhang von „mannigfacher Abwechslung der Dinge“, die

<sup>9</sup> Vgl. zur Konstruktion solcher Räume z. B. Siegel 2003. Objekte, die man der Gruppe der *antiquitates* zurechnen würde, sind u. a. eine lateinische Grabinschrift, eine Aschenurne, ägyptische bzw. ägyptisierende wie auch griechisch-römische Figurinen sowie einige Amphoren. Vgl. zum Werk und zur Ordnung der Sammlung Minelli 1985.

Kaspar Friedrich Jencquel alias Neickelius in seiner *Museiografia* von 1727 als grundlegende Disposition geistiger Beschäftigung umschrieb.<sup>10</sup> Der Begriff Antike(n) findet dabei im Sinne von *antiquitates* Verwendung, ganz im Sinne von Jencquels Merkmalskatalog, nach dem bei Gegenständen „[...] ein Haupt-Unterschied unter denen antiken und modernen sonderlich muß gemacht werden“.<sup>11</sup> Eine weitere Differenzierung lässt sich für den hier betrachteten Zeitraum nicht rechtfertigen, da diese erst im Verlauf des 19. Jhs. mit der zunehmenden Ausdifferenzierung von Wissensgebieten über universitäre Ausbildungsstrukturen erfolgte, die zu neuen Formen von Wissensordnungen führten.<sup>12</sup>

Es geht im Folgenden nicht um eine systematische Darlegung. Vielmehr orientieren sich die Gedanken ausgehend von Fallbeispielen an zwei objekt- und ordnungszentrierten Leitfragen: Über welche Wege erfolgte eine Zuschreibung von Bedeutung innerhalb der neuen Sammlungskontexte in einer Zeit vor der Entstehung systematischer Sammlungen wie beispielsweise dem Antikenmuseum der Universität Leipzig im Jahre 1842? Und welche Stellen besetzten *antiquitates* innerhalb dieser sammelnd erzeugten Ordnungen? Dazu werden zunächst Schlaglichter auf *antiquitates* und ihre Kontexte innerhalb der höfischen und bürgerlichen Traditionen des Sammelns im mitteldeutschen Gebiet und Leipzigs im Speziellen geworfen (I). Vor diesem Hintergrund wird als spezielle Sammlungskonstellation die Ratsbibliothek in der Messestadt Leipzig in den Blick genommen (II).<sup>13</sup>

## I. ANTIQUITATES IN MITTELDEUTSCHEN SAMMLUNGEN

### 1. HÖFISCHE TRADITIONEN: DRESDEN UND GOTHA

Sammlungen im mitteldeutschen Raum umfassen geographisch in weiten Teilen das historische Herrschaftsgebiet wettinischen Besitzes. Das Gebiet der Wettiner war seit dem Leipziger Vertrag von 1485 in das albertinische Herzogtum und das ernestinische Kurfürstentum aufgeteilt.

<sup>10</sup> Neickelius 1727, Vorrede.

<sup>11</sup> Neickelius 1727, 442–443.

<sup>12</sup> Vgl. dazu in Bezug auf die Antike Berger 2016, 265–280 sowie für die „formative Phase“ des 18. Jhs. Joachimides/Schreiter/Splitter 2016.

<sup>13</sup> Bei diesem Abschnitt handelt es sich um vorläufige Ergebnisse einer Studie des Verf., die sich zum Ziel gesetzt hat, die einst in der Ratsbibliothek befindlichen Objekte zu identifizieren und darüber den Stellenwert von *antiquitates* in diesem Sammlungskontext zu rekonstruieren.



2 Ansicht der Kunstkammer in Dresden

Die Territorien erstreckten sich im Westen bis nach Gotha und Eisenach, im Süden bis nach Coburg. Durch weitere Erbfolge wurden die ernestischen Gebiete auf mehrere Häuser aufgeteilt.<sup>14</sup>

Als Inkunabel von Sammlungen innerhalb dieses Raums muss die Kunstkammer am Dresdner Hof gelten, die Kurfürst August von Sachsen ab 1560 aus einer bestehenden Sammlung gegründet hatte.<sup>15</sup> Aus den in den Jahren 1587, 1619, 1640 und 1741 verfassten Inventaren lässt sich eine ungefähre Entwicklung des Bestandes ablesen.<sup>16</sup> Aus ihnen wird ersichtlich, dass das besondere Augenmerk zunächst technischen Geräten und Vermessungsinstrumenten galt. Als bedeutender Einschnitt muss die Erweiterung der Sammlung durch Friedrich August I., den Starken (1670–1733), angesehen werden, unter dem zahlreiche der Kunstkammerobjekte gemeinsam mit neuen Erwerbungen in neun Räumen im

<sup>14</sup> Vgl. grundlegend Kroll 2013; Groß 2002.

<sup>15</sup> Vgl. zu Geschichte und Entwicklung Syndram/Minning 2012; Kolb/Lupfer/Roth 2010.

<sup>16</sup> Vgl. Syndram u. a. 2010. In den Inventaren von 1597, 1610 sind keine Einträge explizit auf Alterthümer aus dem Bereich des Mittelmeeres zu beziehen. Erstmals finden sie sich im Inventar von 1640 fol. 393r („alt gläsern urna, darinnen des römischen keyzers Trajani vel Antonii Pii aschen gelegen [...] landgraf Georg zu Heßen, mit von Rom bracht“).



**3** Barockes Kabinettstück (vor 1722) mit antikem Onyx-Kameo des Claudius in Aegis und mit Lorbeerkranz. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. V 1 (siehe auch Taf. 4)

„Grünen Gewölbe“ Aufstellung fanden. Im dritten Band seiner „Relationes Curiosae“ aus dem Jahr 1687 gab Eberhard Werner Happel (1647–1690) einen bildlichen Eindruck der Räumlichkeiten und einiger Objektgruppen (Abb. 2).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Vgl. zum Werk Schock 2011, zur Kunstammer insbes. 191–198.

Antike Objekte bilden zu diesem Zeitpunkt den Gewohnheiten entsprechend noch keine eigene Klasse. Sie waren zunächst nicht einmal eigenständige Objekte, sondern meist Bestandteile größerer, kostbarer Ensembles. Ihre Verwendung weist allerdings deutliche Unterschiede auf. So inszeniert ein Kabinettstück einen antiken Onyx-Kameo mit Bildnis des *princeps* Claudius als Hauptbestandteil (Abb. 3).<sup>18</sup> Die im frühen 18. Jahrhundert anerkannte Identifizierung des Dargestellten mit Augustus sowie die Initialen A(ugustus) R(ex) mit dem folgenden Schriftzug „Sit gloriosum nomen tuum / Glorreich möge Dein Name sein“ lassen keinen Zweifel daran, dass eine Identifizierung des Königs mit dem antiken Herrscherbild erfolgen sollte. Für dieses Objekt hatten sich zwar zeitlicher Kontext und auch die unmittelbare Rahmung in Form der zeitgenössisch-barocken Fassung verändert, konstant blieb dagegen eine Funktion als Zeichen herrscherlicher Repräsentation.

An zwei weiteren Objekten im Bestand des zwischen 1723 und 1728 eingerichteten Grünen Gewölbes, Goldpokalen des Dresdner Hofjuweliers Johann Heinrich Köhler (1669–1736) finden antike Kameen dagegen eher zufällig Verwendung.<sup>19</sup> Sie sind wie die neuzeitlichen Kameen keineswegs bewusst inszeniert, sondern einem nach Farbe und Größe des Besatzes gegliederten Dekorsystem untergeordnet (Abb. 4).<sup>20</sup> *Antiquitates* erhielten erst mit dem Erwerb der Brandenburgischen Sammlung zwischen 1723 und 1726 sowie den 1728 angekauften Skulpturen der Sammlungen Albani und Chigi einen neuen Stellenwert, der sich auch in der ab 1744 verwendeten Bezeichnung „Galerie von antiken und modernen Statuen“ erstmals niederschlug.<sup>21</sup> Erst mit dem Eintreffen der antiken Skulpturen aus Rom und der Ausdifferenzierung der Sammlungsbestände erhielten

---

**18** Vgl. zum Kameo Massner 1994, 172; Megow 1987, 191–193 Nr. A 70 Taf. 23, 1. 3. 4 mit der älteren Literatur.

**19** Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. V 5 & V 13. Der Kameenbesatz datiert auf das Jahr 1728. Vgl. Syndram/Weinhold 2019, 106 f. 182 Nr. 7.

**20** Zu den antiken Objekten zählt etwa ein Onyx-Kameo mit Satyr aus dem 5./6. Jh. n. Chr. (vgl. dazu als Parallele Spier 2011, 139–141; Platz-Horster 2017, 54 Nr. 5 (tanzende Mänade). Für die Möglichkeit, den Kameenbesatz in Augenschein nehmen zu dürfen, danke ich Ulrike Weinhold und Theresa Witting (Dresden) sehr herzlich. In der in Druckvorbereitung befindlichen Katalogpublikation zu den Pokalen wird auch eine erste Einordnung der bisher identifizierten antiken Objekte erfolgen.

**21** Vgl. zur Geschichte grundlegend: Knoll 2011 mit der älteren Literatur.



**4** Zwei Deckelpokale mit überwiegend neuzeitlichen und wenigen antiken Kameen. Vermutlich Dresdner Goldschmied in Zusammenarbeit mit Johann Heinrich Köhler. Wohl Dresden, 1728. Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, punziert, vergoldet, Edelsteine, Pressglas. H. 48,3 cm (V 7) und 48,2 cm (V 13); ohne Marken. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. V 7 und 13 (siehe auch Taf. 5a)

antike Objekte einen für sie ausgewiesenen Platz innerhalb der Sammlung, in der – wie in anderen Kontexten frühneuzeitlicher Eliten – die Skulpturen prägend bleiben sollten<sup>22</sup>.

Anders gelagert war die Entwicklung an der zweiten sächsischen Residenz. Etwa 80 Jahre nach Gründung der Dresdner Kunstammer kann für Gotha die Existenz einer Wunderkammer nachgewiesen werden. Sie geht auf Herzog Ernst I. den Frommen von Sachsen-Gotha und Altenburg (1601–1675) zurück und fand erstmals 1653 in den „Friedensteinischen Kammerrechnungen“ Erwähnung.<sup>23</sup> Nach Errichtung von Schloss Friedenstein in den Jahren 1643 bis 1654 war sie in der zweiten

<sup>22</sup> Vgl. Boschung/Hesberg 2000.

<sup>23</sup> Vgl. Wallenstein 2016; Brandsch 2007, 21–29; Zimmermann 1994. Zur Geschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. auch: Wallenstein 2004.



5 Gotha, Schloss Friedenstein, aktuelles Arrangement der Kunstkammer mit einem Kabinettschrank, der vermutlich im Zuge der Neueinrichtung im Jahre 1710 durch Friedrich II. (1676–1732) verschiedene Objekte der Sammlung beherbergte

Etage des Westturms untergebracht<sup>24</sup>, 1710 zog sie in den Ostflügel und wurde dort durch Friedrich II. (1676–1732) neu eingerichtet (Abb. 5). Über Bestand, Systematik und dynamische Entwicklung lässt sich ein einigermaßen scharfes Bild gewinnen. Im Inventar von 1657, das bis 1672 fortlaufend ergänzt wurde, sind als Bestandskomplexe die üblichen *artificialia*, *naturalia*, *anatomica*, *architectonica* eingetragen. Unter den insgesamt 1150 Objekten der *artificialia* werden u. a. genannt: eine „Urna cinerum“, vermutlich eine etruskische oder römische Aschenurne, sowie ein „Idolum Aegyptiacum“.<sup>25</sup> Bereits im Inventar von 1659 erscheinen antike Objekte erstmals als eine eigene Unterkategorie der *artificialia*.<sup>26</sup> Auch nach der Vergrößerung der Bestände unter Friedrich II. in den Jahren 1710 bis 1732 bestanden die *antiquitates* dieser Kunstkammer im

<sup>24</sup> Im Westturm befand sich im Erdgeschoss ab 1681–1683 das ‚Ekhofsche Theater‘, im dritten Geschoss die Bibliothek.

<sup>25</sup> Vgl. Wallenstein 2016, 25.

<sup>26</sup> Vgl. Zimmermann 1994, 633.

Gegensatz zu den Glanzstücken am Dresdner Hof bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem aus Gegenständen des antiken Alltags. So nennt das Inventar von 1721 als Bestandteile des Mineralienkabinetts unter anderem „eine antique Lampe aus Bronze“ sowie „eine römische Lampe“. Diese waren neben Mineralien aus sächsischen Gebieten ausgestellt und somit thematisch mit dem Bereich Bergbau verbunden.<sup>27</sup> Damit lässt sich über die Einbindung in einen neuen Kontext eine objektbasierte, funktionale Erklärung der antiken Objekte nachweisen, bevor sie ab 1824 um zahlreiche Zugänge erweitert in einem griechisch-römischen Saal im herzoglichen Museum Friedrichs IV. im Residenzschloss präsentiert und schließlich 1879 in einen eigenen Bau überführt wurden.<sup>28</sup>

## 2. BÜRGERLICHE TRADITIONEN: DIE SAMMLUNGEN LINCK UND RICHTER

Bereits an den wenigen Schlaglichtern ist zu erkennen, dass *antiquitates* im sächsischen Raum zunächst an den Höfen zusammengetragen wurden. Doch stand das Sammelwesen insgesamt auf einer breiteren Basis. Häufig blühten Kollektionen gerade dort auf, wo der Handel prosperierte und die Stadt Leipzig war seit dem 12. Jahrhundert ein zentraler Messestandort.<sup>29</sup> Für die Messe- und Buchstadt mit ihren wohlhabenden Kaufleuten lässt sich eine besonders hohe Dichte bürgerlicher Sammlungstätigkeit nachweisen.<sup>30</sup> Mitte des 18. Jahrhunderts waren dem Reisenden Johann Georg Keyssler zwei Leipziger Kabinette einer gesonderten Erwähnung wert:

Der Banquier Richter besitzt ein schönes Cabinet, worinnen die Mineralia das meiste und vornehmste ausmachen. Vornehmlich aber verdient die treffliche Sammlung, welche der gelehrte Apotheker Johann Heinrich Link, in dem Regno Animali, Minerali, und Vegetabili gemacht hat, betrachtet zu werden. Es hat der Besitzer derselben selbst eine kurze Beschreibung davon entworfen, und solche dem D. Kanold, der sie dem Anhangе seiner Museographiæ einverleibet, mitgetheilet, es hat aber seit solcher Zeit dieser Schatz von natürlichen Seltenheiten um vieles zugenommen, und mehret er sich noch täglich. [...]<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Vgl. überzeugend Wallenstein 2016, 28–30.

<sup>28</sup> Vgl. Wallenstein 2016, 41.

<sup>29</sup> Vgl. zu Leipzig als Messestadt: Gleisberg 1989, 29–88; Zwahr/Topfstedt/Bentele 1999. Zum Kunsthandel im Rahmen der Messen: Kirchhoff 1889.

<sup>30</sup> Vgl. als Überblick Hommel 2018; Krüger 1998.

<sup>31</sup> Keyssler 1751, 1337.



## DAS MUSEUM RICHTERIANUM

Einen größeren Raum nahmen *antiquitates* in der von Keyssler an erster Stelle genannten Sammlung ein. Johann Christoph Richter (1689–1751) trug ein Naturalienkabinett, geschnittene Steine und Gemälde zusammen, deren Verbleib bis heute unklar ist. Der 1743 gedruckte Katalog ist neben den Erwähnungen von Reisenden die ergiebigste Quelle für den einstigen Bestand.<sup>32</sup> Er umfasst im beschreibenden Teil die naturwissenschaftliche Sammlung und diejenige der geschnittenen Steine. Verantwortlich zeichneten zwei Leipziger Professoren. Der Mediziner Johann Ernst Hebenstreit (1703–1757) übernahm den naturwissenschaftlichen, der Altertumswissenschaftler Johann Friedrich Christ (1701–1756) den archäologischen Teil.<sup>33</sup> Beide folgen in ihrer Systematik der etablierten Einteilung in *naturalia* und *artificialia*. Als Schnittstelle und Verbindung der Bereiche fungiert das Material. Die Bezeichnungen der Gemmen auf den Tafeln korrespondieren mit dem Hauptteil der Sammlung, den *naturalia* und verweisen auf deren natürlichen Ursprung. Über eine Vignette wird zugleich ein direkter Bezug dieses Naturreichs zum sächsischen Bergbauwesen hergestellt<sup>34</sup>, als deren Ergebnis sich ein großer Teil von Richters Sammlung verstehen ließe.

Den Beschreibungen selbst ist eine große Ansicht des Kabinetts vorangestellt, das den Sammlungsraum über die Vorhänge als Theater des Wissens inszeniert<sup>35</sup>. Ohne der Frage nach den Bezügen der Sammlungsdarstellung *en detail* nachgehen zu wollen, ist auffällig, dass ein Objekt bisher bei den Betrachtungen noch nicht aufgefallen war. So lehnt an der rechten Wand eine fragmentierte Inschrift *all'antico*, auf der sich zweifelsfrei IMP CA(E)SA | I NERV | TRAIAN | GERMA lesen lässt (Abb. 6). Sie ist nicht als Verweis auf ein konkretes Sammlungsobjekt, sondern als Teil einer bewussten bildlichen Inszenierung der Sammlung als Hinweis auf ein Zeugnis des *optimus princeps* Traian anzusehen.<sup>36</sup>

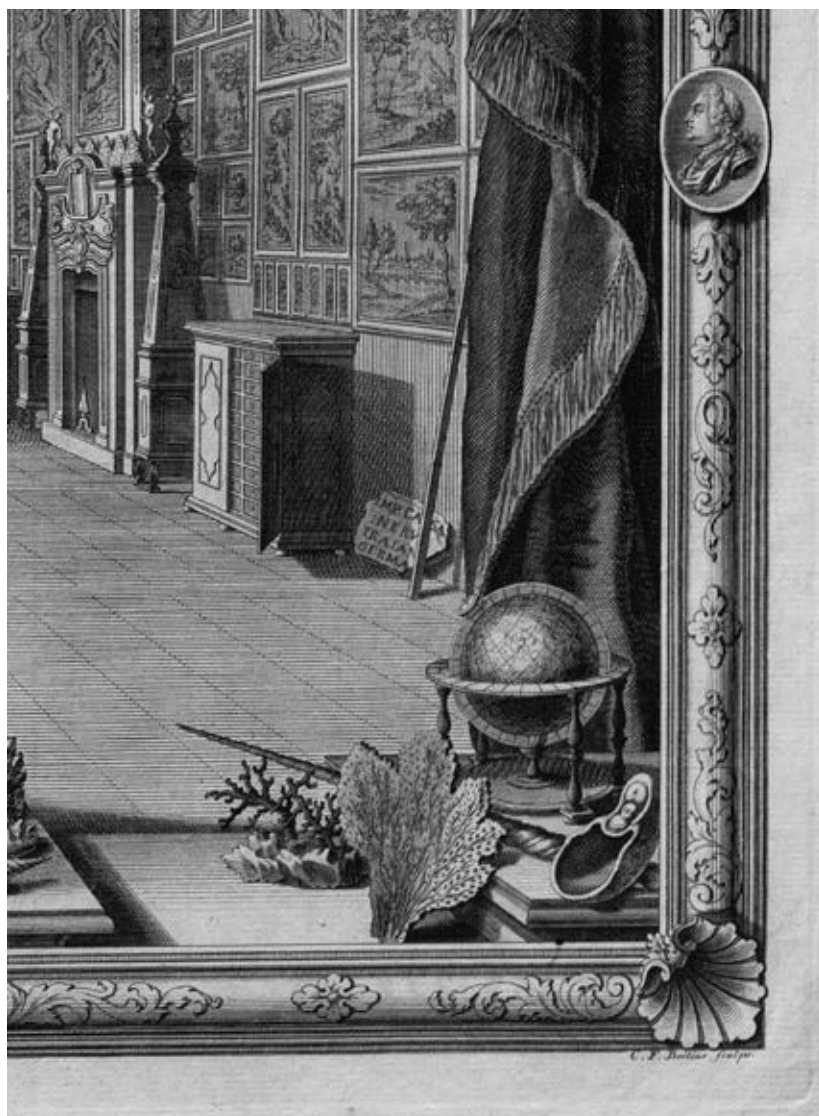
**32** Hebenstreit/Christ 1743. Vgl. zur Sammlung: Müller 2015.

**33** Vgl. zu Hebenstreit: Uschmann 1969; vgl. zu Christ: Müller 2012.

**34** Vgl. Hebenstreit/Christ 1743, 3.

**35** Vgl. Müller 2015, 14 Abb. 2. Vgl. allgemein zum *theatrum sapientiae/mundi*: Bolzoni 1994.

**36** Traian war seit der mittelalterlichen Überlieferung als gerechter Herrscher eine durchwegs positiv besetzte Figur. Vgl. zusammenfassend Hell 2010. Zu einer Ascheurne mit angeblichem Leichenbrand dieses *princeps* in der Dresdner Kunstkammer s. o. Anm. 16.



6 Museum Richterianum. Ausschnitt aus dem Frontispiz mit wohl fiktivem lateinischen Inschriftenfragment

In der Sammlungsbeschreibung beschränken sich die *antiquitates* auf die geschnittenen Steine, so dass die Mineralien sowohl natürlich als auch menschlich geformt auftreten. Darin spiegelt sich trotz der Fokussierung auf nur ein Material, Edelstein, der barocke Kunstkammergedanke, dass zwischen der von Gott geschaffenen Natur und den von Menschen geschaffenen Dingen ein Zusammenhang besteht.<sup>37</sup>

#### DAS NATURALIENKABINETT DER APOTHEKERFAMILIE LINCK

Die „treffliche Sammlung“ des Apothekers Heinrich Linck des Älteren (1638–1717), die sein Sohn Johann Heinrich Linck der Jüngere (gest. 1733) fortführte, bildet noch heute ein eindruckliches Ensemble.<sup>38</sup> Sie wurde ab 1670 angelegt und war im Kern auf *naturalia* festgelegt, die bis 1840 im 3. Obergeschoss der „Apotheke zum Goldenen Löwen“ an der Grimmaischen Straße präsentiert wurden.<sup>39</sup> Die originale Aufstellung ist nicht bekannt, doch hat sich nicht allein der Katalog, sondern auch das Gros des Sammlungsbestands erhalten, der sich bis heute im Naturalienkabinett Waldenburg befindet. Die Anzahl der *antiquitates* ist in Hinsicht auf den gesamten Umfang der Sammlung als gering einzustufen und bestand vor allem aus Zeugnissen der Frühgeschichte wie den meist als Donnerkeilen bezeichneten Steinbeilen.<sup>40</sup> In der Anordnung der Objekte folgte Linck einem Verfahren, das seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt war. Im *Theatrum Sapientiae* des Niederländers Samuel von Quicchelberg unterteilte dieser das Material in fünf Klassen mit Unterklassen<sup>41</sup>, denen Linck weitgehend folgte. Dabei wurden menschlich geformte Gegenstände immer ihrer Naturform zugeordnet. Es existierte zwar eine eigene Abteilung „An antiken und modernen Sachen“, doch wurden etwa die Edelsteine, die ein graviertes Bild besaßen, nicht von den unbearbeiteten getrennt. Im 1786 gedruckten zweiten Band des *Index Musaei Linckiani* existieren in der vierten Klasse, den „Steinwüchsen“ in der Abteilung der „Bildsteine/Naturspiele, figurati lapides“ zwar Gruppierungen von

**37** Der Antike wurde in diesem Zusammenhang die Fähigkeit zugestanden, zwischen Natur und Mensch zu vermitteln. Vgl. Bredekamp 2012, 19.

**38** Eine eindruckliche Beschreibung der Sammlung etwa bei Krögen 1785, 171. Vgl. zur Sammlung Veit/Wöhrle 2014; Kreienbrink 2010; Beyrich 1994 mit der älteren Lit.

**39** Die „Apotheke zum Goldenen Löwen“ zeigt ein Stich von Johann Joachim Püschel, um 1710. Vgl. Döring u. a. 2009/2, 379 Nr. 565.

**40** Vgl. Veit/Wöhrle 2014, 20. 23.

**41** Vgl. Bolzoni 1994.

„gemachten Formen“ und „gegrabenen Steinen“, doch sind darunter keine geschnittenen Steine aufgeführt. Diese finden sich ausschließlich in der zweiten Klasse, den „Steinen/lapides“. Neben einigen neuzeitlichen Intagli und Kameen weist die Sammlung ein Werk auf, das von Linck als antike Arbeit angesehen wurde (Abb. 7). Unter den „Achates Onyx“ ist dazu folgender Eintrag zu lesen:

Dergl. [scil. Achat] eine kleine Antique, die zum Anhängen muß gebraucht worden seyn. Auf einer Seite ist weiß erhabend ein stehender Löwe auf fleischfarbenem Steine, und auf der andern Seite ein laufender Hund; die Größe ist kaum eines kleinen Pfennigs.

Auch wenn Linck die Löwin irrtümlicherweise als Hund bezeichnet und der Kameo als Werk des 16. Jahrhunderts anzusehen ist<sup>42</sup>, hatte es als Antike einen festen Platz im Bestand. Im Kontext der Kollektion bleibt er jedoch ein Einzelstück.

## II. ANTIQUITATES DER LEIPZIGER RATSBIBLIOTHEK



7 Achat-Kameo aus der Sammlung Linck mit Darstellung eines Löwen (0,8 [mit Fassung 1,1] × 0,9 cm) in einen Anhänger gefasst, spätes 16. bis 17. Jh. Museum – Naturalienkabinett Waldenburg Inv. Nat.-Kab. 605

<sup>42</sup> Vgl. Lang 2015, 30.



8 Leipzig, Ratsbibliothek nach der Neueinrichtung 1755. Blick durch den Vorraum („Atrium“) mit Abgüssen nach antiken Skulpturen und das handgeschmiedete Gitter in den dreischiffigen Bibliothekssaal. Vor 1900

Das Kabinett der Leipziger Ratsbibliothek – ab 1836 Stadtbibliothek – bildet als Institution eines Gemeinwesens eine bürgerliche Entsprechung zu den höfischen Sammlungen. Vor der Umwandlung in eine Volksbücherei und die Überführung der Sondersammlungen an die Leipziger Museen im Jahre 1952 wurde sie nicht zu Unrecht als „Keimzelle für alle die verschiedenen Spezialmuseen“<sup>43</sup> bezeichnet. Die Bibliotheca Senatus Lipsiensis besitzt ihre Ursprünge im 15. Jahrhundert, ihr Bestand wurde maßgeblich durch die Stiftung des Advokaten Huldreich Groß aus dem Jahre 1677 geprägt.<sup>44</sup> Zunächst in einer Kammer im Rathaus untergebracht, besaß sie ab 1683 „zwischen dem so genannten Alten und

<sup>43</sup> Vgl. Hofmann 1937, 47.

<sup>44</sup> Vgl. ausführlich Hofmann 1937; Hofmann 1927; Wustmann 1906. Kurze Chronik bei Förster/Mannschatz 1993, 19–20. Wichtige Beschreibungen, in denen auch auf einzelne Objekte verwiesen wird: Goetze 1711, 33–35 (Münzen). 35 (*antiquitates*); Weitz 1722; Schulze 1795.

Neuen Neumarckte, unter dem Gewand=und über dem Zeug=Hause“ ihren ersten eigenständigen Saal<sup>45</sup>, führte ab dem folgenden Jahr eigene Rechnungen und verfügte zudem zwischen 1684 und 1710 über ein ausführliches *liber donatorum*, so dass sich die Entwicklung ab dieser Zeit nachvollziehen lässt. Ab 1711 war die Bibliothek einem „gelehrten Publikum“ zugänglich und bestand aus einem Vorzimmer und einem Büchersaal, in dem in drei Kabinettschränken Urnen, Antiquitäten sowie Münzen aufbewahrt wurden.<sup>46</sup> 1755 erhielt die Ratsbibliothek auf Betreiben des Direktors Johann Jacob Mascov (1689–1761) einen neuen, repräsentativen Saal im Gewandhausflügel zwischen altem und neuem Neumarkt, wo das Gros der antiken Objekte in dem als „Atrium“ bezeichneten Vorraum Platz fand<sup>47</sup> (Abb. 8). Dort verblieb sie bis zu ihrer verheerenden Zerstörung am 4. Dezember 1943.

Welche Objekte in diesem Rahmen zur Aufstellung kamen, sei zumindest exemplarisch umrissen. Als erste *antiquitates* wurden römische Münzen in den Bestand aufgenommen. Für sie ist ein Erwerb ab 1685 nachzuweisen, 1687 traten „etliche zwanzig Stück alter *urnarum sepulchralium*, so zu Eilenburg ausgegraben“, hinzu.<sup>48</sup> Erste Objekte aus dem Mittelmeerraum gelangten 1697 in die Bibliothek. In diesem Jahr erwarb der Oberstadtschreiber und erste Ratsbibliothekar Gottfried Gräve (1641–1719) insgesamt neun Antiken, die angeblich alle aus Rom stammten.<sup>49</sup>

Für das Jahr 1711 wird in der Beschreibung der Bibliothek durch Gottfried Christian Goetze neben „Serapidis & Mercurii sigilla“ und „vasorum sepulchralium urnarumque“ als besonderer Höhepunkt eine heute verschollene Mumie erwähnt, die 1692 erworben werden konnte und auf einer Vignette vor einem der Sammlungsschränke abgebildet

45 Weitz 1722, 2. Zu weiteren Archivalia Fuchs 2009, 154.

46 Vgl. Goetze 1711, 15. Einen Eindruck vermittelt ein Kupferstich. Vgl. Bünz/Rudersdorf/Döring 2009, 648. Einige der Objekte wurden 1716/17 in pyramidenförmige Glasvitrinen überführt. Vgl. Wustmann 1906, 49. Vermutlich hat sich eine dieser Vitrinen im Bestand des heutigen Stadtgeschichtlichen Museums erhalten. Vgl. Döring u. a. 2009/2, 255 Nr. 264.

47 Vgl. Hofmann 1937, 49; Hofmann 1927, 12–14; Wustmann 1906, 82–90.

48 Vgl. Wustmann 1906, 32. Die Integration solcher lokalen Altertümer in die Sammlungen ist charakteristisch für diese Zeit und lässt sich u. a. auch für die Wunderkammer in Zittau nachweisen. Vgl. Oettel 2011, 42–43.

49 „1. Lucerna cum Victoria [...] 2. Vasculum lacrumatorium [...] 3. Clavis antiquus [...] 4. Harpocrates silentii deus [...] 5. Priapus obscoenum numen [...] 6. Ganymedes [...] 7. Noctua Atheniensis Minervae [...] 8. Heliogabalus Soli sacrificans [...] 9. Mercurius chlamydatus“. Zitiert nach Wustmann 1906, 31.



9 Gottfried Christian Goetze, *Bibliothecam magnifici amplissimique Senatus Lipsiensis* (1711). Vignette mit „vasorum sepulchralium urnarumque“ und der heute verschollenen Mumie

wird (Abb. 9).<sup>50</sup> 1714 gelang mit dem Ankauf der Sammlung des Francesco Antonio Renzi aus Rom der Erwerb eines weiteren Konvoluts, in dem sich „Antiquitäten und curiose Sachen“ befanden.<sup>51</sup>

Neben einer hellenistischen Statuette eines Knaben<sup>52</sup> könnte eine mittelitalische Statuette des Perseus (Abb. 10. 11), die derzeit als Dauerleihgabe des Museums der Bildenden Künste Leipzig im Antikenmuseum der Universität ausgestellt ist, Teil dieses Konvoluts gewesen sein.<sup>53</sup> Anton Weitz erwähnt in seiner Beschreibung der Ratsbibliothek aus

<sup>50</sup> Vgl. Goetze 1711, 36–37. Wörtlich wiederholt bei Neickelius 1727, 64. Die Mumie gehört zu den Objekten, die in Reiseberichten am häufigsten aufgeführt wurden. Vgl. Hofmann 1937, 41 Anm. 10. Ihre Prominenz erhielt sie nicht zuletzt dadurch, dass ihr 1694 eine Dissertation gewidmet war: Kettner 1694.

<sup>51</sup> Vgl. Wustmann 1906, 48–49. Vgl. zum Ankauf: Stoschek 2014.

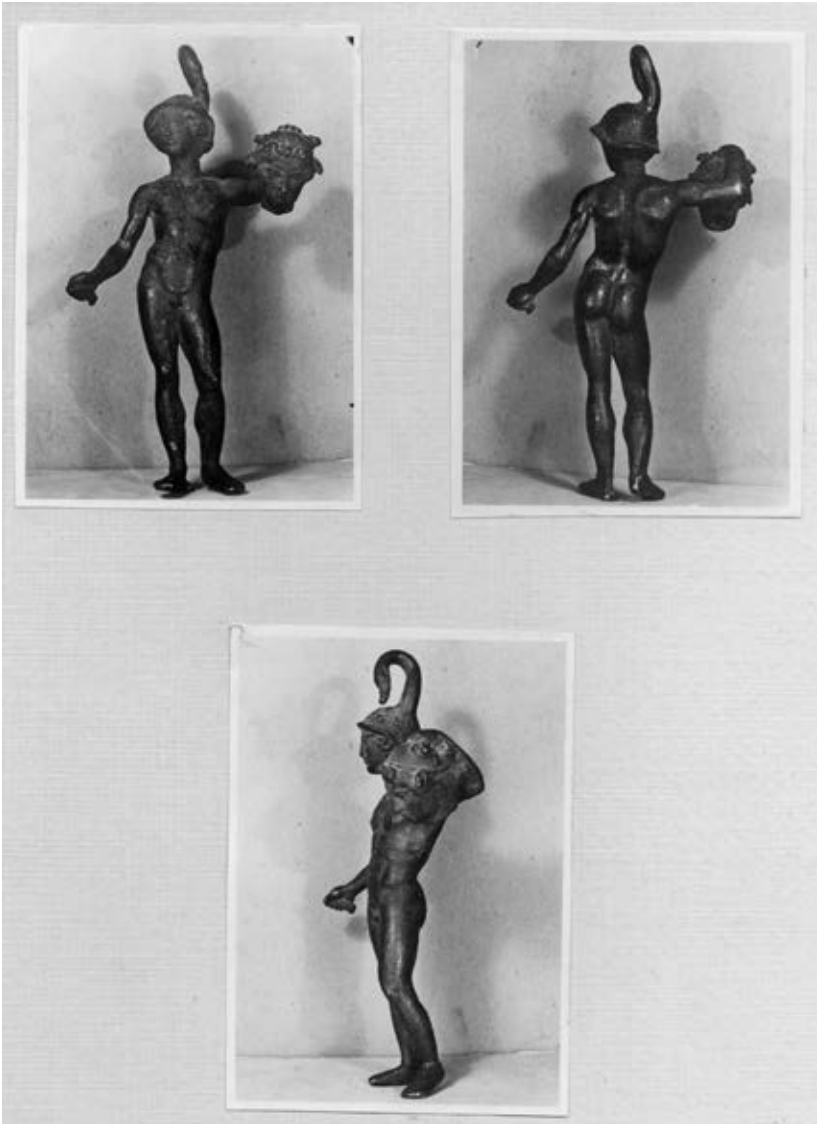
<sup>52</sup> Stoschek 2014, 70 Abb. 34; Hofmann 1937, 57.

<sup>53</sup> Vgl. Franken 2015; Stoschek 2014, 70 Abb. 35. Ob es aus der Sammlung Odescalchi stammt, ist unsicher. Unter den wenigen, im Zusammenhang mit den geschnittenen Steinen der Sammlungen publizierten Werken in Bronze (Museum Odescalchum 1751, Taf. XXXIII–XLI) ist der Leipziger Perseus zumindest nicht zu finden.



**10** Etruskische Statuette des Perseus mit dem Haupt der Medusa, 5./4. Jh. v. Chr. (H. 23,5 cm) Leipzig, Antikemuseum der Universität, Dauerleihgabe aus dem Museum der Bildenden Künste Leipzig





**11** Fotopappe mit dem ‚Leipziger Perseus‘. Auf der Rückseite handschriftlicher Vermerk „Leipzig, Stadtbibliothek“. Leipzig, Universität, Historisches Seminar, Klassische Archäologie

dem Jahr 1722 unter den metallenen Bildern im Kabinettschrank mit den *antiquitates* diejenigen „Mercurii, Herculi, Persei mit der Medusae Kopff“. <sup>54</sup> Die Gleichsetzung mit der erhaltenen Statuette lässt sich über die Sammlungsgeschichte wahrscheinlich machen. Da beim ersten Ankauf 1697 kein Perseus erwähnt wird und sie 1722 bereits zum Bestand der Ratsbibliothek gehörte, gewinnt eine Zugehörigkeit zum Konvolut Renzi an Wahrscheinlichkeit. Mitte des 20. Jhs. befand sie sich noch im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek und damit in der unmittelbaren Nachfolgeeinrichtung der Bibliotheca Senatus Lipsiensis. Ins Museum der Bildenden Künste gelangte sie, als die Stadtbibliothek ihren Status als wissenschaftliche Einrichtung verlor und wissenschaftliche Buchbestände wie auch Objekte an die Leipziger Universität und auf die Museen der Stadt verteilt wurden. <sup>55</sup>

Deutlich wird der Stellenwert, den man den *antiquitates* zusprach, im „Plan von der Einrichtung der Rats-Bibliothec“ aus dem Jahre 1735. In Ermangelung eines umfassenden Inventars gewinnt dieses Dokument einen besonderen Stellenwert. Zum einen bezeichnet es Münzen und Gemmen als „größte Zierde einer Bibliothec“, zum anderen nennt es vier Hauptabteilungen, unter denen die *antiquitates* und *gemmae* der vierten, den *curiosa* zugeordnet sind. <sup>56</sup>

Nach kleineren Zuwächsen in den Jahren 1735 und 1742 <sup>57</sup> war man etwas weniger als ein Jahrzehnt später in der Lage, dem Wunsch nachzukommen. 1742 erwarb der Rat der Stadt für 2000 Taler das Gemmenkabinett (Abb. 12) seines Ratsmitgliedes Jacob Benedict Winckler (1699–1779). <sup>58</sup> 1743 schenkte der Ratsherr Gottfried Winckler (1731–1795) eine nicht näher bezeichnete Anzahl an Antiken, in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde der Fokus der Ankäufe wieder verstärkt auf Bücher gelegt, als größere Objektgruppe traten einzig ab 1776 Abgüsse nach antiken Skulpturen hinzu, die bei den Händlern Ferrari in Mailand und

---

<sup>54</sup> Weitz 1722, 23.

<sup>55</sup> Vgl. dazu Mannschatz 2009. Einige Bronzen haben sich im Bestand des GRASSI Museum für Angewandte Kunst in Leipzig erhalten: Bekker 2004, 57 Nr. 16; 59–61 Nr. 19–21; 109 Nr. 119 (nachantik, 16. Jh.).

<sup>56</sup> Vgl. Wustmann 1906, 71–76.

<sup>57</sup> Als 1735 die Sammlung Wackerbarth angekauft wurde, befanden sich unter den Objekten auch zwei wohl bronzene Darstellungen der Venus und des Antinoos, 1741 kam eine „ägyptische Antiquität von Johann Friedrich Marbitz“ hinzu. Vgl. Wustmann 1906, 95–96. 98.

<sup>58</sup> Vgl. dazu ausführlich Lang 2015, 22–28.



**12** Gemmenkabinett Jacob Benedict Wincklers, 1742 an den Rat der Stadt Leipzig verkauft und in die Bibliothek überführt. Kästchen aus Birnbaumholz mit Beschlägen aus Messing (34 × 33 × 27,5 cm). Ursprünglich wurden 506 Gemmen präsentiert, von denen heute noch 309 vorhanden sind. Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst Inv.-Nr. 1952.055 (siehe auch Taf. 5b)

Rost in Leipzig erworben wurden.<sup>59</sup> Diese *antiquitates* waren mit ethnographischen Gegenständen wie indischen Stickereien, Globen, mathematischen und physikalischen Instrumenten, Kupferstichen, Mineralien und verschiedenen *curiosa* vergesellschaftet.

Damit entspricht die Zusammensetzung der Sammlung den höfischen Wunderkammern, allerdings mit einem höheren Anteil an antiken Objekten. Doch so bürgerlich der Ursprung des Kabinetts der Leipziger Ratsbibliothek auch war: der Umgang mit den versammelten Objekten ähnelt einem Habitus, der von den Höfen bekannt ist. Im Stile der Geschenke zwischen Fürstenhöfen wurde dem jugendlichen Kronprinz Friedrich August bei seinem Besuch der Ostermesse 1765 durch den Rat der Stadt ein Intaglio aus der Sammlung zum Geschenk gemacht.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Vgl. Wustmann 1906, 98. 117. Vgl. zu diesen Händlern Hommel 2012, 70–76 m. älterer Lit.

<sup>60</sup> Zu diesem Anlass, am 7. Mai 1765, wurde „die Gemme, die das *caput Iuvenile Augusti* vorstellet, untertänigst *praesentiret*, auch solches allergnädigst aufgenommen“. Vgl. Hofmann 1937, 59 Anm. 37, der eine Identifizierung mit einem

### III. AUSBLICK

Die vorgestellten Beispiele sind zugleich räumliche, topographische wie auch diskursive Kontextwechsel, deren Vielfalt jeweils eine gesonderte Beurteilung erforderte. Wenn zum Abschluss dennoch zwei grundlegende Bemerkungen folgen, sollen damit vor allem die eingangs umrissenen Frageperspektiven schärfer konturiert werden.

In einer ersten Perspektive steht die Leistung der neuen Kontexte für die antiken Objekte im Zentrum. In Wunderkammern und Kabinetten wurden die unterschiedlichen Gegenstände ungeachtet der ihnen eingeschriebenen Funktionalitäten auf der Ebene der Anschauung zusammengebracht. Sie waren Teil einer visuell und haptisch erfahrbaren Stiftung von Ordnung.<sup>61</sup> Dabei wurden die *antiquitates* einem Gesamtsystem untergeordnet. Zugleich wurden sie im Jetzt verankert, wenn etwa Lampen und Mineralien mit dem sächsischen Bergbau verbunden wurden. Damit behalten die Objekte zwar einerseits ihre funktionale Zuschreibung als Beleuchtungsmittel, werden aber zugleich auf einen aktuellen Kontext festgelegt, in dem diese Form der Beleuchtung von Bedeutung war. Neben den regelhaft zitierten Erklärungen der Antiquare<sup>62</sup> stellte vor allem die Vergesellschaftung mit bekannten Gegenständen ein Angebot für die Schaffung von Bedeutung bereit. Es lässt sich somit das Bestreben greifen, die Objekte nicht allein im Status eines exotischen ‚anderen‘

---

klassizistischen Intaglio in Dresden (Hettner 1869, 109 Nr. 296) vorschlägt. Das dort beschriebene Bildnis zeigt den *princeps* jedoch mit Strahlenkrone. Ein solches Bildnis ist unter den Abdrücken in Siegellack, die sich im GRASSI Museum für Angewandte Kunst in Leipzig befinden, nicht erhalten. Eher handelt es sich demnach um den Intaglio, der in der Leipziger Sammlung unter der Nummer 444 aufgeführt ist. Vgl. Lang 2015, 22 Abb. 3 (zweite Reihe von unten, Abdruck ganz rechts). Er konnte bisher in Dresden noch nicht identifiziert werden. Nicht aus Zufall war als Darstellung ein vermeintliches Herrscherbildnis gewählt worden. Vielmehr waren solche Sujets beliebte Geschenke. So wurde auch dem Churfürsten Christian im Jahre 1839 ein Karneolintaglio mit Darstellung eines „römischen Imperator“ überreicht. Vgl. Hettner 1869, 109 Nr. 314.  
**61** Vgl. zu Wunderkammern als Präfigurierung von Welt. Vgl. Beßler 2009, 20; Jahn 1994, 478.

**62** So war etwa die Deutung schmaler Glasgefäße als *lacrumatoria* bereits durch Kirchmann 1625 vorgeschlagen worden und schlug sich in der Klassifizierung der Objekte innerhalb der Kabinette deutlich nieder.

verharren zu lassen, sondern in ihrem bzw. über ihren neuen Kontext zu erklären: sei es über Paratexte, sei es über Konstellationen wie räumliche Anordnungen.

Was leisteten aber zweitens die Objekte in diesem neuen Kontext? An den Höfen und im Umfeld der Elitenkultur wirkten sie zweifellos stabilisierend, stärkten aristokratische Selbstbilder, waren Teil der Repräsentation, für die Herrscher der antiken Mittelmeerwelt einen zentralen Bezugspunkt darstellten.<sup>63</sup> Dies war, wie das Beispiel der Leipziger Ratsbibliothek zeigt, auch im bürgerlichen Umfeld verbreitet. Doch waren Objekte aus dem Mittelmeerraum zugleich Repräsentanten einer zeitlich wie geographisch weit entfernten Welt. Ein reiner Zeitlichkeitsverweis scheint zu kurz gegriffen, da dieser Aspekt bereits durch Zeugnisse der sächsischen Frühzeit selbst hinreichend repräsentiert gewesen wäre.

Vielmehr wird Antike des Mittelmeerraums als selbstverständlicher Teil gegenwärtiger Welt verstanden. Als Teil dieser Welt ist sie göttlicher Ordnung unterworfen, die über verschiedene Gegenstände als alle Räume und Zeiten umfassend visualisiert wird. Zugleich scheinen die antiken Objekte auf den Ursprung und die Geschichte der Sammlungsform selbst zu deuten. Letztlich machten die *antiquitates* die Historizität des neuen Kontextes, dessen Teil sie selbst geworden waren, sichtbar. Und sie nobilitierten ihn über eine in Objekten erfahrbare, bis in die Antike zurückreichende Tradition.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Becker 1996** Becker, Christoph: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung. Egelsbach 1996.

**Bekker 2004** Bekker, Gerd: Figürliche Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart. Bestandskatalog des Grassimuseum Leipzig / Museum für Kunsthandwerk. Leipzig 2004.

**Berger 2016** Berger, Frederik: Inszenierung der Antike. Präsentationskonzepte in öffentlichen Antikenmuseen des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Philippika 99. Wiesbaden 2016.

**Bessler 2012** Bessler, Gabriele: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. <sup>2</sup>Berlin 2012.

---

**63** Vgl. zum Interesse aristokratischer Eliten an *antiquitates* Walther 2010; Walther 1998.

**Beyrich 1994** Beyrich, Harry: Das Linck'sche Naturalien- und Kunstkabinett aus Leipzig, jetzt in Waldenburg (Sachsen). In: Grote 1994, 581–601.

**Bolzoni 1994** Bolzoni, Juliane L.: Das Sammeln und die ars memoriae. In: Grote 1994, 129–168.

**Boschung/Hesberg 2000** Boschung, Dietrich / Hesberg, Henner von (Hrsg.): Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2. – 10.2.1996, MAR 27. Mainz 2000.

**Brandsch 2001** Brandsch, Juliane: Die Friedensteinische Kunstammer Herzog Ernst I. des Frommen von Sachsen-Gotha und Altenburg (1601–1675). In: Schuttwolf, Allmuth (Hrsg.): Ernst der Fromme (1601–1675). Bauherr und Sammler. Ausstellungskatalog Gotha. Gotha 2001, 21–29.

**Brandsch 2007** Brandsch, Juliane: Zur Geschichte der Friedensteinischen Kunstammer, Gothaisches Museums-Jahrbuch 10 (2007), 19–39.

**Bredenkamp 2012** Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 2012.

**Brüning 2004** Brüning, Jochen: Wissenschaft und Sammlung. In: Krämer, Sybille / Bredenkamp, Horst (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2004, 87–113.

**Bünz/Rudersdorf/Döring 2009** Bünz, Enno / Rudersdorf, Manfred / Döring, Detlef: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Spätes Mittelalter und Frühe Neuzeit 1409–1830/31. Leipzig 2009.

**Döring u. a. 2009** Döring, Detlef / von Gaertringen, Hiller / Hollberg, Cecile / Rodekamp, Volker (Hrsg.): Erleuchtung der Welt. Sachsen und der Beginn der modernen Wissenschaften. Ausstellungskatalog Leipzig 1/2. Dresden 2009.

**Favaretto 2002** Favaretto, Irene: Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima. Rom 2002.

**Förster/Mannschatz 1993** Förster, Christel / Mannschatz, Hans-Christian: Leipziger Stadtbibliothek. Historische Ansichten, Kostbarkeiten und Raritäten. Leipzig 1993.

**Franken 2015** Franken, Norbert: Der Leipziger Perseus. Ein wiederentdecktes Meisterwerk etruskischer Bronzekunst, Festgabe des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Leipzig zur Erinnerung an Johann Joachim Winckelmann. Leipzig 2015.

**Fuchs 2009** Fuchs, Thomas: Katalog der Handschriften in der Universitätsbibliothek Leipzig. Handschriften und Urkunden der Stadtbibliothek Leipzig in der Universitätsbibliothek Leipzig. Neuzugänge nach 1838. Wiesbaden 2009.

**Gleisberg 1989** Gleisberg, Dieter (Hrsg.): Merkur und die Musen. Schätze der Weltkultur aus Leipzig. Ausstellungskatalog Wien. Wien 1989.

**Goetze 1711** Goetze, Gottfried Christian: Bibliothecam Magnifici amplissimi que senatus Lipsiensis ex decreto eius bonae menti iam dedicandam atque aperiendam fore indicit Gottfridus Christianus Goetzius praetor et bibliothecarius. Leipzig 1711.

- Groß 2002** Groß, Reiner: Geschichte Sachsens. Leipzig <sup>2</sup>2002.
- Grote 1994** Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrococosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994.
- Happel 1687** Happel, Eberhard Werner: *Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder Sogenannte Relationes Curiosae 3*. Hamburg 1687.
- Hebenstreit/Christ 1743** Hebenstreit, Johann Ernst / Christ, Johann-Friedrich: *Museum Richterianum*. Leipzig 1743.
- te Heesen 2015** te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg <sup>3</sup>2015.
- te Heesen / Spary 2001** te Heesen, Anke / Spary, Emma C.: *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*. Göttingen 2001.
- Hell 2010** Hell, Leonhard: *Heil durch Gerechtigkeit? Zur theologischen Verwendung der Trajanslegende*. In: Spieß, Christian (Hrsg.): *Freiheit – Natur – Religion. Studien zur Sozialethik*. Berlin 2010, 475–495.
- Hettner 1869** Hettner, Hermann: *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden*. Dresden <sup>1</sup>1869.
- Hofmann 1927** Hofmann, Johannes: *Die Leipziger Stadtbibliothek 1677–1927*. In: Hofmann, Johannes (Hrsg.): *Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Festschrift zum 250-jährigen Jubiläum der Leipziger Stadtbibliothek*. Leipzig 1927, 9–21.
- Hofmann 1937** Hofmann, Johannes: *Die Leipziger Stadtbibliothek als Kunstkammer*. In: *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig. Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der Bildenden Künste*. Leipzig 1937, 47–62.
- Hommel 2012** Hommel, Karsten: „... die ohnehin mehr eingebildeten als reellen Preise der Kunstsachen.“ Ein Beitrag über die Frühgeschichte des Leipziger Kunsthandels, Leipziger Stadtgeschichte. *Jahrbuch* (2012), 55–82.
- Hommel 2018** Hommel, Karsten: „Ferner sind die allhiesigen sehenswürdigen Musea nicht mit Stillschweigen zu übergehen.“ Ein Beitrag zur Topografie des Leipziger Sammelwesens in der Frühen Neuzeit. In: Dolezel Eva / Godel, Rainer / Pečar, Andreas / Zaunstöck, Holger (Hrsg.): *Ordnen – Vernetzen – Vermitteln. Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*. Halle 2018, 121–149.
- Impey/McGregor 1985** Impey, Oliver / McGregor, Arthur (Hrsg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. Oxford 1985.
- Jahn 1994** Jahn, Ilse: *Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit*. In: Grote 1994, 475–500.
- Joachimides/Schreiter/Splitter 2016** Joachimides, Alexis / Schreiter, Charlotte / Splitter, Rüdiger (Hrsg.): *Auf dem Weg ins Museum. Sammlung und Präsentation antiker Kunst an deutschen Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts*. Kassel 2016.
- Kettner 1694** Kettner, Friedrich Gottlob: *Dissertatio de Mumiis Aegyptiacis*. Leipzig 1694.

**Keyssler 1751** Keyssler, Johann Georg: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen [...] Neue und vermehrte Auflage. Hannover 1751.

**Kirchhoff 1880** Kirchhoff, Albrecht: Beitrag zur Geschichte des Kunsthandels auf der Leipziger Messe, Archiv für die Geschichte des deutschen Buchhandels 12 (1889), 178–200.

**Knoll 2011** Knoll, Kordelia: Geschichte der „Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden“. In: Vorster, Christiane / Knoll, Kordelia (Hrsg.): Idealskulptur der römischen Kaiserzeit. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke II 1. München 2011, 1–16.

**Kolb/Lupfer/Roth 2010** Kolb, Karin / Lupfer, Gilbert / Roth, Martin (Hrsg.): Zukunft seit 1560. Von der Kunstammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Die Chronik. Berlin 2010.

**Kreienbrink 2010** Kreienbrink, Frauke: Archäologische Funde in bürgerlichen Privatsammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts: Das Beispiel der Leipziger Apothekerfamilie Linck. In: Hakelberg, Dietrich / Wijworra, Ingo (Hrsg.): Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2010, 243–272.

**Krögen 1785** Krögen, Karl Heinrich: Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag, Original und Kopie. ohne Ort 1785.

**Kroll 2013** Kroll, Frank-Lothar (Hrsg.): Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfürsten, Könige. 1089–1918. München 2013.

**Krüger 1998** Krüger, Ralph: Bürgerliche Sammlungen des 17. und 18. Jahrhundert in Leipzig. In: Topfstedt, Thomas (Hrsg.): Leipzig um 1800. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte. Beucha 1998, 113–126.

**Lang 2002** Lang, Franziska: Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis. Tübingen 2002.

**Lang 2015** Lang, Jörn: „Belehrendes Kostbares“. Gemmen in Leipzig als Objekte bürgerlicher Sammellust. In: Cain, Hans-Ulrich / Lang, Jörn (Hrsg.): Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt. Ausstellungskatalog Leipzig. Leipzig 2015, 20–31.

**Laurencich Minelli 1985** Laurencich Minelli, Laura: Museography and Ethnographical Collections in Bologna During the Sixteenth and Seventeenth Century. In: Impey/McGregor 1985, 17–23.

**Liebenwein 1977** Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin 1977.

**Magnaguti 1907** Magnaguti, Alessandro: Il Petrarca Numismatico. In: Rivista Italiana di Numismatica 20 (1907), 155–157.

**Mannschatz 2009** Mannschatz, Hans-Christian: Wie viele Leben hat eine Bibliothek? – Die Leipziger Stadtbibliothek 1943–1964. In: Fuchs, Thomas / Mackert, Christoph (Hrsg.): Leipziger, Eure Bücher! Ausstellungskatalog Leipzig. Leipzig 2009, 84–104.

**Massner 1994** Massner, Anne-Kathrein: Zum Stilwandel im Kaiserportrait



claudischer Zeit. In: Strocka, Volker-Michael (Hrsg.): Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Symposion Freiburg 16. – 18. Februar 1991. Mainz 1994, 159–176.

**Megow 1987** Megow, Wolf-Rüdiger: Kameen von Augustus bis Alexander Severus, Antike Münzen und Geschnittene Steine 11. Berlin 1987.

**Minges 1998** Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998.

**Müller 2012** Der Neue Pauly. Supplemente 6. Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon (2012), Sp. 224–228 s. v. Christ, Johann Friedrich (Müller, Hans-Peter).

**Müller 2015** Müller, Hans-Peter: Johann Christoph Richter in Leipzig. Bürgerliches Sammeln am Beginn der modernen Wissenschaften. In: Cain, Hans-Ulrich / Lang, Jörn (Hrsg.): Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt. Ausstellungskatalog Leipzig. Leipzig 2015, 13–19.

**Museum Odescalchum 1751** Museum Odescalchum, sive thesaurus antiquarum gemmarum [...]. Rom 1750.

**Oettel 2011** Oettel, Gunter: Archäologische Sammlung der städtischen Museen Zittau. Zittau 2011.

**Platz-Horster 2017** Platz-Horster, Gertrud: Some Cameos in Leiden. Roman to Neoclassicism. In: van den Bercken, Ben J. L. / Baan, Vivian C. P. (Hrsg.): Engraved Gems. From Antiquity to the Present. Leiden 2017, 47–64.

**Pomian 1994** Pomian, Krzysztof: Sammlungen – eine historische Typologie. In: Grote 1994, 107–126.

**Pomian 2013** Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Das Sammeln. <sup>4</sup>Berlin 2013.

**von Quicchelberg 1565** von Quicchelberg, Samuel: Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi. München 1565.

**Roth 2000** Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland / Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-Deutsch, herausgegeben und kommentiert von Harriet Roth. Berlin 2000.

**von Schlosser 1978** von Schlosser, Julius: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Braunschweig <sup>2</sup>1978.

**Schock 2011** Schock, Flemming: Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der „Relationes Curiosae“ von E. W. Happel, Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 68. Köln 2011.

**Siegel 2003** Siegel, Steffen: Die „gantz accurate“ Kunstkammer. Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraums in der frühen Neuzeit. In: Bredekamp, Horst / Schneider, Pablo (Hrsg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt. München 2003, 157–182.

**Sommer 1999** Sommer, Manfred: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt/Main 1999.

**Spier 2011** Spier, Jeffrey: Late Antique and Early Christian Gems. Wiesbaden 2011.

**Stoscheck 2014** Stoscheck, Jeanette: „Ein gewisses Cabinet von Curiosis“ – Die Bernini-Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, oder: Über die rätselhafte Herkunft römischer Barockzeichnungen in Leipzig. In: Bernini. Erfinder des Barock. Ausstellungskatalog Leipzig. Bielefeld 2014, 66–99.

**Syndram/Minning 2012** Syndram, Dirk / Minning, Martina (Hrsg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung. Dresden 2012.

**Syndram/Minning/Vötsch 2010** Syndram, Dirk / Minning, Martina / Vötsch, Jochen (Hrsg.): Die Inventare der kurfürstlich-sächsischen Kunstkammer in Dresden: Inventarbände 1587 – 1619 – 1640 – 1741. Dresden 2010.

**Syndram/Weinhold 2019** Syndram, Dirk / Weinhold, Ulrike: Der Dresdner Hofjuwelier Johann Heinrich Köhler. Dinglingers schärfster Konkurrent. Dresden 2019.

**Uschmann 1969** NDB 8 (1969), 168 s. v. Hebenstreit, Johann Ernst (Uschmann, Georg).

**Veit/Wöhrl 2014** Veit, Ulrich / Wöhrl, Matthias (Hrsg.): Donnerkeil – Opfermesser – Thränengefaß. Die archäologischen Objekte aus der Sammlung der Leipziger Apothekerfamilie Linck (1670–1807) im Naturalienkabinett Waldenburg (Sachsen). Ausstellungskatalog Leipzig. Leipzig 2014.

**Wallenstein 2004** Wallenstein, Uta: Herzog Ernst II. als Sammler von Altertümern. Die Sammlung antiker Korkmodelle von Antonio Chichi (1743–1816). In: Brandsch, Juliane / Mildner-Spindler, Roma (Hrsg.): Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1804). Ausstellungskatalog. Gotha 2004, 229–244.

**Walther 1998** Walther, Gerrit: Adel und Antike. Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der frühen Neuzeit, Historische Zeitschrift 266 (1998), 359–385.

**Walther 2010** Walther, Gerrit: Schöne Freiheit. Motive adligen Interesses für ‚Antiquitäten‘ in der frühen Neuzeit. In: Hakelberg, Dirk / Wiwjorra, Ingo (Hrsg.): Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2010, 209–225.

**Weitz 1722** Weitz, Anton: Kurtze Nachricht von E. Hoch-Edlen und Hochweisen Rath zu Leipzig Bibliothek und denen daselbst befindlichen ... Curiositäten. Leipzig 1722.

**Weltenharmonie 2000** Weltenharmonie / Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens / Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 20. Juli bis 22. Oktober 2000. Braunschweig 2000.

**Wilde 2015** Wilde, Denise: Dinge Sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik. Bielefeld 2015.

**Wustmann 1906** Wustmann, Gustav: Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek. Erste Hälfte. 1677–1801, Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig 2 (1906), 1–122.

**Zacharias 1990** Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990.

**Zimmermann 1994** Zimmermann, Wolfgang: Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstkammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675). In: Grote 1994, 629–642.

**Zwahr/Topfstedt/Bentele 1999** Zwahr, Hartmut / Topfstedt, Thomas / Bentele, Günter (Hrsg.): Leipzigs Messen 1497–1997: Gestaltwandel – Umbrüche – Neubeginn 1. 1497–1914. Köln 1999.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1** Museo Cospiano 1677. Courtesy of The Linda Hall Library of Science, Engineering & Technology (CC BY-NC-SA 4.0).

**2** Nach Happel 1687, 118.

**3, Taf. 4** bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

**4, Taf. 5a** Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Paul Kuchel PYKADO photography.

**5** Foto: Jörn Lang.

**6** Nach Hebenstreit/Christ 1743.

**7** Foto: Sabine Hausmann.

**8** Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum Inv F/7594/2005, Foto: Hermann Walter.

**9** Nach Goetze 1711.

**10** Antikenmuseum der Universität Leipzig, Foto: Marion Wenzel.

**11** Leipzig, Universität, Historisches Seminar, Klassische Archäologie Fotothek Inv. F 5149.

**12, Taf. 5b** GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig, Foto: Matthias Hildebrand.



# **TOPOGRAPHISCHER KONTEXTWECHSEL**

---



---

ALESSANDRA BRAVI

# GRIECHISCHE BILDWERKE UND IHR BEDEUTUNGSWANDEL IN NEUEN KONTEXTEN

Am Übergang vom 3. zum 2. Jh. v. Chr. erscheint der geographische Raum des Mittelmeeres eng verbunden, als eine Welt verflochtener kultureller Beziehungen und Verschiebungen, durchzogen von Kriegen und Konflikten.<sup>1</sup> Die Eroberung des griechischen Ostens durch Rom brachte diese vielfältige Welt unter eine Oberhoheit, die sich kulturell als kosmopolitisch und im weitesten Sinne „griechisch“ verstand.<sup>2</sup> Im Zeitraum von nur fünfzig Jahren wurden die angesehensten *poleis* Siziliens, der Magna Graecia und Griechenlands selbst von den römischen Heeren geplündert.

Die wertvollsten Kulturgüter, insbesondere die Kunstwerke, wurden als Beutegut nach Rom transportiert. Dort fanden sie sich in neuen Kontexten wieder, sei es in alten Kultstätten oder in neu errichteten monumentalen Anlagen. Dieser intensive Transfer veränderte zutiefst die visuelle Kultur Roms. Der Abtransport griechischer Bildwerke und ihre Einsetzung in römische Räume ist eine Praxis, die lange anhält, die Geschichte Roms begleitet und sich in Byzanz fortsetzt.

Im vorliegenden Beitrag wollen wir einige Fallstudien präsentieren, anhand derer das Phänomen des Bedeutungswandels von griechischen Kunstwerken bei ihrer Wiederverwendung in Kontexten Roms und Konstantinopels exemplifiziert werden kann. Was bedeutet diese Veränderung

---

**1** Polybios beschreibt den Zustand des Mittelmeerraumes zu seiner Zeit mit dem Verbum συμπλέκεσθαι = *symplekesthai*: Davies 2019; kritische Perspektive mit Übersicht über die Forschungsgeschichte zum Mittelmeerraum bei Panagiotopoulos 2011.

**2** Erskine 2013.

des Kontextes? Welche Funktion und welche Bedeutung übernehmen die griechischen Bildwerke, wenn sie den originalen Kontexten entrissen und in römische Räume eingesetzt werden? Einen Angelpunkt in der Geschichte des Phänomens der Rekontextualisierung griechischer Kunstwerke stellt die Plünderung von Syrakus durch Claudius Marcellus dar. Nach Aussage späterer Quellen habe sie den ersten ästhetischen Zugriff der Römer auf Kunst mit sich gebracht. Die Veränderung sei fundamental gewesen, denn die Werke voll religiöser und politischer Signifikanz hätten sich gewandelt zu Museumsstücken und seien damit ausschließlich nach ihren ästhetischen Werten behandelt worden. Die Analyse der im folgenden vorgeführten Fälle ergibt freilich eine andere Sicht auf dieses Phänomen. Unsere Interpretation gründet sich auf das Prinzip, das nach Cicero die Kontextualisierung der figürlichen Werke in römischen Räumen insgesamt lenkt; es basiert auf einem engen Sinnzusammenhang der Werke mit den Orten und zugleich mit der Innenwelt der Absichten, Wünsche und Vorstellungen der Auftraggeber.

Dieses Prinzip findet Anwendung ebenso beim Herakles des Fabius Maximus wie bei den Musen von Ambrakia und bei den Gemälden auf den Kaiserfora; es hat Gültigkeit ebenso in einem geschlossenen Raum, wie dem Tempel der Concordia, wie beim Templum Pacis; seine Wirksamkeit lässt sich auch noch beim Abtransport der griechischen Werke aus Rom und anderen Städten der Oikumene nach Konstantinopel nachweisen.

#### GRIECHISCHE *ORNAMENTA* ZWISCHEN GEMEINGUT UND INDIVIDUELLER SELBSTDARSTELLUNG

Nach 212 v. Chr. fanden sich die prächtigen Kunstwerke, welche das römische Heer unter Claudius Marcellus aus Syrakus entführt hatte, in den frequentiertesten Heiligtümern des Mittelmeeres ausgestellt: Im Heiligtum der Großen Götter von Samothrake weihte Marcellus Statuen und Gemälde, im Heiligtum der Athena Lindia auf Rhodos erschien er in einer Porträtstatue und dem Apoll von Delphi weihte er einen Bronzekessel.<sup>3</sup>

Als Knotenpunkte eines mediterranen Netzwerkes stellen die Heiligtümer Erinnerungsorte dar, die eine Stratigraphie an Siegen aufzeigen;

---

**3** Große Götter von Samothrake: Wescoat 2013; Delphi: Neudecker 2018; allgemein zu den Dynamiken im Ritus und in den Beziehungen, die durch die römische Präsenz in griechischen Heiligtümern ausgelöst wurden, Galli 2013.



diese überlagerte nun eine Genealogie der neuen Herrscher, die ihren eigenen Ursprung über Aeneas gar auf Dardanos gründen konnten.<sup>4</sup>

In Rom eröffnete Marcellus seine *ovatio* mit einer Personifikation der *Syracusae captae* an der Spitze: „cum simulacro Syracusarum captarum catapultae ballistaeque et alia omnia instrumenta belli lata et pacis diuturnae regiaeque opulentiae ornamenta, argenti aerisque fabrefacti vis, alia supellex pretiosaque vestis et multa nobilia signa, quibus inter primas Graeciae urbes Syracusae ornatae fuerant“ (Liv. 26, 21, 7). Die prächtigsten Beutestücke, die „multa nobilia signa“ bei Livius, gelangten in den Tempel des Honos, der laut seinen *vota* in einen Tempel des Honos und der Virtus hätte verwandelt werden sollen.<sup>5</sup> Laut Plutarch hätten die kriegerischen Römer von Marcellus gelernt, den Wert von Kunst zu schätzen, und Livius hebt den kulturellen Wandel hervor, den die Betrachtung der *infesta signa* von Syrakus bei den damaligen Stadtbewohnern auslöste.

Laut Polybios, Livius und Plutarch habe die Versetzung und kollektive Wahrnehmung der griechischen Kunstwerke an den öffentlichen Plätzen die römische Selbstwahrnehmung zutiefst verändert.<sup>6</sup> In der Forschungsgeschichte galten die in neue Kontexte versetzten figürlichen

---

<sup>4</sup> Liv. 25, 31, 11; 25, 40, 1–3; 26, 21, 7–8; Plut. Marc. 19, 3; 21, 1–5. Analyse der Einwirkungen auf die römische Kultur durch diese Weihungen: McDonnell 2006, dagegen Gruen 1992, 84–94, der den Effekt geringer einschätzt. Über die Beutestücke aus Syrakus in Delphi: Plut. Marc. 8, 6. Griechische Aufwertung der trojanischen Vergangenheit noch in römischer Zeit (99 v. Chr.) in der Chronik von Lindos (IX–XIV): Higbie 2003, 22–29. Die Stele übergeht die Weihung der Statue des Marcellus, die von Plutarch genannt wird (Plut. Marc. 30, 5–6, nach Poseidonios): Hornblower 2018 (Annex: The Lindian Chronicle); Higbie 2003, 166–167. Zur Neuformierung der Erinnerungskultur im griechischen Osten nach der römischen Eroberung Alcock 2001.

<sup>5</sup> Flower 2000.

<sup>6</sup> Polyb. 9, 10, 6–10; Liv. 25, 40, 1–3: Dum haec in Hispania geruntur, Marcellus captis Syracusis, cum cetera in Sicilia tanta fide atque integritate composuisset ut non modo suam gloriam sed etiam maiestatem populi Romani augeret, ornamenta urbis, signa tabulasque quibus abundabant Syracusae, Romam deuexit, hostium quidem illa spolia et parta belli iure; ceterum inde primum initium mirandi Graecarum artium opera licentiaeque hinc sacra profanaque omnia uolgo spoliandi factum est, quae postremo in Romanos deos, templum id ipsum primum quod a Marcello eximie ornatum est, uertit. Visabantur enim ab externis ad portam Capenam dedicata a M. Marcello templa propter excellentia eius generis ornamenta, quorum perexigua pars comparet; Plut. Marc. 21; zu diesen Quellen vgl. Kommentar und diesbezügliche Bibliographie bei Bravi 2014, 23–26.

griechischen Werke lange Zeit als Objekte einer rein ästhetischen Betrachtung. Auf den Plätzen, in den Tempeln und alten Heiligtümern, in den Räumen und Gebäuden, in denen wichtige Zeremonien des politischen und sozialen Lebens der Stadt abgehalten wurden, hätten die Politiker, die gebildete Aristokratie und die plebejische Nobilität mit Kunstgeschmack und Kunstsinn die ausgestellten Bildwerke betrachtet, als wäre Rom gleichsam ein großes, umfangreiches open air-Kunstmuseum. Auf diese Weise wurden die griechischen Bildwerke in Rom dem Bereich des *pleasure* zugeordnet oder als Blickfänger eines elitären Sammlerwesens klassifiziert.<sup>7</sup>

Hans Jucker stellte als erster die Theorie auf, dass die griechischen Kunstwerke im römischen Raum römischen Gehalt angenommen hätten, indem sie *honos, virtus, sapientia* zum Ausdruck brachten.<sup>8</sup> Tonio Hölscher und Paul Zanker, Filippo Coarelli und Eugenio La Rocca arbeiteten sodann die politischen Aussagen heraus,<sup>9</sup> welche diese Werke im römischen Raum angenommen hatten, sowie ihre kommunikative Bedeutung vor einem spezifischen Publikum.<sup>10</sup> In den jüngsten Untersuchungen hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass die griechischen ‚ornamenta‘ eine umfassende visuelle Wahrnehmung aktivierten; diese umfasste die semantische Ebene ebenso wie die ästhetische und entfaltete sich in engem Bezug zu Rolle und Bedeutung der Räume und zu den dort ablaufenden gesellschaftlichen Aktivitäten.

Die Gesetzmäßigkeiten solcher Wahrnehmungsweise gelten für Vitruv als ein Standard, der bei der Ausschmückung öffentlicher Räume einer zivilisierten Stadt zu beachten sei.<sup>11</sup> Sie erscheinen als das Paradigma der Wahrnehmung, das den römischen Zugriff auf die griechische Kunst dominiert und auch die Kontextualisierung der Werke in römische Räume leitet. Die zentrale Quelle, anhand derer dieser Prozess herausgearbeitet werden kann, findet sich in den Briefen Ciceros.

Es ließe sich einwenden, hier handle es sich um Privatbriefe und um die Ausstattung der privaten Räume Ciceros mit Kunstwerken, die eigens für diese Räume erworben wurden und nie zuvor in einem

---

7 Über ‚Roman Museums‘, Bravi 2014, 5–9 mit Bibliographie; danach Shaya 2015; Coates-Stephens 2017.

8 Jucker 1950.

9 Zuerst zu den politischen Bedeutungen Coarelli 1971/72; La Rocca 1985; La Rocca 1987; Hölscher 1987; Zanker 1987; Hölscher 1989.

10 Zur Semantik: Hölscher 1987; zum Fokus auf den Betrachter: Zanker 1997.

11 Vitr. 7, 5, 4–7, 7, 6; Hölscher 2018, 299–334.

Kontext anderer Nutzung gestanden hatten. Jedoch aus der Analyse von Beispielen öffentlicher Aufstellung von älteren und neu kontextualisierten Kunstwerken geht hervor, dass hier analoge Prinzipien zur Anwendung kamen.

Zu Beginn des Jahres 66 v. Chr. hatte Cicero eine griechische Statue für sein „Gymnasium“ gekauft:

Quod ad me de Hermathena scribis, per mihi gratum est. Est ornamentum Academiae proprium meae, quod et Hermes commune omnium et Minerva singulare est insigne eius gymnasii. Quare velim, ut scribis, ceteris quoque rebus quam plurimis eum locum ornes.<sup>12</sup>

Der Hermenschaft mit Kopf der Athena war für Cicero ein angemessenes Ornament für den Raum, den er schmücken wollte. Die Hermathena hielt Cicero für das Schmuckstück (,ornamentum'), das für sein eigenes Peristyl besonders angemessen sei.

Ein ,ornamentum proprium', also ein adäquates, kann nach ,genus generale' oder nach ,genus specificum' definiert werden, meint Cicero. Hermes ist ein ,ornamentum commune omnium'; er gehört zu einer solchen Art von Statuen, die normalerweise die Gymnasia schmücken. In diesem Sinne definiert seine Angemessenheit eine scheinbar objektive Wahrnehmungsebene, die von vielen geteilt werden kann; aber mit dem Bild von Athena *festigt* Cicero eine subjektive, individuelle, letztlich emotionale Beziehung. Athena, als Zeichen für Weisheit, drückt ein persönliches Merkmal des Raumes aus, in dem die Bibliothek einen wesentlichen Platz einnimmt.

Dem fügt Cicero noch hinzu, dass die Gegenwart der Hermathena bereits dem Raum neue Bedeutung verleiht: „Die Hermathena bereitet mir wirklich große Freude und ist so gut aufgestellt, dass das ganze Gymnasium ihr Anathema zu sein scheint“.<sup>13</sup>

---

**12** Cic. Att. 1, 4, 3: „Was Du mir von der Hermathena schreibst, ist mir sehr lieb; sie wäre gerade das rechte Schmuckstück für meine Akademie; Hermes gilt ja allgemein als das Zeichen eines Gymnasium und Minerva als das charakteristische für das meinige. So statte mir denn, wie Du selbst es vorschlägst, diesen Platz auch mit möglichst vielen anderen Gegenständen aus“ Übersetzung Verf. Ausführliche Diskussion der Passagen bei Cicero und Formulierung eines zweifachen Zugriffs auf die Kunstwerke mittels des Konzeptes des *decorum*: Bravi 2014, 17–21. Danach Kaderka 2017.

**13** Cic. Att. 1, 1, 5: Bravi 2014, 18–20.

Selbst für einen Besucher von Ciceros *domus*, der kulturelle Kategorien und Neigungen mit dem Besitzer teilte, signalisierte die Statue der Athena mittels ihres semantischen Wertes, dass der Ort der Geistesbildung gewidmet sei. Für einen Angehörigen der römischen Elite war das Kunstwerk nicht herausgehobener Teil einer für sich existierenden Kunstwelt, sondern in die Realwelt integriert, mit der sie korrespondiert und in der es eine spezifische Beziehung zum Eigentümer aufbaut.

Hingegen als absolut unangemessen galten ihm Statuen von Bacchantinnen in einer Bibliothek. Im Jahr 49 v. Chr. schrieb Cicero an seinen Freund Fadius Gallus, den er mit dem Erwerb von Kunstwerken beauftragt hatte. Dabei ging es um die Fehler, die Gallus bei der Auswahl getroffen hatte, und damit um dessen Unfähigkeit, passende Bildwerke für die auszustattenden Räumlichkeiten auszuwählen. Gallus schickte Cicero nämlich Statuen von Bacchantinnen. Solche Darstellungen – mochten sie auch gute Kunstwerke sein – passten offenbar nicht zu einem Ort, der – wie eben eine Bibliothek – den Studien vorbehalten war. Auch eine Statue des Kriegsgottes Mars entsprach nicht dem Bild, dass Cicero in diesem Kontext von sich entwarf.

[...] Bacchas istas cum Musis Metelli comparas. Quid simile? Primum ipsas ego Musas numquam tanti putassem atque id fecissem Musis omnibus approbantibus, sed tamen erat aptum bibliothecae studiisque nostris congruens. Bacchis vero ubi est apud me locus?

Deine Bacchen stellst du Metellus' Musen an die Seite. Worin besteht die Ähnlichkeit? Erstens hätte ich gerade die Musen niemals so hoch eingeschätzt, und alle Musen hätten Verständnis dafür gehabt; immerhin würden sie für meine Bibliothek passen und meiner Tätigkeit entsprechen. Aber wo ist bei mir ein Platz für die Bacchen?<sup>14</sup>

---

**14** Im Folgenden erläutert Cicero das Konzept weiter: Pracht sei keine ausreichende Voraussetzung, um ein Kunstwerk angemessen aufzustellen; es müsse seine Bedeutung mit dem Raum und den Absichten des Auftraggebers in Beziehung gesetzt werden: „At pulchellae sunt. Novi optime et saepe vidi. Nominatim tibi signa mihi nota mandassem, si probassem. Ea enim signa ego emere soleo, quae ad similitudinem gymnasiorum exornent mihi in palestra locum. Martis vero signum quo mihi pacis auctori? Gaudeo nullum Saturni signum fuisse: haec enim duo signa putarem mihi aes alienum attulisse. Mercurii malleum aliquid fuisset“ (Cic. Att. 7, 32, 2).

Die Angemessenheit, die Cicero der Hermathena zuschreibt, indem er sie als *ornamentum proprium* benennt, verweist auf eine tiefe Verwurzelung des Bildwerkes und einen präzisen Bedeutungsgehalt in der komplexen und facettenreichen sozialen Realität. Cicero spricht in diesen berühmten Passagen von Werken, die absichtlich geschaffen wurden, um angekauft und in privaten Räumen aufgestellt zu werden. ‚Ornamenta‘ – so benennt er derartige Bildwerke – sollten in Einklang mit der Bedeutung und den sozialen Aktivitäten stehen, für die der Aufstellungsort geschaffen wurde. Ihre Ikonographien waren sehr wichtig für die Definition der Funktion von Räumen.

Die Bildwerke haben aber auch noch eine zweite Bedeutungsebene, die sich auf die Persönlichkeit des Besitzers oder Auftraggebers bezieht, der sie freilich mit einer Klasse Gleichgesinnter teilt.

Diese semantischen Zugriffsweisen behalten ihre Gültigkeit, wenn die Bildwerke ihrem ursprünglichen Kontext entzogen werden und in neuen Kontexten aufgestellt werden. In diesem Fall bleiben Ikonographie und deren Aussagewert als Substrat in der neuen Kontextualisierung weiter bestehen. Ihre Wertigkeit indessen wird erweitert und transformiert, um dem neuen kulturellen Kontext angemessen zu sein. Das Werk wird durch sein Sujet und insbesondere seine Ikonographie zum Ausdruck des kulturellen Ambientes des neuen Besitzers und Bestandteil seiner sozio-kulturellen Kategorien. In einer zweiten Ebene wird es mit dem Aufstellungsort und den Konnotationen, die es ihm verleihen soll, in Zusammenhang gesetzt. In den römischen Räumen unterliegen die griechischen figürlichen Werke einem Funktionswandel und erlangen neue Bedeutungen, welche in enger Beziehung einerseits zu den kollektiven Bedeutungen der Orte und andererseits zum eigenen Persönlichkeitsbild des jeweiligen Auftraggebers stehen.

Die ersten Spuren dieses von der römischen Aristokratie in Bewegung gesetzten Prozesses von Transfer, Neuinterpretation und Neukontextualisierung griechischer Werke werden sichtbar, als der kolossale Herakles des Lysipp von Tarent nach Rom abtransportiert und auf dem Kapitol neu aufgestellt wird.<sup>15</sup>

In der neuen Aufstellung wird sehr deutlich, dass es dieser Kontext ist, der die Aufnahme neuer Werte durch dieses Kunstwerk des Lysipp bestimmt.<sup>16</sup> Die neue Umgebung war dicht besetzt mit triumphalen Aussagen,

---

**15** Zum Herkles des Lysipp in Tarent Todisco 2016; Ensoli 2017; Todisco 2018.

**16** Bravi 2014, 26–29 mit vorausgehender Bibliographie.

die hier, am Zielpunkt des Triumphzuges, geradezu zwangsläufig erwartet und erfüllt wurden.<sup>17</sup> Als Nachweis für die Samnitensiege erhoben sich hier bereits die Statuen des Hercules und des Jupiter, letzterer aus der Bronze der eroberten Waffen gegossen. Über diesem Substrat triumphaler Werte des Ortes fügte sich der Herakles von Tarent perfekt in die Stimmung des Ortes ein und erwarb so zusätzliche Bedeutungen; er brachte die gentilische Ehre der Fabier zum Ausdruck, die nach der Überlieferung in besonderer Weise mit dieser Gottheit verbunden seien; aufgrund seiner speziellen Ikonographie, in der sich Nachdenklichkeit oder Überlegungskraft ausdrücken, erinnerte und fixierte er gleichsam durch die Dauerhaftigkeit der Bronze den Charakter des Fabius Maximus, der sich als Feldherr eben durch eine derartige Nachdenklichkeit auszeichnete, dass er sich den Beinamen „Cunctator“, also „Zauderer“ erwarb.<sup>18</sup>

Als die Statue von der Akropolis in Tarent auf das Capitolum versetzt wurde, achtete man auf die Übereinstimmung des neuen Ortes und seiner Werte mit dem originalen und dessen Werten. Aber die Versetzung verleiht auch einem persönlichen Zugriff des Weihenden Ausdruck, weil auf dessen letztlich zum Sieg führende Eigenschaft hingewiesen wird. Der Herakles wandelt sich von einer Kultstatue zu einer triumphalen Votivstatue und damit greift er als Ausdruckswerte zugleich persönliche Charakteristiken des Weihenden auf; dies war als Botschaft an die gentilische und militärische Aristokratie des 3. Jhs. v. Chr. gerichtet.

Evident ist die zweifache semantische Bindung, welche die überführten Werke mit dem neuen Kontext ihrer Nutzung eingehen, als in den ersten Jahrzehnten des 2. Jhs. v. Chr. Fulvius Nobilior für die aus Ambrakia überführten Bildwerke ein neues Ambiente an der Nordseite des Circus Flaminius schafft.<sup>19</sup> Das Gebiet wurde zur Lokalität speziell für die triumphale Repräsentation mittels Bauten *ex manubiis*. Der Tempel des Hercules Musarum löste sich von italischen Architekturformen und nahm hellenistische an: eine Tholos mit rechteckigem Vorbau, umfasst von einer vierflügeligen Porticus und reich ausgestattet mit *euripi*, Bepflanzung und Kunstwerken.<sup>20</sup> Im Zentrum des Kultes befanden sich die Statue des Hercules Musarum und die neun Musenstatuen, die aus

---

**17** Papi 1999; Sehlmeier 1999.

**18** Plut. Fab. 22, 4.

**19** Polyb. 21, 30, 9; 22, 10, 3; Strabo 7, 7, 6; Liv. 38, 9, 13; zu den Musenstatuen Plin. nat. 35, 66.

**20** Zum Tempel und seinem triumphalen Kontext: Coarelli 1997: 452–484; La Rocca 2006, 102–103; La Rocca 2012; De Stefano 2014.

Ambrakia geholt worden waren. Nach Filippo Coarellis Vorschlag seien die von Fulvius nach dem Vorbild der *fasti* des Numa aufgezeichneten *fasti* in den Nischen ausgestellt gewesen, die sich an dem Podium öffneten.<sup>21</sup> Vom Tempel der Virtus holte man eine alte bronzene Aedicula der Camenae.<sup>22</sup> Mit dem Transport der Kunstwerke und der Gründung eines Kultes für Hercules Musarum verschafft Fulvius griechischen Statuen als Kontext ein neues kulturelles Ambiente. Ennius, der als Dichter Fulvius Nobilior in Griechenland begleitet hatte, eröffnet seine „Annales“ mit der Anrufung der Musen und einem Elogium auf *virtus* und *sapientia* des Fulvius Nobilior.<sup>23</sup> Er präsentierte den neuen Führern als Kulturmodelle Romulus und Numa, welche die eingeforderte Verknüpfung von *fortitudo* und *sapientia* symbolisierten. Die ambrakischen Musen verwandeln sich aufgrund der Überführung der alten, heiligen Aedicula in den neugeschaffenen Raum zu den Camenae, den Gottheiten der Prophetie des Numa.<sup>24</sup> In der neuen Aufstellung mit einem musischen Hercules werden sie zu Ausdrucksträgern römischer Werte. Mit ihren Gestalten und ihrer Ikonographie verkörpern sie konkret das hohe Alter einer sakralen Macht, welche man Numas Weisheit zuschrieb; von ihr ließ sich Fulvius inspirieren, als er sein neues Modell des charismatischen Feldherrn propagierte.<sup>25</sup> In Ambrakia und Makedonien spielten die Musen mindestens ab dem 5. Jh. v. Chr. politisch und kulturell eine Rolle. Es war Archelaos, der in dem Wunsch, seinen Hof als Zentrum griechischer Kultur zu präsentieren, die Musen in den Mittelpunkt einer dynastischen Ideologie stellte.<sup>26</sup> Die Musen von Ambrakia unterliegen einem physischen

**21** Fasti des Fulvius: Rüpke 2011, 89–90. 99. Ausstellung der Fasti: Coarelli 1997, 480. Zusammenfassung: De Stefano 2014, 405–409.

**22** Serv. Aen. 1, 8 his [sc. Musis] Numa aediculam aeneam brevem fecerat; Ennius Ann. 487 Skutsch: Musas quas memorant nosce<s> nos esse <Camenas>. Über die Angleichung der Camenae an die Musen im Zusammenhang der Numa-Legende Hardie 2006.

**23** Annales (Ann. 1 Sk.): „Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum“. Die Gleichsetzung Musae-Camenae geht noch weiter zurück auf die Odusia des Livius Andronicus: „virum mihi, Camena / insece versutum“.

**24** In diesem Zusammenhang wurden die Camenae formell den Musen gleichgestellt: Hardie 2006.

**25** Vesperini 2012, 80; Vesperini 2019: Marcus Fulvius Nobilior besaß keine tiefe philosophische Bildung und nutzte das Wissen des Ennius, um seine *virtus* und seine militärischen Erfolge darzustellen.

**26** Hardie 2007, 59–62: „Archelaos set the pattern for harnessing the Muses and their cult to the cultural requirements of the Kings“.

und kulturellen Transfer, bewahren aber als einen semantischen roten Faden die Fähigkeit, die Erinnerung an legitimierende Machtideologien auszudrücken, denen die neuen Eigentümer folgen, wenn sie die Statuen in neuen Kontexten wiederverwenden.

Während des radikalen Wechsels des Ambientes, den die griechischen Werke bei ihrer Versetzung erleben, lädt die griechische Ikonographie sich mit spezifischen kontextuellen Bedeutungen auf; diese entsprechen den kollektiven kulturellen Normen und dem persönlichen Selbstbild der Auftraggeber.

Sobald die griechischen *ornamenta* in neue Zusammenhänge eingefügt werden, passen sie sich der Qualität der Orte an. Die Orte Roms waren besetzt von alten Bedeutungen, die sich in langer Tradition überlagerten. Deshalb konnten die griechischen Werke nur dann adäquate Ausschmückungen für die Räume darstellen, wenn sie Bestandteil einer komplexen Semantik wurden, welche sie in die römischen kulturellen Kontexte integrierte und ihre Bedeutungen transformierte.

#### GRIECHISCHE BILDWERKE IN DER AUSGEHENDEN REPUBLIK: CAESARS ÖFFENTLICHE MONUMENTE

Am Ende der Republik und darüber hinaus werden figürliche Werke vielfältiger Sujets und Stile transferiert und in monumentalen Baukomplexen aufgestellt. Auch weiterhin nehmen sie semantische Werte an, die in Einklang mit den Funktionen der Orte und dem *habitus* der Auftraggeber sowie eines Publikums aus verschiedenen sozialen Klassen stehen. Im Pompeiustheater des Marsfeldes erscheinen Hetären, Dichterinnen und Musen einem Raum angepasst, der den Eigenschaften der Venus Victrix geweiht ist, während Megalographien heroischen Inhaltes das Szenarium für die Selbstdarstellung des Pompeius bilden.<sup>27</sup>

Caesar weihte auf seinem Forum zwei Gemälde tragischen Inhaltes. Diese Bilder waren ein bedeutungsvolles Element im Kontext des Forums, wie wir Plinius entnehmen können: „*praecipuam auctoritatem publice fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genetricis aedem dicatis*“.<sup>28</sup> Diese beiden Figuren waren dem römischen Publikum von

<sup>27</sup> Bravi 2014, 73–84 mit Bibliographie. Behandlung des gesamten Ausstattungsprogrammes: Coarelli 1971/72; Kuttner 1999; Cadario 2011.

<sup>28</sup> Plin. nat. 35, 26. Vgl. auch Ov. trist., 2,521–526 „*Scilicet in domibus nostris ut prisca uirorum / Artificis fulgent corpora picta manu, / sic, quae concubitus*



den ‚*Iudi scaenici*‘ her bekannt. Beide Gemälde sollten in Griechenland vielleicht Theaterbühnen dekorieren. Im römischen Raum verwandelten sie sich zu polysemischen Allegorien, die in passender Weise den Ort, die Zeit und die psychologische Stimmung eines Volkes zum Ausdruck bringen, das von der Tragik der Bürgerkriege heimgesucht war, und nicht zuletzt die Persönlichkeit des Auftraggebers des Monumentes. Sie drücken antithetisch die Fähigkeiten Caesars aus, die ihn befähigten, *barbaritas* und Gewalt zu überwinden, nämlich in Kriegen gegen Barbaren und in Bruderkriegen zu siegen. Die politische Aktualität des Medea-Topos bestätigt die berühmte Rede Ciceros „*De imperio Cn. Pompei*“ (9, 22) von 66 v. Chr., in der Mithridates mit Medea verglichen wird.<sup>29</sup>

Medea, die den Körper ihres Bruders zerstückelt hatte, wird von Cicero mittels eines Zitates aus der ‚*Medea*‘ des Ennius als „*animo aegro, amore saevo saucia*“ und von Horaz als ‚*impudica Colchis*‘ bezeichnet.<sup>30</sup> Die Selbsttötung des Aias wirft auch Licht auf eine Obsession Caesars und auf eine Beleidigung seiner ‚*clementia*‘, die ebenfalls ein Leitmotiv der Triumphalbilder bildete: Cato, der sich wie Aias ein Schwert in die Brust gestoßen hat. Catos Selbsttötung irritierte Caesar so sehr, dass er sich genötigt fühlte, eine polemische Gegenschrift ‚*Anticato*‘ zu verfassen. In ihr brandmarkte er den Selbstmord als krankhafte Tat, die nicht zum zulässigen politischen Instrumentarium gehöre, und als einen Affront gegen seine ‚*clementia*‘. Die Quellen berichten verschiedentlich von seiner Verärgerung über die Hysterie seiner Gegner, die seine Macht und sein Charisma in Frage stellte.<sup>31</sup> Die Gestalt des Aias barg in sich Eigenschaften, die sich an den Gegnern Caesars wiederfanden, die er wie Feinde hatte vernichten müssen, obwohl sie römische Bürger waren. Einen Bezug zu Pompeius, bewusst oder unbewusst, bot Aias als ethisch

---

uarios Venerisque figuras / Exprimat, est aliquo parua bella loco; / Vtque sedet uultu fassus Telamonius iram / inque oculis facinus barbara mater habet“. Bravi 2014, 85–95 mit vorangehender Bibliographie; in Erwartung der Publikation der Akten sei der Beitrag „*Creating a memory of urban Rome: The case of the Forum Iulium*“ von R. Raja und J. Rüpke in *Caesar’s Past and Posterity’s Caesar – The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*, Copenhagen, 29–30 Apr 2019, angezeigt.

**29** „*Primum ex suo regno sic Mithridates profugit ut ex eodem Ponto Medea illa quondam fugisse dicitur, quam praedicant in fuga fratris sui membra in is locis qua se parens persequeretur dissipavisse, ut eorum conlectio dispersa maerorque patrius celeritatem consequendi retardaret*“.

**30** Cic., *Rhetorica ad Herennium* 2, 34; Hor. *epod.* 16, 58.

**31** Plut. *Pomp.* 72; Appian. *civ.* 2, 80.

negatives Exempel mit einer nunmehr der Vergangenheit angehörenden Kombination von Werten.

Da diese beiden Gemälde die Übel der damaligen römischen Gesellschaft bis hin zum Brudermord in den Bürgerkriegen metaphorisch darstellten, propagierte Caesar mit der Weihung eine Art Katharsis von den Übeln in dem sakralen Raum, welcher seiner Ahnfrau Venus geweiht war, und präsentiert sich auf diese Weise als göttlich vorbestimmter Retter.

#### DIE SEMANTIK GRIECHISCHER BILDWERKE IM KULTURTRANSFER DES AUGUSTEISCHEN ROM

In augusteischer Zeit wurde der Kulturtransfer mit Griechenland voll verwirklicht. Augustus schmückt die alten Räume und die neuen Marmormonumente mit einer Vielzahl griechischer Werke aus, die zum Teil Kriegsbeute aus den Jahren vor der Schlacht von Actium waren. Die neue Kontextualisierung griechischer Werke erstreckt sich in augusteischer Zeit auf die wichtigsten vom Princeps propagierten Kulte. Der Apoll auf dem Herrschersitz des Palatin ist ein Werk des Skopas, die Aphrodite Anadyomene des Apelles wandelt sich in der Aedes Divi Iuli zur Ahnfrau der Gens Iulia und bringt die rituelle und semantische Komplexität des ersten Divinisierungsprozesses in Rom zum Ausdruck und die Statuen des Zeus von Myron und von Leochares – beide mit dem Attribut des Blitzbündels – verweisen jetzt auf die ominöse Notwendigkeit der von Augustus erreichten Macht.<sup>32</sup>

Vermutlich ab 19 v. Chr. und bis 6 v. Chr. wurde das Augustusforum erbaut, der Tempel des Mars erst am 12. Mai 2 v. Chr. eingeweiht.<sup>33</sup> Auf das Forum, neben die Porträts der ‚principes viri‘ und römischen Heroen, ließ Augustus Gemälde und Statuen bringen, die fast alle Beutegut aus Griechenland und Alexandria waren.

In erster Linie handelte es sich um große Gemälde, laut Plinius von Apelles. Von Servius erfahren wir, dass bei einem der Eingänge zum Forum sich ein Bild mit der Darstellung des „Bellum pictum et Furor sedens super arma“ befand (Serv. Aen. 1, 294). Plinius spricht indessen ausdrücklich von den Gemälden des Apelles, die Augustus auf seinem

<sup>32</sup> Bravi 2014, 111–114.

<sup>33</sup> Die umfassendste Behandlung des figürlichen Programmes des Forum Augustum ist weiterhin Spannagel 1999; zu den Gemälden des Apelles La Rocca 1995; Bravi 2014, 180–183. Danach Monaco 2017.



**1** Statuette der Athena, vermutlich eine kleinformatige Reproduktion von Endoios' Athena Alea (siehe auch Taf. 6)

Forum geweiht hat. „Celeberrima in parte“ seien ‚duae tabulae‘ ausgestellt, die „Belli imaginem restrictis ad terga manibus“ (Plin. nat. 35, 93), „et Triumphum“ (Plin. nat. 35, 27) sowie „Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno“ (Plin. nat. 35, 93) darstellten. Auf dem einen Gemälde war Alexander auf dem Triumphwagen neben der Personifikation des Krieges mit auf dem Rücken gefesselten Händen wiedergegeben, auf dem anderen der triumphierende Alexander neben Castor, Pollux und Victoria. Beide Bilder gelangten wahrscheinlich 30 v. Chr. in Octavians Besitz. Die von diesen Bildern im neuen Kontext erworbene Bedeutung muss römischen Bürgern klar gewesen sein. Der

triumphierende Alexander ließ sofort an die triumphale Quadriga des Augustus denken, die den Platz dominierte; somit wurde eine gezielte Entsprechung der beiden Triumphatoren hergestellt. In der Wiedergabe von Castor und Pollux konnte man die beiden *principes* Gaius und Lucius Caesar sehen, die sich zu Feldzügen in den Osten aufmachten, um den von allen ersehnten Sieg zu erlangen.

Apelles' Gemälde mit der Darstellung Alexanders im Triumph glichen sich dem militärischen Aspekt des großen, vom Marstempel dominierten Platzes an sowie dem Charisma der kaiserlichen Macht, vertreten durch die Unternehmungen der designierten Nachfolger Gaius und Lucius Caesar. An diesem Ort erwarben die transferierten Kunstwerke untrennbar mit dem Raum verbundene Bedeutungen. Sie steckten ideologische und konzeptuelle Programme ab, die es einem ideellen Stadtbewohner ermöglichten, sich mit den dortigen gesellschaftlichen und zeremoniellen Aktivitäten zu identifizieren.

Die Darstellung von *Bellum und Furor* besetzte eine speziell mit triumphalen und dynastischen Bedeutungen getränkte Lokalität. Sie stellte durch die Blickachse eine semantische Beziehung zur triumphalen Quadriga des Augustus als *Pater Patriae* in der Mitte des Forums her. Servius betont, dass sie sich nahe dem Eingang befand. Außerdem bezeugen die Schriftquellen die Aufstellung eines weiteren griechischen Werkes in einer Randposition an einem Eingang. Jahrhunderte später, als das Augustusforum längst durch Eingriffe der julisch-claudischen und trajanischen Epochen verändert war, berichtete Pausanias, dass „[...] sich in Rom die Statue der Athena Alea am Zugang zum Forum, das Augustus erbaute, befindet. Dort also befindet sich diese Statue, ganz aus Elfenbein und Werk des Endoios.“<sup>34</sup> Die Statue der Athena war aus Elfenbein, einem seltenen Material, und von Endoios in archaischer Zeit geschaffen worden; Octavian hatte sie sich während des Bürgerkrieges in Griechenland angeeignet. In ihrer äußeren Erscheinung muss sie als Palladium mit Aegis gestaltet gewesen sein.<sup>35</sup> Die Gestalt als Palladium stellt eine semantische Beziehung mit der Statue des Aeneas auf der Flucht aus Troia her, die in der nordwestlichen Exedra auf derselben Seite der Porticus aufgestellt war. Dadurch dass die Elfenbein-Athena an einem Zugangspunkt des Forums stand, bezeichnete sie symbolisch einen Weg von außen ins Innere dieses Raumes. Als ein Bild des Überganges war es

---

<sup>34</sup> Paus. 8, 46, 1.

<sup>35</sup> Marx 1993, 245–251; zu Augustus und Tegea vgl. ebenfalls Sheer 2010.

ihre Funktion, Bedeutungen zu überführen und insofern konzeptuell die Räume miteinander zu verbinden. Ihre neue Geltung konnte die Statue vom Forum Iulium herleiten und ins neue Forum überführen. Die Gestalt des Palladium beförderte die aeneischen Hinweise, welche von der göttlichen Präsenz der Venus Genetrix ausströmten, hinüber in den Raum des Mars, in dem ebenfalls Aeneas eine Schlüsselrolle einnahm. Jener bildete den Fokus eines weiten konzeptuellen und semantischen Feldes; denn in der zentralen Nische der nordwestlichen Exedra war Aeneas dargestellt auf der Flucht aus Troia, beladen mit den Penaten, mit Anchises und Ascanius, und umgeben von den Statuen der Könige von Albalonga.

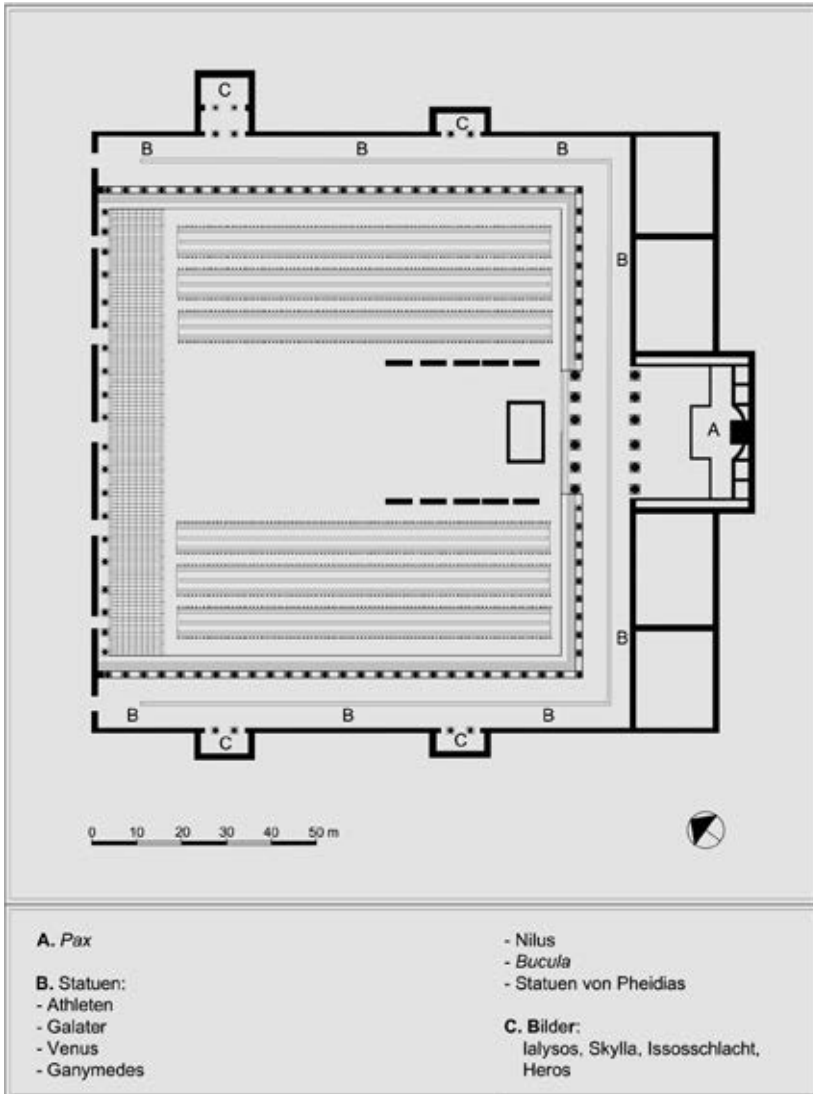
Der neue Standort der Statue von Endoios im Forum des Augustus findet seine tiefsten Beweggründe in der Wahl einer Ikonographie, also eines Inhalts. Die Statue zeigt den Übergang vom Forum Caesars zum Forum des Augustus als genealogischen Übergang vom Vater zum Sohn. Athena Alea zeichnet sich durch eine semantisch-topographische Qualität besonders aus, weil sie tief in der ‚Stratigraphie‘ des Ortes verankert ist. Damit bringt sie die Möglichkeiten semantischer Umbildungen durch einen Kontextwechsel ans Licht. Es ereignet sich ein Wandel von Bedeutungen, die anhand der vielfältigen Beziehungen aktiviert werden; es sind dies die Beziehungen, welche die Bilder mit dem Ort als Kontext im weitesten, also im räumlichen und zeitlichen Sinne, nämlich als kulturellem Kontext herstellen. Die von der Athenastatue aufgenommenen semantischen Qualitäten befähigen sie, eine topographische Bedeutung zu integrieren. Der semantische Wandel ist eng verbunden mit dem Wechsel des räumlichen Kontextes und mit der ‚Umpolung‘ des Werkes in einem Raum anderer Konnotationen.

#### GRIECHISCHE BILDWERKE: VOM POLITISCHEN ZENTRUM DES FORUMS ZU DEN OFFENEN RÄUMEN DER OIKUMENE

In den Bauten, die zwischen der augusteischen und der flavischen Zeit errichtet wurden, erfüllen die griechischen Bildwerke weiterhin ihre Aufgabe als Bedeutungsträger in topographischen Kontexten verschiedener Funktion. Tiberius wollte im Tempel der Concordia eine Statue der Hestia – vielleicht aus dem Prytaneion von Paros stammend – ausstellen und damit als Vesta oder als Concordia neu deuten.<sup>36</sup> Sie blieb

---

<sup>36</sup> Gasparri 1979, zum Tempel und zu Hestia-Concordia; zum figürlichen Programm Kellum 1990; Staehli 2003; Bravi 2014, 185–201.



2 Grundriss und hypothetische Aufstellung der Bildwerke im Templum Pacis

damit Trägerin ihrer Bedeutung als gleichsam Omphalos des Hauses, da sie zweifellos absichtsvoll in demjenigen Tempel ausgestellt wurde, der in topographisch-semantischer Hinsicht den zentralen Raum des antiken Forum Romanum besetzte. Der Tempel war in der Tat an einem Knotenpunkt des topographischen Beziehungsnetzes des Forum gelegen. Am Fuß des Capitolium und an das Tabularium angelehnt öffnete er sich mit seinem Eingang zum Forum. Seine rechteckige Cella war in nächster Nähe der Ara Saturni bzw. des Umbilicus Urbis gelegen und nahe dem *miliarium aureum*, von dem aus sich in augusteischer Zeit die römischen Straßen ins ganze Reich verzweigten.

Eine Wende bringen die griechischen Werke des Templum Pacis.<sup>37</sup> Denn anders als im quasi konzentrierten Nabel des Concodiatempels werden sie hier weithin in einem offenen Raum verteilt – einem als Garten kultivierten Heiligtum, das sich in weitem Sinne als Allegorie einer von Rom befriedeten Welt deuten lässt.

Die Sujets der Werke, die von Vespasian nach Rom gebracht und im großen Heiligtum der Pax ausgestellt wurden, spiegeln die äußere Welt, nämlich die Oikumene in all ihrer Vielfalt, ihren Landschaften und Kriegen, den Opfern und dem durch den Frieden gebrachten Wohlstand, und die Welt Alexanders des Großen: Statuen des Nil und sterbender Gallier, Gemälde mit Darstellungen der Skylla, des Ialysos und der Schlacht von Issos, Bilder und Bronzestatuen von siegreichen olympischen Athleten und solche von Heroen sowie die bronzene Kuh des Myron.

In diesem neuen römischen Raum, der die Weite des von Rom befriedeten Reiches repräsentiert, werden die Kunstwerke bedeutungsvoll sowohl durch ihre Beziehungen untereinander als durch ihren Bezug zum Ort. Skylla und Ialysos<sup>38</sup> – Unternehmungen auf dem Meer und Jagd als Metapher des Krieges – vergegenwärtigen das einzigartige Konzept eines Imperiums *terra marique*, das bis in die Spätantike die kaiserlichen Räume auszeichnet. Die Heroen und die nackten Athleten bringen in das Temenos den Geist eines hellenischen Sieges als Frucht physischer Perfektion und athletischer Vorbereitung – letztlich Fundamente griechischer Zivilisation.<sup>39</sup> Bei der neuen Kontextualisierung bleibt in den Werken

---

**37** Zu architektonischen und topographischen Aspekten der Anlagen: La Rocca 2009; Coarelli 2009; Tucci 2009; neuere Ausgrabungen: Fogagnolo – Mocchegiani – Carpano 2009.; Ausstattung mit griechischen Bildwerken; Bravi 2014, 203–226.

**38** Ialysos von Protogenes: jüngst Falaschi 2018.

**39** Bravi 2014, 226.

ein semantischer Kern bestehen, der in Anpassung an die neuen Orte modifiziert wird. In diesem Sinne ist die Verschiebung der Bedeutungen zugleich konzeptuell und konkret topographisch.

#### EIN ZWEITER WANDEL DES KONTEXTES: KONSTANTINOPEL

Viele der Bildwerke, die in den Räumen Roms verstreut waren, erlebten in der Spätantike neue Kontextwechsel und neue Verortungen. Einige dieser Monumente wurden zusammen mit Werken aus Athen und aus anderen Städten des hellenistischen Ostens nach Konstantinopel transportiert.<sup>40</sup> Lysipps Herakles, der zunächst in die Basilica des Augusteum gebracht worden war, wo er bis in theodosianische Zeit kultisch verehrt wurde, wurde später in der byzantinischen Epoche zwischen Obeliskten, Dreifüßen und phantastischen Gestalten des Hippodroms betrachtet und beschrieben.<sup>41</sup>

Im Hippodrom von Konstantinopel befand sich die Kolossalstatue in einem neuen Kontext. Neben ihm fanden sich Wiedergaben von wilden und mythologischen Tieren ausgestellt, von Hyänen, Schlangen, Sphingen, Löwen und Elefanten.<sup>42</sup> Diese Bilderwelt von Tieren und Mischwesen war in Rom ein gängiges Schmuckelement von öffentlichen Räumen *ex manubiis*. Wir finden sie im Theater des Pompeius und auf dem augusteischen Marsfeld. In Konstantinopel sind sie ein häufiges *ornamentum* in den Räumen, die sich entlang der Trasse des Triumphzuges reihten. Die Statue des Herakles, der anfangs in der Basilica als Kultbild galt, wurde später als kolossales Triumphsymbol in das Hippodrom überführt.

In diesem Raum verlor sie jenen Teil ihrer semantischen Verbindungen, der nur an den Orten Roms lebendig bleiben konnte; so etwa das Vermögen, die Tüchtigkeit und die Persönlichkeit des Fabius Maximus zum Ausdruck zu bringen, des Feldherrn, der sie nach Rom hatte transportieren lassen. Lysipps Statue wandelte sich in den Räumen Konstantinopels nach theodosianischer Zeit zu etwas ähnlich den vielen *theamata*, die an den Orten des Triumphes in der Stadt Konstantins ausgestellt waren.<sup>43</sup> In diesem Sinne bewahrt sie eine schwache Verbindung

<sup>40</sup> Hier. Chron. XXIV, 232 A. D. 330; Bravi 2014, 237.

<sup>41</sup> Niketas Choniates 650–651; Bassett 1991, 93; Bravi 2014, 275.

<sup>42</sup> *Parastaseis Synthomoi Chronikai* 37. 62; *Patria Konstantinoupoleos* II, 79; Niketas Choniates 650.

<sup>43</sup> In den *Parastaseis Syntomoi Chronikai*, den bedeutendsten literarischen Quellen zur Wahrnehmung von Bildwerken in öffentlichen Räumen zwischen dem 7.



mit *Victoria* bzw. „Sieghaftigkeit“, die Herakles auch auf dem Kapitol in Rom besessen hatte.

Im Zuwachs und im Verlust von Bedeutungen bewahren die griechischen Statuen bei allen sich ereignenden Kontextwechseln eine fundamentale, immanente Fähigkeit: sich den Orten semantisch anzupassen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Alcock 2001** Alcock, Susan E.: The Reconfiguration of Memory in the Eastern Roman Empire. In: Alcock, Susan E. u. a. (Hrsg.): *Empires: Perspectives from Archaeology and History*. Cambridge 2001, 323–350.

**Bravi 2014** Bravi, Alessandra: *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*. Berlin 2014.

**Cadario 2011** Cadario, Matteo: Teatro e propaganda, trionfo e mirabilia: considerazioni sul programma decorativo del teatro e della *porticus* di Pompeo. In: *Stratagemmi* 19 (2011), 10–68.

**Cadario 2014** Cadario, Matteo: Preparing for Triumph. Graecae Artes as Roman Booty in L. Mummius' Campaign (146 BC). In: Lange, Carsten Hjort / Vervaeke, Frederik Juliaan (Hrsg.): *The Roman Republican Triumph Beyond the Spectacle*. In: *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum XLV*. Rom 2014, 83–101.

**Cirucci 2018** Cirucci, Gabriella: The „Greek Originals“ in Rome. An Overview. In: Adornato, Gianfranco u. a. (Hrsg.): *Restaging Greek Artworks in Roman Times*. Mailand 2018, 107–122.

**Coarelli 1971/72** Coarelli, Filippo: Il complesso pompeiano di Campo Marzio e la sua decorazione scultorea. In: *Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia. Rendiconti* 44 (1971/1972), 99–122.

**Coarelli 1997** Coarelli, Filippo: *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica*. Rom 1997.

**Coarelli 2009** Coarelli, Filippo: I Flavi e Roma. In: Coarelli, Filippo (Hrsg.): *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*. Mailand 2009, 68–97.

**Coates-Stephens 2017** Coates-Stephens, Robert: Statue Museums in Late Antique Rome. In: *ArchCl* 68 (2017), 309–342.

**Davies 2019** Davies, Sarah H.: Weaving a Map of „Global“ Empire: The Second-Century BCE Origins of Mediterraneanism. In: *Mediterranean Studies* 27/1 (2019), 1–35.

---

und dem 8. Jahrhundert, bezeichnen die Begriffe *thauma/theama* „Objekte, die die Augen erstaunen“, die unerklärbar, mysteriös und fernab der gewöhnlichen Wahrnehmung sind. Bravi 2014, 276.

**De Stefano 2014** De Stefano, Francesco: Hercules Musarum in Circo Flaminio dalla dedica di Fulvio Nobilior alla Porticus Philippi. In: *ArchCl* 65 (2014), 401–432.

**Ensoli 2017** Ensoli, Serenella: Eracle: dall'Epitrapezio al Meditante, dalle sue imprese al suo Riposo. In: Ensoli, Serenella (Hrsg.): *La fortuna di Lisippo nel Mediterraneo. Tra ,imprenditorialità', ,politicizzazione' e strategie di reimpiego. Ptolemaica. Studi sul Mediterraneo. Ptolemaica. Studies About the Mediterranean Sea.* Padua 2017, 75–116.

**Erskine 2013** Erskine, Andrew: Making Sense of the Romans: Polybius and the Greek Perspective. In: *Le point de vue de l'autre. Relations culturelles et diplomatiques. 1ère rencontres SoPHiA (23–24 mars 2012, Mulhouse), Dial-HistAncSuppl* 9 (2013), 115–129.

**Falaschi 2018** Falaschi, Eva: „More than words“. Restaging Protogene's Ialysus. The Many Lives of an Artwork between Greece and Rome. In: Adornato, Gianfranco u. a. (Hrsg.): *Restaging Greek Artworks in Roman Times.* Mailand 2018, 173–190.

**Flower 2000** Flower, Harriet: The Tradition of the Spolia Opima: M. Claudius Marcellus and Augustus. In: *ClAnt* 19/1 (2000), 34–64.

**Galli 2013** Galli, Marco (Hrsg.): *Roman Power and Greek Sanctuaries. Forms of Interaction and Communication.* Athen 2013.

**Gasparri 1979** Gasparri, Carlo: *Aedes Concordiae Augustae.* Con appendice a cura di Silvia Allegra Dayan. Rom 1979.

**Gruen 1992** Gruen, Erich: *Culture and National Identity in Republican Rome.* Ithaca 1992.

**Hallett 2018** Hallett, Chris H.: Afterword: The Function of Greek Artworks Within Roman Visual Culture. In: Adornato, Gianfranco u. a. (Hrsg.): *Restaging Greek Artworks in Roman Times.* Mailand 2018, 275–288.

**Hardie 2006** Hardie, Alex: The Aloades on Helicon: Music, Territory and Cosmic Order. In: *AuA* 52 (2006), 42–71.

**Hardie 2016** Hardie, Alex: The Camenae in Cult, History, and Song. In: *ClAnt* 35/1 (2016), 45–85.

**Higbie 2003** Higbie, Carolyn: *The Lindian Chronicle and the Greek Creation of their Past.* Oxford 2003.

**Hölscher 1987** Hölscher, Tonio: *Römische Bildsprache als semantisches System.* Heidelberg 1987.

**Hölscher 1989** Hölscher, Tonio: Griechische Bilder für den römischen Senat. In: Cain, Hans-Ulrich / Gabelmann, Hanns / Salzmann, Dieter (Hrsg.): *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für N. Himmelmann.* Mainz 1989, 327–333.

**Hölscher 2018** Hölscher, Tonio: *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality, Sather Classical Lectures 73.* Oakland 2018.

**Hornblower 2018** Hornblower, Simon: *Lykophron's Alexandra, Rome, and the Hellenistic World.* Oxford 2018.

**Jucker 1950** Jucker, Hans: Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen. Frankfurt am Main 1950.

**Kaderka 2017** Kaderka, Karolina: Cicéron, collectionnisme et connaissance de l'art grec: (projet „Pillages de guerre vs. culture esthétique: les oeuvres d'art grecques dans le contexte romain pendant la période de la République“). 2017: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01539108v2/document> (12. August 2020).

**Kellum 1990** Kellum, Barbara A.: The City Adorned: Programmatic Display at the Aedes Concordiae Augustae. In: Raaflaub, Kurt A. / Mark Toher, Mark (Hrsg.): *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*. Berkeley 1990, 276–307.

**Kuttner 1999** Kuttner, Ann: Culture and History at Pompey's Museum, *TransactAmPhilAss* 129 (1999), 343–373.

**La Rocca 1995** La Rocca, Eugenio: Il programma figurativo del Foro di Augusto. In: La Rocca, Eugenio / Ungaro, Lucrezia / Meneghini Roberto (Hrsg.): *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto, il Foro di Traiano. I: Foro di Augusto*. Rom 1995, 74–87.

**La Rocca 2001** La Rocca, Eugenio: La nuova immagine dei fori Imperiali. *Appunti in margine agli scavi*. In: *RM* 108 (2001), 171–213.

**La Rocca 2006** La Rocca, Eugenio: Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo. In: Bottini, Angelo (Hrsg.): *Musa pensosa: l'immagine dell'intellettuale nell'antichità*. Roma, Colosseo, 19 febbraio–20 agosto 2006. Mailand 2006, 99–133.

**La Rocca 2012** La Rocca, Eugenio: La pietrificazione della memoria. I templi a Roma in età mediorepubblicana. In: Marroni, Elisa (Hrsg.): *Sacra Nominis Latini. I santuari del Lazio Arcaico e Repubblicano, Atti del Convegno Internazionale, Roma Palazzo Massimo, 19–21 febbraio 2009*. Neapel 2012, 35–88.

**Marx 1993** Marx, Patricia A.: The introduction of the Gorgoneion to the shield and aegis of Athena and the question of Endoios. In: *RA Fasc. 2* (1993), 227–268.

**McDonnell 2006** McDonnell, Myles: Roman Aesthetics and the Spoils of Syracuse. In: Dillon, Sheila / Welch, Katherine E. (Hrsg.): *Representations of War in Ancient Rome*. Cambridge 2006, 68–90.

**Meneghini/Corsaro/Cabone 2009** Meneghini, Roberto / Corsaro, Antonella / Pinna Caboni, Beatrice: Il Templum Pacis alla luce dei recenti scavi. In: Coarelli, Filippo (Hrsg.): *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*. Mailand 2009, 190–201.

**Monaco 2017** Monaco, Maria Chiara: Korai, imagines clipeatae, statuae ducum triumphali effigie nel Foro di Augusto: nuove ipotesi. In: *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 95 (2017), 335–360.

**Moreno 1981** Moreno, Paolo: Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblica ed augustea. In: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république*

et au début du principat, Table ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome, 10–11 Mai 1979). Rom 1981, 173–227.

**Neudecker 2015** Neudecker, Richard: Collecting Culture: Statues and Fragments in Roman Gardens. In: Wellington Gahtan, Maia / Pegazzano, Donatella (Hrsg.): *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*. Leiden 2015, 129–136.

**Neudecker 2018** Neudecker, Richard: Greek Sanctuaries in Roman Times. Rearranging, Transporting, and Renaming Artworks. In: Adornato, Gianfranco u. a. (Hrsg.), *Restaging Greek Artworks in Roman Times*. Mailand 2018, 147–172.

**Panagiotopoulos 2011** Panagiotopoulos, Diamantis: The Stirring Sea. Conceptualising Transculturality in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean. In: Duistermaat, Kim / Regulski, Iona (Hrsg.): *Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean: Proceedings of the International Conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 25<sup>th</sup> to 29<sup>th</sup> October 2008* (*Orientalia Lovaniensia Analecta* 202). Leuven 2011, 31–51.

**Papi 1999** LTUR IV (1999), 360–361, s. v. Statua colossea: Hercules (Papi, Emanuele).

**Russell 2015** Russell, Amy: Greek Art in Roman Space: Public Conquest and Private Leisure. In: *The Politics of Public Space in Republican Rome*. Cambridge 2015, 127–152.

**Sehmeyer 1999** Sehmeyer, Markus: *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Selbstbewußtseins*. Stuttgart 1999.

**Shaya 2015** Shaya, Josephine: Ancient Analogs of Modern Museums. In: Friedland, Elise A. / Grunow Sobocinski, Melanie / Gazda, Elaine K. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. Oxford 2015, 622–637.

**Sheer 2010** Sheer, Tanja S.: Arcadian Cult Images Between Religion and Politics. In: Mylonopoulos, Joannis (Hrsg.): *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden 2010, 225–239.

**Spannagel 1999** Spannagel, Martin: *Exemplaria principis. Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Heidelberg 1999.

**Stähli 2003** Stähli, Adrian: *La collection d'oeuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome*. Thesis. Cahier d'Histoire des collections, 3. Neuchâtel 2003.

**Todisco 2016** Todisco, Luigi: Vecchie e nuove ipotesi sui colossi di Lisippo a Taranto. In: *Ostraka* 25 (2016), 169–190.

**Todisco 2018** Todisco, Luigi: I colossi di Lisippo e la spettacolarizzazione del divino a Taranto. In: Roberta Belli Pasqua, Roberta u. a. (Hrsg.): *Theatroeideis*. 1. L'immagine della città greca ed ellenistica. Atti del Convegno Internazionale, Bari 15–19 giugno 2016. *Thiasos monografie* 11,1. Rom 2018, 343–356.

**Tucci 2009** Tucci, Pier Luigi: Nuove osservazioni sull'architettura del *Templum Pacis*. In: Coarelli, Filippo (Hrsg.): *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*. Mailand 2009, 158–167.

**Vesperini 2012** Vesperini, Pierre: La philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron. Rom 2012.

**Vesperini 2019** Vesperini, Pierre: Retour sur Marcus Fulvius Nobilior, le temple des Muses et la philosophia. In: *Bullettino della Commissione Archeologica di Roma* 120 (2019), 313–318.

**Wescoat 2013** Wescoat, Bonna D.: *Insula Sacra: Samothrace Between Troy and Rome*. Athen 2013.

**Zanker 1979** Zanker, Paul: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: Flashar, Hellmut (Hrsg.): *Le Classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C., „Entretiens sur l'antiquité classique“*, XXV (1979), 283–314.

**Zanker 1983** Zanker, Paul: Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht bei Aktium. In: *Città e architettura nella Roma imperiale*, *AnalRom Suppl.* 10 (1983), 29–31.

**Zanker 1987** Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987.

**Zanker 1997** Zanker, Paul: In Search of the Roman Viewer. In: Buitron Oliver, Diana (Hrsg.): *Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome, Proceedings of the symposium* 1993. Washington 1997, 179–191.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1, Taf. 6** Foto Nationalmuseum Athen Inv. 14828.

**2** Bravi, Alessandra: *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*. Berlin 2014, Abb. 17.



---

MARTIN KOVACS

## **TRANSLOZIERUNG, UMNUTZUNG UND UMDEUTUNG EINER (?) STATUE ALEXANDERS DES GROSSEN**

Die *turma Alexandri* in der Porticus

Metelli und das Reiterstandbild Caesars

auf dem Forum Iulium bei Statius,

Silvae 1,1<sup>1</sup>

Mit dem Sieg des Quintus Caecilius Metellus über die Aufständischen unter Andriskos im dritten makedonischen Krieg 146 v. Chr. erwarb sich dieser den Ehrennamen Macedonicus und feierte einen Triumph.<sup>2</sup> Mit der Niederschlagung der letzten Unabhängigkeitsbestrebungen der Makedonen unter Andriskos ging nicht nur die Provinzialisierung Makedoniens einher, sondern auch eine scheinbar wahllose Plünderung der Reichtümer des Landes, seiner Städte und Heiligtümer. Die wohl bekannteste Trophäe stellt die *turma Alexandri* aus dem Zeusheiligtum von Dion dar, die einst von Alexander dem Großen selbst in Auftrag gegeben worden war. Gefertigt von der Hand des Lysipp stellten die Statuen die bei der Schlacht am Granikos im Jahr 334 v. Chr. gefallenen Hetairoi Alexanders des Großen dar, der damit seine Gefährten ehrte.<sup>3</sup>

---

**1** Für Diskussionen und wertvolle Hinweise danke ich herzlich Alexander Heinemann, Karl-Joachim Hölkeskamp, Elke Stein-Hölkeskamp, Ralf von den Hoff und Anne Wolsfeld.

**2** Velleius Paterculus, *Historia Romana* 1, 11, 2. Vgl. Itgenshorst 2005, Nr. 209. Weiterführend Hölkeskamp 2016, 70–72.

**3** Siedentopf 1968, 46–47. 73; Moreno 1987, 23–25; Calcani 1989; Bergemann 1990, 72–78. Zuletzt dezidiert zur Translozierung Bravi 2014, 45–48.

I. VOM BEDEUTENDEN KÖNIGLICHEN WEIHGESCHENK  
 IN DION ZUM *MAXIMUM ORNAMENTUM* IN ROM.  
 DER FOLGENREICHE KONTEXTWECHSEL DER *TURMA ALEXANDRI*

Die konkrete Gestalt des mehrfigurigen Anathems ist bis heute umstritten. Da sich keinerlei archäologische Reste der Statuengruppe erhalten haben und auch die literarischen Quellen in vielen Details widersprüchlich sind, erscheint es geradezu aussichtslos, die spezifische Ausgestaltung des Monuments nachvollziehen zu können. Versuche der Forschung, erhaltene Monumente als Kopien oder späte Reflexe der Gruppe des Lysipp zu erweisen, sind durchweg problematisch. Die bekannte und oft für das Reiterstandbild Alexanders der *turma Alexandri* herangezogene<sup>4</sup> Statuette aus Herculaneum in Neapel<sup>5</sup> ist bereits deshalb schwierig, weil sie einen hoch- bis späthellenistischen, ausgesprochen langhaarigen Porträttypus aufweist.<sup>6</sup> Der Leinenpanzer erscheint mit drei Reihen Pteryges eigentümlich retardierend und geradezu retrospektiv,<sup>7</sup> der Kopf zeigt ein hellenistisches Herrscherdiadem, wie man es zu Lebzeiten Alexanders nicht erwarten kann.<sup>8</sup> Die oft in der Diskussion eine Rolle spielenden Torsen aus Lanuvium in Leeds und London sind ebenso

---

**4** Besonders prominent bei Calcani 1989; Calcani 1993; Cadario 2004, 34–40. Zuletzt in diesem Sinne Hölkeskamp 2016, 74. Punktuell kritisch zu Calcani 1989 bereits Ridgway 1991.

**5** Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 4996. Vgl. Calcani 1989; Ridgway 1990, 119–121; Stewart 1993, 123–130. 426; von den Hoff 2020, 54–60.

**6** Vgl. etwa den Alabasterkopf des 2. Jhs. v. Chr. in Frankfurt, Liebieghaus Inv.-Nr. 435; Bol 1983, 198–201 Nr. 61; Reinsberg 2005. Ausführlich hierzu Kovacs 2017.

**7** Vgl. den Grabnaiskos des Ktesikrates aus der Zeit um 370/360 v. Chr. in Paris, Louvre, Inv.-Nr. Ma 3382; Clairmont 1993, 288–289 Nr. 1277; Laube 2006, 21 Taf. 7,1. Vgl. ferner das Fragment einer attischen Marmorloutrophore, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. BE 925/4494; Calcani 1989, 59 Abb. 18. Andererseits sprechen die weit oberhalb der Hüfte ansetzenden Pteryges dezidiert für hoch- bis späthellenistische Formgewohnheiten, vgl. etwa den Mars auf dem Opferrelief der sog. Ara des Domitius Ahenobarbus, s. Laube 2006, 66–67 Taf. 27,4 (Paris, Louvre Inv.-Nr. Ma 975) oder der Torso einer delischen Reiterstatue: Delos, Arch. Mus. Inv.-Nr. A 2229; Bergemann 1990, 67–68 Nr. P 17 Taf. 24b; Queyrel 1996; Hallet 2005, 132–134 Taf. 81; Laube 2006, 96 Taf. 38,1.

**8** Vgl. von den Hoff 2014, 212–213 Anm. 18; Kovacs 2017. Zum hellenistischen Herrscherdiadem jetzt insbesondere Lichtenberger u. a. 2012.



schwer zu bewerten.<sup>9</sup> Betrachtet man analog dazu bekannte, aus mehreren Statuen zusammengesetzte Weihgeschenke des 4. Jhs. v. Chr. oder auch des frühen Hellenismus aus anderen griechischen Heiligtümern wie etwa das Daochosmonument oder das Weihgeschenk des Krateros in Delphi (s. u.),<sup>10</sup> dann lässt sich daraus zunächst keine Regelmäßigkeit in der konkreten Gestaltung mehrfiguriger Anatheme ableiten. Weder bestand eine Vorliebe für geradezu narrative Aufstellungen, in der die Dargestellten in einer konkreten Handlung zu sehen waren, noch kann man zwingend von einer Aneinanderreihung unbewegt stehender und nicht interagierender, nebeneinander gestellter Figuren ausgehen, wie sie etwa noch für die Archaik typisch waren.<sup>11</sup> Die konkrete Gestalt des Anathems bleibt daher zunächst weitgehend offen.<sup>12</sup>

Ganz grundsätzlich lässt sich jedoch festhalten, dass etwa das in sich dynamisch bewegte Kraterosmonument in Delphi eine geschlossene Komposition mit einem zugehörigen Narrativ und einer begrenzten Anzahl an Figuren wiedergibt. Die 25 Reiterstandbilder der *turma* hingegen hätten mit einer Einbindung in ein Schlachtengewirr, möglicherweise mit zusätzlichen Gegnern, eine beträchtliche, nur schwer lösbare Herausforderung aufgeworfen, gemessen an den topographischen Voraussetzungen im Heiligtum des Zeus Olympios in Dion sowie auf dem Vorplatz der Tempel in der Porticus Metelli.<sup>13</sup> Nimmt man zudem

---

**9** Gualandi 1980; Coarelli 1981; Calcani 1989, 36. 40. 54. 78; Cadario 2004, 35–38 Taf. 3,5; 4,1–4.

**10** Allgemein zu mehrteiligen Statuenanathemen von der Archaik bis zum Hellenismus vgl. Ioakimidou 1997; Löhr 2000; Bumke 2004; Ma 2013, 155–239. Zum Daochosmonument in Delphi vgl. insbesondere Dohrn 1968 sowie Jaquemin/Laroche 2001.

**11** Vgl. etwa die samische Geneleosgruppe: Himmelmann 1963; Walter-Karydi 1985. Zuletzt Baughan 2011.

**12** Zur Problematik zuletzt von den Hoff 2020, 19–20. Möchte man aber annehmen, dass die ebenfalls lysippische und ursprünglich Alexander darstellende Reiterstatue Caesars auf dem Forum Iulium einst Teil der *turma Alexandri* war (s. u.), dann würde dies zumindest die Vermutung erlauben, dass es sich um Reiterdarstellungen von kämpfenden, dynamisch bewegten Figuren gehandelt hat, so dass die Statuette aus Herculaneum zumindest im statuarischen Motiv als fernes ‚Echo‘ des Originals des Lysipp betrachtet werden könnte.

**13** Die bekannte und oft reproduzierte Rekonstruktion von Luigi Canina (Canina 1830–1840, Taf. 22), vgl. u. a. Calcani 1989, 28 Abb. 4; Hölkeskamp 2016, 72 Abb. 12, offenbart das Problem. Vor den Tempeln werden zwei großformatige Statuenbasen gestellt, auf denen die zumindest 25 Reiterbilder eigentümlich

das Zeugnis des Velleius Paterculus (1, 11, 3) wörtlich, nach dem die Statuen auf die Tempelfronten blickten (*quae frontem aedium spectant*), dann erscheint die einfache Aneinanderreihung einzelner Statuen ohne narrativen Zusammenhang, vergleichbar dem Daochosweihgeschenk oder auch der Statuengruppe im Philippeion von Olympia,<sup>14</sup> ungleich naheliegender.

Im Zentrum meiner Überlegungen steht jedoch weniger die Frage, wie dieses Monument im Detail aussah, sondern vielmehr das Problem, in welchem historischen und kulturellen Zusammenhang es nicht nur während der Alexanderzeit, sondern insbesondere während der Epoche des makedonischen Königreiches bis zu seiner Translozierung nach Rom gestanden hat. Zwar hat sich die Forschung in der Vergangenheit insbesondere dafür interessiert, in welcher Weise das Monument an seinem neuen Standort genutzt und gedeutet wurde.<sup>15</sup> Allerdings hat die Frage, ob die gezielte Entwendung und Überführung des Weihgeschenks in einen neuen, repräsentativen Zusammenhang nach Rom auch mit Motiven verbunden werden kann, die von Faktoren wie kunsthistorischer Wertschätzung<sup>16</sup> oder reiner Habgier getrennt werden können, bislang kaum eine Rolle gespielt.<sup>17</sup> Die Neukontextualisierung der berühmten Statuengruppe der *turma Alexandri* ist in ihrer kulturhistorischen Dimension indes kaum von dem Akt des gezielten Entfernens aus seinem ursprünglichen Kontext zu trennen. Dieser Kontext ist zunächst rein topographisch zu definieren, konstituiert sich jedoch in hohem Grade aus zahlreichen politischen und kulturellen Faktoren. Aufgestellt in einem der zentralen Heiligtümer Makedoniens, geweiht von einer der bedeutendsten Figuren der griechischen und makedonischen Geschichte, handelte es sich um ein für das makedonische Königtum und seine Elite hochbedeutendes, identitätsstiftendes Monument.

---

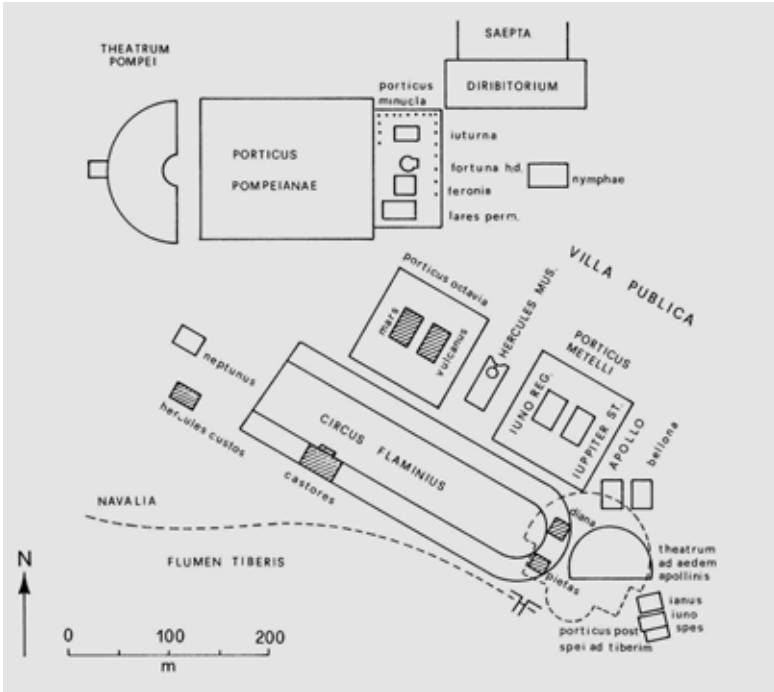
komprimiert und ineinander verschränkt, fast wie auseinanderstrebende Quadrigen erscheinen.

**14** Hierzu maßgeblich Schultz 2007.

**15** Zuletzt Bravi 2014, 47–48, die in dem Monument insbesondere die *virtus* der römischen Reiterei sowie des Stifters Q. Caecilius Metellus vergegenwärtigt sieht. Arnhold 2020, 201 hingegen sieht darin eine Verehrung Alexanders durch Metellus. Zudem habe sich dieser damit in die Nachfolge des großen Makedonen stellen wollen.

**16** Vgl. Pape 1975, 64.

**17** Vgl. jetzt einleuchtend Maschek 2018, 100–102, der überdies die gesamtgesellschaftliche, kulturgeschichtliche Signifikanz des Phänomens der Beutekunst betont.



1 Das Marsfeld von Rom und seine Bauten in spätrepublikanischer Zeit. Rekonstruktion nach Filippo Coarelli

Die Relevanz des Anathems für die makedonischen Herrscher und Eliten im 2. Jh. v. Chr. scheint mir daher kaum von den Motiven zu trennen, die für Caecilius Metellus maßgeblich waren, die Gruppe nicht nur als *maximum ornamentum*, wie sie Velleius Paterculus nennt, in Rom an prominenter Stelle als herausragendes Feldherrenweihgeschenk neu zu errichten. Aufgestellt war die Statuengruppe als zentraler Bestandteil der Porticusanlage des Quintus Caecilius Metellus vor den Tempelbauten der Iuno Regia und des Iuppiter Stator auf dem Marsfeld von Rom.<sup>18</sup> Gelegen an der Via Triumphalis positionierte sich der Bau neben der

<sup>18</sup> Gros 1973; Lauter 1980/1981a; Hiltbrunner 1982; Pietilä-Castrén 1987, 129–134; Nünnerich-Asmus 1994, 39–44; Ciancio Rossetto 1995; Coarelli 1997, 529–538; Viscogliosi 1999a; von Hesberg 2005, 87–90; Ciancio Rossetto 2009; Romagnoli 2009; Albers 2013, 73–75. 80–81. 260–261; De Stefano 2015; Ciancio Rossetto 2017; Arnhold 2020, 189–195. Zur religiösen Signifikanz und zur Funktion der Tempelbauten vgl. ferner Russell 2016, 96–99.

ebenfalls prominenten, 20 Jahre zuvor errichteten Porticus Octavia<sup>19</sup> und gegenüber dem Circus Flaminius (Abb. 1). Damit war die Anlage Teil einer gewachsenen Triumph- und Monumentaltopographie, in der zahlreiche Feldherren der Republik im Anschluss an erfolgreiche Feldzüge einen Teil der Kriegsbeute in Form eines monumentalen Weihgeschenks dedizierten.<sup>20</sup> Velleius Paterculus betont in augusteischer Zeit die besondere Rolle, die der Statuengruppe auf der Platzanlage wohl kaum zufällig zukam:<sup>21</sup>

Er ist der Metellus Macedonicus, der die Säulenhallen um die ohne Inschrift geweihten Tempel herum gebaut hat, die nun von der Porticus Octaviae umgeben werden. Und er hatte aus Makedonien auch die Gruppe von Reiterstatuen mitgebracht, die vor den Tempeln steht und noch heute die größte Zierde dieses Platzes bildet. Diese Gruppe soll aus folgendem Anlass entstanden sein: Es heißt, Alexander der Große habe Lysippos, dem einzigartigen Meister solcher Kunstwerke, den Auftrag gegeben, von den Reitern, die aus seiner eigenen Schwadron in der Schlacht am Fluss Granikos gefallen waren, Porträtstatuen anzufertigen und mit ihnen zusammen auch seine eigene aufzustellen.

Neben der hohen Signifikanz des Gesamtmonuments sowie der *turma Alexandri* für die Topographie des republikanischen Rom und der inner-senatorischen Konkurrenz zwischen den *gentes*<sup>22</sup> erscheinen mir jedoch die politischen Motive entscheidend, das Weihgeschenk Alexanders nicht nur als Kriegsbeute in Rom aufzustellen, sondern vollständig seinem ursprünglichen Kontext zu entreißen. Frank Daubner hat in überzeugender Weise die These vertreten, dass die römische Administration sehr gezielt sowohl die alten Herrschaftsstrukturen und den königlichen Hof auflöste

<sup>19</sup> Vgl. Pietilä-Castrén 1987, 120–123; Nünnerich-Asmus 1994, 36–39; Coarelli 1997, 515–528; Viscogliosi 1999b; von Hesberg 2005, 121; Albers 2013, 79–80. 261–262.

<sup>20</sup> Vgl. Pietilä-Castrén 1987, 128–134; Martin 1987, 144–161.

<sup>21</sup> Velleius Paterculus, *Historia Romana* 1, 11, 3–4: Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuerunt circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positae, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat, quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum eius loci, ex Macedonia detulit. Cuius turmae hanc causam referunt, Magnum Alexandrum impetrasse a Lysippo, singulari talium auctore operum, ut eorum equitum, qui ex ipsius turma apud Granicum flumen ceciderant, expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret. Übersetzung nach Marion Giebel.

<sup>22</sup> Hierzu zuletzt Hölkeskamp 2018a; Hölkeskamp 2018b; Hölkeskamp 2019.

als auch besonders aktiv darin war, die alten Eliten und Aristokratien zu zerschlagen.<sup>23</sup> Die *turma Alexandri* hingegen, als wesentlicher Kristallisationspunkt makedonischer elitärer wie auch monarchischer Identität, musste in diesem Zusammenhang auch vor den Augen der Römer als entscheidendes Denkmal für die Vitalität und die Qualitäten makedonischer Herrschaft erscheinen.

Die Auskunft der Schriftquellen ermöglicht trotz ihrer lückenhaften und partiell widersprüchlichen Angaben, so berichtet Arrian im 2. Jh. n. Chr., das Monument habe sich zu seiner Zeit noch in Dion befunden und nicht in Rom,<sup>24</sup> eine zumindest allgemeine Vorstellung von der Zusammensetzung. Es handelte sich um 25 Reiterstatuen, die wahrscheinlich in geordneter Weise nebeneinander aufgestellt waren (s. o.).<sup>25</sup> Alexander selbst befand sich höchstwahrscheinlich einst ebenfalls unter den Figuren. Er verwies somit auf die Verdienste seiner gefallenen Hetairoi und stellte sich als Teil dieser Gemeinschaft dar. Darin äußerte sich weniger ein distanzierender Habitus des Königs Alexander gegenüber seinen Untergebenen. Alexander nahm vielmehr seine distanzierte Rolle als König punktuell zurück, um sich als Teil einer soldatisch geprägten Reiterelite zu präsentieren, der er seine Erfolge zu verdanken hatte.

Daher erscheint nicht nur das Gesamtmonument der *turma* für diese Fragen relevant, sondern auch dessen Platzierung im Heiligtum des Zeus Olympios in Dion. Leider ist es bislang nicht möglich, die Statuengruppe im Heiligtum präzise zu verorten. Es muss bis auf weiteres offen bleiben, wie das große Anathem Alexanders einst im Heiligtum in seiner räumlichen Disposition konkret gewirkt haben mag.<sup>26</sup> Gelegen nahe des hellenistischen Theaters, aber außerhalb des Stadtgebietes, wie es unter Kassander mit einer Stadtmauer befestigt wurde,<sup>27</sup> umfasst das Heiligtum

---

**23** Daubner 2018 *passim*. Vgl. ferner zur Provinzialisierung Makedoniens Bechert 1999, 73–76; Zahrnt 2010, 14–17. Zum Aufstand des Andriskos im Spiegel der Münzprägung vgl. Gaebler 1902.

**24** Arrian, *Anabasis* 1, 16, 4.

**25** Vgl. die Gegenüberstellung und Diskussion der Quellen bei Stewart 1993, 123–124. Ferner Bringmann – von Steuben 1995, 179–181 Nr. 112.

**26** Vgl. Pandermalis 1982; Mari 2002, 51–60; Falezza 2009, 43–51; Pandermalis 2009; Kauth 2012; Tsochos 2012, 18–20; Iatrou 2016. Sämtliche Beiträge dazu haben präliminären Charakter. Bislang steht die vollständige Vorlage der Grabungen in dem Gebiet des Heiligtums des Zeus Olympios aus.

**27** Zur Stadtanlage im frühen Hellenismus vgl. Stefanidou-Tiveriou 1998, 216–233; Stefanidou-Tiveriou 2000.



2 Dion, Blick auf das Heiligtum des Zeus Olympios (von Westen)

eine große, mit einem Temenos eingefasste Fläche, die im Innern nur spärlich bebaut war (Abb. 2).<sup>28</sup> Allerdings lässt sich über die Signifikanz des Monuments einiges erfahren, wenn man die hohe Bedeutung des Heiligtums für die Makedonen im Hellenismus sowie vergleichbare frühhellenistische Anatheme in den Blick nimmt. Das Heiligtum in Dion selbst verfügt über einen im 4. Jh. v. Chr. errichteten Monumentalaltar, wie er in zahlreichen Poleis der hellenistischen Welt beobachtet werden kann.<sup>29</sup> Auf dem Vorplatz des Altars fanden sich zahlreiche, in den Boden eingelassene Eisenringe, an denen Opferstiere angebunden werden konnten.<sup>30</sup> Während der Königszeit verfügte das Heiligtum über eigene, von König Archelaos gestiftete, dem Heiligtum angeschlossene olympische Spiele und markierte das politisch-religiöse Zentrum Makedoniens.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Zur Temenosmauer vgl. Pandermalis 1998, 291 Abb. 1; Pandermalis 2000, 381–382 Abb. 2a; Pingiatolou 2014, 52 Abb. 1.

<sup>29</sup> Vgl. Pandermalis 1998; Pandermalis 2009, 261–266. Übergreifend zu griechischen Monumentalaltären Şahin 1972. Neuerdings zum bekannten Altar Hierons II. in Syrakus, der ebenfalls in unmittelbarer Nähe eines großen Theaters errichtet wurde: Wolf 2012, 33–56.

<sup>30</sup> Pandermalis 1998, 291 Abb. 4.

<sup>31</sup> Diodor 17, 16, 3–4. Vgl. Baege 1913, 10–12; Mari 1998. Die Evidenz zur Bedeu-

Alexander der Große versammelte dort im Vorfeld seines Kriegszuges gegen das Perserreich zumindest Teile seines Heeres, darunter seine makedonischen Verbände, vor dem Übergang über den Hellespont und veranstaltete wie Archelaos große Festspiele zu Ehren des Zeus Olympios.<sup>32</sup> In dem Heiligtum wurden zudem in Form von Inschriftenstelen Briefe und Beschlüsse makedonischer Herrscher im 3. und 2. Jh. v. Chr. publiziert.<sup>33</sup> Darunter befinden sich etwa ein Brief Philipps V. an Dion aus dem Jahr 180 v. Chr.<sup>34</sup> oder auch eine fragmentarisch erhaltene Stele, welche einen Vertrag zwischen König Perseus und den Böötern aus dem Jahr 173 v. Chr.<sup>35</sup> überliefert. Ferner sind Statuenbasen Kassanders und des Perseus erhalten.<sup>36</sup> Mit der Ausgestaltung und Monumentalisierung im 4. Jh. v. Chr. erfährt ein ohnehin bedeutendes Heiligtum eine weitere Ausschmückung mit einem hochgradig aufwendigen Weihgeschenk durch Alexander den Großen. Bei den Grabungen im Bereich des Heiligtums kamen auch Reste einer Weihung des Demetrios Poliorketes zutage, der einen prachtvollen makedonischen Schild dedizierte.<sup>37</sup> Die Könige ließen dort demnach nicht nur offizielle Verlautbarungen publizieren, sondern betätigten sich regelmäßig auch als Weihende.

Die Signifikanz des Heiligtums für das makedonische Königtum wird auch bei Polybios deutlich. Im Zuge des Überfalls der Aetoler unter dem Feldherrn Skopas im Jahre 219 v. Chr. berichtet er davon, dass diese das Heiligtum offenbar gezielt angriffen und zumindest Teile davon

---

tung und Nutzung des Zeus Olympios-Heiligtums in Dion zusammenfassend Hatzopoulos 2013.

**32** Arrian, *Anabasis* 1, 11, 1. Hierzu le Bohec-Bouhet 2002.

**33** Vgl. Pingiatolou 2014, 49–50; Iatrou 2016, 90–93 Nr. 1–5. In SEG 48, 784, wird gar betont, dass das Heiligtum des Zeus Olympios der am besten sichtbare Ort für die Publikation von Beschlüssen sei: [— — σύνταξον οὖν ὄπω]ς ἀναγ[ραφ]ῆν τὸ ψήφισμα εἰς στήλην λιθίνην ἀνατεθῆι εἰς τὸ ἱερόν τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου ἐν τῷ ἐπιφανεστάτῳ τόπω[ι]. Vgl. Graf 2016, 67.

**34** SEG 48, 785 (Brief an die Magistraten von Dion, 180 v. Chr.).

**35** SEG 48, 786.

**36** Ehrenstatue des Perseus: SEG 34, 619. Vgl. Kotsidu 2000, 447 Nr. 321. Mögliche Statue des Kassander: SEG 34, 620: Βασιλεὺς Μακεδόνων Κάσσανδρος Ἄντιπ[άτρου] Διὶ Ὀλυμπίῳ. Vgl. Palagia 1998, 22. Da der König im Nominativ selbst als Weihender auftritt, scheint mir nicht notwendigerweise eine Porträtstatue des Königs selbst vorzuliegen. Die Basis wurde zuletzt in severischer Zeit für das Kultbild der Isis-Tyche im Heiligtum der Isis in Dion wiederverwendet: Pandermalis 1997, 71–72.

**37** Pandermalis 1999, 417–419 Abb. 2. 3; Pandermalis 2009, 263–265.

zerstörten: Die den Altar einfassenden Portiken wurden in Brand gesteckt, Weihgeschenke zerstört und Statuen der Könige niedergeworfen.<sup>38</sup> Dies stellte einen unerhörten religiösen Frevel dar, der von Polybios auch als solcher gebrandmarkt wurde (Polybios, Historien 4, 62, 3–4). Die Zerstörung belegt aber umso deutlicher die politische Bedeutung des Heiligtums in den Augen der Zeitgenossen. Mit der mutwilligen und wohlkalkulierten Beschädigung des Heiligtums trafen die Aetoler die Makedonen und ihre staatliche Ordnung in ganz erheblicher Weise. Hierbei erweist es sich als entscheidend, dass die makedonischen Könige sich auf eine militärische Reiterelite stützen konnten, die seit Philipp II. eine wesentliche Rolle für die militärischen Erfolge und die Unterstützung des Herrschers spielte. Spätestens mit Alexander und der *turma* lassen sich gemeinschaftliche Inszenierungen des Königs mit seinen Hetairoi in Form von großformatigen Weihgeschenken nachweisen.

Für die Hetairoi, Mitglieder einer vergleichsweise egalitär hierarchisierten Reiterelite, in der Alexander zwar von Beginn an durch seine Stellung herausgehoben war, jedoch gemeinsam mit seinen späteren Gefährten aufwuchs und erzogen wurde,<sup>39</sup> bot sich die Inszenierung einer institutionellen Gemeinschaft mit Alexander auch über dessen Tod hinaus an. Betrachtet man weitere ‚Alexander-Monumente‘ aus der betreffenden Epoche, dann fällt auf, dass trotz der jeweils zentralen Rolle der Alexanderfigur auch die Begleiter in der jeweiligen Bildkomposition eine bedeutende Rolle gespielt haben.

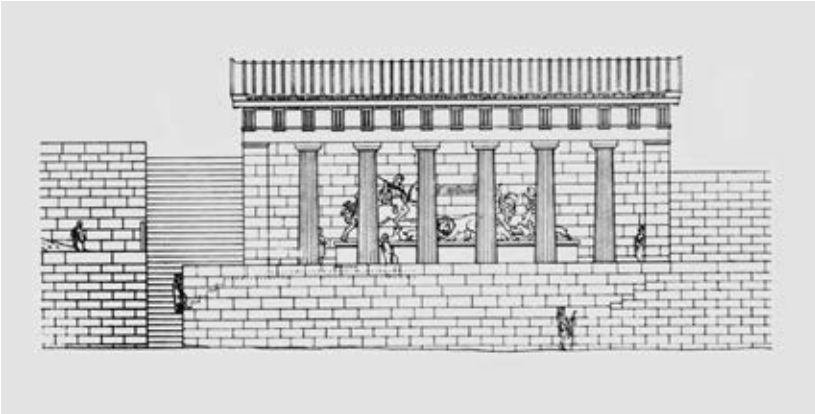
Der hohe Offizier Krateros ließ im panhellenischen Apollonheiligtum von Delphi in den Jahren 322/321 v. Chr. ein Weihgeschenk geloben, das literarisch mehrfach überliefert ist und topographisch im Heiligtum

---

**38** Polybios, Historien 4, 62, 2: ἐκλιπόντων δὲ τῶν κατοικούντων τὸν τόπον, εἰσελθὼν τὰ τεῖχη κατέσκαψε καὶ τὰς οἰκίας καὶ τὸ γυμνάσιον, πρὸς δὲ τούτοις ἐνέπρησε τὰς στοὰς τὰς περὶ τὸ τέμενος καὶ τὰ λοιπὰ διέφθειρε τῶν ἀναθημάτων, ὅσα πρὸς κόσμον ἢ χρεῖαν ὑπῆρχε τοῖς εἰς τὰς πανηγύρεις συμπορευομένοις: ἀνέτρεψε δὲ καὶ τὰς εἰκόνας τῶν βασιλέων ἀπάσας. – „Nachdem die Einwohner den Ort (Dion) verlassen hatten, drang er in die leere Stadt ein, ließ die Mauern, Häuser und das Gymnasion niederreißen, die Hallen um den heiligen Bezirk niederbrennen und vernichtete alle Weihgeschenke, die zum Schmuck oder für die Bedürfnisse der zum Fest zusammenströmenden Fremden dienten, und ließ endlich alle Standbilder der makedonischen Könige umstürzen.“ Übersetzung nach Hans Dexler. Vgl. zur Signifikanz solcher Schilderungen bei Polybios Tombrägel 2013, 254–258.

**39** Vgl. zu den Hetairoi insbesondere Brunt 1963; Hammond 1998; English 2002, 67–68.





**3** Rekonstruktion des Weihgesenks des Krateros in Delphi, 322/321 v. Chr. (Fernand Courby)

verortet werden kann, da dessen Weihinschrift vollständig erhalten geblieben ist.<sup>40</sup> Gelegen nordwestlich des Apollontempels neben dem Aufgang zum Theater bestand das Weihgesenks aus einem Hallenbau (ca. 15,27 × 6,35 m), in dem eine Statuengruppe errichtet war, die Krateros und Alexander den Großen bei einer gemeinsamen Löwenjagd zeigten. Als Bildhauer wurden Lysipp und Leochares beauftragt.<sup>41</sup> Darüber hinaus erscheint die Beschreibung bei Plutarch von besonderer Bedeutung.<sup>42</sup> Alexander befindet sich im Kampf mit einem Löwen, begleitet von Jagdhunden, während Krateros ihm zur Hilfe eilt (Abb. 3). Die Weihinschrift, welche den Waisen des Krateros als Vollender des Monuments zur Ehrung seines Vaters nennt, unterstreicht diese gemeinschaftliche Jagd. Als entscheidend erweist sich, dass Krateros als Mitkämpfer des hochgepriesenen Königs von Asien in Syrien charakterisiert wird:<sup>43</sup>

**40** Flacelière 1954, 213–214 Nr. 137 Taf. 23,1–5; Moreno 1974, 86–105; Saatsoglou-Palliadelis 1989; Stewart 1993, 270–271. 390–392. Zur Datierung in die Jahre vor 320 v. Chr. vgl. Hölscher 1973, 181–185; Willers 1979; Voutiras 1984; von Hesberg 1987, 121–123; Völcker-Janssen 1993, 117–132; Bringmann / von Steuben 1995, 141–142 Nr. 90; Schmidt-Dounas 2000, 183–185; Kunze 2002, 18 mit Anm. 41; Seyer 2007, 143–164.

**41** Grundlegend zum Befund des Monuments Courby 1927, 237–240 Abb. 187–191.

**42** Plinius, *Naturalis Historiae* 34, 64; Plutarch, *Alexander* 40, 4–5; 74, 6.

**43** Vgl. die Textedition nach Bringmann / von Steuben 1995, 141–142, basierend auf Homolle 1897 sowie Peek 1958: *Υἱὸς Ἀλεξάνδρου Κρατερὸς τάδε τῶπóλλων[ι]*

Der Sohn Alexanders, Krateros, ein geehrter und weithin berühmter Mann, versprach dies dem Apollon; aufgestellt wurde es dann von Krateros, den er im Hause erzeugte und als Knaben zurückließ, der das ganze Gelübde des Vaters erfüllte, damit ihm die Jagd nach dem stiertötenden Löwen, Fremder, ewigen und schönen Ruhm bewahre. Diesen hat er einst zusammen mit Alexander auf diese Weise erlegt, als er dem rühmlichen König von Asien hier auf seinem vernichtenden Zuge folgte, und den Löwen, als es zum Handgemenge kam, so in den entlegenen Gefilden der schafezüchtenden Syrer tötete.

Die besondere Rolle der Löwenjagd im makedonischen Königshaus wurde bereits oft hervorgehoben.<sup>44</sup> Der große Fries des sog. Philippsgrabes von Vergina unterstreicht diese herausragende Stellung der Jagd, die im königlichen Umfeld ausgefochten, durchaus Züge eines ‚heroischen Ambientes‘ annehmen konnte. Dies wird durch die Weihinschrift des Krateros auch in der Begrifflichkeit sichtbar. Als überaus geehrter und hochberühmter Mann sollte dieser durch das von dessen Sohn vollendete Weihgeschenk Ruhm (κλέος) und ewiges Andenken erhalten. Das Bild der Löwenjagd lässt sich damit weniger als eine narrativ-deskriptive Schilderung einer Begebenheit auffassen, sondern vielmehr als paradigmatische Visualisierung heroischer Qualitäten. Die geschilderte Handlung, der Wagemut sowie die damit unter Beweis gestellten militärischen Fähigkeiten berechtigen hier Krateros auf einer gemeinsamen Stufe mit Alexander dem Großen zu stehen. Die punktuell nachweisbare Tendenz bei den Diadochen, sich selbst in einer Gemeinschaft in annähernder Ranggleichheit mit Alexander als Teil einer elitären Reitereinheit zu inszenieren, spiegelte folglich das Vorbild der *turma Alexandri* und setzte diese Logik der Inbeziehungsetzung konsequent fort.<sup>45</sup>

---

ἠῦξατο, τιμαίεις καὶ πολύδοξος ἀνὴρ. στᾶσε δ' ὄν ἐμ μεγάροις ἐτεκνώσατο καὶ λίπε παῖδα, πᾶσαν ὑποσχέσιαν πατρὶ τελῶν Κρατερός, ὄφρα οἱ αἰδίον τε καὶ ἀρπαλέον κλέος ἄγρα, ὃ ξένε, ταυροφόνου τοῦδε λέοντος ἔχοι· ὄμ ποτε Ἀλλ[εξάνδρ]ω, τότε ὄθ' εἶπετο καὶ συνεπόρθει τῷ πολυαιν[ή]τῳ τῷιδε Ἀσίας βασιλεῖ, ὧδε συνεξαλάπαξε καὶ εἰς χέρας ἀντίσσαντα ἔκτανεν οἰονόμων ἐν περάτεσσι Σύρων. Übersetzung nach Bringmann / von Steuben.

<sup>44</sup> Vgl. zuletzt Wolter-von dem Knesebeck 2000; Seyer 2007; Franks 2012. Zur jüngsten Rekonstruktion des Frieses von Vergina vgl. Saatsoglou-Palliadeli 2013.

<sup>45</sup> Insbesondere der Kleos-Begriff ist durch seine vielfache und markante Verwendung in den homerischen Epen belegt, in denen dieser als Umschreibung

Betrachtet man die Porticus Metelli als Teil der Feldherrenweihungen auf dem Marsfeld, die in unerhörter Weise Material- und Bildwerkkluxus nach Rom brachten, dann wird in diesem Zusammenhang auch ein deutliches kompetitives Element erkennbar.<sup>46</sup> Mit dem Sieg des Q. Caecilius Metellus Macedonicus über eine Armee, die in ihrem Ethos und in ihrem Selbstverständnis von den Nachfolgern Alexanders angeführt wurde und vergleichbare Qualitäten für sich reklamierte, wird nicht nur die Überlegenheit gegenüber den Makedonen, sondern ein Führungsanspruch der Familie der Metelli innerhalb der senatorischen Aristokratie betont.<sup>47</sup> Gerade 20 Jahre zuvor hatte nahe der späteren Porticus Metelli Gnaeus Octavius infolge seines Sieges über den makedonischen König Perseus die Porticus Octavia errichten lassen (Abb. 1).<sup>48</sup> Wenngleich der genaue Standort und die Dimensionen der Porticus umstritten sind, fällt auf, dass Metellus in der konkreten Ausgestaltung seiner Weihung zumindest in der Grundform auf das ältere Siegesmonument Bezug nahm. In der offenkundigen Anknüpfung des Caecilius Metellus stellt dieser sich nicht nur in die Tradition des Gnaeus Octavius, sondern übertrifft ihn,<sup>49</sup> sowohl in der Pracht der konkreten Ausstattung der Platzanlage als auch natürlich in der inszenierten Tragweite des persönlichen Sieges

---

des in einer Schlacht gewonnenen Ruhmes dient, und/oder aber den ruhmreichen Tod eines Kriegers bzw. eines Heroen adelt, der infolge der Verwirklichung außergewöhnlicher Taten erlitten wird. Vgl. Schmitt 1967, 61–102; Lincoln 1991, 15. Ausführlich, mit zahlreichen Quellennachweisen Currie 2005, 71–88 sowie Nagy 2013, 26–47. Hierzu auch Dorka Moreno 2016.

**46** Vgl. Russell 2016, 96–99. 120–126. Neuerdings sieht Maschek 2018, 190–191 den Aspekt der Konkurrenz in der Bautätigkeit der Feldherren der späten römischen Republik in der Forschung überbewertet und betont angesichts eines erkennbaren Regelwerkes von Traditionen in der Bautätigkeit vielmehr eine „ausgeprägte Kultur des Konsenses“. Nur: Jede Form gesellschaftlicher Interaktion basiert auf Regeln und Konventionen (bzw. auf deren punktueller Beugung), und das betrifft im Besonderen auch Ausdrucksformen und Ausprägungen der Konkurrenz, vgl. hierzu auch, entwickelt am Beispiel des Pompejus, Hölcher 2004.

**47** Vgl. hierzu insbesondere Hölkeskamp 2016.

**48** Nach der Niederlage des Perseus bei Pydna 168 v. Chr. gegen Aemilius Paullus gelang es Gnaeus Octavius, den fliehenden Makedonenkönig mit seiner Flotte bei Samothrake zu stellen und gefangen zu nehmen (Livius, *Ab urbe condita* 45, 5–6). Der Senat gewährte ihm dafür einen Triumph (Livius, *Ab urbe condita* 45, 33–35).

**49** Vgl. Hölkeskamp 2016, 72.

über einen makedonischen Feind. Vielmehr wird für die Öffentlichkeit allein durch den Aufwand und die Dimensionen der Porticus Metelli der dauerhafte Anspruch formuliert, für Rom einen noch bedeutenderen Sieg errungen zu haben als zuvor Gnaeus Octavius. Genau dieser Anspruch wird noch bei Velleius Paterculus deutlich, der Caecilius Metellus und seine Leistungen hervorhebt:<sup>50</sup>

Man wird kaum in irgendeinem Volk, einem Zeitalter, irgendeinem Rang und Stand einen Mann mit so viel Glück finden, dass man ihn mit Metellus und seinen Erfolgen vergleichen könnte. Denn selbst wenn man absieht von seinen großartigen Triumphen, höchsten Ämtern und seiner einzigartigen Vorrangstellung im Staat, von seinem langen Leben und den harten, uneigennütigen Auseinandersetzungen, die er für das Staatswohl mit seinen Feinden austrug, so bleiben ihm noch seine vier Söhne, die er alle im Erwachsenenalter erleben durfte und die ihn alle überlebten, und zwar als Männer in den höchsten Ehrenämtern.

In welcher Intensität infolgedessen der Sieg des Caecilius Metellus über die Makedonen unter Andriskos bald darauf zu einem Teil des politischen und sozialen Kapitals der Familie der Metelli instrumentalisiert wurde, zeigen Silberprägungen des Sohnes des Macedonicus, Marcus Caecilius Metellus, aus dem Jahr 127 v. Chr. (Abb. 4).<sup>51</sup> Während der Avers den Kopf der Roma zeigt, findet sich auf der Rückseite ein makedonischer Schild, wie ihn zuvor die Reichsprägungen Makedoniens seit dem frühen Hellenismus aufweisen. Der auf der Schildmitte angebrachte Elefantenkopf weist zudem auf eine weitere Episode der Familiengeschichte hin, die für den Betrachter nicht unmittelbar erkennbar war,<sup>52</sup> jedoch unzweifelhaft den kumulativ, bereits über Jahrhunderte erworbenen Ruhm der Familie der Metelli in Szene setzt. Der Elefantenkopf verweist auf den Sieg des

---

**50** Velleius Paterculus, *Historia Romana* 1, 11, 6: *Vix ullius gentis aetatis ordinis hominem inveneris, cuius felicitatem fortunae Metelli compares. Nam praeter excellentis triumphos honoresque amplissimos et principale in re publica fastigium extentumque vitae spatium et acris innocentisque pro re publica cum inimicis contentiones quattuor filios sustulit, omnis adultae aetati vidit, omnis reliquit superstites et honoratissimos.* Übersetzung nach Marion Giebel.

**51** RRC 263/1a. Vgl. Hölkeskamp 2016, 58–64.

**52** Zum komplexen Charakter der Münzbilder vgl. grundlegend Hölscher 1980, 273–279; Hölscher 1982, *passim* bes. 277–278.



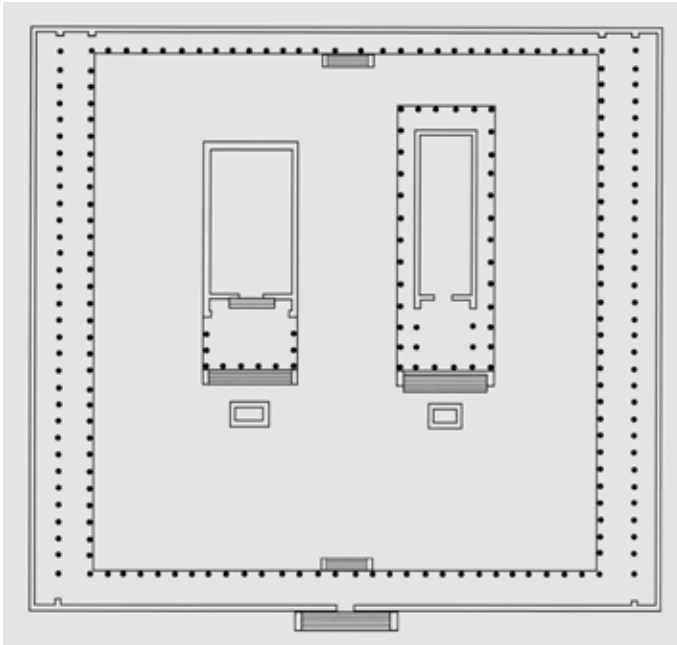
4 Denar des M. Caecilius Metellus mit Darstellung der Roma (Avers) und eines makedonischen Schildes mit Elefantenhaupt im Episama und umlaufendem Lorbeerkranz (Revers), Rom, 127 v. Chr. Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18201351

L. Caecilius Metellus über eine Flotte der Karthager bei Panormos vor Sizilien, der während des ersten punischen Krieges im Jahre 251 v. Chr. errungen wurde und bei dem 100 karthagische Kriegselefanten erbeutet werden konnten.<sup>53</sup> Die Serie von Denaren ruft demnach ca. 20 Jahre nach dem nun sich tatsächlich als endgültig herausgestellten Sieg über die Makedonen in prominenter Weise die Verdienste des Vaters und der Familie auf und scheint demnach nachdrücklich in Erinnerung zu rufen, in welchem Kontext die monumentale Anlage der Porticus Metelli entstanden war und wem man sie zu verdanken hatte.

Gerade auch die spezifische architektonische Gestalt der Porticus Metelli erscheint signifikant. Während ältere Feldherrenweihungen üblicherweise aus einem Tempel bestehen, werden die Sakralbauten hier, wie Hans Lauter gezeigt hat, von zweischiffigen Hallenanlagen ionischer Ordnung umschlossen (Abb. 5),<sup>54</sup> so dass auf dem entstehenden Freiplatz sowie in den überdachten Portiken ebenfalls Bildwerke aufgestellt werden konnten. Metellus beauftragte dafür den Architekten Hermodoros von Salamis und für die Kultbilder der Tempel die Athener

<sup>53</sup> Hölkeskamp 2016, 58 deutet den um die Legende angebrachten Lorbeerkranz als Verweis auf die Triumphe der Vorfahren des Marcus Caecilius Metellus. Zur Episode vgl. ferner van Ooteghem 1967, 9–22.

<sup>54</sup> Lauter 1980/1981a. Punktuell kritisch hierzu jetzt Arnhold 2020, 197–200.



**5** Grundriss der Porticus Metelli auf dem Marsfeld in republikanischer Zeit, nach 146 v. Chr., Rom. Rekonstruktion nach Jon Albers

Polykles und Dionysios, Söhne des Timarchides.<sup>55</sup> Es handelt sich somit nicht nur um isolierte Sakralbauten, sondern um Monumente, die sich in ihrer Ausstattung und baulichen Disposition gezielt an eine breite Öffentlichkeit wandten und trotz ihrer grundsätzlich sakralen Funktion für unterschiedliche Nutzungsszenarien offen waren. Zudem rief die Platzanlage in ihrer architektonischen Komposition punktuell prachtvolle Vorbilder des griechischen Ostens auf.<sup>56</sup> Es erscheint signifikant, dass man im Gegensatz etwa zu dem Bezirk des Largo Argentina,<sup>57</sup> der

**55** Velleius Paterculus, *Historia Romana* 1, 11, 5.

**56** Vgl. Coarelli 1997, 522–524; von Hesberg 2005, 89–90 (zur griechisch geprägten Tempelgestaltung); Albers 2013, 77–78; Ciancio Rossetto 2017, 19–21. Albers 2013, 80–81 plädiert zudem aufgrund ihrer potentiellen Verschließbarkeit für einen dezidiert „musealen“ Charakter der Portiken, in denen es primär um die Ausstellung von Kunstwerken gegangen sei.

**57** Vgl. hierzu Arnhold 2008; Albers 2013, 53–60; Arnhold 2020, 3–71. Zusammenfassend Maschek 2018, 181–183.

sukzessive um einzelne Weihungen ergänzt wurde, nunmehr geschlossene, architektonisch fest gefügte Porticusanlagen bevorzugte, die einzelne Tempelbauten einrahmten. Vor diesem Hintergrund lässt sich für die architektonische Gestaltung späterer Platz- und Forumsanlagen wie etwa das Caesar- und das Augustusforum die Bedeutung dieser Stiftungen des 2. Jhs. v. Chr. kaum überbewerten.<sup>58</sup> Die Innovationskraft der spezifischen, geschlossenen Form verbunden mit der reichen Ausstattung sollte sich als vorbildhaft erweisen. Velleius Paterculus nennt die Porticus Octavia des Gnaeus Octavius als die zu ihrer Zeit herausragende, so dass sie, gemeinsam mit anderen Monumenten, zur sich steigernden *luxuria* in privaten Zusammenhängen führte:<sup>59</sup>

Der ältere Scipio hatte der Macht der Römer den Weg geebnet, der jüngere eröffnete die Bahn für den Luxus. Als nämlich die Furcht vor Karthago beseitigt und die Rivalin aus dem Weg geräumt war, wich man nicht Schritt für Schritt vom Pfad der Tugend, man verließ ihn Hals über Kopf und betrat die Bahn des Lasters. Die althergebrachte Lebensart wurde aufgegeben, eine neue eingeführt. Die Bürger wandten sich vom Wachen zum Schlafen, von Waffenübungen zu Vergnügungen, von Geschäften zum Müßiggang. Damals errichtete Scipio Nasica die Porticus auf dem Kapitol, Metellus (Macedonicus) erbaute die bereits erwähnten Säulenhallen und Cn. Octavius jene besonders schönen am Circus (Flaminius). Der Prachtentfaltung in der Öffentlichkeit folgte der private Luxus auf dem Fuße.

In dieser deutlich wertenden Charakterisierung des Velleius Paterculus erscheint bemerkenswert, dass gerade die Stiftungen der Feldherren zumindest indirekt mit einem vermeintlichen Verfall der aristokratischen

---

**58** Vgl. bereits Kyrieleis 1976. Ferner Gros 1996, 97–103; von Hesberg 2005, 120–122.

**59** Velleius Paterculus, *Historia Romana* 2, 1–2: *Potentiae Romanorum prior Scipio viam aperuerat, luxuriae posterior aperuit: quippe remoto Carthaginis metu sublataque imperii aemula non gradu, sed praecipiti cursu a virtute descitum, ad vitia transcursum; vetus disciplina deserta, nova inducta; in somnum a vigiliis, ab armis ad voluptates, a negotiis in otium conversa civitas. Tum Scipio Nasica in Capitolio porticus, tum, quas praediximus, Metellus, tum in circo Cn. Octavius multo amoenissimam moliti sunt, publicamque magnificentiam secuta privata luxuria est.* Übersetzung nach Marion Giebel.

Werte in Zusammenhang gebracht werden. In seiner Beschreibung der Porticus zuvor wird der scheinbar problematische Zug der Weihung, zumal Metellus auch den ersten Tempelbau aus Marmor in Rom errichtet haben soll, ebenso deutlich:<sup>60</sup>

Dieser Metellus war es auch, der als erster in Rom einen Tempel aus Marmor erbaute, den er inmitten dieser Monumente errichtete. Er führte damit diese prächtige – oder wollen wir sagen luxuriöse – Bauweise ein.

Wenngleich man die geradezu unverhohlene Kritik an der *luxuria* als Topos verstehen kann,<sup>61</sup> verdeutlicht sich jedoch umso klarer die paradigmatische Wirkung, die von diesen Monumenten nicht nur für die zeitgenössischen, sondern auch noch für die Betrachter der frühen Kaiserzeit ausging, die doch angesichts der intensivierten Monumentalisierung Roms unter Augustus zunehmend mit prachtvollen Bauten konfrontiert waren.

Laut Plinius fanden sich in der Porticus Metelli ferner zwei Gemälde des Antiphilos, eines berühmten Zeitgenossen des Apelles.<sup>62</sup> Eines zeigte Alexander den Großen gemeinsam mit Philipp II. sowie Herakles, der Hesione befreit. Auf dem anderen war erneut Herakles zu sehen, der in der Laomedonsage gemeinsam mit Poseidon auftritt.<sup>63</sup> Da Antiphilos sowohl am Hofe Philipps II. als auch in Alexandria für Ptolemaios I. tätig war, dürfte es sich hier ebenfalls um makedonische Beutestücke handeln, die zur gleichen Zeit nach Rom verbracht worden waren wie die Statuengruppe der *turma Alexandri*. Es erscheint zudem nicht ausgeschlossen, dass die Bilder auch direkt aus königlichem Besitz stammten. Bekanntlich war Herakles vor Alexander dem Großen der bedeutendste Heros für die Makedonen, auf den sich das Königsgeschlecht genealogisch zurückführte.<sup>64</sup> Als Bezugsfigur erwies

---

**60** Velleius Paterculus, *Historia Romana* 1, 11, 5: Hic idem primus omnium Romae aedem ex marmore in iis ipsis monumentis molitus huius vel magnificentiae vel luxuriae princeps fuit. Übersetzung nach Marion Giebel. Auch die Kultbilder waren von attischen Bildhauern gefertigt: Martin 1987, 57–90 Nr. 3 Taf. 6. 7.

**61** Vgl. hierzu Russell 2016, 9–10. 98.

**62** Zu dem aus Ägypten stammenden Maler Antiphilos vgl. Rossbach 1894.

**63** Plinius, *Naturalis Historiae* 35, 114.

**64** Vgl. insbesondere Huttner 1997, 65–85; Müller 2016, 85–104.



sich Herakles nicht nur für die makedonischen Könige nach Alexander, speziell für Philipp V., als hochbedeutend, sondern auch zuvor für Alexander selbst.<sup>65</sup>

Doch welche Konsequenzen hat dies für die Frage der Translozierung der *turma Alexandri* nach Rom? Nach der Entwendung des riesigen Weihgeschenks durch Metellus ließ dieser es in der von ihm finanzierten Porticus Metelli auf dem Marsfeld in Rom aufstellen, wo es seiner einst sakralen Funktion als Weihgeschenk in einem hochbedeutenden Heiligtum beraubt war und fortan als *maximum ornamentum* diente. Dabei ging es jedoch nicht nur um eine gewissermaßen triumphierende Aneignung fremden Kulturguts. Entsprechende Deutungsmuster greifen hierbei zu kurz. Es ging ebenso um eine Strategie des gezielten Entzugs eines für die Makedonen programmatisch signifikanten Monuments, das vor Ort sinnbildlich für die Leistungen und die Legitimation des makedonischen Königtums stehen konnte.<sup>66</sup> Zusätzlich stand das Monument auch für die militärische Leistungsfähigkeit der gesamten makedonischen Elite und der Gemeinschaft der Hetairoi, die seit Philipp II. auf diese Weise neben dem König Garanten für die territoriale Integrität des Reiches waren.<sup>67</sup> Auf dem Weg zur Provinzialisierung Makedoniens bildete auch die personelle Ausschaltung dieser mit dem König verbundenen alten Eliten eines der entscheidenden Ziele römischer Politik. Der militärisch aktive Teil dieser Eliten war bereits nach der Schlacht von Pydna 168 v. Chr. geradezu ausradiert.<sup>68</sup> Es ist in diesem Zusammenhang wohl auch kein Zufall, dass die militärisch konnotierten Grabbauten und die typischen

---

**65** Vgl. zusammenfassend Hamm/Meier 1996/1997, 165–167. Ausführlich Edson 1934, 213–226 (Antigoniden); Huttner 1997, 86–112 (Alexander). 163–174 (Antigoniden).

**66** Ein Monument, das man für diese Überlegungen ebenfalls heranziehen könnte, muss jedoch bis auf weiteres ausgeschlossen werden. Die einst von Raimund Wünsche aufgeworfene, nie ausführlich vorgetragene These, das Pfeilerdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi, geweiht nach der Schlacht von Pydna 168 v. Chr., sei als ursprünglich makedonisches Siegesmal von den Römern angeeignet worden, lässt sich am Befund nicht bestätigen. Vgl. insbesondere Boschung 2001 sowie neuerdings Taylor 2016.

**67** Vgl. Ma 2011. Ein wesentlicher Teil der Königsgarde setzte sich aus einer speziellen Reitereinheit zusammen, vgl. Polybios, Historien 4, 67, 6. Hierzu Hatzopoulos 2001, 37–38.

**68** Vgl. insbesondere Livius, *Ab urbe condita* 45, 29, 1; 45, 32, 1. Vgl. ausführlich und überzeugend Daubner 2018, 101–123. Zu den personellen Verlusten infolge der Kriege gegen die Römer vgl. Daubner 2018, 106–110.

Kammergräber Makedoniens mit dem Ende der Königszeit geradezu abrupt ihr Ende finden.<sup>69</sup>

Wie folgenreich diese ideologische Entkleidung des makedonischen Königtums war, zeigen indes einige Befunde, die man infolge der Beseitigung des Königreiches in Anknüpfung an Odo Marquardt als Kompensationsphänomene beschreiben könnte:<sup>70</sup> Der wesentlichen Institutionen und der zugehörigen Repräsentationskulturen der politischen Identität beraubt, suchten die verbliebenen städtischen Eliten nach Fragmenten und Leitmotiven der alten monarchischen Ordnung, um zumindest eine partielle kulturelle Kontinuität zu suggerieren und den politischen Bruch zu marginalisieren.

Bereits in der Zeit nach 168 v. Chr. lässt sich in der makedonischen Münzprägung ein systematischer Verzicht königlich konnotierter Bildelemente feststellen. Tatsächlich kann man beobachten, dass monarchische Begriffe und Epitheta gezielt neu besetzt werden. Es lassen sich zahlreiche traditionelle Bildschemata fassen, die einen mehr oder weniger direkten visuellen Bezug zur Emissionstätigkeit unter den makedonischen Königen herstellen. Dabei ragen Tetradrachmen heraus, die auf dem Avers eine Büste der Artemis Tauropolos zeigen, die von Schildornamenten eingefasst wird (Abb. 6).<sup>71</sup> Die Rückseite bildet hingegen im Zentrum die von einem Eichenkranz umrahmte Keule des Herakles ab, während links daneben ein Blitzbündel zu finden ist. Dazwischen ist die Legende MAKEΔONΩΝ ΠΡΩΤΗΣ zu lesen. Das gleiche Reversbild erscheint zuvor auf Prägungen Philipps V. oder des Perseus, wobei auf diesen die Legende ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ bzw. ΠΕΡΣΕΩΣ zu lesen ist (Abb. 7).<sup>72</sup> Die Schildornamentik mit Götter- oder Herrscherkopf im Zentrum auf dem Avers erinnert dabei nicht zufällig auch an frühere Prägungen des 3. Jhs. v. Chr., von denen insbesondere die Pan-Serie unter Antigonos Gonatas weite Verbreitung fand.<sup>73</sup> Die Keule des Herakles auf der Rückseite verweist zudem auf den in Makedonien verbreiteten Herakleskult,

<sup>69</sup> Vgl. Gossel 1980, 5–6; von Mangoldt 2012; Daubner 2018, 105–106. Zur Signifikanz der makedonischen Kammergräber für eine elitäre, makedonisch geprägte Identität vgl. Huguenot 2007.

<sup>70</sup> Vgl. für die Begrifflichkeit die hierfür entscheidende Studie von Marquardt 1978.

<sup>71</sup> Vgl. Gaebler 1906, Nr. 172; SNG Kopenhagen 1310–1313.

<sup>72</sup> Philipp V.: SNG Alpha Bank 1052. Perseus: Baldwin Brett 1955, Nr. 723.

<sup>73</sup> Mathison 1981; Laubscher 1985, 341–346 Taf. 71,1–4; Svenson 1995; Bergmann 1998, 20. 24. 199 Taf. 1,5. 6.



6 Büste der Artemis Tauropolos (Avers). Keule des Herakles, Blitzbündel und umlaufender Lorbeerkranz (Revers). Makedonische Tetrachme, 1. Meris, Amphipolis, ca. 158–150 v. Chr. Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18204054



7 Philipp V. in Gestalt des Perseus (Avers). Keule des Herakles, Blitzbündel und umlaufender Lorbeerkranz (Revers). Makedonische Tetrachme, Amphipolis, ca. 188–183 v. Chr. Privatbesitz



8 Thasische Tetradrachme mit Darstellung des Herakles Soter auf dem Revers, nach 148 v. Chr. Privatbesitz

der in Anknüpfung an dessen Rolle für das Herrschergeschlecht Philipps II. und Alexanders des Großen auch für die Legitimation und Repräsentation der Antigoniden eine bedeutende Rolle gespielt hatte.<sup>74</sup>

Nach der Einrichtung der Provinz Macedonia im Jahr 146 v. Chr. erscheinen ferner zahlreiche thasische Prägungen mit dem Haupt des Dionysos auf dem Avers sowie mit Darstellungen des stehenden Herakles auf dem Revers.<sup>75</sup> Mit seiner Rechten stützt er sich auf seine Keule, in der Beuge des angewinkelten, in die Hüfte gestemmt linken Armes befindet sich das Löwenfell (Abb. 8). Die Legende beschreibt den Gott als ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΘΑΣΙΩΝ. Das Epitheton Soter ist normalerweise für einen Gott mit Ausnahme von Zeus eher unüblich. Evident ist aber, dass das Epitheton σωτήρ gerade auf Thasos sich in einer Ehreninschrift für Philipp V. belegen lässt.<sup>76</sup> Abgesehen von dem thasischen Befund konnte Chrissoula Veligianni auf eine Weihinschrift, wohl aus den Jahren 187/6 bis 183 v. Chr., aus dem Dionysosheiligtum von Maroneia hinweisen, die Zeus und Philipp V. als geradezu gleichgestellte

<sup>74</sup> Dies verdeutlicht auch die Anekdote bei Polybios, Historien 29, 18, dass Perseus im Angesicht der bevorstehenden Niederlage bei Pydna vom Schlachtfeld mit dem Vorwand floh, dem Herakles in der Stadt Pydna opfern zu wollen. Zur Bedeutung des Herakles in Makedonien vgl. ferner Iliadou 1998 sowie Christensen/Murray 2010, 430–431.

<sup>75</sup> Vgl. MacDonald 2012.

<sup>76</sup> Dunant/Pouilloux 1958, 230 Nr. 405 Taf. 53: Βασιλεῖ Φιλίππω[ι] Σωτήρ[ι].

Soteres nennt.<sup>77</sup> Vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung mit dem Verlust des Königtums und der politischen Autonomie sowie der überkommenen rhetorischen Konvention in der ‚Kommunikation‘ mit Göttern oder Herrschern erweist sich die hier für Herakles genutzte Ansprache auf den thasischen Prägungen als Kompensationsphänomen. Der Gott als Stammvater der Makedonen und des vormaligen Königshauses nimmt sowohl im Bild als auch in der konkreten Ansprache den Platz und die Rolle des einstigen Königs ein.

Daraus folgt die Beobachtung, dass trotz der deutlichen politischen und auch sozialen<sup>78</sup> Umwälzungen, die mit der Zerschlagung des Königreichs einhergingen, eine beträchtliche Kontinuität in der visuellen Kultur der makedonischen Münzprägung nachgewiesen werden kann, wobei jedoch die konkrete Verknüpfung der Bilder mit den Emblemen des untergegangenen Königshauses, wie etwa die Herrscherbildnisse sowie die damit verbundenen Aussagen, gezielt aufgelöst wurde. Die Bilder waren fortan eher mit der Gemeinschaft des makedonischen Koinons verwoben und dürfen auf diese Weise als Zeichen einer nun vom Königtum gelösten makedonischen Identität verstanden werden, um trotz der Abhängigkeit von Rom und seiner Magistraten politische Souveränität, Kontinuität und Eigenständigkeit zu suggerieren. Die neuen politischen Verhältnisse fanden hingegen parallel zu dieser Präsenz traditionell geprägter Bilder jedoch ebenfalls Ausdruck in zahlreichen Medien. Insbesondere kurz nach der Eroberung 167 v. Chr. weist die Darstellung der Roma auf einigen makedonischen Prägungen unter den Quästoren L. Fulcinnius sowie C. Publilius in sehr deutlicher Weise auf die neuen Herren vom Tiber hin.<sup>79</sup>

Selbst die Figur Alexanders des Großen erfährt eine dezidierte Umdeutung. In der späteren Phase der zunehmenden politischen Spannungen zwischen Rom und dem pontischen Reich unter Mithridates VI. erscheinen zwischen ca. 90 bis etwa 70 v. Chr. makedonische Tetradrachmen, die erneut das Bildnis Alexanders auf die Vorderseite prägen (Abb. 9). Diese sog. Aesillas-Prägungen<sup>80</sup> tragen auf der Rückseite die lateinischen Legende mit der Nennung des Aesillas, eine Keule, einen *diphros* sowie

<sup>77</sup> SEG 41, 599: Διὶ καὶ βασιλεῖ Φιλίππῳ Σωρῆρι. Vgl. ausführlich mit weiteren Belegen für die offenbar recht häufig und überregional feststellbare konstruierte Verbindung zwischen Zeus und Philipp V. Veligianni 1991.

<sup>78</sup> Vgl. hierzu jetzt Daubner 2018.

<sup>79</sup> Vgl. Gaebler 1906, 65 Nr. 197–201; 66 Nr. 203 Taf. 2,8.

<sup>80</sup> Vgl. grundlegend Bauslaugh 2000. Ferner Stewart 1993, 328–330. 432 Abb. 123; Dahmen 2007, 18–20. 122–123 Taf. 10.



**9** Alexander der Große. Tetradrachme des Aesillas, Makedonien (Thessaloniki?), ca. 90–75 v. Chr. Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18204056



**10** Alexander der Große. Tetradrachme des Lysimachos, 297–283 v. Chr., Pergamon. SNG Tübingen 959

eine *cista*. Andrew Stewart hat angesichts der hohen Anzahl der erhaltenen Exemplare sowie der unterschiedlichen Stempel darauf hingewiesen, dass die Emission in etwa ein Gesamtvolumen von 1600 Talenten umfasst haben könnte.<sup>81</sup> Dies ist eine enorme Summe, die neben der relativ langen Laufzeit der Prägung darauf hindeutet, dass deren Bilder von besonderer politischer Signifikanz und Aussagekraft gewesen sein dürften. Neben Aesillas lassen sich ferner die Quästoren L. Iulius Caesar, Konsul des Jahres 90 v. Chr., sowie Brettius Sura als Prägeherren nachweisen.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Stewart 1993, 328.

<sup>82</sup> Stewart 1993, 329–330 plädiert hingegen unter Bezugnahme auf Lewis 1962, 296–299 und Mattingly 1979 für eine Datierung in die 70er und 60er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. Das wichtigste Argument hierfür bildet die Abwesenheit der Aesillas-Prägungen im Zerstörungshorizont eines Erdbebens der späten 90er Jahre von Pella: Akamatis 1989. Aufgrund der vergleichsweise geringen Materialmenge lässt sich jedoch schwerlich davon ausgehen, auf diese Weise die Datierung der Serie mit dem Ende der 90er oder dem Beginn der 80er Jahre ausschließen zu können. Boehringer 1975, 62 vertritt die These, dass die Prägungen immer wieder zumindest bis in die 70er Jahre erneut aufgenommen wurden. Die hohe Anzahl unterschiedlicher Stempel, das enorme Gesamtvolumen sowie die Nachweisbarkeit dreier Quästoren, die auf den Münzen auftauchen, sprechen für eine in mehreren Schüben ausgegebene Prägung mit insgesamt relativ langer Laufzeit. s. ferner dazu Bauslaugh 2000, 25–29.

Der visuelle Vergleich mit dem Alexanderbildnis der frühhellenistischen Tetradrachmen des Lysimachos offenbart deutliche Unterschiede (Abb. 10). Die Leistungskonographie mit dem Stirnbuckel, den prononcierten Wangenknochen sowie der kürzeren Frisur ohne signifikanten Stirnhaarkranz wurde zugunsten eines verjünglichten Bildes mit langen Haaren aufgegeben. Einen entscheidenden Unterschied markiert der Verzicht auf das Herrscherdiadem, das vormals dazu diente, die direkte Nähe des regierenden Monarchen zum großen Makedonen herstellen zu können. Das fehlende Attribut ist daher vor dem Hintergrund der politischen Konstitution Makedoniens signifikant. Alexander ist in dieser visuellen Konstellation nicht etwa der Vorgänger eines legitimen Herrschers, sondern ein makedonischer Heros, der losgelöst vom Königtum betrachtet werden konnte.

Die *turma Alexandri* hingegen verkörperte im Zeus Olympios-Heiligtum in Dion in großer Plausibilität und visueller Wirkmächtigkeit gerade die Untrennbarkeit der heroischen, tatkräftigen Alexanderfigur mit dem makedonischen Königtum. Mit der systematischen Marginalisierung und der Zerschlagung der alten Reichseliten entzogen die Römer dem Königreich eine wesentliche personelle Trägerschicht. Die makedonischen Könige standen zunächst in der direkten Traditionslinie des großen Eroberers. Gleichmaßen verdichteten sich in der Darstellung der Reiterelite Alexanders das militärische und politische Selbstbewusstsein sowie das damit verbundene historisch-kulturelle Prestige, das als referenzielles Kapital nicht nur beständig verstetigt und aktualisiert wurde. Vielmehr beglaubigte das Weihgeschenk die damit verbundenen Traditionen für die zeitgenössischen Betrachter. Mit der Aufstellung der *turma Alexandri* in der Porticus Metelli ging Q. Caecilius Metellus indes einen Schritt weiter. Die Römer dekontextualisierten nicht nur ein berühmtes Monument, sondern man beraubte das wichtigste Heiligtum der Makedonen, das dem Herrscherhaus, seiner Elite und der Bevölkerung konstitutiver Bestandteil ihrer religiösen und politischen Identität war, um das wohl bedeutungsschwerste Weihgeschenk.<sup>83</sup>

---

**83** Dass Dion wohl unter Brutus um 43/42 v. Chr. als römische Kolonie neu gegründet und unter Augustus in *Colonia Iulia Augusta Diensium* umbenannt wurde, mag zusätzlich verdeutlichen, wie sehr der Ort auch nach der Eroberung für die neuen Herren von Bedeutung war. Daubner 2018, 209–211 weist darauf hin, dass insbesondere das Umland zuvor in königlichem Besitz war, der dann als *ager publicus* direkt unter römischen Bürgern aufgeteilt werden konnte. Vgl. ferner Demaille 2016.

Die Aufstellung der *turma Alexandri* in der Porticus Metelli ist in diesem Zusammenhang mehrschichtig und komplex. Die Wirkung entfaltet sich nicht nur mit dem Verweis auf die Sieghaftigkeit des Metellus, sondern auch mit der kommunizierten historischen Tragweite: Das makedonische Königtum ist Geschichte. Seine Monumente und damit entscheidende Reflektions- und Identifikationsdenkmäler gehören Rom. Es musste unmöglich erschienen sein, dass man in Makedonien erneut Legitimationsstrategien auf der Grundlage alter Traditionen hätte entwickeln können. Betrachtet man in diesem Zusammenhang erneut das Verhältnis zwischen der Porticus Octavia und derjenigen des Metellus, dann stellt die Weihung des Metellus in diesem Sinne eine nicht mehr zu steigernde Qualität dar, da erst mit dem Sieg des Metellus die Makedonen endgültig geschlagen waren.

Umgekehrt wird diese außerordentliche Tat und die in ihrer politischen und kulturellen Endgültigkeit besondere Neukontextualisierung in Rom selbst mit den Erfolgen, der Person und mit der Familie des Caecilius Metellus verknüpft. Die bereits angesprochenen Denare seines Sohnes sowie spätere Prägungen verdeutlichen, dass dieser Sieg einging in die Historie der Metelli und als politisches Kapital aufrufbar blieb bis zum Ende der Republik. Dabei erweisen sich diese Proklamationen als Ausdruck kumulativ erworbenen Prestiges. Indem in bemerkenswert kryptischer Weise auf den Denaren der makedonische Sieg verwoben wird mit einem Verweis auf einen Sieg über die Karthager, welche durch die Römer in ähnlich endgültiger Weise bezwungen worden waren, proklamiert man die grundsätzlichen Fähigkeiten der männlichen Vertreter der Familie der Metelli, in jeder Generation jemanden stellen zu können, der Ähnliches zu leisten imstande ist. In dem hochkompetitiven Ambiente der späten römischen Republik ist dies eine Aussage, die kaum deutlicher auf einen Führungsanspruch der Familie verweisen kann.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Vgl. Hölkeskamp 2016, 77: „Darüber hinaus dürfen wir in der erwähnten Kombination von symbolischen Verweisen auf ganz unterschiedliche und voneinander unabhängige Großtaten berühmter Ahnen einen Versuch sehen, deren historische Bedeutung für Rom und seine Größe geradezu zu potenzieren. Aus dem dadurch generierten Steigerungseffekt sollte dann ein ‚Mehrwert‘ an familialem Prestige resultieren – und da diese Strategie in der Münzprägung der späten Republik Schule machte, liegt darin wiederum auch ein Indiz für die Spirale der permanenten Steigerung, die dieser kompetitiven Kultur eingeschrieben war.“



Die Exzeptionalität der Stellung des Q. Caecilius Metellus reflektieren zudem die zahlreich nachweisbaren Ehrenstatuen, die zu seinen Ehren in Griechenland nach dem Sieg über Andriskos gewährt wurden, wie in Thessaloniki, Megara oder Olympia.<sup>85</sup> Die Bezeichnung des Prokonsuls mit markant heraushebenden Epitheta als Euergetes und Soter auf der einst eine Reiterstatue tragenden Basis in Thessaloniki mag die als solche kommunizierte, herausragende Rolle des Metellus in Griechenland, der *pro praetore* auch in der anschließenden Provinzialisierung Makedoniens und im Folgekrieg gegen den achäischen Bund gemeinsam mit L. Mummius Achaicus eine wichtige Rolle spielte, hinreichend unterstreichen.

Die monumentale Stiftung des Q. Caecilius Metellus in Rom, die bis in die frühe Kaiserzeit mit der Person und der Familie des Metellus eng verknüpft war, hebt in Ergänzung zu entsprechenden Bildern in den numismatischen Medien diese Verdienste auf eine deutlich breitere, dezidiert urbane Bühne und überführt sie damit in einen anderen medialen Kontext. Im Gegensatz zu den eher kurzfristig angelegten, fast kryptischen Äußerungen und Andeutungen auf den späteren Münzen erscheint die monumentale Stiftung auf eine langfristige Wirkung im Stadtbild ausgelegt. Und auch hier wird der kompetitive Anspruch auf allen Ebenen überdeutlich. Die Weihung mit den zahlreichen prachtvollen Bildwerken und der monumentalen Ausgestaltung des architektonischen Rahmens setzt sich in ihrem Aufwand von den Siegesmonumenten anderer Feldherren der Vergangenheit ab, hebt auch in dieser Hinsicht die besondere Leistung des Sieges hervor und reklamiert die herausgehobene Rolle des Quintus Caecilius Metellus innerhalb der senatorischen Aristokratie. Der damit verbundene Führungsanspruch wird dauerhaft in die Topographie des Marsfeldes eingeschrieben.

Genau diese, noch in augusteischer Zeit wahrnehmbare Sonderstellung des Monuments führte wohl dazu, dass es im Zuge einer

---

**85** Vgl. Calcani 1989, 21. Thessaloniki: IG X 2, 1, 134: Κόιντον Καικέ[λιον Κοίντου Μέτελλον] στρατηγὸν ἀ[ν]θύπατον Ῥωμαίων τὸν αὐτῆς σω[τ]ήρα καὶ εὐεργέτην ἢ π[ό]λις]. In diesem Sinne auch IG X 2, 1, 1031 aus Olympia: Δάμων Νικάνορος Μακεδῶν ἀπὸ Θεσσαλονίκης Κόιντον Καικέλιον Κοίντου Μέτελλον, στρατηγὸν ὑπατον Ῥωμαίων, Διὶ Ὀλυμπίῳ ἀρετῆς ἔνεκεν καὶ εὐνοίας ἧς ἔχων διατελεῖ εἰς τε αὐτὸν καὶ τὴν πατρίδα καὶ τοὺς λοιποὺς Μακεδόνας καὶ τοὺς ἄλλους Ἕλληνας. Der als Aufsteller fungierende Damon, Sohn des Nikanor, errichtet die Statue für Metellus aufgrund seiner zahlreichen Wohltaten für die restlichen (!) Makedonen und alle Griechen. Ferner Habicht 1974, 488; Papazoglou 1979, 307–308; Daubner 2018, 148.

Restaurierung und partiellen Neugestaltung auch zu einer Umbenennung in die *Porticus Octaviae* kam,<sup>86</sup> welche die Anlage, und infolgedessen auch die *turma Alexandri*, ganz in Analogie zur augusteischen Überprägung des Forum Romanum<sup>87</sup> von ihrer klaren Verknüpfung mit der Familie der Metelli zu lösen suchte und mit dem autoritativen Anspruch der *familia Caesaris* verband.<sup>88</sup> In diesem Zusammenhang erweist sich auch die Dedikation der *Porticus Philippi* mit dem Tempel des Hercules Musarum<sup>89</sup> direkt neben der *Porticus Metelli* durch den Stiefbruder Octavians Lucius Marcius Philippus relevant, der 34/33 v. Chr. als Statthalter in Spanien nach einem Sieg gegen Aufständische einen Triumph feierte (Tacitus, *Annalen* 3, 72, 1) und den Bau aus der Kriegsbeute finanzierte. Bemerkenswert daran ist in diesem Zusammenhang insbesondere, dass darin ein Gemälde des Antiphilos aufgestellt wurde, welches Alexander den Großen als Kleinkind zeigte.<sup>90</sup> Offensichtlich schien es notwendig, in der Ausstattung eines Feldherrenweihgeschenks dem Vorbild der Portiken des Gnaeus Octavius und des Q. Caecilius Metellus nachzueifern und zumindest gleichwertige Bildwerke auszustellen, obwohl jedem klar gewesen sein musste, dass Gemälde des Apelles, des Zeuxis oder des Antiphilos kaum bei einem Feldzug in Spanien gewonnen worden sein konnten, sondern ihrerseits aus bereits bestehenden Zusammenhängen in Rom entfernt und wiederverwendet wurden.<sup>91</sup> Angesichts der Stiftung

---

**86** Plinius, *Naturalis Historiae* 36, 40. Zu einigen augusteischen Befunden in der *Porticus Octaviae* vgl. Lauter 1980/1981b. Zuvor Richardson, Jr. 1976. Jetzt Arnhold 2020, 203–208.

**87** Zanker 1972.

**88** Diese offenbar demonstrative Neubesetzung wird übrigens auch bei Velleius Paterculus deutlich, der die Tempel umgebenden Portiken der Octavia zuweist, obgleich auch die ursprüngliche Anlage mit Säulenhallen umgeben war, vgl. Lauter 1980/1981a.

**89** Richardson, Jr., 1977; Castagnoli 1983; Coarelli 1997, 475; Viscogliosi 1999c; Albers 2013, 72. 79. 108–109. 196; Albers 2015; Arnhold 2020, 212–226.

**90** Plinius, *Naturalis Historiae* 35, 114. Vgl. hierzu Pape 1975, 65–66. Ferner waren darin Gemälde des Zeuxis (Plinius, *Naturalis Historiae* 35, 66) und des Theoros (Plinius, *Naturalis Historiae* 35, 144) zu sehen. Vgl. auch zuvor ein Gemälde Alexanders von der Hand des Nikias in *Pompei porticibus*: Plinius *Naturalis Historiae* 35, 132. Vgl. Michel 1967, 16; Pape 1975, 189.

**91** Vgl. demgegenüber auch etwa zwei Gemälde des Apelles in den Portiken des Augustusforums, die Alexander den Großen zeigten: Plinius, *Naturalis Historiae* 35, 92.

des Marcellustheaters, wahrscheinlich um 23 v. Chr.,<sup>92</sup> in unmittelbarer topographischer Nähe durch den Sohn der Octavia wurde dieser Bereich des Marsfeldes durch die Familie des Augustus überprägt, während die Bautätigkeiten des Agrippa und natürlich des Augustus selbst grundsätzlich die urbane Gestalt des Marsfeldes für die Folgezeit maßgeblich bestimmten.<sup>93</sup>

## II. ALEXANDER, CAESAR UND DOMITIAN. DIE ANSPRACHE EINER WIEDERVERWENDUNG ALS RHETORISCHES MITTEL

Eine deutlich andere, geradezu gesteigerte Ausprägung der physischen wie auch programmatischen Aneignung eines Bildwerks spiegelt der *equus Caesaris* auf dem Forum Iulium wider.<sup>94</sup> Einst als Reiterstandbild Alexanders des Großen von Lysipp geschaffen, ließ man die Statue nicht nur auf das neu geschaffene Caesarforum versetzen, sondern man tauschte auch das Porträt des Welteneroberers durch das Bildnis Caesars aus, worauf Publius Papinius Statius<sup>95</sup> in domitianischer Zeit hinweist. Im Folgenden möchte ich plausibel machen, dass die lysippische Reiterstatue Alexanders wohl aus ihrem Zusammenhang in der *turma Alexandri* in der Porticus Metelli erneut gelöst und diesmal dezidiert umgewidmet wurde. In Statius' umfangreichem, wohl nach 93 n. Chr. entstandenen Lobgedicht<sup>96</sup> auf den *equus Domitiani*, der als Ehrung des Senats und des Volkes von Rom auf dem Forum Romanum an hochprominenter Stelle im Jahr 89 n. Chr. aufgestellt worden war,<sup>97</sup> führt Statius in seiner berühmten

<sup>92</sup> Vgl. Calcani 1989, 27. Neuerdings auch Bianchi 2010.

<sup>93</sup> Zu den Stiftungen des Agrippa und des Augustus auf dem Marsfeld vgl. Haselberger 2007, 101–129; Albers 2013, 109–134. Der Komplex des L. Cornelius Balbus, der im Jahr 13 v. Chr. eingeweiht wurde, markiert die letzte Feldherrenweihe, die nicht von einem Mitglied der kaiserlichen Familie in Auftrag gegeben wurde, vgl. Manacorda 1999; Manacorda 2003; Itgenhorst 2005, 208; Albers 2013, 102–104.

<sup>94</sup> Vgl. Sueton, Caesar 61; Plinius, *Naturalis Historiae* 8, 155. Zum Forum Iulium vgl. insbesondere Amici 1991; Ulrich 1993; Meneghini / Santangeli Valenzani 2007, 31–37; Meneghini 2015, 19–32. 100–106.

<sup>95</sup> Einführend insbesondere von Albrecht 2012, 795–809; Newlands 2012.

<sup>96</sup> Vgl. zur Datierung Coleman 1988, XVI–XX. Ferner zu Statius' *Silvae* Newlands 2002; Newlands 2009.

<sup>97</sup> Vgl. Bergemann 1990, 164–166; Giuliani 1995; Geysen 1996; Darwall-Smith 1996, 227–233; Leberl 2004, 143–167; Coarelli 2009; Muth o. J.

Ekphrasis die Statue Caesars gleichsam als Referenzmonument für das Standbild des amtierenden Kaisers auf:<sup>98</sup>

Zurückstehen muss die Reiterstatue, die vor dem Tempel der Dione Latia auf dem Forum des Caesar steht. Man sagt, du, Lysipp, habest es gewagt, diese für den Herrscher von Pella zu fertigen. Später trug es, der Nacken wunderte sich, das Antlitz Caesars. Kaum wird man erkennen können, auch wenn man die Augen anstrengt, wie weit der Blick vom einen zum andern hinabreicht. Wer ist heute noch so ungebildet, dass er, sobald er beide gesehen hat, nicht sagen wird, dass sich ebenso sehr die Pferde voneinander unterscheiden wie die Herrscher?

Der Ausschnitt aus dem Gedicht des Statius verwundert angesichts der Gewohnheiten und der Sehpraxis antiker Porträts. Nach Statius konnte man erkennen, dass es sich um eine Wiederverwendung und eine dezidierte Umwidmung handelt: der Hals wunderte sich – *mirata cervice!* Üblicherweise war es dezidiert nicht im Sinne des Erfinders, Umarbeitung und Umwidmung so klar deutlich werden zu lassen, dass man den Akt der Umarbeitung selbst gut erkennen konnte. Der Nachweis einer Umarbeitung bleibt bis heute Teil einer punktuell schwierigen archäologischen Analyse.<sup>99</sup> Darüber hinaus ist es trotz aller Bemühungen häufig ganz ausgeschlossen, die ursprünglich dargestellte Person zu ermitteln.<sup>100</sup> Zumindest letzteres scheint bei der Statue Caesars ebenfalls nicht möglich gewesen zu sein. Statius schließt die Umwidmung aus seinem Wissen, dass es sich einst um eine Statue von der Hand Lysipps handelte und

---

**98** Statius, *Silvae* 1, 1, 84–90: *Cedat equus Latiae qui contra templa Diones Caesarei stat sede fori quem traderis ausus Pellaeo, Lysippe, duci; mox Caesaris ora mirata cervice tulit: vix lumine fesso explores quam longus in hunc despectus ab illo. quis rudis usque adeo qui non, ut viderit ambos, tantum dicat equos quantum distare regentes?* Zum Gedicht des Statius vgl. ferner Schmitzer 2003, 222–224; Elm 2012, 240–243; Cordes 2014, 346–355.

**99** Zur Methode vgl. Bergmann/Zanker 1981; Boschung 1993, 76–82; Fittschen 2012; Kovacs 2014, 25–29.

**100** Die Identifikation einer Vorgängerfassung wird insbesondere durch deren fast immer stark fragmentierte Überreste erschwert. Diese stehengebliebenen Elemente müssen sich zudem als hinreichend erweisen, um eine zweifelsfreie Zuweisung zu ermöglichen. Vgl. zu solchen ausgesprochen seltenen Fällen Schäfer 1999 und neuerdings Raeder 2019.

diese zuvor Alexander den Großen darstellte.<sup>101</sup> Dieses Wissen wird entweder ca. 150 Jahre nach der Aufstellung auf dem Forum Iulium noch verfügbar gewesen sein oder aber eine noch erhaltene Künstlerinschrift kündete von der Urheberschaft des großen Bildhauers.

Ein solcher Befund ist etwa in Athen nachweisbar, wie dies Ralf Krumeich am Beispiel zahlreicher wiederverwendeter statuarischer Monumente seit dem 2. Jh. v. Chr. auf der Athener Akropolis gezeigt hat.<sup>102</sup> Indes bleibt diese Form der Kennzeichnung einer Neunutzung auf dem Burgberg Athens die dezidierte Ausnahme, die für die Sonderrolle des Ortes, aber auch für die besondere Wahrnehmung des Athen des 5. Jhs. v. Chr. als herausragende Stätte großartiger Bildhauer, deren Werke von den Eliten des Reiches wertgeschätzt wurden, spricht.<sup>103</sup> Die übliche Vorgehensweise bei der Umwidmung einer Porträtstatue bestand darin, die Inschrift auf der Basis zunächst zu eradieren und – häufig – den Kopf umzuarbeiten. Daraus folgt, dass die von Statius hier betonte Wiederverwendung in ihrer literarischen Ausprägung hochgradig erklärungsbedürftig bleibt.

Im Gegensatz zur offen kommunizierten Umnutzung der *turma Alexandri* in der Porticus Metelli wird die Umwidmung und der Kontextwechsel einer Reiterstatue Alexanders des Großen überhaupt erst literarisch durch Statius thematisiert. Während in der Porticus Metelli das Wissen um die Neuaufstellung und die einstige Herkunft der Statuengruppe ganz wesentlich deren hermeneutischen Rahmen neu definiert, aktiviert Statius überhaupt erst die Kenntnis von der Umwidmung der Alexanderstatue.

Zunächst kann man sich fragen, was Statius konkret mit dem „sich wundernden Hals“ gemeint hat. Betrachtet man den Kopf der bekannten Reiterstatue des Nerva aus Misenum,<sup>104</sup> dann lässt sich klar herausstellen, was man als antiker Betrachter von einer Umwidmung

**101** Statius, *Silvae* 1, 1, 85–86: (...) quem traderis ausus Pellaeo, Lysippe, duci.

**102** Vgl. Krumeich 2010.

**103** Krumeich 2010, 364–366 plädiert zudem für eine politisch-historische Relevanz dieser Aneignung, in der durch eine Wiederverwendung etwa Germanicus als Vertreter und Repräsentant der attischen Reiterei, wie sie im 5. Jh. v. Chr. präsent war, vereinnahmt werden konnte.

**104** Baia, Castello Aragonese, Inv.-Nr. 155743. Muscettola 1987, 39–66 Taf. 1–8; Muscettola 2000, 29–34 Abb. 1a–e; Bergemann 1990, 82–86 Nr. P31 Taf. 56. 57. Zur antiken Aufstellung *Camodeca* 2000, 171–189; Laird 2015, 139–182. Für eine m. E. unwahrscheinliche Rekonstruktion der Statue als Teil einer Löwenjagdgruppe Tuck 2005.

mit „sich wunderndem Hals“ sehen konnte, wenn man wusste, worauf man zu achten hatte. Hinter dem Ohr des Bronzekopfes zeigt sich eine durchgehende, jedoch gut gemachte und kaschierte Naht. Der Blick auf den Hinterkopf offenbart den Grund dafür: Die Frisur entspricht mit der zugekämmten Glatze noch eindeutig derjenigen des Domitian.<sup>105</sup> Im Zuge der Umwidmung sägte man somit nicht den gesamten Kopf ab und ersetzte ihn, sondern entfernte in vorsichtiger Arbeit<sup>106</sup> das Gesicht und den vorderen Teil der Kalotte und goss – wohl auch aus der alten Bronze – ein neues Gesicht, das man dann erneut an den alten Hinterkopf und den Hals anpasste. Der antike Betrachter der folgenden Jahrhunderte wird dementsprechend diese Umwidmung kaum erkannt haben, sofern er nicht mit einem archäologisch geschulten Blick darauf geachtet hätte. In jedem Fall war die Wiedererkennung der umgenutzten Statue im Porträt selbst im Sinne der Auftraggeber kaum intendiert.<sup>107</sup> Wer hätte ernsthaft die zugekämmte Glatze am Hinterkopf im 2. Jh. n. Chr. noch unmittelbar und unmissverständlich mit Domitian verbinden können?

Diese Form der Einbeziehung einer ursprünglichen Fassung wird sogar dann problematisch, wenn es sich um ein großes Monument handelt, das in nachdomitianischer Zeit einer neuen Nutzung und einer neuen Lesart zugeführt wurde, wie im Falle der Cancellaria-Reliefs. Mit den Umarbeitungen der Bildnisse des Domitian in das des Nerva (Cancellaria A) und dasjenige des Vespasian (Cancellaria B)<sup>108</sup> wird in dem gesamten, neu arrangierten Narrativ dieses Monuments Domitian sogar so weit eradiert, als mithilfe der Darstellung des Vespasian eine Art bruchloser Übergang zwischen diesem und Nerva suggeriert wird. Es ging folglich in dem Akt der Umwidmung eben nicht um die Erkennbarkeit des verfeimten Vorgängers, sondern gerade um eine Eradierung der Vergangenheit,

**105** Zur Umarbeitung insbesondere Bergmann/Zanker 1981, 403 Nr. 41; Lahusen/Formigli 2001, 175–178 Nr. 105; 390–391 Abb. 105; Varner 2004, 261–262 Nr. 5, 7; Sinn 2010, 152 Abb. 239.

**106** Anders Lahusen/Formigli 2001, 178, die von einer Zerstörung und anschließenden Restaurierung der Statue und des „stark demolierten Kopfes“ ausgehen. Der Befund erhärtet dies m. E. nicht.

**107** Vgl. in diesem Sinne die Diskussion um die Wiederverwendung hadrianischer und antoninischer Reliefs für den Konstantinsbogen sowie der spätantiken Umarbeitung der Porträts bei Liverani 2004.

**108** Zur Umarbeitung der Bildnisse auf den Cancellaria-Reliefs vgl. Magi 1945, 60–69 Abb. 55, 56 Taf. 12 (Cancellaria A: Von Domitian in Nerva); Bergmann 1981 (Cancellaria B: Von Domitian in Vespasian). Den Forschungsstand zusammenfassend Baumer 2007, 94–95.

indem eine historische Epoche geradezu übergangen und unmittelbar überschrieben wird.<sup>109</sup>

Wozu dient daher dieser auch in der antiken Literatur einmalige Verweis auf das Vorgängerbildnis? Prinzipiell müsste man in diesem Zusammenhang annehmen, Statius tadelte den großen Caesar dafür, eine ehrwürdige, künstlerisch herausragende Reiterstatue Alexanders geradezu annektiert und auf sich selbst umgewidmet haben zu lassen. Wie mir scheint, ist die Sachlage jedoch komplexer und in einem engen, als solchen von Statius literarisch konstruierten agonalen Diskurs einerseits zwischen den Personen Alexander, Caesar und Domitian und andererseits den Statuen des Lysipp und des *equus Domitiani* zu suchen. Die explizite Nennung der Umarbeitung erfüllt in diesem Zusammenhang die Funktion, Domitian und dessen Statue in ein umso helleres Licht zu rücken. Bereits der zu Beginn zitierte Abschnitt verdeutlicht dies eindrucksvoll:<sup>110</sup> „Zurückstehen muss die Reiterstatue, die vor dem Tempel der Dione Latia auf dem Forum des Caesar steht.“

Der agonale Vergleich zwischen diesen Standbildern hebt letztlich auch auf eine normative Unterscheidung der dargestellten Persönlichkeiten ab. Differenzen zeigen sich einerseits in der formalen und künstlerischen Gestaltung, aber auch, geradezu selbstverständlich daraus folgernd, in den Qualitäten der jeweiligen Herrscher. Die Unterschiede sind dabei nach Statius so evident, dass sie grundsätzlich für jeden sichtbar sind und deren Nennung fast müßig ist:<sup>111</sup> „Wer ist heute noch so ungebildet, dass er, sobald er beide gesehen hat, nicht sagen wird, dass sich ebenso sehr die Pferde voneinander unterscheiden wie die Herrscher?“

Statius beschreibt ferner den ungefähren Standort des Standbildes auf dem Forum Romanum. Aufgestellt war es, ausgerichtet auf den Tempel

---

**109** Auf einer anderen Ebene lässt sich diese bewusste Überschreibung Domitians durch Trajan nachweisen. Auf den Reversen von Sesterzen des Jahres 113 n. Chr. (RIC II 1 Nr. 249; 643) findet sich die Darstellung des Kaisers in der Toga unter dem schützenden Mantel des Iuppiter Conservator, mit der Legende CONSERVATORI PATRIS PATRIAE. Diese Komposition entspricht nach Heinemann 2016, 203 einer Bildschöpfung, die einst Domitian *in sinu dei* zeigte, und im Tempel des Iuppiter Custos aufgestellt war. Vgl. ferner Coarelli 2009, 82.

**110** Statius, *Silvae* 1, 1, 84–85: *Cedat equus Latiae qui contra templa Diones Caesarei stat sede fori* (...). Übersetzung nach Heinz Wissmüller.

**111** Statius, *Silvae* 1, 1, 89–90: *quis rudis usque adeo qui non, ut viderit ambos, tantum dicat equos quantum distare regentes?* Übersetzung nach Heinz Wissmüller.

des Divus Caesar, mitten auf dem Platz und damit an der prominentesten Stelle des Platzes:<sup>112</sup>

Gleich bedeutend wie das Denkmal ist sein Standpunkt: hier gegenüber öffnet das Portal er (Caesar), der, müde von seinen Kriegen, durch das Geschenk seines angenommenen Sohnes als erster unseren Göttern den Weg in den Himmel zeigte.

Einen prachtvollen Rahmen boten die beiden Basiliken augusteischer Zeit, wodurch sich eine weitere inhaltliche Komponente abzeichnet: So wie zur Zeit des Augustus der Forumsplatz von der Familie und der Person des Princeps neu geprägt worden war, überprägt das monumentale Ehrenstandbild Domitians die zuvor dezidiert augusteisch dominierte Topographie.<sup>113</sup> Gemessen daran, dass allen Zeitgenossen ohnehin klar war, wo genau das Reiterstandbild platziert war, fungiert diese präzise literarisch-poetische Verortung nicht nur als Beglaubigung der Schilderungen des Statius, sondern definiert das Gesamtmonument als nunmehr unverzichtbaren Bestandteil des monumentalen Inventars des Forums von Rom und setzt es in einen Dialog mit den älteren Bauten. Ferner erweist sich der Hinweis auf den Standort gegenüber dem Tempel des Divus Iulius keineswegs als willkürlich, sondern als Bestandteil einer Strategie, in der Domitian mit den Leistungen und Eigenschaften Caesars verglichen wird. Auch formal und künstlerisch wird das Standbild bei Statius bereits dadurch nobilitiert, indem Statius es mit der Statue Caesars auf dem Forum Iulium vergleicht, das von Lysipp gefertigt worden war und einst Alexander den Großen dargestellt hatte. Zu Beginn des Gedichts wird ferner die exorbitante Größe des Monuments betont:<sup>114</sup>

**112** Statius, *Silvae* 1, 1, 22–24: *par operi sedes. hinc obvia limina pandit qui fessus bellis adsertae munere prolis primus iter nostris ostendit in aethera divis.* Übersetzung nach Heinz Wissmüller. Zur Diskussion um den genauen Standort des Reiterstandbildes vgl. Thomas 2004; Coarelli 2009, 82. Zuvor Boni 1904, 574–577; Lugli 1947, 101–110; Giuliani/Verduchi 1987, 118–122.

**113** Vgl. Zanker 1972, 26–27; Coarelli 1985, 211–217; Muth 2010, 490–493.

**114** Statius, *Silvae* 1, 1, 1–7: *Quae superinposito moles geminata colosso stat Latium complexa forum? caelone peractum fluxit opus? Siculis an conformata caminis effigies lassum Steropem Brontemque reliquit? an te Palladiae talem, Germanice, nobis effecere manus, qualem modo frena tenentem Rhenus et attoniti vidit domus ardua Daci?* Übersetzung nach Heinz Wissmüller. Für einen Größenvergleich mit dem Reiterstandbild des Marc Aurel auf dem Campidoglio vgl. Coarelli 2009, 80 Abb. 19. 20.



Welche Masse, verdoppelt durch einen daraufgesetzten Koloß, steht da und nimmt fast das ganze römische Forum ein? Glitt das Kunstwerk etwa, so vollendet, vom Himmel herab oder verließ das Bild, geformt in sizilischen Kaminen die ermatteten Steropes und Brontes? Oder haben palladische Hände dich, Germanicus, für uns so gefertigt, wie der Rhein dich eben noch sah, die Zügel haltend, und wie die hochgelegenen Häuser des erschreckten Dakers dich sahen?

Diese hier konstruierte, bereits über die Schilderung des Standortes eingeleitete agonale Beziehung setzt sich sowohl in den Schilderungen der Qualitäten Caesars und Domitians als auch in den spezifischen Posen des Pferdes fort. Statius vermerkt, dass Domitian in seiner besonderen Milde und Kontrolliertheit wahrnehmbar war. Dies gipfelt in folgender kontrafaktischer Geschichte:<sup>115</sup>

Dieser bemerkt auch an deinem Antlitz, wie viel milder du bist im Krieg. Der du nicht leichtfertig wütend wirst gegen die Raserei von fremden Völkern und den Chatten und Dakern das Treueversprechen gibst (und entgegennimmst). Wenn du die Leitung gehabt hättest, dann hätte sich der unterlegene Schwiegersohn deinen Gesetzen unterstellt und Cato hätte sein Lager verlassen (und wäre zu dir übertreten).

Die integrativen Fähigkeiten Domitians waren demnach so überzeugend, dass er in der Lage gewesen wäre, die römischen Bürgerkriege unter Caesar ohne Blutvergießen vorzeitig zu beenden, indem Pompeius (der „Schwiegersohn“) und Cato Uticensis die Aufgabe der Niederlage vorgezogen hätten. Und dennoch: Domitian hat sich durch seine Kämpfe gegen barbarische Völker als ebenso siegreich erwiesen wie Caesar, weshalb er den Siegestitel *Germanicus* trägt. Den Ehrentitel hatte ihm der Senat nach den erfolgreichen Feldzügen verliehen, gemeinsam mit zwei Triumphen, die Domitian im Jahr 85 n. Chr. begangen hatte.<sup>116</sup>

Betrachtet man in diesem Zusammenhang die eher überschaubaren und dank der literarischen Überlieferung in flavischer Zeit gut

**115** Statius, *Silvae* 1, 1, 25–28: *discit et e vultu quantum tu mitior armis, qui nec in externos facilis saevire furores das Cattis Dacisque fidem: te signa ferente et minor in leges iret gener et Cato castris*. Übersetzung nach Heinz Wissmüller.

**116** Vgl. Sueton, *Domitian* 6, 1. Zu den Feldzügen des Domitian im rechtsrheinischen Gebiet vgl. Strobel 1989; Jones 1992, 126–159.

überprüfbareren Erfolge der Feldzüge Caesars gegen germanische Stämme rechts des Rheins,<sup>117</sup> dann erscheint auch dieses Detail nicht nur als einfacher Verweis auf die Sieghaftigkeit Domitians in Germanien oder den vom Senat gewährten Siegertitel, sondern als weiterer gezielter Baustein in der agonalen Gegenüberstellung von Caesar und Domitian, um den Kaiser zusätzlich in seinem Rang zu erhöhen.<sup>118</sup> Domitian ordnete die seit Augustus und der Varuskatastrophe militärisch weitgehend offen gebliebenen Verhältnisse in Germanien, indem er zunächst zwei

---

**117** Zu den rechtsrheinischen Aktivitäten Caesars 56/55 v. Chr. vgl. Caesar, *De Bello Gallico* 4, 16–19. Zur kaiserzeitlichen Wahrnehmung der Germanienexkursion Caesars die wichtige Quellensammlung und Diskussion bei Deutsch 1916.

**118** Die seit langer Zeit kursierende, letztlich aufgrund des spezifischen literarischen, panegyrischen Mediums aber abwegige These, Statius formuliere implizite, punktuell gar explizite Kritik am Herrschaftsstil Domitians, vgl. insbesondere John Garthwaite bei Ahl 1984, 111–124 und Newlands 2002, 18–26, hält dem Befund nicht stand. Bei Ahl 1984, 99–102 gerät der Vergleich der Statuen des Caesar und des Domitian in besonders abwegiger Weise gar zu einer intendierten Schmähekritik. Bei Spencer 2002, 186 sei sich Statius des Sachverhaltes bewusst gewesen, dass seine Dichtung kompromittiere. Dass etwa Statius in seinen offiziell publizierten Werken Kritik gewissermaßen zwischen den Zeilen formuliert haben sollte, ist kaum naheliegend. Kritik am Princeps, ob direkt oder unterschwellig, war in Form eines panegyrischen, publizierten Textes, der im Umfeld des Kaisers entstanden war, kaum denkbar, und zwar bereits deshalb, weil der Autor ein vitales Eigeninteresse verfolgt haben dürfte, weiter und ungeschoren im Umfeld des Kaisers bleiben zu können, vgl. Dewar 1997, 356–357. Und dieser hätte, sofern die Kritik intentional war, jene ebenso als solche verstanden wie andere Leser des betreffenden Textes. Cordes 2014, 354–355 zeigt hingegen, wie Statius im Gegenteil mögliche Kritik am *equus Domitiani* offensiv vorwegnimmt und direkt argumentativ dekonstruiert. Missverstanden scheint mir zudem der Vergleich des Statius des *equus Domitiani* mit dem Reiterstandbild Caesars und dessen Umarbeitung bei Elm 2012, 243. Es gehe darin um eine „Verwerfungslinie“ innerhalb des Gedichts, die auf „potentiellen, schnellen Wandel“ im Sinne einer möglichen *Damnatio Memoriae* aufmerksam mache. Das von Elm adaptierte Konzept der von Alan Sinfield anhand moderner Texte entwickelten „faultlines“ (vgl. Sinfield 1992, 38–47) erweist sich für antike Texte dieser Art als kaum hilfreich. Weder konnte Statius wissen, dass Domitian einst der *abilitio nominis* anheimfallen würde (hierzu Sueton, *Domitian* 23, 1; Plinius, *Panegyricus Traiano Augusto* 52, 4), noch geht es bei der Umwidmung der Statue Alexanders um einen solchen politischen Akt (s. o.). Die Diskussion um die Umwidmung und Umarbeitung antiker Porträtstatuen neigt oft und vorschnell zu diesem Deutungsmuster, vgl. hierzu Kovacs 2016.

Provinzen einrichtete: Germania Superior und Germania Inferior.<sup>119</sup> In der angesichts der realen Verhältnisse selbstbewussten Proklamierung eines uneingeschränkten Sieges gegenüber den rechtsrheinischen Stämmen erschien der Sieg vollständig und endgültig. Münzbilder des Jahres 85 n. Chr. zeigen auf den Reversen ganz programmatisch eine neben einem Tropaion darniederliegende, trauernde Germania, während die Legende dies, in offenkundiger Anknüpfung an die IUDAEA CAPTA-Prägungen unter Vespasian und Titus, mit einem lapidaren GERMANIA CAPTA kommentiert.<sup>120</sup> Aurei auch noch aus dem Jahr 88 n. Chr. stellen die auf einem Schild liegende und trauernde Germania isoliert dar.<sup>121</sup> Eine andere Serie zeigt hingegen auf dem Revers den Kaiser in Panzertracht, vor dem die Personifikation der Germania kniet und Domitian ihren charakteristischen Schild übergibt.<sup>122</sup> Dies war im Selbstverständnis der Römer ein herausragender Erfolg, der Caesar und Augustus noch versagt geblieben war. Diese auch in den Münzbildern prominente und insbesondere in diesem Medium ständig erneuerte Proklamation des Germaniensieges verdeutlicht umgekehrt die hohe Relevanz des *equus Domitiani* für die Repräsentation und das Selbstverständnis des Kaisers grundsätzlich.

In der ikonographischen Charakterisierung des Reiterstandbildes lässt sich eine weitere Differenz zum Alexander/Caesarbildnis feststellen. Statius betont die anhand des statuarischen Schemas sich abzeichnende Tugend der Milde Domitians. Das Pferd steht nicht in der Levade, sondern ruhig, geradezu posierend, nachdem es im Krieg seine Fähigkeiten unter Beweis gestellt hatte, dem bekannten Bild auf dem Sesterz des Jahres 95/96 n. Chr. im British Museum entsprechend (Abb. 11 / Taf. 7):<sup>123</sup>

**119** Hierzu von Ungern-Sternberg 1989. Zur dezidiert militärischen Aussage des *equus Domitiani* vgl. u. a. Brilliant 1963, 96.

**120** RIC II, 1 Domitian Nr. 274. Vgl. hierzu Cody 2003, 105–112; Seelentag 2004, 116–118. Zu den IUDAEA CAPTA-Prägungen insbesondere Méthy 1992, 267–289.

**121** RIC II, 1 Domitian Nr. 560.

**122** RIC II, 1 Domitian Nr. 279.

**123** RIC II, 1 Domitian Nr. 797. Statius, *Silvae* 1, 1, 46–51: At sonipes habitus animosque imitatus equestris acrius attollit vultus cursumque minatur; cui rigidis stant colla iubis vivusque per armos impetus, et tantis calcaribus ilia late suffectura patent. vacuae pro cespite terrae aerea captivi crinem tegit ungula Rheni. Übersetzung nach Heinz Wissmüller. Zur Verknüpfung der Prägung mit dem *equus Domitiani* vgl. zuerst Castagnoli 1953, 107–109. Der Einwand von Geyssen 1996, 24, die Münze zeige den Kaiser mit beiden Armen erhoben, lässt sich nicht halten. Offensichtlich beruht diese Interpretation auf dem unscharfen



**11** Sesterz des Domitian mit Darstellung des *equus Domitiani* auf dem Revers, 95/96 n. Chr., Rom. London, British Museum, Inv.-Nr. 1978,1021.5 (siehe auch Taf. 7)



**12** Aureus des Vespasian mit Darstellung des Domitian als Caesar, 73–75 n. Chr., Rom. Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18231793

---

und daher im Detail unzuverlässigen Abdruck, den Castagnoli 1953, Taf. 53,1 und zuletzt Thomas 2004, 28 Abb. 5 abgebildet haben.

Das Ross ahmt Haltung und Mut des Reiters nach, erhebt feurig das Haupt und ist bereit, loszutrablen. Starr ragt seine Mähne am Hals empor, am Vorderbug zeigt es Angriffsbereitschaft und wirkt wie lebend. Den mächtigen Sporen bieten die Flanken eine breite Fläche. Auf einem leeren Platz tritt der eherne Huf anstelle des Rasens auf das Haar des gefangenen Rheines.

Zusätzlich überragt die Figur Domitians, erhoben auf dem Pferd, die gesamte Topographie des Forum Romanum und sogar des Palatinhügels:<sup>124</sup>

Du selbst aber erhebst das Haupt, von reiner Luft umgeben und überstrahlst die Tempel und scheinst zu forschen, ob die neuen Paläste (jetzt) die Flammen verachten und sich schöner erheben.

Interessant ist hier die Betonung der beruhigten Pose des Pferdes, die unmittelbar mit spezifischen Qualitäten des *Princeps* verknüpft wird. Dabei lassen sich zuvor noch ganz andere Bilder feststellen. In seiner Zeit als Thronfolger zeigen insbesondere in den Jahren zwischen 73 und 75 n. Chr. zahlreiche Prägungen Domitian als Reiter in der Toga<sup>125</sup> und mit Szepter. Das Pferd befindet sich dabei bemerkenswerter Weise in der Levade (Abb. 12). Auf diesen Bildern erscheint vielmehr die zivile Ämterkarriere des jungen Caesar besonders betont, da die Legende der Prägungen der Jahre seit 73 den zweiten Konsulat Domitians erwähnen (CAES AVG F DOMIT COS II).<sup>126</sup> Das Pferd in der Levade könnte man in diesem Zusammenhang geradezu als visualisierte Versicherung der militärischen Fähigkeiten des Thronfolgers auffassen, obgleich Domitian zu diesem Zeitpunkt noch kaum Gelegenheit hatte, diese auch unter Beweis zu stellen.<sup>127</sup> Diese offensive

**124** Statius, *Silvae* 1, 1, 32–35: ipse autem puro celsum caput aere saeptus templa superfulges et prospectare videris, an nova contemptis surgant Palatia flammis pulchrius, (...). Übersetzung nach Heinz Wissmüller.

**125** Vgl. hierzu Spalthoff 2010, 39–56.

**126** Vgl. RIC II, 1 Vespasian Nr. 538–541. 662 (Dupondius, als *princeps iuventutis*). 672. 679. 680. Noch unter Titus im Jahr 80/81 finden sich Darstellungen des Caesars Domitian in dieser Art: RIC II, 1 Titus Nr. 518 (als *princeps iuventutis*).

**127** Dafür spricht auch die Bekrönung des Szepters mit einer Büste, wie sie sich auf den Prägungen abzeichnet. Zur Karriere Domitians als Caesar vgl. Jones 1992, 18–21. Tatsächlich fällt in den Schilderungen des jugendlichen Domitian immer wieder auf, dass ihm militärische Tugenden beigemessen werden, obgleich die Anlässe dafür eher marginal erscheinen mögen. Die erfolgreiche Flucht vom Kapitol im Jahr 69 n. Chr. feiert Martial als erste militärische

Proklamierung militärischer Fähigkeiten mag auch insofern von Bedeutung sein, als Vespasian für seinen designierten Nachfolger Titus annähernd gleichzeitig, bereits 72/73 n. Chr., Prägungen ausgeben ließ, die den Prinzen als Triumphator zeigen.<sup>128</sup> Der *equus Domitiani* auf dem Forum Romanum hingegen schließt an dieser Stelle den Kreis. Nach Abschluss seiner zahlreichen Kampagnen und der Erfüllung aller einst an den Thronfolger herangetragenen Erwartungen überwacht der Princeps mit seinen Tugenden und seiner gewonnenen Reife die Provinzialisierung Germaniens und den erreichten Frieden.

Indes sollte man nicht davon ausgehen, dass die Repräsentation des Kaisers in der Pose des *equus Domitiani* grundsätzlich bevorzugt wurde. Das bereits angesprochene, von Domitian in Nerva umgearbeitete Reiterstandbild aus Misenum entspricht typologisch den hellenistischen Konventionen ebenso wie die eingangs diskutierte Statuette Alexanders des Großen aus Herculaneum (Abb. 13). Im Jahr 85 wurde in Rom zudem eine Serie von Sesterzen ausgegeben, die Domitian auf einem Pferd in der Levade zeigt, von dem aus der Kaiser einen darniederliegenden Barbaren bekämpft.<sup>129</sup> Das spezifische statuarische Schema des *equus Domitiani* bleibt daher partiell weiterhin erklärungsbedürftig.

Setzt man diese Dämpfung<sup>130</sup> in der Zurschaustellung militärischer Dynamik zugunsten einer repräsentativ ruhigeren, geradezu posierend

Bewährungsprobe Domitians, indem er diesen als Knaben charakterisiert, der seine ersten Kriege für Jupiter geführt habe, s. Martial 5, 5, 7–8. Hierzu ausführlich Heinemann 2016, 207–211. Martials Werke sind seit den 80er Jahren veröffentlicht worden und spielen für die Zeit der Alleinherrschaft Domitians eine wesentliche Rolle, vgl. Walter 1996, 21–23; Holzberg 2002, 35. Zur archäologischen und numismatischen Evidenz vgl. Wolsfeld 2014, 203–204, die auf die zahlreichen Strategien militärischer Repräsentation unter Domitian hinweist. **128** RIC II, 1 Vespasian Nr. 370. 371. 635.

**129** RIC II, 1 Domitian Nr. 358. Vgl. ferner Tuck 2005, 226–227 Abb. 4.

**130** Ob Domitian auf dem *equus Domitiani* einen Panzer getragen hat, ist umstritten. Wolsfeld 2014, 200 mit Anm. 97 plädiert für eine einfache Tunika, so dass die Statue typologisch dem berühmten Reiterstandbild des Marc Aurel vor dem Capitol, vgl. Bergemann 1990, 105–108 Nr. P 51 Taf. 78–80; Fittschen/Zanker 1994, 72–74 Nr. 67 Taf. 76. 77; Stewart 2012, entspräche: „Zieht man zum ikonographischen Vergleich andere ruhig bewegte Reiterstatuen heran, die den Reiter ebenfalls mit der ausgestreckten Rechten zeigen, wie den Marc Aurel vom Capitol (...), so legen sowohl der Friedensgestus als auch der im Fall des Marc Aurel in Tunica und Paludamentum bekleidete Princeps eine analoge Rekonstruktion des *equus Domitiani* ohne Panzer nahe.“



**13** Bronzestatue Alexanders des Großen, 1. Jh. v. Chr., aus Herculaneum. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 4996

triumphalen Inszenierung des *equus Domitiani* in Beziehung zu den Schilderungen der Qualitäten Domitians zu Caesar und zu dessen Statue, dann lässt sich zunächst im Umkehrschluss die Gestalt des Reiterstandbildes Caesars auf dem Forum Iulium sicher rekonstruieren. Es muss sich um eine Darstellung eines Reiters mit Pferd in der Levade handeln.

In der caesarischen Wiederverwendung der lysippischen Alexanderstatue wird somit eine partielle *Imitatio Alexandri* deutlich, obgleich das Porträt Caesars keinerlei Merkmale einer Angleichung an Alexander den

Großen aufwies.<sup>131</sup> Obwohl es den Betrachtern nicht möglich gewesen sein dürfte, die Umwidmung auf Caesar unmittelbar zu erkennen, so verwiesen zumindest die antiquarischen Details wie der frühhellenistische Panzer, grundsätzlich die typologische Entsprechung sowie die Gestalt des Pferdes gegenüber seinerzeit bekannten Darstellungen Alexanders des Großen auf die referenzielle Qualität der Statue Caesars. Welche Indizien lassen sich an dieser Stelle anführen, um die These plausibel zu machen, dass es sich bei der Statue Caesars einst um das Reiterstandbild Alexanders aus der *turma Alexandri* handelte? Zunächst erscheint erneut das Zeugnis des Velleius interessant (1, 11, 4), der von der Reiterstatue Alexanders in der *turma* dezidiert im Konjunktiv spricht, als wäre die Gruppe bereits zu seiner Zeit ihres prominentesten Standbildes beraubt, welches aber zuvor vorhanden und zu der Gruppe ursprünglich zugehörig gewesen war: „expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret“. Velleius spricht demnach dezidiert nicht darüber, dass er die Statue Alexanders gesehen hat, sondern, dass es heisst, Alexander habe einst seine eigene Statue ebenfalls in der Gruppe aufstellen lassen.

Ferner müsste man sich fragen, woher Iulius Caesar eine lysippische Reiterstatue Alexanders erworben haben könnte, die zuvor an keiner Stelle erwähnt wird. Angesichts der auch von Caesar selbst beförderten Vergleiche des Makedonenkönigs mit ihm selbst hätte die triumphale Erbeutung einer hausragenden Alexanderstatue sicher Eingang in den literarischen Diskurs gefunden. Insofern ist die hier angebotene Erklärung tatsächlich in hohem Maße naheliegend. Die Statue befand sich bereits als Ausstattungsstück in der Porticus Metelli und wurde im Zuge eines im Detail wohl nicht mehr zu klärenden Verfahrens, vielleicht infolge des Selbstmordes des Pompeianers Q. Metellus Pius Scipio, Konsul des Jahres 52 v. Chr., nach der Schlacht von Thapsus (46 v. Chr.)<sup>132</sup> auf das Forum Iulium verbracht und umgearbeitet.

---

**131** Kovacs 2015, 57–58. Zum Bildnis Caesars vgl. Zanker 2009.

**132** Entweder dürfte es in diesem Zusammenhang eine Übereinkunft der Metelli mit Caesar gegeben haben, oder aber eine autoritäre Entscheidung Caesars ohne Rücksichtnahme auf die Familie des einstigen Stifters. Die Familie der Metelli blieb bis in die späte Republik und frühe Kaiserzeit politisch aktiv, vgl. Hölkeskamp 2016, 54. Q. Metellus Pius Scipio stellte sich 49 v. Chr. gegen Caesar auf die Seite der Pompeianer und beging nach der Schlacht von Thapsus als Oberbefehlshaber der Truppen des bereits 48 v. Chr. ermordeten Pompeius 46 v. Chr. bei Hippo Regius Selbstmord. Vgl. hierzu Münzer 1897; Syme 1989, 244–245; Linderski 1996. Gerade in diesem Kontext des von Caesar siegreich



Bei Plinius dem Älteren und Sueton erscheint zudem bemerkenswert, dass gerade Charakter, die Gestalt sowie anatomische Details des Pferdes des Iulius Caesar in auffälliger Weise mit dem Pferd Alexanders, Bukephalas, übereinstimmten. In beiden Fällen fungiert die Reiterstatue Caesars auf dem Forum Iulium als visueller Kronzeuge für die Nähe Caesars zu Alexander dem Großen. Plinius schreibt, nach einem Exkurs zu den Eigenschaften des Bukephalas:<sup>133</sup>

Auch das Pferd des Diktators Caesar soll (wie Bukephalas) keinen anderen auf seinem Rücken gelitten haben und seine Vorderbeine sollen Menschenfüßen ähnlich gewesen sein, wie es ja auch in dieser Gestalt vor dem Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurde.

Ein halbes Jahrhundert später als Plinius und ca. 20 Jahre nach Statius verfasst Sueton zum Pferd Caesars folgende Zeilen:<sup>134</sup>

Das Pferd, das er (sc. Caesar) ritt, fiel schon auf: es hatte Hufe, die fast wie die Füße eines Menschen geformt und zehenartig gespalten waren. Als die Wahrsager in der Tatsache, dass dieses Pferd gerade in seinem Stall geboren war, ein Zeichen sahen, dass seinem Herrn die Herrschaft über die Welt bestimmt sei, zog er es mit großer Sorgfalt auf und bestieg es, das keinen anderen Reiter dulden wollte, als erster. Später ehrte er es noch durch ein Standbild, das zu ihm wie ein Zwilling war, vor dem Tempel der Venus Genetrix.

Die visuelle Wirkung und letztlich die intendierte Botschaft der Statue stellten demnach eine enge Verknüpfung von Alexander mit Caesar her,

---

beendeten Bürgerkrieges erscheint eine Aneignung von Besitztümern und Monumenten, die mit den Metelli zusammenhingen, durch Caesar naheliegend.  
**133** Plinius, *Naturalis Historiae* 8, 155: nec Caesaris dictatoris quemquam alium recepisse dorso equus traditur, idemque similes humanis pedes priores habuisse, hac effigie locatus ante Veneris Genetricis aedem. Übersetzung nach Roderich König. Vgl. auch Geysen 1996, 96.

**134** Sueton, *Caesar* 61: Utebatur autem equo insigni, pedibus prope humanis et in modum digitorum ungulis fassis, quem natum apud se, cum haruspices imperium orbis terrae significare domino pronuntiassent, magna cura aluit nec patientem sessoris alterius primus ascendit; cuius etiam instar pro aede Veneris Genetricis postea dedicavit. Übersetzung nach Hans Martinet. Vgl. zuvor Michel 1967, 102; Kühnen 2005, 88–89.

ohne die Wiederverwendung der lysippischen Statue selbst und offensiv zu thematisieren. Die literarisch belegte und im geschichtlichen Diskurs über Caesar stets erneut aufgerufene Ähnlichkeit mit Alexander findet vielmehr ihre fast zufällig und beiläufig erscheinende Bestätigung in den visuellen Details der Statue, obgleich die visuellen Parallelen keineswegs zufällig, sondern gesucht sind.<sup>135</sup>

Stattus hingegen nutzt das umgedeutete Bildwerk auf dem Forum Iulium als kompetitive Folie für den *equus Domitiani* auf dem Forum Romanum; einerseits für die herausragende Qualität der Ausfertigung des neuen Bildwerks, andererseits für den Vergleich des Germanensiegers Domitian mit Caesar und Alexander dem Großen. Diese qualitative Unterscheidung des Stattus, indem er die Pose und die damit verknüpften Inhalte des *equus Domitiani* in hellerem Licht erscheinen lässt, sind darauf zurückzuführen, dass der Dichter die offenkundige typologische Differenz der Standbilder des Alexander/Caesar und des Domitian gezielt nutzte, um die Vorzüge des Princeps im Vergleich herauszuarbeiten. Die These des Stattus ist so einfach wie raffiniert: So wie die nicht genannten Künstler der Statue Domitians Lysipp übertroffen haben, so habe Domitian sowohl Caesar als auch Alexander übertroffen.<sup>136</sup> Die hier in literarischer Form geradezu diskursiv und konkurrierend zueinander in Beziehung gesetzten Statuen beglaubigen gleichsam diese Rangabfolge, die wiederum dem Betrachter auf diese Weise überdeutlich sichtbar wird. Die rhetorische Leistung des Stattus wird zudem noch dadurch unterstrichen, dass den antiken Zeitgenossen aufgrund der Topographie der betreffenden Statuen dieser Vergleich auf rein visueller Ebene niemals unmittelbar gelingen konnte. Ohne die explizite Betonung der Wiederverwendung wäre für Stattus demnach mit Alexander dem Großen nicht nur eine entscheidende Referenzfigur verloren gegangen, sondern auch der agonale Bezug zu einem herausragenden Bildwerk des Lysipp.

Die zunächst eigentümlich erscheinende Betonung der Wiederverwendung der Reiterstatue Alexanders durch Caesar zeigt somit nicht nur

---

**135** Deutungen, nach denen eine offensive, offen kommunizierte Aneignung und Überformung des Alexanderbildes bei der Aufstellung auf dem Forum Iulium vorliege, vgl. etwa Heuß 1954, 82 oder Blanck 1969, 107, gehen daher m. E. fehl.

**136** So im Vergleich zu Caesar zutreffend Geysen 1996, 67. 73. Spencer 2002, 187 hingegen ist der Auffassung, Stattus charakterisiere Domitian damit als „new Alexander“. Genau das scheint aber gerade nicht der Fall zu sein.

die geradezu fluide Qualität in der Wahrnehmung antiker Bildwerke, sondern auch deren potentielle Verfügbarkeit für vielfältige Figurationen des Politischen und Sozialen innerhalb eines zeitgenössischen Diskurses. Daher handelt es sich hier auch in der literarischen Konstruktion des Statius nicht um eine Domitian beigemessene *Imitatio Alexandri*.<sup>137</sup> Vielmehr übertrifft der *Princeps* aufgrund seiner Tugenden nicht nur Caesar, sondern auch Alexander, genauso, wie die ungenannten Schöpfer des *equus Domitiani* den großen Lysipp übertreffen.

### III. ZUSAMMENFASSUNG. NEUKONTEXTUALISIERUNG UND ANEIGNUNGEN ALS VIELFÄLTIGE, MULTIMEDIALE UND POLYSEME PRAXIS

Die vielschichtig motivierte Translozierung der *turma Alexandri* nach Rom und ihre Umnutzung als ursprüngliches Weihgeschenk und ihrer folgenden Umdeutung, indem man durch ihre Entkontextualisierung wesentliche semantische Aspekte und ihre für die Makedonen identitätsstiftende und stabilisierende Funktionen gewissermaßen überschrieb, zeigen, wie Monumente in neuen Zusammenhängen neu besetzbar waren. Die Kenntnis von der ursprünglichen Aufstellung, wie sie in annähernd allen literarischen Erwähnungen der *turma Alexandri* Niederschlag findet, und die damit kommunizierte, offene Aneignung des Monuments spielte gerade für dessen Neubewertung und Überschreibung unter Q. Caecilius Metellus eine wichtige Rolle.

Caesars Translozierung des lysippischen Alexanderbildes von der *Porticus Metelli* und dessen Umwidmung hingegen hatten zum Ziel, durch die den statuarischen Typus vermittelten Assoziationen eine Nähe zu den Fähigkeiten Alexanders, mithin eine partielle *Imitatio Alexandri* zu evozieren. Demgegenüber wird durch die späte literarische Rezeption mit Statius eine weitere Facette deutlich: Erst durch die Hervorhebung der Umwidmung und der Neukontextualisierung durch Caesar wird der Ruhm des *equus Domitiani* und des Kaisers Domitian in vollendeter Weise überhöht. Mithilfe einer dreistufigen literarischen Figur, die von Alexander über Caesar bis hin zu Domitian reicht, entwirft Statius eine präzise Schilderung von den Qualitäten des *Princeps* und erhebt diesen

---

<sup>137</sup> Vgl. zu den Vergleichen Domitians mit Alexander dem Großen Spencer 2002, 183–187 (auch punktuell am Beispiel von Statius, *Silvae* 1, 1, jedoch eher mit poetologischem Interesse); Kühnen 2005, 183–189.

dadurch zur größten Figur der römischen Geschichte überhaupt. Erst durch den geschickten, nur über die hervorgehobene Wiederverwendung glaubhaft und sichtbar werdenden agonalen Diskurs der Arbeiten Lysipps mit den zeitgenössischen Künstlern des *equus Domitiani* gelingt darauf aufbauend auch die Überhöhung der formalen und ästhetischen Qualitäten des Reiterstandbildes auf dem Forum Romanum.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Ahl 1984** Ahl, Frederick: The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius, with an Appendix by G. Garthwaite: Statius, *Silvae* 3. 4. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II 32, 1. Berlin 1984, 40–124.

**Akamatis 1989** Akamatis, Ioannis: Προσθέτα ανασκαφικά στοιχεία για τη χρονολόγηση της καταστροφής της αγοράς της Πέλλας. In: *Egnatia* 1 (1989), 173–193.

**Albers 2013** Albers, Jon: *Campus Martius*. Die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit. Wiesbaden 2013.

**Albers 2015** Albers, Jon: Zur Rekonstruktion des Heiligtums für Hercules Musarum am flaminischen Circus in Rom. In: *Kölner und Bonner Archaeologica* 5 (2015), 39–64.

**Amici 1991** Amici, Carla Maria: *Il foro di Cesare*. Florenz 1991.

**Arnhold 2008** Arnhold, Marlis: Die Area Sacra des Largo Argentina. Entstehung der Platzanlage im Kontext des mittleren und südlichen Marsfeldes, in: Albers, Jon / Graßhoff, Gerd / Heinzelmann, Michael / Wäfler, Markus-Hans-Peter (Hrsg.): *Das Marsfeld in Rom*. Beiträge der Berner Tagung vom 23. – 24. November 2007. Bern 2008, 47–60.

**Arnhold 2020** Arnhold, Marlis: Transformationen stadtrömischer Heiligtümer während der späten Republik und Kaiserzeit. Turnhout 2020.

**Baege 1913** Baege, Werner: *De Macedonum sacris*. Halle 1913.

**Baldwin Brett 1955** Baldwin Brett, Agnes: *A Catalogue of Greek Coins*. Museum of Fine Arts, Boston. Boston 1955.

**Baughan 2011** Baughan, Elizabeth: Sculpted Symposiasts of Ionia. In: *American Journal of Archaeology* 115 (2011), 19–53.

**Baumer 2007** Baumer, Lorenz: Mehrschichtige Botschaften. Anmerkungen zu Komposition und Deutung der so genannten Cancellarieliefs. In: *Antike Kunst* 50 (2007), 93–107.

**Bauslaugh 2000** Bauslaugh, Robert: *Silver Coinage with the Types of Aesillas the Quaestor*. New York 2000.

**Bechert, 1999** Bechert, Tilmann: *Die Provinzen des römischen Reiches*. Einführung und Überblick. Mainz 1999.

- Bergemann 1990** Bergemann, Johannes: Römische Reiterstatuen. Ehren-  
denkmäler im öffentlichen Bereich. Mainz 1990.
- Bergmann 1981** Bergmann, Marianne: Zum Fries B der flavischen Cancellaria-  
Reliefs. In: Marburger Winckelmann-Programm (1981), 19–31.
- Bergmann 1998** Bergmann, Marianne: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes  
Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römi-  
schen Kaiserzeit. Mainz 1998.
- Bergmann/Zanker 1981** Bergmann, Marianne / Zanker, Paul: Damnatio me-  
moriae. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie  
der flavischen Kaiser und des Nerva. In: Jahrbuch des Deutschen Archäo-  
logischen Instituts 96 (1981), 317–412.
- Bianchi 2010** Bianchi, Fulvia: Il tempio di Giove Statore e la scena del teatro  
di Marcello: maestranze e modelli decorativi tra epoca tardo repubblicana  
e media età imperiale. In: Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei:  
Rendiconti 21 (2010), 285–322.
- Blanck 1969** Blanck, Horst: Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenk-  
mäler bei Griechen und Römern. Rom 1969.
- Boehringer 1975** Boehringer, Christof: Hellenistischer Münzschatz aus Tra-  
pezunt. In: Schweizerische Numismatische Rundschau 54 (1975), 37–64.
- Bol 1983** Bol, Peter Cornelis: Bildwerke aus Stein und Stuck von archai-  
scher Zeit bis zur Spätantike. Liebieghaus – Museum alter Plastik, Antike  
Bildwerke 1. Melsungen 1983.
- Boni 1904** Boni, Giacomo: Foro Romano. In: Atti del congresso Internazio-  
nale di Scienze Storiche (Roma, 1–9 aprile 1903), 5. Atti della Sezione IV:  
Archeologia. Rom 1904, 493–584.
- Boschung 1993** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Augustus, Das römi-  
sche Herrscherbild I, 2. Berlin 1993.
- Boschung 2001** Boschung, Dietrich: Überlegungen zum Denkmal des L.  
Aemilius Paullus in Delphi. In: Evers, Cécile / Tsingarida, Athena (Hrsg.):  
Rome et ses Provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Brüssel  
2001, 59–72.
- Bravi 2014** Bravi, Alessandra: Griechische Kunstwerke im politischen Leben  
Roms und Konstantinopels. Berlin 2014.
- Brilliant 1963** Brilliant, Richard: Gesture and Rank in Roman Art, the  
Use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage. New  
Haven 1963.
- Bringmann / von Steuben 1995** Bringmann, Klaus / von Steuben, Hans (Hrsg.):  
Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heilig-  
tümer I. Zeugnisse und Kommentare. Berlin 1995.
- Brunt 1963** Brunt, Peter Astbury: Alexander's Macedonian Cavalry. In:  
Journal of Hellenic Studies 83 (1963), 27–46.
- Bumke 2004** Bumke, Helga: Statuarische Gruppen in der frühen griechi-  
schen Kunst. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergän-  
zungsheft Bd. 32. Berlin 2004.

- Cadario 2004** Cadario, Matteo: La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II. d. C. Mailand 2004.
- Calcani 1989** Calcani, Giuliana: Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo. Rom 1989.
- Calcani 1993** Calcani, Giuliana: L'immagine di Alessandro Magno nel gruppo equestre del Granico. In: Carlsen, Jesper / Due, Bodil / Due, Otto Steen / Poulsen, Birte (Hrsg.): Alexander the Great. Reality and Myth. Rom 1993, 29–39.
- Camodeca 2000** Camodeca, Giuseppe: Domiziano e il collegio degli Augustali di Miseno. In: Paci, Gianfranco (Hrsg.): ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ. Miscellanea Epigrafica in onore di Lidio Gasperini. Rom 2000, 171–187.
- Canina 1830–1840** Canina, Luigi: L'architettura romana descritta e dimostrata coi monumenti dell'architetto Luigi Canina. Rom 1830–1840.
- Castagnoli 1953** Castagnoli, Ferdinando: Note numismatiche. In: Archeologia Classica 5 (1953), 104–111.
- Castagnoli 1983** Castagnoli, Ferdinando: Porticus Philippi. In: de Fine Licht, Kjeld (Hrsg.): Città e architettura nella Roma imperiale. Atti del seminario del 27 ottobre 1981 nel 25 anniversario dell'Accademia di Danimarca. Odense 1983, 91–104.
- Christensen/Murray 2010** Christensen, Paul / Murray, Sarah: Macedonian Religion. In: Roisman, Joseph / Worthington, Ian (Hrsg.): A Companion to Ancient Macedonia. Oxford 2010, 428–445.
- Ciancio Rossetto 1995** Ciancio Rossetto, Paola: Indagini e restauri nel Campo Marzio meridionale. Teatro di Marcello, Portico d'Ottavia, Circo Flaminio, Porto Tiberino. In: Quilici Gigli, Stefania (Hrsg.): Archeologia laziale XII: dodicesimo incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale. Rom 1995, 93–101.
- Ciancio Rossetto 2009** Ciancio Rossetto, Paola: Portico d'Ottavia: scavi, restauri, valorizzazioni. In: arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e architettura. Seminari 2005/2006 (2009), 62–77.
- Ciancio Rossetto 2017** Ciancio Rossetto, Paola: Porticus Metelli: riflessioni. In: Atta: rivista di studi di topografia antica 27 (2017), 7–24.
- Clairmont 1993** Clairmont, Christoph: Classical Attic Tombstones I. Kilchberg 1993.
- Coarelli 1981** Coarelli, Filippo: Alessandro, i Licinii e Lanuvio. In: Lafon, Xavier / Sauron, Gilles (Hrsg.): L'Art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat. Rom 1981, 229–284.
- Coarelli 1985** Coarelli, Filippo: Il Foro Romano II. Periodo repubblicano e augusteo. Rom 1985.
- Coarelli 1997** Coarelli, Filippo: Il Campo Marzio. Dalle Origini alla Fine della Repubblica. Rom 1997.
- Coarelli 2009** Coarelli, Filippo: I Flavi e Roma. In: Coarelli, Filippo (Hrsg.): Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi, Ausstellungskatalog Rom. Rom 2009, 68–97.
- Cody 2003** Cody, Jane: Conquerors and Conquered on Flavian Coins. In:

- Boyle, Anthony / Dominik, William (Hrsg.): *Flavian Rome. Culture, Image, Text*. Leiden 2003, 103–124.
- Coleman 1988** Coleman, Kathleen: *Staius. Silvae IV*. Edited with an English translation and commentary. Oxford 1988.
- Cordes 2014** Cordes, Lisa: *Preferred Readings: von Seneca zu Staius*. In: Bönisch-Meyer, Sophia / Cordes, Lisa / Schulz, Verena / Wolsfeld, Anne / Ziegert, Martin (Hrsg.): *Nero und Domitian. Mediale Diskurse der Herrscherrepräsentation im Vergleich*. Tübingen 2014, 341–378.
- Courby 1927** Courby, Fernand: *Topographie et Architecture. La Terrasse du Temple, Fouilles de Delphe II*. Paris 1927.
- Currie 2005** Currie, Bruno: *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford 2005.
- Dahmen 2007** Dahmen, Karsten: *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*. New York 2007.
- Darwall-Smith 1996** Darwall-Smith, Robin: *Emperors and Architecture: A Study of Flavian Rome*. Brüssel 1996.
- Daubner 2018** Daubner, Frank: *Makedonien nach den Königen (168 v. Chr. – 14 n. Chr.)*. Stuttgart 2018.
- De Stefano 2015** De Stefano, Francesco: *L'Aedes Iovis Statoris in Porticu Metelli*, in: Álvarez Martínez, José Mará / Nogales Basarrate, Trinidad / Rodà de Llanza, Isabel (Hrsg.): *Proceedings of the XVIII International Congress of Classical Archaeology I. Mérida 2015*, 637–641.
- Demaille 2016** Demaille, Julien: *Le territoire de la colonie romaine de Dion. Extension et cadastration*. In: Bru, Hadrien / Labarre, Guy / Tirologos, Georges (Hrsg.): *Espace et territoires des colonies romaines d'Orient*. Rennes 2016, 93–117.
- Deutsch 1916** Deutsch, Monroe: *Suetonius and Caesar's German Campaigns*. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 47 (1916), 23–33.
- Dewar 1997** Dewar, Michael: *Imperial Panegyric in Staius. A Literary Commentary on Silvae 1.1 by John W. Geysen (review)*. In: *Echos du monde classique. Classical views* 41 (1997), 355–360.
- Dohrn 1968** Dohrn, Tobias: *Die Marmor-Standbilder des Daochos-Weihgeschenks in Delphi*. In: *Antike Plastik* 8. Berlin 1968, 33–62.
- Dorka Moreno 2016** Dorka Moreno, Martin: *Achilles, Patroklos and Herakles: Conceptions of κλέος on the So-Called Sosias Cup*. In: *Helden. Heroes. Héros* 1 (2016), 17–25: <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/s012016/uebersicht/?page=1> (11.09.2020)
- Dunant/Pouilloux 1958** Dunant, Christiane / Pouilloux, Jean: *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos II: De 196 avant J.-C. jusqu' à la fin de l'Antiquité, Études Thasiennes V*. Paris 1958.
- Edson 1934** Edson, Charles Farwell: *The Antigonids, Heracles, and Beroea*. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 45 (1934), 213–246.
- Elm 2012** Elm, Dorothee: *Die Entgrenzung des Alter(n)s: Zur Kaiserpanegyrik in der Dichtung des Staius und Martial*. In: Fitzon, Thorsten / Linden,

Sandra / Liess, Kathrin / Elm, Dorothee (Hrsg.): Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte. Berlin 2012, 237–260.  
**English 2002** English, Stephen: The army of Alexander the great. Diss. Durham 2002.

**Falezza 2009** Falezza, Giovanna: I luoghi di culto della Grecia settentrionale in età romana. Persistenze e cambiamenti nel paesaggio sacro di Macedonia, Tessaglia ed Epiro tra II sec. a. C. e IV sec. d. C. Diss. Padua 2009.

**Fittschen 2012** Fittschen, Klaus: Über das Umarbeiten römischer Porträts. In: *Journal of Roman Archaeology* 25 (2012), 637–643.

**Fittschen/Zanker 1994** Fittschen, Klaus / Zanker Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt I: Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz <sup>2</sup>1994.

**Flacelière 1954** Flacelière, Robert: Inscriptions de la terrasse du temple et de la région nord du sanctuaire, Fouilles de Delphes III 4. Paris 1954.

**Franks 2012** Franks, Hallie: Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina. Princeton 2012.

**Gaebler 1902** Gaebler, Hugo: Zur Münzkunde Makedoniens III: Makedonien im Aufstand unter Andriskos – Makedonien als römische Provinz. In: *Zeitschrift für Numismatik* 23 (1902), 141–189.

**Gaebler 1906** Gaebler, Hugo: Die antiken Münzen Nordgriechenlands III, 1. Makedonia und Paionia. Berlin 1906.

**Geysen 1996** Geysen, John William: Imperial Panegyric in Statius. A Literary Commentary on *Silvae* 1.1. New York 1996.

**Giuliani 1995** Lexicon Topographicum Urbis Romae II (1995), 228–229, s. v. Equus, Domitianus (Giuliani, Cairoli Fulvio).

**Giuliani/Verduchi 1987** Giuliani, Cairoli Fulvio / Verduchi, Patrizia: L'area centrale del foro Romano. Florenz 1987.

**Gossel 1980** Gossel, Berthild: Makedonische Kammergräber. Berlin 1980.

**Graf 2016** Graf, Fritz: Zeus Olympios and his Cult in Greece. In: Pandalis, Dimitrios (Hrsg.): Gods and Mortals at Olympus: Ancient Dion, City of Zeus. New York 2016, 67–73.

**Gros 1973** Gros, Pierre: Hermodorus et Vitruve. In: *Mélanges de l'École française de Rome* 86 (1973), 137–161.

**Gros 1996** Gros, Pierre: L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin de Haut-Empire I. Les monuments publics. Paris 1996.

**Gualandi 1980** Gualandi, Maria Letizia: Il gruppo equestre rinvenuto nell'area del santuario di Giunone Sospita a Lanuvio. In: *Studi classici e orientali* 30 (1980), 69–96.

**Habicht 1974** Habicht, Christian: Rezension zu Inscriptiones Graecae. Vol. X: Epirus, Macedonia, Thracia, Scythia. Pars II: Inscriptiones Macedoniae. Fasc. 1: Inscriptiones Thessalonicae et viciniae. Edidit Carolus Edson. Berlin 1972. In: *Gnomon* 46 (1974), 484–492.

**Hallett 2005** Hallett, Christopher: The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 B. C. – A. D. 300. Oxford 2005.



- Hamm/Meier 1996/1997** Hamm, Ulrich / Meier, Mischa: Herakles in den *Phainomena* des Arat. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Neue Folge 21 (1996/1997), 161–168.
- Hammond 1998** Hammond, Nicholas Geoffrey Lemprière: Cavalry Recruited in Macedonia down to 322 B. C. In: *Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte* 47 (1998), 404–425.
- Haselberger 2007** Haselberger, Lothar: *Urbem adornare. Die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus. Portsmouth 2007.*
- Hatzopoulos 2001** Hatzopoulos, Miltiadis: *L'organisation de l'armée macédonienne sous les Antigonides: problèmes anciens et documents nouveaux.* Athen 2001.
- Hatzopoulos 2013** Hatzopoulos, Miltiadis: Was Dion Macedonia's Religious Center? In: Funke, Peter / Haake, Matthias (Hrsg.): *Greek Federal States and Their Sanctuaries: Identity and Integration.* Stuttgart 2013, 163–171.
- Heinemann 2016** Heinemann, Alexander: Jupiter, die Flavier und das Capitol oder: Wie man einen Bürgerkrieg gewinnt. In: Börm, Henning / Mattheis, Marco / Wienand, Johannes (Hrsg.): *Civil War in Ancient Greece and Rome. Contexts of Disintegration and Reintegration.* Stuttgart 2016, 187–235.
- Heuß 1954** Heuß, Alfred: Alexander der Große und die politische Ideologie des Altertums. In: *Antike und Abendland* 4 (1954), 65–104.
- Himmelman 1963** Himmelman, Nikolaus: Zur Genelos-Gruppe beim samischen Heraion. In: *Marburger Winckelmann-Programm* (1963), 13–17.
- Hiltbrunner 1982** Hiltbrunner, Otto: Die Tempel der Porticus Metelli und ihr Stifter. In: *Boreas* 5 (1982), 88–100.
- Hölkeskamp 2016** Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Memoria – Monumenta – Monetae: Medien aristokratischer Selbstdarstellung – Das Beispiel der Caecilii Metelli.* In: *Nomismata* 8 (2016), 49–82.
- Hölkeskamp 2018a** Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Memoria by Multiplication. The Cornelii Scipiones in Monumental Memory,* in: Sandberg, Kaj / Smith, Christopher (Hrsg.): *Omnium Annalium Monumenta: Historical Writing and Historical Evidence in Republican Rome.* Leiden 2018, 422–476.
- Hölkeskamp 2018b** Hölkeskamp, Karl-Joachim: Mythen, Monumente und die Multimedialität der *memoria*: die ‚corporate identity‘ der gens Fabia. In: *Klio* 100 (2018), 709–764.
- Hölkeskamp 2019** Hölkeskamp, Karl-Joachim: ‚Cultural Turn‘ oder gar Paradigmenwechsel in der Althistorie? Die politische Kultur der römischen Republik in der neueren Forschung. In: *Historische Zeitschrift* 309 (2019), 1–35.
- Hölscher 1973** Hölscher, Tonio: *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Würzburg 1973.
- Hölscher 1980** Hölscher, Tonio: Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95 (1980), 265–321.

- Hölscher 1982** Hölscher, Tonio: Die Bedeutung der Münzen für das Verständnis der politischen Repräsentationskunst der späten römischen Republik. In: Hackens, Tony / Weiller, Raymond (Hrsg.): Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Congress of Numismatics I. Luxemburg 1982, 269–282.
- Hölscher 2004** Hölscher, Tonio: Provokation und Transgression als politischer Habitus in der späten römischen Republik. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Rom 111 (2004), 83–104.
- Holzberg 2002** Holzberg, Niklas: Martial und das antike Epigramm. Darmstadt 2002.
- Homolle 1897** Homolle, Théophile: La chasse d'Alexandre. In: Bulletin de Correspondance Hellénique 21 (1897), 598–600.
- Huguenot 2007** Huguenot, Caroline: Die Bedeutung der makedonischen Kammergräber für die Selbstdefinition der makedonischen Oberschicht, In: Sörries, Reiner / Knöll, Stefanie (Hrsg.): Creating Identities. Die Funktion von Grabmalen und öffentlichen Denkmälern in Gruppenbildungsprozessen. Norderstedt 2007, 17–26.
- Huttner 1997** Huttner, Ulrich: Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum. Stuttgart 1997.
- Iatrou 2016** Iatrou, Maria: The sanctuary of Zeus Olympios, in: Pandermalis, Dimitrios (Hrsg.): Gods and Mortals at Olympus: Ancient Dion, City of Zeus. New York 2016, 90–93.
- Iliadou 1998** Iliadou, Pinelopi: Herakles in Makedonien. Hamburg 1998.
- Ioakimidou 1997** Ioakimidou, Chrissula: Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit. München 1997.
- Itgenhorst 2005** Itgenhorst, Tanja: Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik. Göttingen 2005.
- Jaquemin/Laroche 2001** Jaquemin, Anne / Laroche, Didier: Le monument de Daochos, ou le trésor des Thessaliens. In: Bulletin de Correspondance Hellénique 125 (2001), 305–332.
- Jones 1992** Jones, Brian: The Emperor Domitian. London 1992.
- Kauth 2012** Kauth, Corinna: Die Kultorte von Dion in Pierien. In: Rödel-Braune, Caroline / Waschke, Catharina (Hrsg.): Orte des Geschehens. Interaktionsräume als konstitutive Elemente der antiken Stadt. Berlin 2012, 173–193.
- Kotsidu 2000** Kotsidu, Haritini: Τιμή και δόξα. Ehrungen für hellenistische Herrscher im griechischen Mutterland und in Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung der archäologischen Denkmäler. Berlin 2000.
- Kovacs 2014** Kovacs, Martin: Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. Wiesbaden 2014.
- Kovacs 2015** Kovacs, Martin: Imitatio Alexandri – Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt. In: von den Hoff, Ralf / Heinzer, Felix / Hubert, Hans / Schreurs-Morét, Anna (Hrsg.): Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2015, 47–83.

- Kovacs 2016** Kovacs, Martin: Umarbeiten als ‚kulturelles Schicksal‘. Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts, In: von den Hoff, Ralf / Queyrel, François / Perrin-Saminadayar, Éric (Hrsg.): *Portraits en Contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs*. Venosa 2016, 205–230.
- Kovacs 2017** Kovacs, Martin: Vom Herrscher zum Heros – Die Bildnisse Alexanders des Großen und die *Imitatio Alexandri*. Habilitationsschrift Universität Freiburg 2017 (in Druckvorbereitung).
- Krumeich 2010** Krumeich, Ralf: Vor klassischem Hintergrund. Zum Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen auf der Athener Akropolis als Ehrenstatuen für Römer. In: Krumeich, Ralf / Witschel, Christian (Hrsg.): *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. Wiesbaden 2010, 329–398.
- Kühnen 2005** Kühnen, Angela: *Die imitatio Alexandri in der römischen Politik*, Diss. Duisburg-Essen 2005.
- Kunze 2002** Kunze, Christian: *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München 2002.
- Kyrieleis 1976** Kyrieleis, Helmut: Bemerkungen zur Vorgeschichte der Kaiserfora. In: Zanker, Paul (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974*. Göttingen 1976, 431–438.
- Lahusen/Formigli 2001** Lahusen, Götz / Formigli, Edilberto: *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*. München 2001.
- Laird 2015** Laird, Margaret: *Civic Monuments and the Augustales in Roman Italy*. New York 2015.
- Laube 2006** Laube, Ingrid: *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr.* Rahden 2006.
- Laubscher 1985** Laubscher, Hans-Peter: *Hellenistische Herrscher und Pan.* In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 100 (1985), 333–353.
- Lauter 1980/1981a** Lauter, Hans: *Porticus Metelli – Porticus Octaviae: Die baulichen Reste.* In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 87 (1980/1981), 37–46.
- Lauter 1980/1981b** Lauter, Hans: *Ein frühaugusteisches Emblem in den Porticus Octaviae,* In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 87 (1980/1981), 47–55.
- le Bohec-Bouhet 2002** le Bohec-Bouhet, Sylvie: *The kings of Macedon and the cult of Zeus in the Hellenistic period.* In: Ogden, Daniel (Hrsg.): *The Hellenistic World. New Perspectives*. Swansea 2002, 41–58.
- Leberl 2004** Leberl, Jens: *Domitian und die Dichter. Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung.* Göttingen 2004.
- Lewis 1962** Lewis, David: *The Chronology of the Athenian New Style Coinage.* In: *Numismatic Chronicle* 122 (1962), 275–300.
- Lichtenberger u. a. 2012** Lichtenberger, Achim / Martin, Katharina / Nieswandt, Heinz-Helge / Salzmann, Dieter (Hrsg.): *Das Diadem der hellenistischen*

Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens. Bonn 2012.

**Lincoln 1991** Lincoln, Bruce: *Death, War, And Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*. Chicago 1991.

**Linderski 1996** Linderski, Jerzy: Q. Scipio Imperator. In: Linderski, Jerzy (Hrsg.): *Imperium sine fine: T. Robert S. Broughton and the Roman Republic*. Stuttgart 1996, 144–185.

**Liverani 2004** Liverani, Paolo: Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 111 (2004), 383–434.

**Löhr 2000** Löhr, Christoph: *Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.* Rahden 2000.

**Lugli 1947** Lugli, Giuseppe: *I monumenti minori del Foro Romano*. Rom 1947.

**Ma 2011** Ma, John: Court, King, and Power in Antigonid Macedonia. In: Lane Fox, Robin (Hrsg.): *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC–300 AD*. Leiden 2011, 521–543.

**Ma 2013** Ma, John: *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*. Oxford 2013.

**MacDonald 2012** MacDonald, David: ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΘΡΑΚΩΝ Tetradrachm: Die Links and Dating. In: Paunov, Evgeni / Filipova, Svetoslava (Hrsg.): ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΘΡΑΚΩΝ. Festschrift Ilya Prokopov. Veliko Tarnovo 2012, 323–339.

**Magi 1945** Magi, Filippo: *I rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*. Rom 1945.

**Manacorda 1999** *Lexicon Topographicum Urbis Romae V* (1999), 30, s. v. *Theatrum Balbi* (Manacorda, Daniele).

**Manacorda 2003** Manacorda, Daniele: *Crypta Balbi: Archeologia e storia di un paesaggio urbano*. Mailand <sup>2</sup>2003.

**Mari 1998** Mari, Manuela: Le olimpie macedoni di Dion tra Archelao e l'età romana. In: *Rivista di filologia e di istruzione classica* 126 (1998), 137–169.

**Mari 2002** Mari, Manuela: *Al di là dell'Olimpo. Macedoni e grandi santuari della Grecia dall'età arcaica al primo ellenismo*. Athen 2002.

**Marquardt 1978** Marquardt, Odo: *Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse*. In: Faber, Karl-Georg / Meier, Christian (Hrsg.): *Historische Prozesse. Theorie der Geschichte* 2. München 1978, 330–362.

**Martin 1987** Martin, Hanz Günter: *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik*. Rom 1987.

**Maschek 2018** Maschek, Dominik: *Die römischen Bürgerkriege. Archäologie und Geschichte einer Krisenzeit*. Darmstadt 2018.

- Mathison 1981** Mathison, Ralph: Antigonos Gonatas and the silver coinages of Macedonia circa 280–270 B. C. In: American Numismatic Society Museum Notes 26 (1981), 79–141.
- Mattingly 1979** Mattingly, Harold Braithwaite: L. Julius Caesar, Governor of Macedonia. In: Chiron 9 (1979), 147–167.
- Meneghini 2015** Meneghini, Roberto: Die Kaiserforen Roms. Darmstadt 2015.
- Meneghini/Santangeli Valenzani 2007** Meneghini, Roberto / Santangeli Valenzani, Riccardo: I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991–2007). Rom 2007.
- Méthy 1992** Méthy, Nicole: La représentation des provinces dans le monnayage romain de l'époque impériale (70–235 après J. C.). In: Numismatica e Antichità Classiche 21 (1992), 267–295.
- Michel 1967** Michel, Dorothea: Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius. Archäologische Untersuchungen. Brüssel 1967.
- Moreno 1974** Moreno, Paolo: Lisippo I. Bari 1974.
- Moreno 1987** Moreno, Paolo: Vita e opere de Lisippo. In: Chamay, Jacques / Maier, Jeans-Louis (Hrsg.): Lysippe e son Influence. Genf 1987, 11–56.
- Müller 2016** Müller, Sabine: Die Argeaden. Geschichte Makedoniens bis zum Zeitalter Alexanders des Großen. Paderborn 2016.
- Münzer 1897** Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft III 1 (1897), 1224–1228, s. v. Caecilius 99 (Münzer, Friedrich).
- Muscettola 1987** Muscettola, Stefania Adamo: Una statua per due imperatori. L'eredità difficile di Domiziano. In: Cantilena, Renata (Hrsg.): Domiziano/Nerva. La Statue equestra da Miseon. Una proposta die ricomposizione. Neapel 1987, 39–66.
- Muscettola 2000** Muscettola, Stefania Adamo: The Sculptural Evidence. In: Miniero, Paola (Hrsg.): The Scaellum of the Augustales at Miseno. Neapel 2000, 29–45.
- Muth o. J.** Muth, Susanne: Equus Domitiani. In: digitales forum romanum: <http://www.digitales-forum-romanum.de/gebaeude/equus-domitiani/> (30.08.2020).
- Muth 2010** Muth, Susanne: Auftritt auf einer bedeutungsschweren Bühne: Wie sich die Flavier im öffentlichen Zentrum der Stadt Rom inszenieren. In: Reiz Christiane / Kramer Norbert (Hrsg.): Tradition und Erneuerung. Mediale Strategien in der Zeit der Flavier. Berlin 2010, 485–496.
- Nagy 2013** Nagy, Gregory: The Ancient Greek Hero in 24 Hours. Cambridge, Mass. 2013.
- Newlands 2002** Newlands, Carole: Statius' *Silvae* and the Poetics of Empire. Cambridge 2002.
- Newlands 2009** Newlands, Carole: Statius' Self-conscious Poetics: hexameter on hexameter. In: Dominik, William / Garthwaite, John / Roche, Paul (Hrsg.): Writing Politics in Imperial Rome. Leiden 2009, 387–404.
- Newlands 2012** Newlands, Carole: Statius, Poet between Rome and Naples. Classical literature and society. London 2012.

- Nünnerich-Asmus 1994** Nünnerich-Asmus, Annette: Basilika und Portikus. Die Architektur der Säulenhallen als Ausdruck gewandelter Urbanität in später Republik und Kaiserzeit. Köln 1994.
- Palagia 1998** Palagia, Olga: The Enemy Within: A Macedonian in Piraeus. In: Palagia, Olga / Coulson, William (Hrsg.): Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Oxford 1998, 15–26.
- Pandermalis 1982** Pandermalis, Dimitrios: Ein neues Heiligtum in Dion. In: Archäologischer Anzeiger (1982), 727–735.
- Pandermalis 1997** Pandermalis, Dimitrios: Dion. Archäologische Stätte und Museum. Athen 1997.
- Pandermalis 1998** Pandermalis, Dimitrios: Δίον 1998: Εκατόμβες και Σωτήρια. In: Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 12 (1998), 291–298.
- Pandermalis 1999** Pandermalis, Dimitrios: Δίον 1999. Μουσαϊσταί – Βασιλεύς Δημήτριος. In: Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 13 (1999), 415–423.
- Pandermalis 2000** Pandermalis, Dimitrios: Δίον 2000. In: Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 14 (2000), 377–384.
- Pandermalis 2009** Pandermalis, Dimitrios: Διον. Ιστορικά και λατρευτικά. In: Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 20 (2009), 261–271.
- Papazoglou 1979** Papazoglou, Fanoula: Quelques aspects de l'histoire de la province de Macédoine. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II 7, 1. Berlin 1979, 302–369.
- Pape 1975** Pape, Magrit: Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Hamburg 1975.
- Peek 1958** Peek, Werner: Ein delphisches Weihgedicht. In: Philologus 102 (1958), 43–59.
- Pietilä-Castrén 1987** Pietilä-Castrén, Leena: Magnificentia publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars. Helsinki 1987.
- Pingiatolou 2014** Pingiatolou, Semeli: Das religiöse Leben in Dion von den Anfängen bis in augusteische Zeit. In: Marburger Winckelmann-Programm (2014), 49–56.
- Queyrel 1996** Queyrel, François. In: Marcadé, Jean (Hrsg.): Sculptures déliennes. Paris 1996, 200–201.
- Raeder 2019** Raeder, Joachim: Das Bildnis des C. Fulvius Plautianus und andere durch Umarbeitung entstandene Bildnisse des Septimius Severus. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 134, (2019), 279–309.
- Reinsberg 2005** Reinsberg, Carola: 125. Porträt Alexanders des Großen. In: Beck, Herbert / Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung, Ausstellungskatalog Frankfurt. Frankfurt 2005, 557.
- Richardson, Jr. 1976** Richardson, Jr., Lawrence: The Evolution of the Porticus Octaviae. In: American Journal of Archaeology 80 (1976), 57–64.
- Richardson, Jr 1977** Richardson, Jr., Lawrence: Hercules Musarum and the Porticus Philippi in Rome. In: American Journal of Archaeology 81 (1977), 355–361.

- Ridgway 1990** Ridgway, Brunilde Sismondo: Hellenistic sculpture I. The styles of ca. 331–200 B. C. Bristol 1990.
- Ridgway 1991** Ridgway, Brunilde Sismondo: The bronze Granikos group of Alexander and the Companions at the Porticus Octaviae. In: *Journal of Roman Archaeology* 4 (1991), 206–209.
- Romagnoli 2009** Romagnoli, Laura: Portico d’Ottavia: riassetto dell’area. In: *arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e architettura. Seminari 2005/2006* (2009), 78–87.
- Roszbach 1894** Pauly’s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft I 2 (1894), 2525, s. v. Antiphilos 6 (Roszbach, Otto).
- Russell 2016** Russell, Amy: *The Politics of Public Space in Republican Rome*. Cambridge 2016.
- Saatsoglou-Palliadelis 1989** Saatsoglou-Palliadelis, Chrysoula: Το ανάθημα του Κρατερού στους Δελφούς. Μεθοδολογικά προβλήματα. In: *Egnatia* 1 (1989), 81–99.
- Saatsoglou-Palliadelis 2013** Saatsoglou-Palliadelis, Chrysoula: Der Jagdfries am Grab Philipps II. in Vergina-Aigai. In: Brinkmann, Vinzenz (Hrsg.): *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. München 2013, 249–257.
- Şahin 1972** Şahin, Mustafa Çetin: *Die Entwicklung der griechischen Monumentalaltäre*. Bonn 1972.
- Schäfer 1999** Schäfer, Thomas: Felicio Augusto, Melior Traiano. Zum Bildnis des Konstantin in New York. In: von Steuben, Hans (Hrsg.): *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*. Möhnesee 1999, 295–302.
- Schmidt-Dounas 2000** Schmidt-Dounas, Beate: *Geschenke erhalten die Freundschaft. Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente. Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer II*, 2. Archäologische Auswertung. Berlin 2000.
- Schmitt 1967** Schmitt, Rüdiger: *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden 1967.
- Schmitzer 2003** Schmitzer, Ulrich: *Dichtung und Propaganda im 1. Jahrhundert n. Chr.* In: Weber, Gregor / Zimmermann, Martin (Hrsg.): *Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jahrhunderts n. Chr.* Stuttgart 2003, 205–226.
- Schultz 2007** Schultz, Peter: Leochares’ Argead portraits in the Philippeion. In: Schultz, Peter / von den Hoff, Ralf (Hrsg.): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 207–225.
- Seelentag 2004** Seelentag, Gunnar: *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat*. Stuttgart 2004.
- Seyer 2007** Seyer, Martin: *Der Herrscher als Jäger: Untersuchungen zur königlichen Jagd im persischen und makedonischen Reich vom 6. – 4. Jh. v. Chr. sowie unter den Diadochen Alexanders des Großen*. Wien 2007.
- Siedentopf 1968** Siedentopf, Heinrich Bernhard: *Das hellenistische Reiterdenkmal*. Waldsassen 1968.

- Sinfield 1992** Sinfield, Alan: *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley 1992.
- Sinn 2010** Sinn, Friederike: Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nerva und des Traian (96–117 n. Chr.). In: Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. Mainz 2010, 149–213.
- Spalthoff 2010** Spalthoff, Benjamin Heinrich: *Repräsentationsformen des römischen Ritterstandes*. Rahden 2010.
- Spencer 2002** Spencer, Diana: *The Roman Alexander. Reading a Cultural Myth*. Exeter 2002.
- Stefanidou-Tiveriou 1998** Stefanidou-Tiveriou, Theodosia: Ανασκαφή Δίου 1. Η οχύρωση. Thessaloniki 1998.
- Stefanidou-Tiveriou 2000** Stefanidou-Tiveriou, Theodosia: Das makedonische Dion und die rechteckige Stadt. In: *Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern* 17 (2000), 49–76.
- Stewart 1993** Stewart, Andrew: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley 1993.
- Stewart 2012** Stewart, Peter: The Equestrian Statue of Marcus Aurelius. In: van Ackeren, Marcel (Hrsg.): *A Companion to Marcus Aurelius*. Chichester 2012, 264–277.
- Strobel 1989** Strobel, Karl: *Die Donaukriege Domitians*. Bonn 1989.
- Svenson 1995** Svenson, Dominique: *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen*. Frankfurt a. M. 1995.
- Syme 1989** Syme, Ronald: *The Augustan Aristocracy*. Oxford 1989.
- Taylor 2016** Taylor, Michael James: The Battle Scene on Aemilius Paullus's Pydna Monument: A Reevaluation. In: *Hesperia* 85 (2016), 559–576.
- Thomas 2004** Thomas, Michael: (Re)locating Domitian's Horse of Glory: The „Equus Domitiani“ and Flavian Urban Design. In: *Memoirs of the American Academy in Rome* 49 (2004), 21–46.
- Tombrägel 2013** Tombrägel, Martin: Der Zugang des Polybios zur Kunst seiner Zeit. In: Grieb, Volker / Koehn, Clemens (Hrsg.): *Polybios und seine Historien*. Stuttgart 2013, 251–268.
- Tsochos 2012** Tsochos, Charalambos: *Die Religion in der römischen Provinz Makedonien*. Stuttgart 2012.
- Tuck 2005** Tuck, Steven: The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate. In: *Greece & Rome* 52 (2005), 221–245.
- Ulrich 1993** Ulrich, Roger: Julius Caesar and the Creation of the Forum Iulium. In: *American Journal of Archaeology* 97 (1997), 49–80.
- Varner 2004** Varner, Eric: *Mutilitation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Portraiture*. Leiden 2004.
- Veligianni 1991** Veligianni, Chrissoula: Weihinschrift aus Maroneia für Philipp V. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 85 (1991), 138–144.



- Viscogliosi 1999a** *Lexicon Topographicum Urbis Romae IV* (1999), 130–132, s. v. Porticus Metelli (Viscogliosi, Andrea).
- Viscogliosi 1999b** *Lexicon Topographicum Urbis Romae IV* (1999), 139–141, s. v. Porticus Octavia (Viscogliosi, Andrea).
- Viscogliosi 1999c** *Lexicon Topographicum Urbis Romae IV* (1999), 146–148, s. v. Porticus Philippi (Viscogliosi, Andrea).
- Völcker-Janssen 1993** Völcker-Janssen, Wilhelm: *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger*. München 1993.
- van Ooteghem 1967** van Ooteghem, Jules: *Les Caecilii Metelli de la République*. Namur 1967.
- von Albrecht 2012** von Albrecht, Michael: *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken II*. Berlin 2012.
- von den Hoff 2014** von den Hoff, Ralf: *Neues im ‚Alexanderland‘: Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen*. In: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 17 (2014), 209–245.
- von den Hoff 2020** von den Hoff, Ralf: *Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen*. Göttingen 2020.
- von Hesberg 1987** von Hesberg, Henner: *Die Löwenkampfgruppe auf dem Kapitol und ihre Wiederholung in Augsburg. Zum Problem des Realismus in frühhellenistischer Zeit*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 94 (1987), 109–130.
- von Hesberg 2005** von Hesberg, Henner: *Römische Baukunst*. München 2005.
- von Mangoldt 2012** von Mangoldt, Hans: *Makedonische Grabarchitektur. Die makedonischen Kammergräber und ihre Vorläufer*. Tübingen 2012.
- von Ungern-Sternberg 1989** von Ungern-Sternberg, Jürgen: *Germania capta. Die Einrichtung der germanischen Provinzen durch Domitian in römischer Tradition*. In: Dahlheim, Werner / Schuller, Wolfgang / von Ungern-Sternberg, Jürgen (Hrsg.): *Festschrift Robert Werner zu seinem 65. Geburtstag*. Konstanz 1989, 161–169.
- Voutiras 1984** Voutiras, Emmanuel: *Zur historischen Bedeutung des Krateros-Weihgeschenks in Delphi*. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Neue Folge* 10 (1984), 57–62.
- Walter 1996** Walter, Uwe: *M. Valerius Martialis Epigramme. Ausgewählt, eingeleitet und kommentiert*. Paderborn 1996.
- Walter-Karydi 1985** Walter-Karydi, Elena: *Geneleos*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 100 (1985), 91–104.
- Willers 1979** Willers, Dietrich: *Zwei Löwenjagdgruppen des 4. Jahrhunderts v. Chr.* In: *Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern* 5 (1979), 21–26.
- Wolf 2012** Wolf, Markus: *Hellenistische Heiligtümer in Sizilien. Studien zur Sakralarchitektur innerhalb und außerhalb des Reiches König Hierons II*. Wiesbaden 2012.
- Wolter-von dem Knesebeck 2000** Wolter-von dem Knesebeck, Harald: *Bildliche Darstellungen der Jagd zwischen Antike und Mittelalter als Teil der*

Erinnerungskultur und Repräsentation von Eliten. In: Martini, Wolfram (Hrsg.): Die Jagd der Eliten in der Erinnerungskultur von der Antike bis in die frühe Neuzeit. Göttingen 2000, 39–78.

**Zahrnt 2010** Zahrnt, Michael: Die Römer im Land Alexanders des Grossen. Geschichte der Provinzen Macedonia und Epirus. Mainz 2010.

**Zanker 1972** Zanker, Paul: Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus. Tübingen 1972.

**Zanker 2009** Zanker, Paul: The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar. In: Griffin, Miriam (Hrsg.): A Companion to Julius Caesar. Oxford 2009, 288–314.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Nach Coarelli, Filippo: Rom. Ein archäologischer Führer. Mainz 2000, 263.
- 2** Nach Pingiatolou 2014, 52 Abb. 1.
- 3** Nach Courby 1927, Abb. 191.
- 4** Nach Albers 2013, 73 Abb. 26.
- 5** Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18201351. Aufnahmen durch Dirk Sonnenwald (<https://ikmk.smb.museum/object?id=18201351>).
- 6** Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18204054. Aufnahmen durch Dirk Sonnenwald (<https://ikmk.smb.museum/object?id=18204054>).
- 7** Nach Numismatica Ars Classica NAC AG, Auktion 114, 06.05.2019, Nr. 136 (<https://www.acsearch.info/search.html?id=5992971>).
- 8** Nach Bertolami Fine Arts, E-Auction 27, 27.05.2015, Nr. 265 (<https://www.acsearch.info/search.html?id=2492436>).
- 9** Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18204056. Aufnahme durch Dirk Sonnenwald (<https://ikmk.smb.museum/object?id=18204056>).
- 10** Archäologisches Institut Tübingen, Stefan Krmnicek.
- 11, Taf. 7** © The Trustees of the British Museum.
- 12** Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18231793. Aufnahmen durch Dirk Sonnenwald (<https://ikmk.smb.museum/object?id=18231793>).
- 13** Nach Arndt, Peter / Bruckmann, Friedrich: Griechische und römische Porträts. München 1891–1942, Nr. 479.

---

SINAH THERES KLOSS

# **RITUALTRANSFER UND TRANSNATIONALISMUS: ZUR KONSTRUKTION VON KONTEXTEN VOR DEM HINTERGRUND TRANSNATIONALER MIGRATION**

## 1. EINLEITUNG

Dinge, die unterwegs sind, können in anderen Kontexten und durch Mobilität eine besondere Wertschätzung und Wertsteigerung erfahren (vgl. Hahn, dieser Band). Neben einer Aufwertung des Differenten kann es jedoch ebenfalls zur gegenteiligen Entwicklung kommen, nämlich der Abwertung mobiler Dinge, beispielsweise im Kontext von Migration. In diesem Kapitel fokussiere ich neben derartigen Auf- und Abwertungsprozessen ferner die Frage, was unter einem ‚Kontextwechsel‘ zu verstehen ist und grundlegender, vor welchem Hintergrund ‚Kontexte‘ gewechselt werden können. Diesbezüglich beschäftige ich mich mit Konzeptionen von Raum und veranschauliche am Fallbeispiel transnationaler Migration, dass Raum nicht *per se* existiert und demnach Kontexte nicht als etwas Gegebenes verstanden werden können. In Bezug auf transnationale Migration wird dabei deutlich, dass Container-Konzepte von Raum nicht angemessen sind, um ‚Kontexte‘ zu beschreiben. Vergleichbar mit Raum werden auch Kontexte situativ konstruiert und produziert; sie sind prozesshaft und benötigen soziale Akteure und Akteurinnen, die diese (re-)produzieren. Im Folgenden erörtere ich folglich die Bedeutung von ‚Kontext‘ im Hinblick auf Theorien des Transnationalismus und komme zu dem Schluss, dass im Rahmen transnationaler Migrationen kein abrupter *Kontextwechsel* stattfindet, sondern vielmehr von *Kontextveränderungen* ausgegangen werden muss. Hierzu gehe ich zunächst auf das Fallbeispiel der Ganga Puja ein, ein Ritual, das von guyanischen Hindus infolge ihrer transnationalen Migration und des Ritualtransfers in veränderter Form

in Nordamerika fortgeführt wird. Anhand des Konzeptes der Verschmutzung erläutere ich anschließend, dass Kontexte durch Grenzziehungen zu bestimmten Zwecken erst entstehen und dabei kontinuierlich verhandelt werden, zum Beispiel um Gruppen in sozialen Hierarchien auf- oder abzuwerten. Ein Kontext ist folglich situativ, prozesshaft und relational, nicht gegeben. Meine folgende Analyse basiert auf einer Multi-sited Ethnography, die ich zwischen 2011 und 2015 in Guyana und New York City während mehrmonatiger Aufenthalte durchgeführt habe.

## 2. GANGA PUJA IN NEW YORK CITY

„Offerings to the Hindu Gods End Up as Jamaica Bay Trash“, so der Titel eines Artikels der New York Times, der Ende April 2011 veröffentlicht wurde und in der Online-Ausgabe der Zeitung die Überschrift „Hindus Find a Ganges in Queens, to Park Rangers' Dismay“ (Dolnick, 21. April 2011) trägt. Beide Artikel beziehen sich auf das Ritual der Ganga Puja, ein zentrales Ritual guyanischer Hindus, bei dem Früchte, Blumen, Bilder und Textilien in fließendes Wasser gegeben bzw. geopfert werden. Diese religiöse Darbringung ist in Guyana üblich und wird bei den meisten Arten von *Puja* (hinduistische, rituelle Verehrung von Gottheiten) durchgeführt. Definiert als „charhaway“, bezieht sich der Akt auf das Beschenken und generell auf den Gabentausch mit einer Gottheit. Charhaway beinhaltet das Verbeugen und Knien vor der *Murti* (Statue; Repräsentation und Manifestation von Gottheiten), das Kreisen der Gaben im Uhrzeigersinn vor der *Murti*, das Ablegen der Gabe auf dem Altar oder der *Murti*, wo sie während des gesamten rituellen Ablaufs verbleibt, sowie der Berührung der *Murti* durch die Hand der gebenden Person. Durch die aktive Berührung nach der Darbringung der Gabe bzw. ihrer Weiterreichung werden Segen und glücksverheißende Energien auf den oder die Gebende übertragen. Ist die *Puja* beendet, müssen die Charhaway-Gegenstände innerhalb der Tempelgemeinde weiterverteilt werden. Charhaway ist ein zentraler Aspekt der Ganga Puja, daher bleibt es eine beliebte Praktik sowohl unter Hindus in Guyana als auch in der nordamerikanischen, guyanischen Diaspora. Ganga Puja wird in der Regel als Teil der jährlichen Zeremonie einer Kernfamilie oder einer erweiterten Familie durchgeführt, die einen Haushalt konstituiert. Im Zentrum der *Puja* steht die Göttin Ganga, die oft als „Mutter Ganga“ oder „Mada“ (Mutter) bezeichnet wird. Ganga ist die Figuration des Flusses Ganges in Indien, weswegen das Ritual an fließendem Gewässer



**1** Ganga Puja am No. 63 Beach in Guyana. Die Charhaway-Gegenstände werden ins Wasser getragen. (Berbice, Februar 2012; siehe auch Taf. 8a)



**2** Charhaway-Gegenstände werden an die Göttin Ganga ins Wasser übergeben. (New York, April 2012; siehe auch Taf. 8b)

stattzufinden hat. Die Ritualeinheit, die sich als Ausrichtende der Puja definiert und dabei das Ritual gemeinschaftlich finanziert, schenkt Ganga üblicherweise einen Sari oder einen so genannten „Five yard cloth“ (Fünf Yards Stoff), der als Substitut für einen Sari oder Dhoti interpretiert wird. Dieser wird mitsamt aller anderen Charhaway-Paraphernalien ins Wasser übergeben und dort im Besitz der Gottheit belassen (Abb. 1 und Abb. 2).

Während dieses Ritual in Guyana üblich und akzeptiert ist, wird es in der guyanischen Diaspora häufig als problematisch angesehen. Beispielsweise in New York werden Praktiken der Ganga Puja gewöhnlich an der Jamaica Bay durchgeführt, einer „Gateway National Recreation Area“ in der Nähe des internationalen John-F.-Kennedy-Flughafens in Queens. Da in den umliegenden Wohngebieten von Queens und Brooklyn eine steigende Zahl guyanischer (und trinidadischer) Hindus lebt, hat Jamaica Bay in den letzten zwei Jahrzehnten eine deutliche Zunahme von rituellen Opfergaben erlebt. Diese Opfergaben werden nach einiger Zeit zurück an Land geschwemmt und verursachen, nach Angaben der Park Ranger und US-Behörden, „Verschmutzung“ und „Umweltprobleme“. Bereits 2009 implementierten sie daher die „Leave no Trace“-Richtlinie, vor dem Hintergrund derer sie Schilder aufstellten, die das Hinterlassen von Gegenständen am Strand untersagten. Sie installierten Videokameras, erhöhten Bußgelder und förderten Kampagnen zur Förderung des Umweltbewusstseins in hinduistischen Tempelgemeinden von Queens und Brooklyn. In zunehmendem Maße verwiesen sie auf das Verbot der „Entsorgung“ von rituellen Gaben in der Bucht und sanktionierten Zuwiderhandlungen. Seit Ende der 2000er Jahre müssen guyanische Hindus daher die rituell dargebotenen Gegenstände nach der Puja einsammeln und wieder mit nach Hause nehmen. Die Mehrheit der Hindus interpretiert diese Einschränkungen als einen Affront gegen den Hinduismus und einen Angriff auf die freie Ausübung ihrer religiösen Traditionen. Aufgrund der Relevanz und Notwendigkeit von Charhaway wurde die mediale Diskussion rund um das Ritual auch in guyanischen Medien aufgegriffen und führte zu einer hitzigen Debatte innerhalb der transnationalen Gemeinschaft guyanischer Hindus (Bisram, 24. April 2011).

Infolge des Ritualtransfers und der benannten Diskussionen wurden Praktiken der Ganga Puja von Guyanern und Guyanerinnen stetig transformiert. Hierbei ist hervorzuheben, dass Veränderungen von Ritualen nicht ungewöhnlich, sondern der Regelfall sind. Ganz allgemein unterliegen Rituale einem kontinuierlichen Wandel, sie sind niemals starr und unveränderlich. Unabhängig von potenziellen Migrationsbewegungen ihrer Akteure und Akteurinnen befinden sich Rituale in einem

kontinuierlichen Prozess der Veränderung. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Rituale von den Praktizierenden als derart wandelbar und als sich stetig verändernd wahrgenommen werden. Veränderungen werden insbesondere vor dem Hintergrund eines wahrnehmbaren Bruchs bewusst und benannt, beispielsweise infolge von Migration. Auf den Wandel eines Rituals durch sich verändernde Kontexte und Umbrüche verweist das Konzept des Ritualtransfers. Ritualtransfer

refers to a shift of a ritual or ritual elements into another or a changed context. Context aspects are the media of the ritual and the geographical, spatial, ecological, cultural, religious, political, economic and social surrounding of the ritual practice. A change of context – whereby the different context aspects may influence each other – causes modifications of the internal dimensions of the ritual. As dimensions of the ritual, script, performance, performativity, aesthetics, structure, transmission, intentionality and instrumentalization, self-reflexivity, interaction, communication, functionality, mediality symbolism and meanings ascribed to the ritual can be discerned. The process of transfer of ritual is accomplished by the participants. (Langer 2011: 5)

Ritual-Akteur\*innen interpretieren und bewerten die vor dem Hintergrund eines Ritualtransfers wahrgenommenen Veränderungen auf unterschiedliche Art und Weise: einerseits können sie als Prozesse der Modernisierung, andererseits als Prozesse der Traditionalisierung aufgefasst werden. Abhängig von den Interpretationen der Akteur\*innen können sie somit als verwerflich und gefährlich oder aber als fortschrittlich und ermöglichend gelten.

Im Kontext internationaler Migration bedürfen religiöse Rituale und Praktiken fast unausweichlich infrastruktureller und diskursiver Anpassungen. Häufig wird das Verständnis von Tradition infolge von Migration neu definiert und die als traditionell geltenden Rituale erfahren eine besondere Aufwertung und Bedeutung, da Traditionen in einem veränderten geographischen und soziokulturellen Rahmen Kontinuität und Stabilität suggerieren. Für Migrant\*innen nimmt die Bedeutung religiöser Identitäten, die auf ‚Tradition‘ beruhen, daher häufig zu. Vor diesem Hintergrund ist die Beibehaltung der Ganga Puja, insbesondere in einer als unverändert wahrgenommenen Durchführungsform, für guyanische Hindus von zentraler Bedeutung. US-amerikanische Park Ranger und Kommunen legen diese Rituale jedoch als Umweltverschmutzung aus. Unterschiedliche Vorstellungen von Verschmutzung treffen hierbei

aufeinander, die zu dem zuvor beschriebenen medialen Diskurs und soziokulturellen Konflikten führten. Bevor ich im Folgenden näher auf das Konzept der Verschmutzung eingehe, bedarf es zunächst weiterer Erläuterungen zum genannten Ritual und der Bedeutung der hierbei verwendeten materiellen Gegenstände.

### 3. KLEIDERGABEN UND TRANSNATIONALE MIGRATION

Betrachtet man die Praktiken des Gabentauschs in Bezug auf Charhaway, so lassen sich drei Ebenen des Austauschs erkennen: erstens werden Gaben innerhalb von Familien und unter Freunden verschenkt und weitergegeben, zweitens werden sie in Tempelgemeinschaften und drittens zwischen Menschen und Gottheiten ausgetauscht (Kloß 2016). Kleidung ist an diesem Austausch beteiligt. Kleidergaben erschaffen, visualisieren und materialisieren Beziehungen zwischen den am Austausch beteiligten sozialen Akteur\*innen, zu denen ebenfalls Gottheiten zählen. Da es als unmoralisch gilt, Kleidung zu entsorgen solange sie noch als tragbar gilt, wird gebrauchte Kleidung üblicherweise an Verwandte oder Bekannte weitergegeben. Dieser Austausch von Kleidung bleibt auch im Kontext transnationaler Migration und trotz der geographischen Entfernung zwischen Familienmitgliedern relevant.

Guyanische Hindus, die nach Nordamerika ausgewandert sind, tauschen häufig weiterhin gebrauchte Kleidung mit Familienmitgliedern in Guyana aus. Beispielsweise werden selten getragene, als „indisch“ definierte Kleidungsstücke von Emigrierten an Daheimgebliebene versendet. Erwidert werden diese Sendungen durch Geschenke, die häufig aus „heimischen“ Früchten oder selbstgemachten Pickles bestehen. Dieser Austausch verbindet Familien und Religionsgemeinschaften und dient deren kontinuierlichem Erhalt und Wiederaufbau. Der internationale Versand von materiellen Gütern ist eine soziokulturelle Praxis, die hauptsächlich durch sogenannte „Barrels“ ermöglicht und erleichtert wird (Plaza 2014). Barrels sind große, fassartige Container, die mit Konsumgütern wie Lebensmitteln und Textilien gefüllt werden und von spezialisierten Unternehmen von Nordamerika nach Guyana bzw. in einen Großteil karibischer Länder verschickt werden können. Sie stellen eine Möglichkeit der Berührung und des materiellen Kontaktes im Kontext von Migration dar (Kloß 2016, 2018; Plaza 2014). Sie sind integraler Bestandteil der internationalen Migration zwischen der Karibik und Nordamerika und sind an dessen Transnationalisierung maßgeblich beteiligt.



Da die Begriffe internationale Migration und transnationale Migration häufig miteinander gleichgesetzt werden, erscheint eine Differenzierung dieser Phänomene notwendig. Als transnationale Migration werden seit den 1990er Jahren Migrationsbewegungen bezeichnet, die von internationaler Migration zu unterscheiden sind (Blanc-Szanton / Glick Schiller / Basch 1995; Pries 2001). Es handelt sich um Migrationsbewegungen, die von intensiven Verbindungen und Bewegungen über nationale Grenzen hinweg gekennzeichnet sind. Diese Verbindungen ermöglichen Praktiken und Phänomene, die sich in den spezifischen, einzelnen Lokalitäten separat nicht hätten entwickeln können. Hieraus entstehen die so genannten ‚transnationalen sozialen Räume‘ (Pries 2001; Faist 2001). Transnationale soziale Räume sind dichte Räume, die durch den engen Kontakt der beteiligten sozialen Akteur\*innen entstehen. Hierbei sei hervorzuheben, dass Theorien und Konzepte, die vor dem Hintergrund der transnationalen Migration entstanden sind – so auch das Konzept des transnationalen sozialen Raumes – gekennzeichnet sind durch ein relationales Raumverständnis und der Ansicht, dass Raum nicht etwas ist, das gegeben ist und *per se* existiert. In diesem Sinne entsteht Raum erst in Relationen, zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur\*innen (Glick Schiller / Blanc / Szanton 1995; Pries 2010; Vertovec 2009). Raum sollte demnach nicht als eine Art Behälter verstanden werden, der etwas enthält und dessen Grenzen man überqueren kann.

Auch mein Fallbeispiel bezieht sich auf einen transnationalen sozialen Raum, für den Aspekte wie Telefonanrufe, Videochats und Reisen, aber eben auch der kontinuierlich fortgeführte Geschenkaustausch konstitutiv sind. Durch die Transnationalisierung guyanischer Migration hat sich zudem die in New York durchgeführte Ganga Puja zu einem transnationalen Ritual entwickelt. Dies ist u. a. darauf zurückzuführen, dass materielle Kleidergaben nicht einfach verschwinden, nachdem sie an eine Gottheit gegeben wurden. Durch die persistente Materialität der Ritualgaben, durch legale Restriktionen und die unausweichliche Notwendigkeit von Charhaway wurden Praktiken des Barrel-Versandes innerhalb hinduistischer Tempelgemeinschaften etabliert und in das Ritualgeschehen integriert. Dementsprechend wurde das Wiedereinsammeln und Weiterreichen der geopferten Kleidung in den USA zu einem notwendigen Bestandteil, der in Guyana zuvor nicht erforderlich gewesen ist: dort ließen Hindus die Gegenstände nach der Ganga Puja an Ort und Stelle zurück, um die Geschenke, die sie Mutter Ganga gegeben hatten, nicht „wegzunehmen“ oder unrechtmäßig „zurückzunehmen“. Obwohl einige meiner Informant\*innen anerkannten, dass Fremde und

Unbeteiligte manchmal – aus einer persönlichen Not heraus und zum persönlichen Gebrauch – die Textilien nach Abschluss einer Puja auf-sammeln, hielten sie dies für nicht allzu problematisch. Sie erklärten dann zumeist, dass Mutter Ganga zu jenem Zeitpunkt die Verantwortung für den Gegenstand schon übernommen hätte und entscheiden könne, was mit ihrem Besitz geschieht. Die Ritualeinheit hätte ihre Pflichten als hingebungsvolle Hindus bereits erfüllt. Wichtig sei es vielmehr, dass kein Mitglied der Ritualeinheit die Gegenstände aufließt, denn empfangen müsse diese eine unbeteiligte Person.

Anders war die Situation in New York, wo Behörden und Anwohner\*innen die Ritualeinheiten aufforderten, die verwendeten Charhaway-Gegenstände direkt nach der Puja wieder aufzusammeln bzw. aus dem Wasser aufzulesen. Die Mehrheit der guyanischen Hindus war hiermit unzufrieden und erläuterte, man habe das Gefühl, die Gottheit habe die Geschenke nicht richtig angenommen bzw. könne diese nicht annehmen und gebrauchen. Aus Sicht der US-Behörden und der nicht-hinduistischen Bevölkerung handelte es sich bei dem Ritual jedoch um eine Form der Umweltverschmutzung und das Verbot des Zurücklassens der Opfergaben um einen Akt des Umweltschutzes. Diejenigen, die Jamaica Bay besuchten und die hinduistischen Bräuche und Konzepte nicht kannten, sie als „fremd“ definierten, betrachteten Charhaway-Gegenstände als „pollutants“ (Schadstoffe) (Bisram, 24. April 2011; Kloß 2019a). Aus ihrer Perspektive war das „Wegwerfen“ von Kleidung ins Wasser eine Art der Entsorgung und wurde derart diskursiv gerahmt. Folglich sahen sie das „Giving into Water“ als Belastung für Mensch und Umwelt und als eine Bedrohung, die nicht nur klassifiziert, sondern auch kontrolliert werden musste.

Guyanische Hindus betrachteten die Praxis des Charhaway jedoch nicht als eine Art der Entsorgung, sondern verstanden sie als Teil des Gabentauschs. Dies ist der Fall, weil Mutter Ganga, so beschrieben sie es, in „fließenden Gewässern“ residiert oder gar ein Teil davon ist. Mutter Ganga erhielt als soziale Akteurin die Kleidungsstücke; sie sei unmittelbar am Akt des Gebens und Annehmens der Kleidung beteiligt. Die Praxis des „Ins-Wasser-Gebens“ wurde somit als Teil des interaktiven Gabentauschs zwischen Gottheiten und Menschen verstanden. So beschrieb beispielsweise Pujari Ramesh<sup>1</sup>, ein hinduistischer Ritualpraktiker aus Guyana, der mittlerweile in Queens lebt, im April 2012:

---

<sup>1</sup> Alle Namen von Informant\*innen wurden anonymisiert.

Any puja me do over here [in New York] or Guyana, I wait on the tide. And when I finish my puja, I don't lift this thing to put it in the water. The water come pick it and like this go. So nice. (Pujari Ramesh, 55, male, New York)

Das Wasser – und somit Mutter Ganga – wurde häufig explizit als handelnde Akteurin beschrieben oder benannt, welche die Opfergaben aktiv in ihren Wellen auf- und mitnimmt.

#### 4. VERSCHMUTZUNG UND SEGEN

Wie Mary Douglas bereits 1966 feststellte, sind die Begriffe Reinheit, Schmutz und Verschmutzung eng mit der Aufrechterhaltung sozialer Ordnung verbunden (Douglas 2005 (1966)). Aus dieser Perspektive ist Schmutz kein Ergebnis von Verschmutzung, er existiert nicht *per se*, sondern ist eine sozial konstruierte Kategorie von Objekten. Diese Kategorie wird von sozialen Akteur\*innen zur Definition von Ordnung und Unordnung verwendet und kann dementsprechend auch im Kontext von sozialen Hierarchisierungsprozessen Bedeutung erlangen. Wenn eine rituelle Praxis als verschmutzend betrachtet wird, ist diese als Unordnung schaffend gekennzeichnet; im schlimmsten Falle gilt sie als gefährlich, im besten Falle als transformativ.

Verschmutzung als Konzept umfasst somit auch soziale Beziehungen, Hierarchien und Machtverhältnisse. Heuristisch kann man im hinduistischen Kontext zwischen sozialer und umwelt-bezogener Verschmutzung unterscheiden. Soziale Verschmutzung wird hier nicht nur als symbolisch, sondern auch als materiell-substanziell verstanden. Eine Ausführung dessen würde an dieser Stelle zu weit in eine Analyse hinduistischer Konzepte von Materialität und Immaterialität reichen (Kloß 2016; Marriott 1976a, 1976b). Wichtig für die hiesige Diskussion ist die daraus resultierende Erkenntnis, dass Vorstellungen von ‚Verschmutzung‘ asymmetrische Machtverhältnisse – nicht nur zwischen menschlichen Akteur\*innen, sondern auch zwischen Menschen und Gottheiten – ausdrücken können, mit denen eine Bewertung einhergeht. ‚Verschmutzung‘ beschreibt einen materiellen und sozialen Transformationsprozess, welcher aus hinduistischer Perspektive sowohl positiv als auch negativ bewertet werden kann. Eine ‚schlechte Transformation‘ wäre demnach Verschmutzung, ein Prozess, der (Kategorien von) Schmutz erzeugt. Auf sozialer Ebene führt sie zu einem Verlust oder der Herabstufung von



**3** Rituelle Gaben einer Ganga Puja, die infolge der Opferung zu Prasadam werden. (New York, April 2012; siehe auch Taf. 9)

sozialem Status. ‚Gute Verschmutzung‘ hingegen bedeutet eine ‚positive Transformation‘ und kann durch (göttlichen) Segen geschaffen werden, welche den sozialen Status eines Akteurs oder einer Akteurin erhöht und damit eher als Reinigung bezeichnet wird.

Meine Informant\*innen betrachteten Kleidung, die von einer Gottheit konsumiert und weitergegeben wurde, als eine Art ‚gute Verschmutzung‘, wortwörtlich als *Prasadam*. Sie übersetzten Prasadam oft mit „auspicious leftovers“ (glücksverheißende und gesegnete Reste/Überbleibsel) ins

Englische und bezogen sich auf eine Kategorie von Gegenständen, die einer Gottheit angeboten und durch den göttlichen Konsum transformiert worden ist (Abb. 3). Nach hinduistischem Verständnis werden diese Objekte mit der Kraft und der Energie der Gottheit durchtränkt, welche die verehrende Person beim anschließenden Konsum nach Erhalt des Prasadam verinnerlicht (Fuller 2004). In der Karibik und vor allem in Guyana erlangten Textilien als eine Form des Prasadam im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung (Kloß 2016). Textiles Prasadam hat die spezifische Fähigkeit, göttliche Segnungen und Energien zu speichern, die auf den nächsten Konsumenten bzw. die nächste Konsumentin übertragen werden. Pandit Shree, ein 50 Jahre alter *Pandit* (hinduistischer Priester) aus Guyana, beschrieb das Anbieten von Nahrungsmitteln und Kleidung während der Ganga Puja wie folgt:

No, you leff am deh. You (...) carry am to de wata, de running wata, wuh lead to di oshan. Now de parsad, Ganga Puja you loose duh. (...) So, afta you do puja pon am, an god blesses dis parsad, you eat ee, you get di blessin. You know, is purify you body. (Pandit Shree, 50, male, Guyana, 2012)<sup>2</sup>

Pandit Shree benannte in diesem Zusammenhang deutlich den Begriff der Reinigung, der „purification“. Seiner und anderer Meinung nach ist die göttliche Transformation ein Prozess der (positiven) Reinigung (durch göttliche ‚Verschmutzung‘) und nicht der (negativen) Verschmutzung (durch menschliche Akteure und Akteurinnen).

Der Aspekt der materiell-substanziellen Reinigung und Segnung ist für guyanische Hindus von solchem Belang, dass auf Charhaway-Praktiken mit materiellen Gegenständen während einer Ganga Puja nicht verzichtet werden kann, auch nicht in der Diaspora. Das mehrheitliche Insistieren auf die Beibehaltung des Rituals bedeutete dabei jedoch nicht, dass guyanische Hindus die rituell gesegneten Saris, die an Land geschwemmt wurden, als umwelt-reinigend betrachteten. Die Umweltauswirkungen des Rituals wurden im Zuge der Migration und

---

**2** „Nein, man lässt es dort. Man (...) bringt es zum Wasser, zum fließenden Gewässer, welches zum Ozean führt. Nun, das Prasadam, während der Ganga Puja löst / gibt man das [ins Wasser]. (...) Dann, nachdem man darauf / damit Puja gemacht hat, und Gott dieses Prasadam gesegnet hat, isst man es, kriegt man den Segen. Weißt du, es reinigt deinen Körper.“ (Eigene Übersetzung aus dem Guyanischen)

im veränderten geographischen, politischen und soziokulturellen Kontext von New York City besonders sichtbar bzw. dort zur Diskussion gestellt. Laut einiger Informant\*innen trieben jeden Sonntagmorgen mehrere Dutzend kürzlich geopferter Saris an das Ufer der Jamaica Bay (Abb. 4). Dieses Gebiet ist relativ klein im Vergleich zu beispielsweise den Stränden und Flussufern in Guyana, die mehrere Kilometer breit sind. Folglich führte die Sichtbarkeit des Charhaways aufgrund der sich kumulierenden, materiellen Überreste zu Kritik und Konflikten, und verschiedene soziale Akteur\*innen beschuldigten guyanische Hindus „Umweltverschmutzer“ zu sein. Mein Standpunkt ist nicht, dass diese Rituale besonders umweltverträglich sind. Dennoch muss auf einen Widerspruch hingewiesen werden, den man bei genauerer Betrachtung vor Ort (und auch in der webbasierten Dia-Show der New York Times) erkennen konnte: löchrige Abflussrohre verschmutzten den Strand sichtbar, doch medial diskutiert wurde ausschließlich die Verschmutzungen, die durch die Gruppe der guyanischen Immigrant\*innen verursacht wurde, bei der es sich um eine sichtbare, durch die Kategorie ‚Race‘ markierte Minderheit handelt (Abb. 5). Die Praxis des Charhaway wurde somit zu einem Aspekt von Statusverhandlungen und sozialer Hierarchisierung, die auf unterschiedlichen Ebenen mit dem US-amerikanischen Diskurs um Umweltverschmutzung verknüpft ist. Für den sozialen Status der guyanischen Hindu-Gemeinschaft in den USA entwickelte sich Charhaway zu einer potenziellen Gefahr: Es senkte oder „verschmutzte“ das Ansehen der Gruppe. Dies hatte unmittelbare Auswirkungen auf das Ritual und bewirkte rituelle Veränderungen, welche jedoch auch innerhalb der guyanischen Diaspora nicht unumstritten blieben.

## 5. STATUSVERHANDLUNGEN INNERHALB DER TRANSNATIONALEN HINDU-GEMEINSCHAFT

Die guyanische Hindu-Gemeinschaft von New York City kann nicht als homogene Gruppe betrachtet werden. Es handelt sich vielmehr um heterogene Gemeinschaften und Gruppen, die von intersektionellen Identitäten und Kategorien wie zum Beispiel Klasse und Alter beeinflusst sind. Diese Eigenschaften und Differenzierungen wirken sich nicht nur auf die Wahl des Wohnortes spezifischer Gruppen in New York City aus, sondern auch auf die Wahl des Hindu-Tempels oder die Ausübung spezifischer kultureller Praktiken. Elitäre guyanische Hindus in New York behaupteten während meiner Forschung beispielsweise, dass sie



4 Ganga Puja an einem Strand in Queens. Neben der Ritualeinheit, die eine Puja durchführt, ist unten links ein Charhaway-Sari zu erkennen, der an Land geschwemmt wurde. (New York, April 2012; s. Taf. 10a)



5 „Verschmutzende“ Charhaway-Paraphernalien neben „verschmutzenden“ Abwasserleitungen an der Jamaica Bay. (New York, April 2012; s. Taf. 10b)

sich im Vergleich zu weiten Teilen der guyanischen Hindu-Bevölkerung besser an den US-Kontext angepasst hätten und sie „more foreign“ (ausländischer) und demzufolge „moderner“ geworden seien. Sie suggerierten hierbei einen niedrigeren Status der umweltverschmutzenden, „anderen“ Hindus und betonten deren angebliche Ignoranz und mangelndes Umweltbewusstsein. Hierdurch beanspruchten sie einen (höheren) US-amerikanischen Status und damit den für Guyaner\*innen wichtigen „foreign status“ (Auslandsstatus; Ausländer\*innenstatus); einem Status, der ausdrückt, dass man durch Migration und/oder Verbindungen ins europäische oder nordamerikanische Ausland einen höheren Status im Verhältnis zur „home community“ erreicht hat (Halstead 2002).

Obwohl zahlreiche elitäre Akteur\*innen sicherlich ein Anliegen im Sinne des Umweltschutzes hatten, können Diskurse zugunsten des Umweltschutzes und derartig angepasstes Handeln zu einer Möglichkeit werden, einen höheren sozialen Status zu beanspruchen und performativ herzustellen. Dadurch, dass sie sich vom „verschmutzenden“ Verhalten der „Anderen“ distanzieren und die Andersartigkeit der verschmutzenden, guyanischen Hindus betonen, verhindern sie eine Herabstufung ihres eigenen sozialen Status. In den USA war dies bereits 2012 relevant, da der soziale Status einer Person oder einer Gruppe bis zu einem gewissen Grad mit nachhaltigem Verhalten verbunden war.

Die wachsende Bedeutung des Begriffs „Umweltverschmutzung“ im hinduistisch-guyanischen Diskurs ist nicht nur durch die Klassen-Zugehörigkeit sozialer Akteur\*innen beeinflusst, sondern ebenfalls von deren Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation von Einwanderern und Einwanderinnen. Die Mehrheit der guyanisch-hinduistischen Migrant\*innen der ersten Generation – diejenigen, die als Erwachsene oder Jugendliche nach New York ausgewandert waren – betrachteten Ganga Puja und die „auspicious leftovers“ nicht unmittelbar als eine Form der Umweltverschmutzung. Sie erkannten jedoch die Notwendigkeit an, ihre Praxis anzupassen, um die Regeln und Richtlinien der USA, des veränderten legalen und soziokulturellen Kontextes, einzuhalten. Migrant\*innen der zweiten Generation – diejenigen, die entweder als Kinder in die USA eingewandert waren oder als Kinder guyanischer Immigrant\*innen dort geboren wurden – lehnten das Zurücklassen von Charhaway-Gegenständen häufiger ab und verurteilten diese Praxis als Umweltverschmutzung. Dies liegt u. a. daran, dass Migrant\*innen der zweiten Generation in den USA aufgewachsen sind und dort sozialisiert wurden; sie orientierten sich größtenteils an Normen und Werten der US-amerikanischen Gesellschaft. Informant\*innen dieser Generation zögerten seltener, die



angebotenen Gegenstände während der Durchführung von Ganga Pujas aufzusammeln und betonten häufiger die Notwendigkeit, sich um die Umwelt zu „kümmern“ und „ökologische Nachhaltigkeit“ zu fördern. Oft erklärten sie, dass die Gottheit „knowledgable“ (kenntnisreich) sei und verstünde, warum guyanische Hindus ihre Puja an die neue Umgebung anpassen müssten. Einige Zweite-Generation-Migrant\*innen starteten sogar Kampagnen zur Förderung des Umweltbewusstseins unter Hindus, deren Zahl insbesondere seit 2011 gestiegen ist. Bis zu einem gewissen Grad standen diese Kampagnen im Zusammenhang mit der Medienberichterstattung und der negativen Aufmerksamkeit der US-Presse in diesem Zeitraum, u. a. durch die zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Artikel der New York Times. Beispielsweise richtete die 2011 gegründete Organisation *Sadhana* ihre Ziele darauf aus, für einen „progressiven Hinduismus“ und soziale Gerechtigkeit nach hinduistischen Prinzipien einzutreten ([www.sadhana.org](http://www.sadhana.org); Zugriff am 23. März 2017). Gründer\*innen der Organisation waren fast ausschließlich karibische Hindus der zweiten Generation, die in den USA lebten. Als „Project Prithvi“ (Projekt Erde) benannt, förderten sie verschiedene Aktivitäten und befassten sich insbesondere mit dem „Problem“ ritueller Utensilien, die zu „Treibgut“ werden (Semple, 18. November 2015).

Im Gegensatz zu Migrant\*innen der ersten Generation hatten Migrant\*innen der zweiten Generation seltener Interesse an der Aufrechterhaltung transnationaler Beziehungen. Überwiegend waren es Migrant\*innen der ersten Generation, die ihre transnationalen Beziehungen zu Verwandten in Guyana langfristig aufrechterhielten. Sie fungierten als Vermittler\*innen zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland und waren diejenigen Akteur\*innen, die transnationale soziale Räume erschufen und beibehielten. Durch die spezifische Art ihrer Migration, so meine Hypothese, hat für sie kein klar abgrenzbarer *Kontextwechsel* stattgefunden, sondern sie erlebten durch ihre simultane Einbettung in sowohl Herkunfts- auch als Einwanderungsland und ihrer Situiertheit in transnationalen sozialen Räumen eine *Kontextveränderung*. Durch die kontinuierliche Auseinandersetzung, Kommunikation und Bewegung zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft verhandelten sie u. a. ihre rituellen Praktiken neu, bezogen sich dabei aber weder ausschließlich auf den einen noch auf den anderen Kontext. Sie nahmen Herkunfts- und Aufnahme-Lokalitäten nicht als abgetrennte Räume bzw. Kontexte wahr, sondern als gelebte Einheiten, in denen unterschiedliche Einflüsse zu verhandeln und miteinander zu kombinieren waren. Die widersprüchlichen Interpretationen und Auslegungen von Ritualen im

transnationalen sozialen Raum mussten kreativ und neu verhandelt werden. Ein klar abgrenzbarer Wechsel von Räumen und Kontexten fand aus einer derartigen Perspektive und Einbettung nur bedingt statt. Diejenigen hingegen, die entweder als Migrant\*innen der zweiten Generation nicht mehr als Transmigrant\*innen verstanden werden konnten, oder diejenigen, die sich über moralischen Konsum und Nachhaltigkeit von „verschmutzenden“ Hindus abgrenzen wollten, verwiesen auf den spezifischen US-amerikanischen Kontext und (re-)konstruierten diesen hierbei durch Grenzziehung.

## 6. FAZIT - DIE TRANSNATIONALISIERUNG EINES RITUALS

Ganga Puja hat sich durch die Dynamiken und die Situiertheit in unterschiedlichen Lokalitäten seit den 2010er Jahren besonders stark verändert. Die guyanische Elite in New York City verzichtete zunehmend auf das „Giving into Water“ und forderte nachhaltige Alternativen, zum Beispiel, die Erfindung biologisch abbaubarer Murtis. Weite Teile der Hindu-Gemeinschaften führten das Ritual jedoch weiterhin fort, wenn auch in veränderter Form: diejenigen, die eine Ganga Puja in New York als Ritualeinheit durchführten, trugen die Gaben weiterhin ins Wasser, jedoch sammelten sie die Gaben nach Beendigung des Charhaway mehrheitlich wieder ein. Als ich an einem Sonntagmorgen im April 2012 an einer solchen Puja an der Jamaica Bay teilnahm, gingen die Gebenden mit den Charhaway-Paraphernalien ins Wasser, hielten an, sobald sie hüfthoch im Wasser standen, und übergaben die rituellen Gaben dem Wasser. Sie tauchten die textilen Gaben unter, schwenkten sie kurz in den Wellen und trugen sie danach zum Strand zurück, wo die Saris in Plastiktüten verpackt und nach Hause transportiert wurden. Ich fragte die Charhaway-Gruppe, zu der auch die 40-jährige Sita gehörte, ob man diesen Aspekt des Aufsammelns als ein Problem betrachtete. Sita verneinte, wenn auch zögerlich, und erklärte, dass sie den Sari nun im Wasser schwenke, so als ob „Mutter Ganga ihn benutzen würde“. Wenn der oder die Gebende den Sari danach zurücknähme, hätte sich der Gegenstand durch den göttlichen Konsum bereits in Prasadam verwandelt, erklärte sie. Der Sari würde danach nicht weggeworfen, denn solange er nicht an eine/n Unbeteiligte/n weitergegeben worden war, sei dies verboten – schließlich sei er noch mit „auspicious“ (segnenden) Energien aufgeladen. Demzufolge schicke man das Prasadam in einem Barrel nach Guyana, wo es innerhalb der dortigen Tempelgemeinschaft weitergegeben wird. Das Ritual der Ganga Puja, so

schlussfolgere ich, wird aus dieser Perspektive erst in Guyana beendet. Es verbindet unterschiedliche Lokalitäten und wandelt sich zunehmend zu einem transnationalen Ritual. Anstatt Charhaway-Gaben als Treibgut oder Abfall zu bezeichnen und zu degradieren, „reinigen“ und segnen die Saris durch ihren Versand als Prasadam nun Tempelgemeinschaften in Guyana. Sie bleiben Teil eines Recycling-Prozesses und konstituieren einen transnationalen bzw. translokalen Gabentausch (Kloß 2019b).

Im Hinblick auf transnationale Migration wäre es daher irreführend von ‚Kontextwechsel‘ zu sprechen, da der Begriff einen abrupten Wechsel suggeriert, der im transnationalen sozialen Raum selten besteht. Ein Kontext kann nur dann gewechselt werden, wenn er als container-artige Einheit gedacht und konzipiert wird. Wird er von sozialen Akteur\*innen als solcher erdacht, dient dies bestimmten Zwecken, beispielsweise der Aus- oder Eingliederung von Gruppen in soziale Gemeinschaften oder der Auf- oder Abwertung soziokultureller Praktiken. Es bedarf hierbei sozialer Prozesse, welche bewusst oder unbewusst ablaufen, die einen Kontext definieren und herstellen. Prozesse und Praktiken der Grenzziehung und der Rahmung sind hierbei notwendig; Diskurse und kulturelle Praktiken konstruieren Kontexte als abgrenzbare, wechselbare Einheiten. Im vorliegenden Fallbeispiel war eine Form der Grenzziehung die diskursive Verhandlung des Konzeptes Verschmutzung vor dem Hintergrund eines Ritualtransfers. Durch Kontextbildung wurden soziale Gruppen konstruiert, hierarchisch auf- oder abgewertet und deren sozialer Status verhandelt.

Forschungsfragen zum Thema ‚Kontextwechsel‘ sollten demnach nicht ausschließlich die Frage stellen, welche Veränderungen vor dem Hintergrund eines Wechsels von Kontexten geschieht, sondern vielmehr mit einbeziehen, wie die Grenzen eines Kontexts entstehen und verhandelt werden. Es gilt das Containerdenken in Bezug auf ‚Kontexte‘ zu überdenken und deren performative Herstellung und Aufrechterhaltung im Hinblick auf die daran beteiligten sozialen Akteure und Akteurinnen zu analysieren. Materielle Gegenstände wandeln oder gelangen nicht beliebig von Kontext zu Kontext, sondern sind zusammen mit sozialen Akteur\*innen an der Konstruktion von relationalen Kontexten und Räumen beteiligt. Ihre Materialität und Persistenz trägt maßgeblich zur kontinuierlichen Konstruktion und Transformation von Kontexten bei.

## LITERATURVERZEICHNIS

**Bisram 2011** Bisram, Vishnu: Hindu Leaders in New York Must Come Together and Lobby for Space to Conduct Shore Rituals. In: Stabroek News (24. April 2011), URL: [www.stabroeknews.com/2011/04/24/opinion/letters/hindu-leaders-in-new-york-must-come-together-and-lobby-for-space-to-conduct-shore-rituals/](http://www.stabroeknews.com/2011/04/24/opinion/letters/hindu-leaders-in-new-york-must-come-together-and-lobby-for-space-to-conduct-shore-rituals/) (15. September 2020)

**Blanc-Szanton / Glick Schiller / Basch 1995** Blanc-Szanton, Christina / Glick Schiller, Nina / Basch, Linda: From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. In: *Anthropological Quarterly* 68/1 (1995), 48–65.

**Dolnick 2011** Dolnick, Sam: Hindus Find a Ganges in Queens, to Park Rangers' Dismay. In: *New York Times* (21. April 2011), URL: [www.nytimes.com/2011/04/22/nyregion/hindus-find-a-ganges-in-queens-to-park-rangers-dismay.html](http://www.nytimes.com/2011/04/22/nyregion/hindus-find-a-ganges-in-queens-to-park-rangers-dismay.html) (15. September 2020)

**Douglas 2005 (1966)** Douglas, Mary: *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London, New York 2005 (1966).

**Faist 2001** Faist, Thomas: Developing Transnational Social Spaces: The Turkish-German Example. In: Pries, Ludger (Hrsg.): *New Transnational Social Spaces: International Migration and Transnational Companies in the Early Twenty-First Century*. London 2001, 36–72.

**Fuller 2004** Fuller, C. J.: *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*. Princeton 2004.

**Halstead 2002** Halstead, Narmala: Branding ‚Perfection‘: Foreign as Self; Self as ‚Foreign-Foreign‘. In: *Journal of Material Culture* 7/3 (2002), 273–293.

**Kloß 2016** Kloß, Sinah T.: *Fabrics of Indianness: The Exchange and Consumption of Clothing in Transnational Guyanese Hindu Communities*. London, New York 2016.

**Kloß 2018** Kloß, Sinah T.: Staying in Touch: Used Clothes and the Role of Materiality in Transnational Guyanese Gift Exchange. In: Bandau, Anja / Brüske, Anne / Ueckmann, Natascha (Hrsg.): *Reshaping Glocal Dynamics of the Caribbean: Relaciones y Desconexiones, Relations et Déconnexions, Relations and Disconnections*. Heidelberg 2018, 351–365.

**Kloß 2019a** Kloß, Sinah T.: Giving to Mother Ganga: Gift Exchange, Social Hierarchy and the Notion of Pollution in Transnational Guyanese Hindu Communities. In: Aje, Lawrence / Lacroix, Thomas / Misrahi-Barak, Judith (Hrsg.): *Re-Imagining the Guyanas: Les Guyanes Réimaginées*. Montpellier 2019, 215–228.

**Kloß 2019b** Kloß, Sinah T.: Translocal Puja: The Relevance of Gift Exchange and Locality in Transnational Guyanese Hindu Communities. In: Sahoo, Ajaya K. / Purkayastha, Bandana (Hrsg.): *Routledge Handbook of Indian Transnationalism*. London, New York 2019, 69–77.

**Langer 2011** Langer, Robert: Transfer Processes Within Sufi Rituals: An Example from Istanbul. In: *European Journal of Turkish Studies*. URL: <http://ejts.revues.org/4584> (15. September 2020)

**Marriott 1976a** Marriott, McKim: Hindu Transactions: Diversity Without Dualism. In: Kapferer, Bruce (Hrsg.): *Transaction and Meaning: Directions in the Anthropology of Exchange and Symbolic Behavior*. Philadelphia 1976, 109–142.

**Marriott 1976b** Marriott, McKim: Interpreting Indian Society: A Monistic Alternative to Dumont's Dualism. In: *The Journal of Asian Studies* 36/1 (1976), 189–195.

**Plaza 2014** Plaza, Dwaine: Barrels of Love. A Study of the Soft Goods Remittance Practices of Transnational Jamaican Households. In: Beushausen, Wiebke / Brüske, Anne / Commichau, Ana-Sofia / Helber, Patrick / Kloß, Sinah (Hrsg.): *Caribbean Food Cultures: Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas*. Bielefeld 2014, 227–255.

**Pries 2001** Pries, Ludger (Hrsg.): *New Transnational Social Spaces: International Migration and Transnational Companies in the Early Twenty-First Century*. London 2001.

**Pries 2010** Pries, Ludger: *Transnationalisierung: Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*. Wiesbaden 2010.

**Semple 2015** Semple, Kirk: Promoting Environmental Awareness Among Practicing Hindus. In: *New York Times* (18. November 2015), URL: [www.nytimes.com/2015/11/18/nyregion/promoting-environmental-awareness-among-practicing-hindus.html](http://www.nytimes.com/2015/11/18/nyregion/promoting-environmental-awareness-among-practicing-hindus.html) (15. September 2020)

**Vertovec 2009** Vertovec, Steven: *Transnationalism*. London 2009.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1–5, Taf. 8–10** Sinah Kloß.



# RAUM ALS KONTEXT

---





---

BRUNO REUDENBACH

## JERUSALEM ÜBERALL

### Der Transfer heiliger Orte als Kontextwechsel?

Den mittelalterlichen Sakraltopographien, die im Folgenden kurz erörtert werden, ist gemeinsam, dass sie in einer Beziehung zu den Stätten des Lebens und Wirkens Jesu im Heiligen Land stehen. Schon im frühen Christentum wurden diese Stätten in Palästina als heilige Orte, als *loca sancta*, angesehen. Sie wurden seit dem vierten Jahrhundert zum Ziel zahlreicher Pilgerreisen, und vor allem Pilger waren es, die dann in ihrer Heimat die Kenntnis von diesen Orten verbreiteten, von ihrer Lage und landschaftlichen Einbindung, aber auch von den Bauwerken, die auf oder bei diesen Stätten errichtet waren, sie umgaben und markierten.<sup>1</sup> Schon seit dem frühen Mittelalter finden sich daher auch andernorts, vor allem in Europa und im Mittelmeerraum, Stätten, die mit dem Leben Jesu, vor allem mit den Stationen seiner Passion in Jerusalem, verbunden wurden und die wie die ursprünglichen und in Palästina gelegenen *loca sancta* als heilig verehrt wurden. Von einer „transportable topography“ hat man angesichts dieses nicht auf das Mittelalter beschränkten Phänomens gesprochen.<sup>2</sup> Als Beitrag zum Thema „Kontextwechsel und Bedeutung“ hat sich die Beschäftigung mit derartigen Sakraltopographien, die durch den Transfer heiliger Orte von Jerusalem an andere Stelle charakterisiert sind, also zunächst einem Paradoxon zu stellen, nämlich der Vorstellung, dass ein Ort, zudem einer, dem Heiligkeit zugesprochen wurde, überhaupt transferierbar sei.

---

<sup>1</sup> Die inzwischen kaum noch überschaubare Zahl an Publikationen zu diesem Thema ist hier nicht vollständig nachzuweisen, genannt seien nur Kötting 1950; Hunt 1982; Walker 1990; Limor 2006.

<sup>2</sup> Ousterhout 1998.

Darüber hinaus aber wird sich zeigen, dass die Mobilität von Orten für die Frage nach Kontextwechseln noch weitere Herausforderungen bereithält. Man kann, wie Wolfgang Kemp dargelegt hat, als die „gängige Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in Forschung und Praxis [...] das Einzelwerk“<sup>3</sup> ansehen. Die Einbeziehung des originären Kontextes bricht diese Isolierung des Einzelwerks und nimmt „das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung“ in den Blick.<sup>4</sup> Erweitert man diese Denkfigur um das für diesen Band und die ihm vorausgehende Tagung maßgebende Stichwort „Kontextwechsel“, dann ließe sich damit folgendes Szenario konstruieren: Ein Werk A, das im Kontext B situiert ist, wird diesem entnommen und in den neuen Kontext C transferiert. Das führt zu der Frage von „Kontextwechsel und Bedeutung“, also dazu, ob ein Werk, das ohne seine Form zu verändern in einen neuen Kontext wechselt, dabei seine Bedeutung beibehält oder ändert. Damit wäre die einfachste, aber vielleicht nicht einmal häufigste Form eines Kontextwechsels beschrieben. „Heilige Orte“ jedenfalls sperren sich in mancher Hinsicht gegen eine Einfügung in das so beschriebene Szenario. Weder sind sie kategorial als „Werk“ oder „Artefakt“ zu bestimmen, womit auch die Behauptung einer Formkonstanz problematisch wird, noch ist einfachhin zu sagen, was genau ihren Kontext ausmacht. Insofern bestätigt sich hier voll und ganz die Berechtigung für Kemps Postulat, sich „an der Vorstellung struktureller wie dynamischer Komplexität“ zu orientieren.<sup>5</sup>

Vor der Befragung signifikanter Beispiele sollen aber zunächst einige Grundzüge der Etablierung und der Übertragung heiliger Orte skizziert werden. Was also machte einen Ort zu einem heiligen Ort, zu einem *locus sanctus*?<sup>6</sup> Dass sich seit dem vierten Jahrhundert das Christentum der dem Neuen Testament eigentlich fremden Vorstellung von Ortsheiligkeit bemächtigte, geht vermutlich auf Vorstellungen und Praktiken antik-römischer Religiosität zurück, die den *locus religiosus*, den an das Überirdische, das Göttliche gebundenen Ort (*religere* – binden), kannte. Es ist ein Ort, von dem man glaubte, dass dort eine überirdische Wirkmacht spürbar war, ein Ort, an dem die Kraft eines Gottes gewirkt hatte und immer noch wirkte und der deshalb *sanctus* – heilig war.<sup>7</sup>

---

3 Kemp 1991, 89.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Für das Folgende sind grundlegend: Helgeland 1980; Smith 1987, 76–95; Markus 1997; darauf bezogen schon Reudenbach 2014, 199–201.

7 Helgeland 1980; Cancik 1985/1986, 251.

Mit großem Engagement nahm Konstantin der Große diese Vorstellung für das Christentum in Anspruch und realisierte nach 327 in Palästina ein Bauprogramm zur Identifizierung heiliger Orte, um diese mit Kirchenbauten zu besetzen. Im Großraum Jerusalem wurden so die Stätten der Epiphanie, von Geburt, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Jesu zu verehrten und von Pilgern besuchten *loca sancta*.<sup>8</sup>

Heilige Orte waren demnach nicht durch physische Beschaffenheit und Topographie als heilig definiert, sondern durch die den Ort überformenden biblischen Narrative, sodass Maurice Halbwachs von einer *topographie legendaire* gesprochen hat.<sup>9</sup> An diesen Orten war die Macht Gottes spürbar, so wie es in den Evangelien berichtet wurde, dort war die göttliche Natur Jesu, z. B. durch Wunder, sichtbar geworden. Diese am Ort weiterwirkende Heilskraft suchten die Pilger am eigenen Leibe zu erfahren. Zudem eignete diesen Orten die Kraft der Erinnerung und der Vergegenwärtigung von Vergangenen. Auch diese Vorstellung war ein antik-römisches Erbe. Schon Cicero hatte die Auffassung vertreten, die direkte Anschauung von Orten, an denen der Erinnerung würdige Männer sich aufgehalten hatten, bewege uns stärker als die Erzählung ihrer Taten oder die Lektüre ihrer Schriften. Diese Orte riefen, so Cicero, nicht nur die Erinnerung an diese Personen wach, sondern man meine, diese gleichsam lebendig vor sich zu sehen.<sup>10</sup> Genauso argumentieren auch die christlichen Denker:

So oft wir das Grab des Herrn betreten, sehen wir dort den Erlöser in einem Leinentuch liegen. Und wenn wir ein wenig dort verweilen, sehen wir den Engel zu seinen Füßen sitzen und neben seinem Haupte das zusammengefaltete Schweißstuch.<sup>11</sup>

schreibt Hieronymus. Noch Ende des 13. Jahrhunderts heißt es im viel benutzten Pilgerführer des Burchard von Monte Sion, an den heiligen Orten ließe sich Jesus *leibhaftig* wahrnehmen.

---

**8** Voelkl 1953a und b; Krautheimer 1981; Hunt 1997; Patrich 2006; Hartmann 2010, 603–607.

**9** Halbwachs 1941/2003.

**10** Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, V, 2. Diefenbach 2007, 19.

**11** Hieronymus, *Epistula* 46, 5: „Nonne tibi uenerabilius uidetur sepulchrum domini? quod quotienscumque ingredimur, totiens iacere in sindone cernimus saluatorem et paululum ibidem commorantes rursus uidemus angelum sedere ad pedes eius et ad caput sudarium conuolutum.“ Carruthers 1998, 42; Hartmann 2010, 622.

An allen diesen Orten ist die Erinnerung an die Ereignisse so frisch wie am ersten Tag, an dem sie tatsächlich und leibhaftig geschahen.<sup>12</sup>

Die von den Pilgern aufgesuchten *loca sancta* waren also Gedächtnisorte. Die Konfiguration zahlreicher dieser Gedächtnisorte machte Palästina zum Mnemotop und zum Heiligen Land, zur *terra sancta*.<sup>13</sup> Nicht selten glaubte man sogar, dass diese Stätten physische Spuren der Gegenwart Jesu bewahrt hätten, so z. B. in der Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg.<sup>14</sup> Auf das vierte Jahrhundert geht der Bau zurück, der im frühen zwölften Jahrhundert durch die Kreuzfahrer neu errichtet wurde. In seinem Innenraum wurden die Fußspuren, die Jesus bei der Himmelfahrt hinterlassen hatte, verehrt, bezeugt schon seit dem frühen fünften Jahrhundert.<sup>15</sup>

Zahlreiche Pilgerberichte beschwören die den heiligen Stätten inhärente Kraft zu Erinnerung und Vergegenwärtigung mit dem Vers aus Psalm 132, es seien die Orte, *ubi steterunt pedes eius*, an denen seine Füße standen (Ps. 132,7). In der Himmelfahrtskirche hatte diese Argumentationsfigur ganz unmittelbar Gestalt angenommen. Mehrere Quellen berichten vom Fußabdruck des Erlösers an dieser Stelle, von dem geglaubt wurde, dass er im Staub, später in einem Stein bewahrt wurde. Schon auf Sulpicius Severus (um 400) geht die Nachricht zurück, die sich später auch bei Arculf (siebtes Jahrhundert) findet, dass der Fußabdruck unversehrt sichtbar war, obwohl Pilger immer wieder den Staub von diesem heiligen Ort an sich genommen hätten.<sup>16</sup>

Dieser Wunderbericht bezeugt auch das Bedürfnis der Pilger, das Erlebnis des an den Ort gebundenen Heilswirkens Gottes in der Heimat perpetuieren zu können oder denjenigen in der Heimat zuteilwerden zu lassen, denen eine Pilgerfahrt nicht möglich war. So lag es nahe, dass sich der Glaube, Orte könnten eine göttliche Kraft besitzen und Erinnerungen generieren, mit Vorstellungen des Reliquienkultes verband. Gemeinsam war beiden Konzepten, dass Materie mit einer Kraft der

---

<sup>12</sup> Kiening 2011, 182.

<sup>13</sup> Carruthers 1998, 40–44; Assmann 1997, 41, 60; Ousterhout 2009, 2012; Hartmann 2010, 608–628.

<sup>14</sup> Zur Himmelfahrtskirche Klameth 1923, 96–130; Kühnel 1994, 30–33; Küchler 2013, 589–603.

<sup>15</sup> Worm 2003, 307–310.

<sup>16</sup> Ebd. 308, Anm. 27; Boroffka 2017, 41–45.

Vergegenwärtigung und Heilsvermittlung angereichert sein könne.<sup>17</sup> So wie noch der kleinsten Reliquie als *pars pro toto* die Wirkmacht eines Heiligen zukam, so konnten auch die Heils- und Segenskräfte eines heiligen Ortes durch ein materielles, von diesem Ort stammendes Relikt übertragen und anwesend gedacht und gemacht werden.

Damit rückt auch die physische Dimension der heiligen Orte in den Blick, sozusagen der materielle Kern unter der konstitutiven narrativen Überformung. Zu seiner Bedeutung trug bei, dass zahlreiche *loca sancta* schon von Natur aus ausgezeichnet waren, als Höhle, wie die Geburtshöhle in Bethlehem, oder als Berg, wie der Berg Horeb, der Sinai oder der Ölberg. Vor allem aber waren es Steine und Felsen, wie der Golgathafelsen oder der Felsen im Garten Gethsemani, die heilige Stätten markierten und die auch in Pilgerberichten immer wieder zur Identifizierung dieser Orte genannt wurden.<sup>18</sup> Wie der Staub von der Stätte der Himmelfahrt ist so auch an anderen heiligen Orten Materie – Steine, Staub, Holz, Öl oder Wasser – von den Pilgern entnommen worden. Mit dieser Übertragung wurden materielle Teile der Orte in die Heimat transferiert, wo dieser Materie Status und Verehrungsform von Reliquien zukam und wo sie die Orte selbst repräsentieren konnten. Beispielhaft steht dafür das berühmte, aus der päpstlichen Kapelle *Sancta Sanctorum* stammende Kästchen, in dem Steine und Hölzer von heiligen Stätten gesammelt sind.<sup>19</sup>

Zur materiellen Markierung der *loca sancta* gehörte aber auch die Ein- oder Umfassung des Gedächtnisortes durch Architektur. Die zweifellos wichtigste und für unser Thema hier bedeutsamste dieser Architekturen war der Komplex der Grabeskirche in Jerusalem, der auf Konstantin zurückgeht.<sup>20</sup> Die berühmte konstantinische Komplexanlage umfasste eine fünfschiffige gewestete Basilika mit östlich vorgelagertem Atrium.

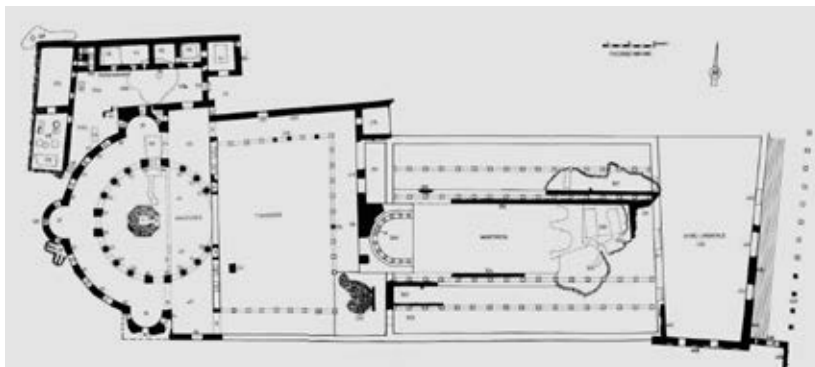
---

**17** Allgemein zum Reliquienkult Angenendt 1997 und 2010; Krueger 2010; Miller 2015; Smith 2015.

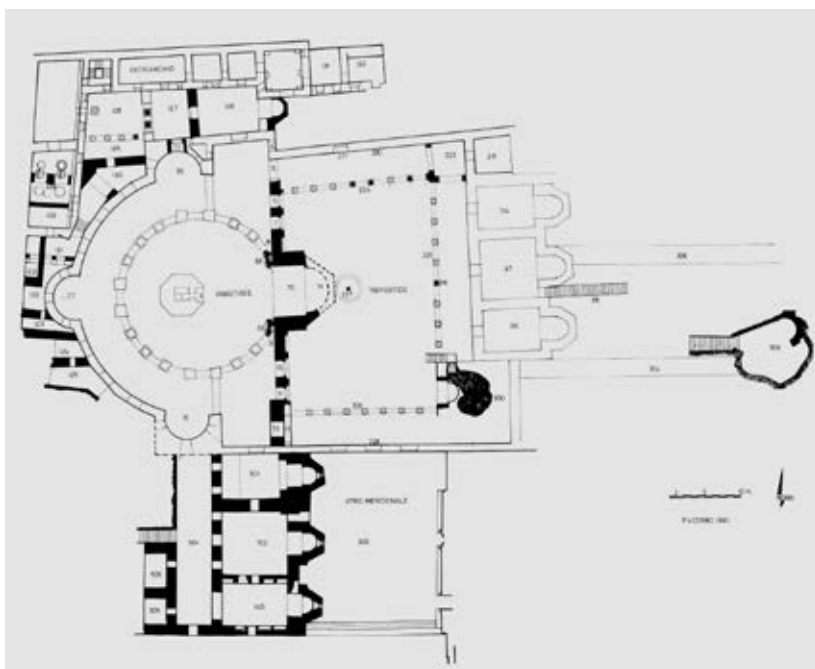
**18** Limor 2017.

**19** Weitzmann 1974; Reudenbach 2004 und 2008; Hahn 2012, 17–23; Fricke 2014; Krueger 2015.

**20** Zur Grabeskirche und ihrer im Folgenden kurz skizzierten Baugeschichte grundlegend: Coüasnon 1974; Corbo 1981; Krüger 2000 (mit umfangreicher Bibliographie 249–268); Küchler 2013, 287–328. Der monumentale Transfer der *loca sancta* und die Rezeption der Grabeskirche standen schon früh im Mittelpunkt von Überlegungen zur Ikonographie und Ikonologie von Architektur, vgl. z. B. den epochalen Aufsatz von Krautheimer 1942/1988; die neuere Forschung bei Morris 2005; Kühnel/Noga-Banai/Vorholt 2014.



1 Jerusalem, Gesamtanlage von Grabeskirche und Basilika in konstantinischer Zeit. Grundriss



2 Jerusalem, Grabeskirche nach dem Wiederaufbau im elften Jahrhundert. Grundriss

Westlich der Basilika erhob sich ein Zentralbau mit zweigeschossigem Umgang, die Rotunde der Grabeskirche, die sogenannte Anastasis-Rotunde, in deren Inneren, leicht aus dem Zentrum verschoben, das eigentliche Grabmonument, das Heilige Grab mit der Grabkammer Jesu, platziert war. Rotunde und Basilika verband ein annähernd rechteckiger Hof. In seiner südöstlichen Ecke, angrenzend an das südliche Seitenschiff der Basilika, war die Kreuzigungsstätte, der Golgathafelsen, gelegen (Abb. 1).

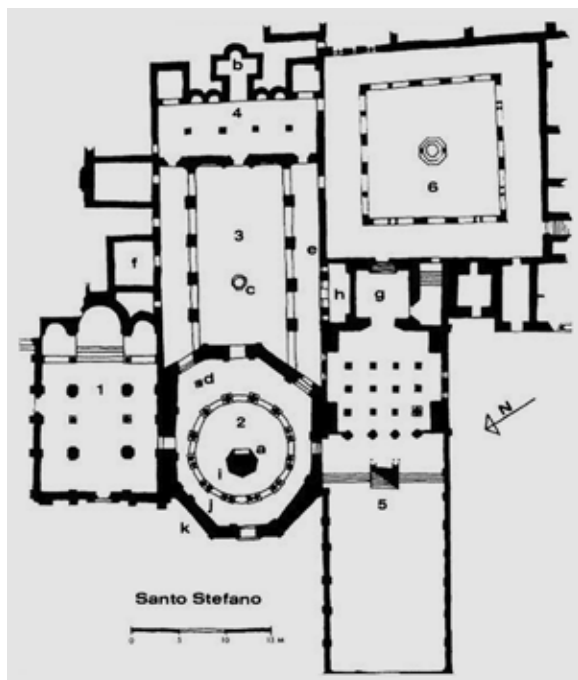
Auf die komplexe Baugeschichte dieser Anlage ist hier nicht näher einzugehen. Erwähnt sei nur die Zerstörung durch den Kalifen al-Hakim am Anfang des elften Jahrhunderts, auf die eine bis in die dreißiger Jahre des elften Jahrhunderts währende Erneuerung und Umgestaltung der Anlage folgte. Sie umfasste neben der Wiederherstellung der Rotunde vor allem die Ostseite des Verbindungshofes, an der der Golgathafelsen mit einer eigenen Kapelle umgeben wurde. Seitlich davon legte man weitere Kapellen als Gedächtnisorte für Stationen der Passion an (Abb. 2). Die Kreuzfahrer schließlich erweiterten ab ca. 1170 die Rotunde durch einen Anbau, eine dreischiffige Basilika mit Umgangsapsis. Dieser basilikale Anbau erstreckte sich auf dem Terrain des Hofes, sodass nun die Golgathakapelle in die eigentliche Grabeskirche einbezogen war.

Die Grabeskirche war nicht die einzige, aber sicherlich die wichtigste der *loca sancta*-Architekturen, die genauso wie materielle Relikte die authentischen heiligen Orte auch an anderer Stelle präsent machen konnten. Damit gilt auch, was diesen Ortstransfer von anderen Kontextwechseln fundamental unterscheidet: Der Transfer heiliger Orte heißt nämlich nicht, dass der Ort von seiner originären Position auf der Landkarte verschwand, um dann an anderer Stelle wiederzuerstehen. Es war nicht eine Translokierung im strengen Sinne, sondern ein Multiplizieren des als authentisch geglaubten Ortes. Mit ihm korrespondierten die transferrten Orte permanent, unterhielten eine durch Reliquien oder Architekturen übertragene Sinnbeziehung, die auch in Schriftquellen, z. B. durch Wendungen wie „qui dicitur Jerusalem“ artikuliert wurde.

Ein dominierendes Element des Transfers war also für die Bezugnahme auf die *loca sancta*-Architekturen im Heiligen Land, für die sich sehr unterschiedliche Formen und Verfahren entwickelten. Paradigmatisch vereint findet sich diese Diversität in dem bedeutenden Kirchenkomplex bei S. Stefano in Bologna (Abb. 3).<sup>21</sup> In dieser Anlage sind mehrere

---

**21** Das Folgende nach Ousterhout 1981. Siehe außerdem: Krautheimer 1942/1988, 161–163; Morris 1997; Borghi 2010; Kühnel 2012, 248–249.



3 Bologna, Kirchenkomplex S. Stefano mit S. Sepolcro (2) und Golgatha-Kapelle (4b), Grundriss (nach Ousterhout)

Kirchen und weitere Gebäude zu einem Komplex gruppiert, der partiell schon auf das fünfte oder sechste Jahrhundert zurückgeht. Schon im neunten Jahrhundert heißt es: „sanctum stefanum qui dicitur sancta Hyerusalem“<sup>22</sup>. Die im frühen elften Jahrhundert verfasste Vita des hl. Bononius weiß von den *loca sancta* Bolognas zu berichten, die der hl. Petronius in dieser Stadt „ad imaginem Palestine“ errichtet habe.<sup>23</sup> Noch deutlichere Konturen gewinnt die Überlieferung im zwölften Jahrhundert. Für 1141 ist die Translation mehrerer Passionsreliquien in den Kirchenkomplex belegt.<sup>24</sup> Möglicherweise war diese Translation der Anstoß für die Neugestaltung der schon zuvor von Jerusalem-Assoziationen geprägten Anlage. Diese Neufassung der Anlage als Nachbild der heiligen Stätten in Jerusalem wurde zudem begleitet und propagiert durch die um 1180

<sup>22</sup> Ousterhout 1981, 311, 318, Anm. 13.

<sup>23</sup> Ebd. 313, 319 Anm. 25.

<sup>24</sup> Ebd. 312, 314.



verfasste Vita des hl. Petronius. Petronius war in den Jahren 432–450 der erste Bischof Bolognas und wurde später als Stadtpatron verehrt. Die Vita des zwölften Jahrhunderts beansprucht ihn als Gründer von S. Stefano und belegt explizit die Bezugnahme auf das Hl. Grab in Jerusalem. Sie berichtet von einem Grab in der „ecclesia s. Stephani ... ad instar eius, in quo Dominus Ihesus Christus positus fuerat.“<sup>25</sup>

Unverkennbar orientiert sich das „Jerusalem“ in Bologna in der gesamten Disposition wie in einzelnen Formen am Komplex Grabeskirche in Jerusalem, und zwar in dem Zustand, in dem dieser nach den Zerstörungen durch al-Hakim und der Wiederherstellung im elften Jahrhundert war. Das betrifft die Platzierung wie die Abfolge von Zentralbau, Hof und Kapellen auf einer West-Ost-Achse. Dabei nimmt der im Westen von zwei weiteren Kirchen gerahmte Zentralbau Formmotive der Anastasis-Rotunde auf: Ein zentraler Grundriss, dort als Rotunde, hier als Oktogon, ein innerer Kranz von zwölf Stützen mit Umgang und Emporen. Stets wird das Oktogon daher als S. Sepolcro bezeichnet, in dem wie in Jerusalem nicht in der Mitte, sondern leicht nach Westen verschoben, ein kleines Grabmonument steht, eben jenes, das dem Grab Jesu nachgebildet war.

Wie in Jerusalem liegt dem Zentralbau gegenüber im Hof eine Reihe von Passionskapellen, ursprünglich vermutlich Grabkapellen aus dem 6. Jahrhundert, die man nun in den Ostflügel des Hofes integrierte und umwidmete. Die mittlere, nach Osten kreuzförmig ausgreifende Kapelle birgt die nachgebildete Kreuzigungsstätte, „qui Golgotha dicitur“. Dort ließ Petronius, so die Vita, ein hölzernes Kreuz aufstellen, „das an allen Seiten in Länge, und Breite vollständig wie das Kreuz Christi (instar crucis Christi) gemacht war“<sup>26</sup>. Diese Angabe bezeugt den Willen, das nach Bologna verschobene Jerusalem nicht allein durch die architektonische Angleichung und Übertragung, sondern auch durch die Einbeziehung von Objekten, von Reliquien und materieller Substanz der *loca sancta* zu authentifizieren.

In geradezu gigantischem Ausmaß ist dieses Verfahren auch für Pisa überliefert, wo Dom und Baptisterium, auf einer Achse einander gegenüber liegend, die Jerusalemer Konstellation von Anastasis-Rotunde und Basilika nachstellen. Die Durchmesser von Baptisterium und Anastasis-Rotunde sind nahezu identisch und im ursprünglichen Zustand der Mitte des zwölften Jahrhunderts ähnelte die Silhouette des Baptisteriums dem

---

<sup>25</sup> Ebd. 312, 319, Anm. 20.

<sup>26</sup> Ebd. 312, 319, Anm. 21.

Jerusalem Vorbild.<sup>27</sup> Als im dreizehnten Jahrhundert, 1277, Erzbischof Federico Visconti dem Domkapitel ein Grundstück zwischen Piazza del Duomo und Stadtmauer für die Einrichtung eines Friedhofs schenkte, gewann eine offenbar schon ältere Überlieferung feste Gestalt. Erde aus dem Heiligen Land, nicht als kleine Ortsreliquien, sondern offenbar im Umfang mehrerer Schiffsladungen wurde aus Jerusalem für die Anlage dieses Friedhofs herbeigeschafft.<sup>28</sup> Die Bezeichnung als *Camposanto*, die erstmals in der Schenkungsurkunde zu greifen ist, ist ein Reflex dieses Transports heiliger Erde nach Pisa, wo eine Bestattung in eben dieser Erde dem Seelenheil der Verstorbenen zugutekommen sollte. Zugleich kann diese Translation heiliger Erde als programmatische Affirmation und Steigerung der schon bestehenden Jerusalemtopographie der Pisaner Piazza del Duomo angesehen werden.

Auch für den Komplex von S. Stefano in Bologna ist über die architektonischen Korrespondenzen hinaus eine Anreicherung der Jerusalembezüge durch Passionsreliquien zu belegen. In S. Sepolcro war mitten im nord-östlichen Umgang, wie ein Fremdkörper oder eine Spolie auf einem eigenartigen, nicht recht passenden Sockel stehend, ein bedeutendes Objekt der Passion, nämlich die Geißelsäule ausgestellt. Die Petronius-Vita weist eigens auf diese Säule aus Marmor hin und vermerkt, sie sei derjenigen, an der Jesus geißelt wurde, ähnlich. Es handelt sich demnach nicht um die wahre Geißelsäule, deren Fragment in einer Nische der Jerusalemer Grabeskirche aufgestellt war. Die Säule in Bologna steigert die Authentizität des Ortes durch die behauptete Ähnlichkeit mit der wahren Geißelsäule in Jerusalem.<sup>29</sup> Die bereits erwähnte Vergegenwärtigung des Kreuzes Christi in der Golgathakapelle bediente sich eines vergleichbaren Verfahrens. Das hölzerne Kreuz in Bologna war nicht eine tatsächliche materielle Reliquie des wahren Kreuzes, sondern glich diesem in seinen Maßen.

Dies ist kein Einzelfall. Sehr oft berichten Quellen davon, dass Abmessungen von Architekturen, Objekten und Distanzen denjenigen im Heiligen Land entsprachen. Bischof Meinwerk von Paderborn sandte z. B. Wino aus dem Kloster in Helmarshausen um das Jahr 1033 nach Jerusalem, damit er Grabeskirche und Grab vermesse.<sup>30</sup> Nach diesen

---

**27** Zum Baptisterium als „Kopie“ der Anastasis-Rotunde Boeck 1964; Seidel 1977; Bodner 2014.

**28** Ahl 2003, 95, 98, 102; Bodner 2015; Donkin 2017, 114; Ganz 2019, 120–121.

**29** Borghi 2010, 130; Mai 2018, 186–191.

**30** Wesenberg 1949; Mietke, 1991, 111–216; Weber 2009, 228, 233–234.

Angaben ließ Meinwerk dann die 1046 geweihte Busdorfkirche in Paderborn errichten. Maßzahlen fungierten wie virtuelle Berührungsreliquien, die von den heiligen Orten stammten, von ihnen abgenommen wurden und andernorts reproduzierbar waren.<sup>31</sup> So behauptet auch die *Vita s. Petronii*, im bologneser Jerusalem sei nicht nur das hölzerne Kreuz in der Golgathakapelle maßgleich mit dem Kreuz Christi. Auch die Distanzen zwischen einzelnen Gebäuden und Orten, z. B. zwischen der Grablege im Zentralbau und dem Kreuzigungsort in der Golgathakapelle, entspreche den Entfernungen in Jerusalem.<sup>32</sup>

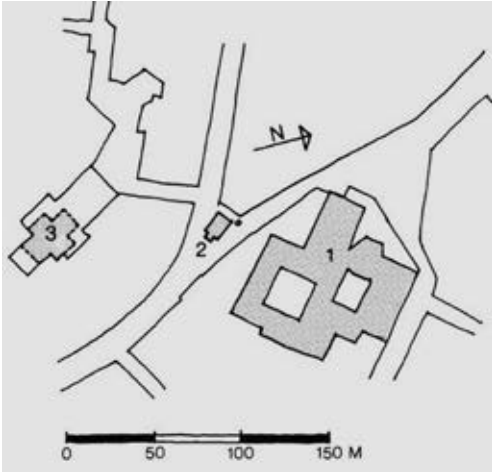
Neben der direkten architektonischen Formübernahme und deren Anreicherung durch Reliquien und andere Objekte konnte, zusätzlich zur Wiederholung von in Jerusalem und im Heiligen Land vorgegebenen Distanzen, noch ein weiteres Verfahren des Ortstransfers ins Spiel kommen. Gemeint ist die Angleichung des eigenen Ortes an topographische Konstellationen in Palästina. Auch dies ist für Bologna von Belang. Die, wie bereits erwähnt, schon im neunten Jahrhundert „Jerusalem“ genannte Kirchenanlage bei S. Stefano mit S. Sepolcro im Zentrum wurde nämlich im zwölften Jahrhundert eingebettet in eine Modellierung des gesamten Stadtraumes zur Heiligen Stadt.<sup>33</sup> Um die eigene Stadt zu einem neuen Jerusalem und zur Ankündigung des Himmlischen Jerusalem zu formen, bezog man sich auf das irdische Jerusalem als ein topographisches Dispositiv. An ihm wurde die Platzierung von Kirchen im Stadtraum ausgerichtet. Nach dem Zeugnis der Petronius-Vita wurden dafür zwei Kirchen in der Nachbarschaft von S. Stefano und die Geländetopographie dieses Areals in Anspruch genommen.<sup>34</sup> Das betrifft zunächst die kreuzförmige Kirche S. Giovanni in Monte auf einer benachbarten Anhöhe (Abb. 4). Der Vita zufolge habe der hl. Petronius diese Anhöhe aufschütten und darauf S. Giovanni in Monte errichten lassen als Nachbildung der Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg. Auch sei die Entfernung zur Grabesrotunde S. Sepolcro dieselbe wie in Jerusalem die der Himmelfahrtskirche zur Anastasisrotunde. Alle diese Angaben sind fiktiv; weder ist die Anhöhe künstlich aufgeschüttet, noch hatte S. Giovanni in Monte etwas mit der Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg gemein. Auch ist die Entfernung zwischen den Kirchen in Bologna und Jerusalem unterschiedlich.

**31** Boroffka 2017, 41–76.

**32** Krautheimer 1942/1988, 163; Ousterhout 1981, 312, 319, Anm. 22.

**33** Zur Vorstellung von heiligen Städten Haverkamp 1987.

**34** Das Folgende wieder nach Ousterhout 1981, 315–316; vgl. auch Kühnel 2012, 248–249.



4 Bologna, Lageplan von S. Stefano (1), S. Tecla (2) und S. Giovanni in Monte (3), (nach Ousterhout)

Von der zweiten Kirche, die der hl. Tecla geweiht war, heißt es in der Vita, sie sei *in similitudine* der Kirche im Tal Josaphat bei Jerusalem erbaut, gemeint ist die Kirche am Grab Mariens. Da die Kirche heute nicht mehr nachweisbar ist, lässt sich die behauptete Ähnlichkeit zum Mariengrab nicht verifizieren. Nach einem Stadtplan des sechzehnten Jahrhunderts lässt sich die Kirche aber lokalisieren, und zwar zwischen dem Komplex von S. Stefano und der als Ölberg verstandenen Anhöhe mit S. Giovanni. Indem die Vita die Stadtopographie und die Lage dieser Kirchen zu einer konzeptionellen Leistung des hl. Petronius erklärte und als eine vom Bischof geplante und realisierte Angleichung Bolognas an Jerusalem beanspruchte, konstruierte und stimulierte sie das Selbstverständnis und die Wahrnehmung Bolognas als eines Neuen Jerusalems. Dabei entsprach die Disposition der Kirchen zwar nicht in den Distanzen, wohl aber in ihrer Anordnung in der Stadtopographie durchaus derjenigen in Jerusalem. Dort liegt die Anastasis-Rotunde in der Stadt, die Himmelfahrtskirche entfernt oben auf dem Ölberg. Zwischen beiden, tiefer gelegen im Tal Josaphat, steht die Kirche am Mariengrab. Die Deutung der Stadtopographie Bolognas als Jerusalem untermauerte also das Authentizitätsversprechen des um S. Sepolcro gruppierten Komplexes von S. Stefano, der damit nicht nur Anastasis-Rotunde und Golgatha durch Lage, Form und Objekte vergegenwärtigte, sondern auch in der Topographie der als „Jerusalem“ propagierten heiligen Stadt verortete.

Die hier beispielhaft mit der Situation in Bologna und Pisa aufgerufenen Verfahren, die *loca sancta* Jerusalems auch an anderer Stelle zu vergegenwärtigen, setzten also einerseits auf architektonische Formübernahmen und andererseits auf die Übertragung von Materie, von Steinen, Erde oder Reliquien, darunter materielle Partikel, aber auch von Abmessungen als einer Art Berührungsreliquie. Beim Ortstransfer übertrug man also nicht die einen *locus sanctus* bestimmenden Elemente *in toto* und in ihrer originären Kohärenz. Auch wahrte man nicht die Formintegrität der Artefakte, der Architektur oder der Objekte; es dominierte im Kontextwechsel die Dissoziierung der Form, die am neuen Ort nur partiell, in freier Auswahl und Kombinatorik aktualisiert wurde. Was Richard Krautheimer schon vor langer Zeit für das ‚Kopieren‘ von Architektur im Mittelalter als charakteristisch erkannte, gilt auch hier: Um eine Architektur als Nachbau eines Vorbildes erkennbar zu machen, wurde das Vorbild im Mittelalter in der Regel nicht als 1:1 Reproduktion wiederholt, sondern mit nur wenigen charakteristischen Formeigenschaften aufgerufen.<sup>35</sup> In den genannten Beispielen war die Bezugnahme auf Jerusalem schon gesichert durch den Bautyp Zentralbau, die Anzahl der Stützen, partiell auch durch die Wahl des Materials, durch die Abmessungen oder das Patrozinium.

Das Vermögen der auf diese Weise neu etablierten heiligen Stätten, Ereignisse der Heilsgeschichte ins Gedächtnis rufen und ihre Heils- und Segenskräfte vermitteln zu können, wurde freilich nicht nur durch Form- und Objekt-Transfer artikuliert und der Imagination überlassen. Wurden damit die Orte und teilweise auch deren topographische Einbindung im Heiligen Land verfügbar gemacht, so konnte darüber hinaus deren konstitutive biblische, legendarische und heilsgeschichtliche Aufladung auch performativ vergegenwärtigt werden. Dies spielte immer wieder eine gar nicht zu überschätzende Rolle, auch wenn in vielen Einzelfällen die Quellen darüber schweigen. Dennoch sind häufig genug liturgische oder paraliturgische Handlungen überliefert, die das biblische Narrativ der *loca sancta* auch am transferierten Ort aufriefen. Für Bologna ist eine erst 1520 belegte, wahrscheinlich aber schon früher übliche Palmsonntag-Prozession überliefert, die von S. Stefano nach S. Giovanni in Monte (Ölberg) führte.<sup>36</sup> Dort erfolgte der Segen, die Verteilung von Palmzweigen und dann die Rückkehr nach S. Stefano.

---

<sup>35</sup> Krautheimer 1942/1988.

<sup>36</sup> Ousterhout 1981, 316.

In die für die christliche Liturgiegeschichte fundamentale Vorstellung, liturgische Handlungen und den kirchlichen Festkalender von Weihnachten über Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten als Gedächtnis biblischer Heilsereignisse anzusehen, ließen sich die *loca sancta*, wo auch immer, mühelos integrieren. So wie es schon im vierten Jahrhundert für Jerusalem belegt ist, fungierten sie als authentisch geglaubte Orte dieser Ereignisse.<sup>37</sup> Vor allem galt das für die Passions-, Karfreitags- und Osterliturgie, wenn beispielsweise, wie in Bologna, an Palmsonntag der Einzug Jesu in Jerusalem durch eine Prozession von der als Ölberg gedeuteten Anhöhe nachgestellt und gefeiert wurde. In gleicher Weise konnte die Verehrung des Kreuzes an einem neuen Ort Golgatha oder die Auferstehung mit einem in die Osterliturgie einbezogenen Nachbau des Heiligen Grabes inszeniert werden, als performative Aktualisierung der transferierten *loca sancta*.

Die außerhalb Palästinas nachgebauten und neu arrangierten heiligen Stätten, die von Jerusalem transferierten und damit multiplizierten *loca sancta* wiederholten demnach die Architektur- oder Objektensembles der originären Orte nicht vollständig und nicht in der originären Kohärenz aller ihrer Formen und Eigenschaften. Vielmehr riefen sie die heiligen Stätten in jeweils neuen Konfigurationen signifikanter Elemente – sowohl von Formmotiven wie von materiellen Relikten – an anderer Stelle neu auf. Das Augenmerk lag also nicht auf einer getreuen Wiederholung der Formen *in toto*, sondern auf der Übertragung einer Bedeutung, die auch bei der Dissoziierung des originären Ensembles gewährleistet war durch einzelne materielle Partikel oder durch charakteristische Eigenschaften und Formmotive. Damit wurde die Bedeutung der Orte als heilige Orte, die durch das Leben Jesu und biblische Ereignisse ausgewiesen waren, auch andernorts wirksam und verfügbar. Das heißt zugleich, dass damit eine Sinnbeziehung zwischen den originären und den transferierten Orten permanent mitgedacht wurde und jederzeit auch durch liturgische Handlungen vor Augen geführt werden konnte.

Das Verständnis derartiger Ortstransfers als Kontextwechsel ist insofern auch zu problematisieren. Sicherlich, man kann ein Jerusalem in Bologna als Kontextwechsel verstehen, aus der Geographie des Heiligen Landes nach Italien. Etwas überspitzt könnte man allerdings auch sagen, dass heilige Orte und die dazu gehörenden Objekte einen Kontext unveränderlich stets mit sich führten, eben ihren heilsgeschichtlichen Sinn,

---

<sup>37</sup> Vgl. den Bericht der Nonne Egeria, die Ende des vierten Jahrhunderts das Heilige Land bereist hatte. Zur Prozession an Palmsonntag Egeria, *Itinerarium*, 31,1; dazu Röwekamp 1995, 90–91.

ihre Bedeutung als Gedächtnisort und damit insgesamt den Kontext einer *topographie légendaire*. Es ging gerade darum, die *loca sancta* mit diesem Kontext auch an anderer Stelle verfügbar und erlebbar zu machen. Die hohe Prägekraft dieses Kontextes zeigte sich gerade dann, wenn bereits vorhandene Konstellationen, wie topographische Situationen, Anhöhen und Täler, die Markierung von Orten innerhalb oder vor der Stadt, die Verteilung von Kirchen in der Stadtopographie, die Bestimmung von Patrozinien u. a. auf das Dispositiv Jerusalem bezogen und gedeutet wurden. Der Ortstransfer war somit im eigentlichen Sinn kein vollständiger Kontextwechsel. Der dem heiligen Ort anhaftende Kontext konnte vielmehr, zumindest partiell, den am neuen Standort bereits existierenden und vorgefundenen ersetzen. Dies war häufig, und auch das lässt sich beispielhaft in Bologna und Pisa verfolgen, nicht ein einmaliges, punktuelles Ereignis, sondern ein oft über Jahrhunderte andauernder dynamischer Prozess, der die Übertragung durch neue Konfigurationen immer wieder bestärkte und steigerte.<sup>38</sup>

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Ahl 2002** Ahl, Diane Cohl: Camposanto, *Terra santa*: Picturing the Holy Land in Pisa. In: *Artibus et Historiae* 24, Nr. 48 (2003), 95–122.
- Angenendt 1997** Angenendt, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1997.
- Angenendt 2010** Angenendt, Arnold: Relics and their veneration. In: Bagnoli 2010, 19–28.
- Assmann 1997** Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. München 1997.
- Bagnoli 2010** Bagnoli, Martina u. a. (Hrsg.): *Treasures of Heaven. Saints, relics, and devotion in medieval Europe*. (Ausstellungskatalog The Cleveland Museum, The Walters Art Museum, Baltimore, The British Museum, London). New Haven (u. a.) 2010.
- Bartal/Bodner/Kühnel 2017** Bartal, Renana / Bodner, Neta / Kühnel, Bianca (Hrsg.): *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place, 500–1500*. London / New York 2017.
- Bitton-Ashkelony 2005** Bitton-Ashkelony, Brouria: *Encountering the Sacred: The Debate on Christian Pilgrimage in Late Antiquity (Transformation of the Classical Heritage, 38)*. Berkeley 2005.

---

**38** Zu dieser Facette des Kontextes Kemp 1991, bes. 99–100.

- Bodner 2014** Bodner, Neta: The Baptistery of Pisa and the Rotunda of the Holy Sepulchre: A Reconsideration. In: Kühnel / Noga-Banai / Vorholt 2014, 95–105.
- Bodner 2015** Bodner, Neta: Earth from Jerusalem in the Pisan Camposanto. In: Bartal, Renana / Vorholt, Hanna (Hrsg.): Between Jerusalem and Europe. Essays in Honour of Bianca Kühnel (Visualising the Middle Ages, 11). Leiden/Boston 2015, 74–93.
- Boeck 1964** Boeck, Urs: Das Baptisterium zu Pisa und die Jerusalemer Anastasis. In: Bonner Jahrbücher 164 (1964), 146–156.
- Borghi 2010** Borghi, Beatrice: In viaggio verso la Terra Santa. La basilica di Santo Stefano in Bologna. Bologna 2010.
- Boroffka 2017** Boroffka, Anna: Die „Länge Christi“ in der Malerei. Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs. (Vestigia Biblicae, 35/36). Bern 2017.
- Cancik 1985/1986** Cancik, Hubert: Rome as Sacred Landscape: Varro and the End of Republican Religion in Rome. In: Visible Religion 4/5 (1985–86), 250–65.
- Carruthers 1998** Carruthers, Mary: The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200. (Cambridge Studies in Medieval Literature, 34). Cambridge 1998.
- Corbo 1981** Corbo, Virgilio C.: Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. (Studium Biblicum Franciscanum. Collectio Maior, 29). 3 Bde. Jerusalem 1981.
- Coüasnon 1974** Coüasnon, Charles: The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. (The Schweich lectures of the British Academy, 1972). London 1974.
- Diefenbach 2007** Diefenbach, Steffen: Römische Erinnerungsräume: Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. (Millennium-Studien, 11). Berlin 2007.
- Donkin 2017** Donkin, Lucy: Earth from elsewhere: burial in terra sancta beyond the Holy Land. In: Bartal/Bodner/Kühnel 2017, 109–126.
- Donner 1979** Donner, Herbert: Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die ältesten Berichte christlicher Palästina-pilger (4.-7. Jahrhundert). Stuttgart 1979.
- Fricke 2014** Fricke, Beate: Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican. In: West 86<sup>th</sup>. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture 21 (2014), 230–250.
- Ganz 2019** Ganz, David: Pisa 1336: Reisen an andere Orte. In: Kiening, Christian / Stercken, Martina (Hrsg.): Medialität. Historische Konstellationen. (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 42). Zürich 2019, 119–133.
- Hahn 2012** Hahn, Cynthia: Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400 – circa 1204. Pennsylvania 2012.
- Hahn/Klein 2015** Hahn, Cynthia J. / Klein, Holger A. (Hrsg.): Saints and Sacred Matter. The cult of relics in Byzantium and beyond. Dumbarton Oaks / Baltimore 2015.



- Halbwachs 1941/2003** Halbwachs, Maurice: *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte: Étude de mémoire collective*. Paris 1941; deutsche Ausgabe: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land: Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*, übersetzt und hrsg. von Stephan Egger. (Édition discours, 21). Konstanz 2003.
- Hartmann 2010** Hartmann, Andreas: *Zwischen Relikt und Reliquie: Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften*. (Studien zur Alten Geschichte, 11). Berlin 2010.
- Haverkamp 1987** Haverkamp, Alfred: „Heilige Städte“ im hohen Mittelalter. In: Graus, František (Hrsg.): *Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme*. (Vorträge und Forschungen, 35). Sigmaringen 1987, 119–156.
- Helgeland 1980** Helgeland, John: *Time and Space: Christian and Roman*. In: Haase, Wolfgang (Hrsg.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Teil 2: Principat, 23.2. Berlin 1980, 1285–1305.
- Hunt 1982** Hunt, Edward David: *Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire, AD 312–460*. Oxford 1982.
- Hunt 1997** Hunt, Edward David: *Constantine and Jerusalem*. In: *Journal of Ecclesiastical History* 48 (1997), 405–424.
- Kemp 1991** Kemp, Wolfgang: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: *Texte zur Kunst* 1991 (2), 89–101.
- Kiening 2011** Kiening, Christian: *Prozessionalität der Passion*. In: Gvozdeva, Katja / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*. Heidelberg 2011, 177–197.
- Klameth 1923** Klameth, Gustav: *Die neutestamentlichen Lokaltraditionen Palästinas in der Zeit vor den Kreuzzügen, 2: Die Ölbergüberlieferungen, 1* (Neutestamentliche Abhandlungen, 10,2). Münster 1923.
- Kötting 1950** Kötting, Bernhard: *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*. (Forschungen zur Volkskunde, 34–35). Münster 1950.
- Krautheimer 1942/1988** Krautheimer Richard: *Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur*. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*. Köln 1988, 142–189 mit Postskript 1969 (190) und Postskript 1987 (191–197); zuerst publiziert als: *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), 1–33.
- Krautheimer 1981** Krautheimer, Richard: *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth 1981.
- Krueger 2010** Krueger, Derek: *The Religion of Relics in Late Antiquity and Byzantium*. In: Bagnoli 2010, 5–17.
- Krueger 2015** Krueger, Derek: *Liturgical Time and Holy Land Reliquaries in Early Byzantium*. In: Hahn/Klein 2015, 111–131.
- Krüger 2000** Krüger, Jürgen: *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung*. Regensburg 2000.

**Küchler 2013** Küchler, Max: Jerusalem. Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt. 2. völlig neu überarb. Aufl. Göttingen 2013.

**Kühnel 1994** Kühnel, Bianca: Crusader Art of the Twelfth Century. Berlin 1994.

**Kühnel 2012** Kühnel, Bianca: Virtual Pilgrimages to Real Places: the Holy Landscapes. In: Donkin, Lucy / Vorholt, Hanna: Imagining Jerusalem in the Medieval West. (Proceedings of the British Academy, 175). Oxford 2012, 243–264.

**Kühnel / Noga-Banai / Vorholt 2014** Kühnel, Bianca / Noga-Banai, Galit / Vorholt, Hanna (Hrsg.): Visual Constructs of Jerusalem. (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages, 18). Turnhout 2014.

**Limor 2006** Limor, Ora: „Holy Journey“. Pilgrimage and Christian Sacred Landscape. In: Dies. / Stroumsa, Guy G. (Hrsg.): Christians and Christianity in the Holy Land: From the Origins to the Latin Kingdoms (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages, 5). Turnhout 2006, 321–353.

**Limor 2017** Limor, Ora: Earth, stone, water and oil: objects of veneration in Holy Land travel narratives. In: Bartal/Bodner/Kühnel 2017, 3–18.

**Mai 2019** Mai, Nadine: Jerusalem-Transformationen. Die Brügger Jerusalemkapelle und die monumentale Nachbildung der Heiligen Stätten um 1500. Diss. Hamburg 2018.

**Markus 1994** Markus, Robert A.: How on Earth Could Places Become Holy? Origins of the Idea of Holy Places. In: Journal of Early Christian Studies 2 (1994), 257–271.

**Mietke 1991** Mietke, Gabriele: Die Bautätigkeit Bischof Meinwerks von Paderborn und die frühchristliche und byzantinische Architektur. (Paderborner theologische Studien, 21). Paderborn u. a. 1991.

**Miller 2015** Miller, Patricia Cox: Figuring relics: a poetics of enshrinement. In: Hahn/Klein 2015, 99–109.

**Morris 1997** Morris, Colin: Bringing the Holy Sepulchre to the west: S. Stefano, Bologna, from the fifth to the twentieth century. In: Studies in Church History 33 (1997), 31–59.

**Morris 2005** Morris, Colin: The Sepulchre of Christ and the medieval west from the beginning to 1600. Oxford 2005.

**Ousterhout 1981** Ousterhout, Robert G.: The church of Santo Stefano: a „Jerusalem“ in Bologna. In: Gesta 20 (1981), 311–321.

**Ousterhout 1998** Ousterhout, Robert G.: Flexible geography and transportable topography. In: Kühnel, Bianca (Hrsg.): The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic art. Studies in honor of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday = Jewish art 23/24 (1997/98), 393–404.

**Ousterhout 2009** Ousterhout, Robert G.: „Sweetly Refreshed Imagination“: Remembering Jerusalem in Words and Images. In: Gesta 48 (2009), 153–168.

- Ousterhout 2012** Ousterhout, Robert G.: The Memory of Jerusalem: Text, Architecture, and the Craft of Thought. In: Hoffmann, Annette / Wolf, Gerhard (Hrsg.): Jerusalem as narrative space. Erzählraum Jerusalem. (Visualising the Middle Ages, 6). Leiden/Boston 2012, 139–154.
- Patrich 2006** Patrich, Joseph: Early Christian Churches in the Holy Land. In: Limor, Ora / Stroumsa, Guy G. (Hrsg.): Christians and Christianity in the Holy Land: From the Origins to the Latin Kingdoms. (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages, 5). Turnhout 2006, 356–399.
- Reudenbach 2005** Reudenbach, Bruno: Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort. In: Ders. / Toussaint, Gia (Hrsg.): Reliquiare im Mittelalter. (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 5) Berlin 2005, 21–41.
- Reudenbach 2008** Reudenbach, Bruno: *Loca sancta*. Zur materiellen Übertragung der heiligen Stätten. In: Ders. (Hrsg.): Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt. (Vestigia Bibliae 28). Bern 2008, 9–32.
- Reudenbach 2014** Reudenbach, Bruno: Holy Places and their Relics. In: Kühnel / Noga-Banai / Vorholt 2014, 197–206.
- Röwekamp 1995** Röwekamp, Georg: Egeria, *Itinerarium* – Reisebericht, übersetzt und eingeleitet von Dems. (Fontes Christiani, 20). Freiburg i. Br. u. a. 1995.
- Seidel 1977** Seidel, Max: Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik: Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten. In: Frühmittelalterliche Studien 11 (1977), 340–369.
- Smith 1987** Smith, Jonathan Z.: To Take Place. Toward Theory in Ritual. Chicago/London 1987.
- Smith 2015** Smith, Julia M. H.: Relics: an evolving tradition in latin christianity. In: Hahn, Cynthia J. / Klein, Holger A. (Hrsg.): Saints and sacred matter. The cult of relics in Byzantium and beyond. Dumbarton Oaks / Baltimore 2015, 41–60.
- Völkl 1953a** Völkl, Ludwig: Die konstantinischen Kirchenbauten nach Eusebius. In: Rivista di archeologia cristiana 29 (1953), 49–66, 187–206.
- Völkl 1953b** Völkl, Ludwig: Die Komplexanlagen im konstantinischen Kirchenbau. In: Das Münster 6 (1953), 301–310.
- Walker 1990** Walker, Peter W.: Holy City, Holy Places? Christian Attitudes to Jerusalem and the Holy Land in the Fourth Century. Oxford 1990.
- Weber 2009** Weber, Winfried: Die Jerusalemer Grabeskirche und ihre mittelalterlichen Nachbauten. In: Stiegemann, Christoph / Kroker, Martin (Hrsg.): Für Königtum und Himmelreich. 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn. Ausstellungskatalog Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn. Regensburg 2009, 228–237.
- Weitzmann 1974** Weitzmann, Kurt: *Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine. In: Dumbarton Oaks Papers 28 (1974), 31–55.

- Wesenberg 1949** Wesenberg, Rudolf: Wino von Helmarshausen und das kreuzförmige Oktogon. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 12 (1949), 30–40.
- Worm 2003** Worm, Andrea: Steine und Fußspuren Christi auf dem Ölberg. Zu zwei ungewöhnlichen Motiven bei Darstellungen der Himmelfahrt Christi. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66 (2003), 297–320.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1-2** Nach Corbo 1981, Bd. 2, Taf. 3 u. 4.
- 3-4** Nach Ousterhout 1981, 312 bzw. 316.

---

CHRISTOF BAIER

# „NATURSCENEN“ UND FRAGILE STATUENIDENTITÄTEN

## Antike Götterbilder im Kontext Landschaftsgarten

*Lo! in the Centre of this beauteous Scene,  
Glitters beneath her Dome the Cyprian Queen.<sup>1</sup>*

### 1. EINLEITUNG

In François Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum* von 1638 behauptet die „Venus Aphroditis in Hortis Mediceis“ durch ihre Darstellung auf drei Tafeln eine besondere Bedeutung.<sup>2</sup> Auch wenn die mehransichtige Präsentation den dreidimensionalen Charakter zu bewahren sucht, sind nun Papier und gereihtes Buchformat der Kontext der Venus. Mediale Transformation und Neukontextualisierung der Statue transportieren im Sinne einer Kanonbildung bewusst wesentliche Aspekte der als ursprünglich angenommenen („Venus Aphroditis“) und der neuzeitlichen („in Hortis Mediceis“) Statuenidentität.<sup>3</sup>

Nur sechs Jahre später, am 29. November 1644, besucht der englische Schriftsteller, Tagebuchautor und Gartenexperte John Evelyn die Villa Medici in Rom. In seinem Tagebuch hält er fest:

---

<sup>1</sup> West 1732, 222 f.

<sup>2</sup> Perrier 1638.

<sup>3</sup> Zum Konzept der Statuenidentität im Kontext des Projekts Morphomata siehe Jäger 2014.



**1** Stowe: Venus Medici in Vanbrughs *Rotunda*, Foto: Christof Baier, Sept. 2014 (siehe auch Taf. 11)

In the great chamber is the naked Gladiator whetting a Knife; but the Venus is without parallel, being the masterpiece of whose name you see graven under it in old Greeke characters, nothing in sculpture ever approached this miracle of art.<sup>4</sup>

---

**4** Evelyn 1889, 111.



**2** Rousham: Tal der Venus mit Pan, von Schwänen begleiteter Venus und Faun, Foto: Christof Baier, Sept. 2014 (siehe auch Taf. 12b)

Für Evelyn ist die Venus Medici, die er ausschließlich als Kunstwerk bewertet, schon Kanon. Der gebildete englische Reisende nimmt die antike Statue im Palazzo Medici in der „great chamber“ wahr, also in einem Innenraum und im Kontext einer repräsentativen Antikensammlung. Andere antike Statuen bewunderte er, wie bei Perrier betont „in Hortis“ – in den prächtigen Gärten der römischen Paläste und Villen.

Etwa 100 Jahre später wird die Venus Medici als Hauptakteurin in zwei frühen englischen Landschaftsgärten inszeniert werden – in Stowe und Rousham<sup>5</sup> (Abb. 1–2). Es liegt auf der Hand, dass der Kontextwechsel von der repräsentativen Antikensammlung in den Gartenraum einen Wandel der Bedeutungen der Skulptur ermöglichte und vielleicht auch notwendig machte. Dies gilt für jede Skulptur, die durch einen Kontextwechsel zur Gartenskulptur wird. Einerseits kann der Garten die Bedeutungsfülle der Skulptur begrenzen, eine ortsspezifische Konkretisierung herbeiführen. Andererseits ist an ein Diktum von Jürgen Wiener

---

**5** Beide heute an Ort und Stelle anzutreffende Statuen sind nicht jene aus dem frühen 18. Jahrhundert, sondern im 20. Jahrhundert neu aufgestellte Kopien, können also hinsichtlich ihrer konkreten bildhauerischen Qualität als Antikenkopien nicht befragt werden.

zu erinnern, der betont: „Gartengestalt und -skulptur sind wechselseitige Determinanten“<sup>6</sup>. In diesem Sinne ist die antike Statue als formal und (bis zu einem gewissen Grade auch) inhaltlich festgelegtes Artefakt auch als Kopie noch in der Lage, dem sie umgebenden gartenkünstlerischen Raum spezifische Bedeutungen einzuschreiben. Wiener beschreibt das Spezifische der Gartenskulptur im Bild des Rahmens, da im neuzeitlichen Garten, verstanden als „Kunstsystem von gesteigerter Mimesis“, nahezu „alles Gerahmte seinerseits Rahmen war“ und vom Betrachter erwartet wurde, „sich täuschen zu lassen und zugleich um diese Täuschung zu wissen, mithin die lebendigen und die mimetischen Artefakte zu unterscheiden und nicht zu unterscheiden.“<sup>7</sup> Dergestalt erscheint die Antike als Gartenskulptur prädestiniert für Fragen nach dem „Reframing“, nach der „transkriptiven Bezugnahme“, wie sie Ludwig Jäger als wesentlich für die „Morphom-Theorie“ beschrieben hat.<sup>8</sup>

Ein erster Fragenkomplex, der sich aus einer solchen Annäherung ergibt, umfasst Erkundungen darüber, als was antike Skulptur in unseren Beispielen präsentiert und wahrgenommen wird, zumal es schon für das Original, wie Dietrich Boschung betont hat, im neuzeitlichen Europa keine „verbindliche Interpretation“ gegeben hat.<sup>9</sup> Sah man die Venus Medici als kanonische antike Skulptur (gar als berühmte Aphrodite von Knidos des Praxiteles), als „miracle of art“, als schöne weibliche Aktdarstellung oder als Göttin?<sup>10</sup> Selbst als Göttin reichte das Bedeutungsspektrum von der Göttin der Liebe und der Schönheit, über die Vorstellung, die Römer hätten Venus auch als „guardian or goddess of the garden“ verehrt,<sup>11</sup> bis dahin, sie nur noch als vage Anspielung auf ein grundsätzlich vergangenes Arkadien zu begreifen.<sup>12</sup>

Ein zweiter Fragenkomplex weitet den Blick und schaut darauf, wie die antike Skulptur präsentiert wurde. Dies meint in einem ersten Schritt zunächst die Aufstellung im engeren Sinne, also etwa die Aufsockelung

---

6 Wiener 2012a, 33.

7 Wiener 2010, 132 f.

8 Jäger 2011, 136 f.

9 Boschung 2007, 167.

10 Zur Rezeptionsgeschichte siehe Boschung 2007; Körner 2002a; Körner 2002b. Zur Deutung als Göttin siehe Becker 2009.

11 Coffin 2000, 173. Allgemeiner zur Geschichte der Venus Medici immer noch Haskell/Penny 1981, 325–328.

12 Wiener 2012b, 297.



oder architektonische Inszenierung. Dann aber, in einen zweiten Schritt, ist der Gartenraum, die „Naturscene“ angesprochen, also das gattungstypische, künstlerisch geschaffene Setting der Figur und die darin gesetzten oder angedeuteten topologischen und ikonografischen Bezüge – gewissermaßen die „Natur als Skulpturenrahmen“<sup>13</sup>. Nicht selten nimmt der Gartenraum dabei für sich in Anspruch, selbst ‚Wiederaufführung‘ einer antiken oder andersartig idealisierten Landschaft zu sein, am prominentesten vielleicht als neues Arkadien oder Elysion.

Zur Darstellung des hier eingangs skizzierten Phänomens ‚antike Skulptur und Kontext Garten‘ bietet sich der frühe englische Landschaftsgarten in besonderem Maße an. Einerseits schlossen die Auftraggeber und Künstler, wie Wiener betont, beim Einsatz von Statuen hinsichtlich der ‚Figurenthemen und -typen‘ noch in Vielem an die ‚hochbarocke[r] Praxis‘ an,<sup>14</sup> andererseits findet sich in Anlagen wie Stowe oder Rousham mit ihren reduzierten Skulpturengruppen und ihren vereinzelt Skulpturen in „Naturscenen“ schon jener szenische Kontext, der den Landschaftsgarten bis ins 19. Jahrhundert hinein prägen sollte.

Wie intensiv Protagonisten des frühen Landschaftsgartens in England über den Garten als Kontext für antike Skulpturen diskutierten, zeigt schließlich eine Äußerung von Alexander Pope. In seiner *Epistle to Lord Burlington* beschreibt er 1731 satirisch die fiktive Gartenanlage von ‚Timon’s Villa‘:<sup>15</sup>

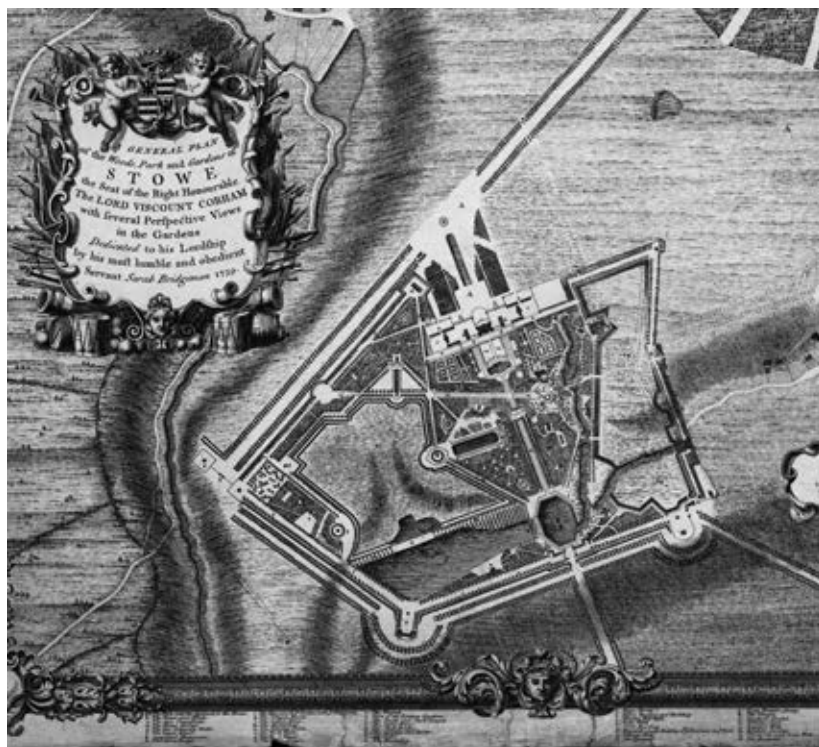
The suff’ring Eye inverted Nature sees,  
Trees cut to Statues, Statues thick as Trees,  
With here a Fountain, never to be play’d,  
and there a Summer-house, that knows no Shade.  
Here *Amphitrite* sails thro’ Myrtle bow’rs;  
There *Gladiators* fight, or die, in flow’rs;  
Un-water’d see the drooping Sea-horse mourn,  
And Swallows roost in *Nilus’* dusty Urn.<sup>16</sup>

**13** Zu der ebenso widersprüchlichen wie spannungsvollen Idee des Kontextes als Rahmen siehe Wiener 2010.

**14** Wiener 2012b, 305, Anm. 93.

**15** Zur Identifikation von Vorbildern für Timon’s Villa und zum Kontext dieser Gartensatire Popes siehe Aubrey 1983; Gardner 2004.

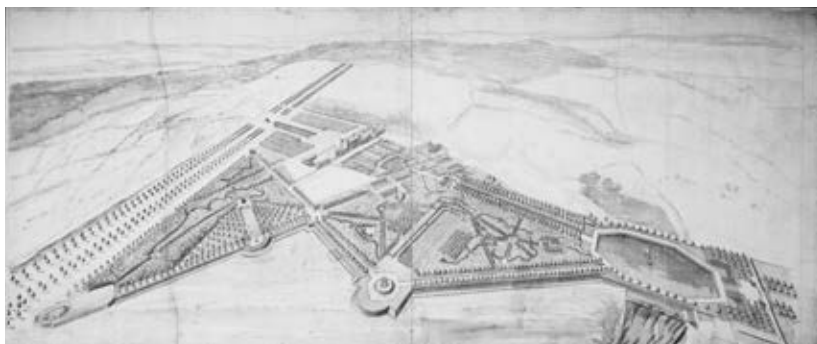
**16** Pope 1731. Kursivierung im Original.



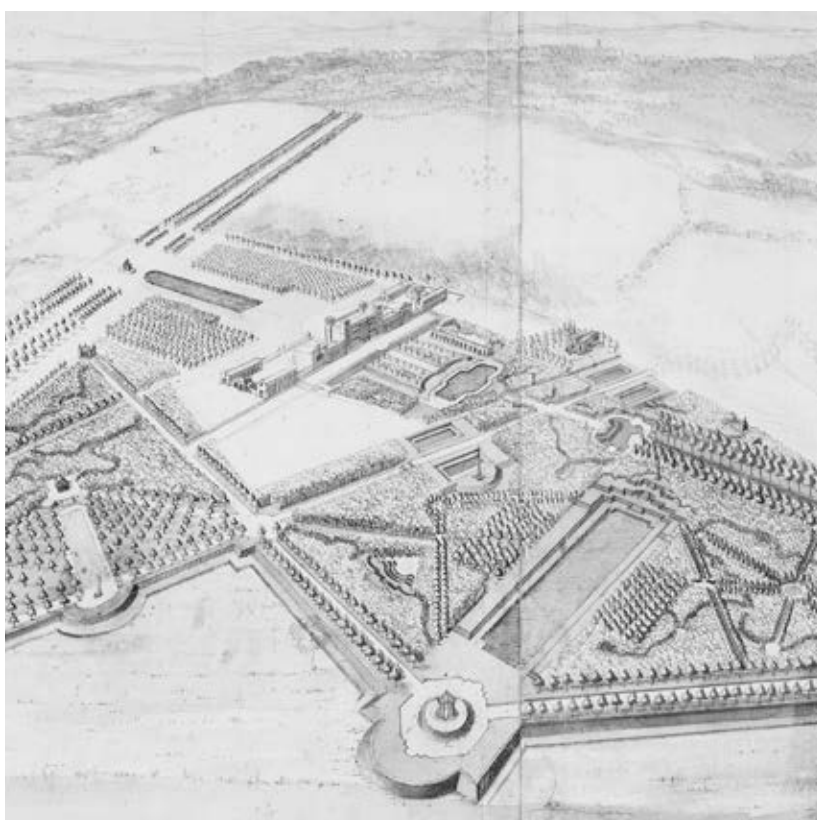
**3** Jacques Rigaud: A General Plan of the Woods, Park and Gardens of Stowe the Seat of the Right Honourable Lord Viscount Cobham: with Several Perspective Views in the Gardens, 1739. (Warschau, Biblioteka Narodowa)

## 2. „VARIETY OF VERY ELEGANT PROSPECTS“ – DIE VENUS MEDICI IN STOWE

Für Richard Temple, 1. Viscount Cobham, der ab 1711 seinen Landsitz Stowe mit großem Aufwand erweiterte und umgestaltete, realisierte Charles Bridgeman im Bereich der alten Hauptachse und westlich von dieser einen ebenso weitläufigen wie feinmaschig-komplex verknüpften Landschaftsraum (Abb. 3). Obwohl teils von den Gesetzten der Symmetrie befreit, bestimmen noch, wie im französischen Barockgarten, achsenartige, schnurgerade Promenaden und Walks die räumliche Erfahrung. Neben die ebenso französisch inspirierten boskettartigen Bereiche tritt jedoch die neuartige offene Landschaft des „Home Park“,



**4a** Charles Bridgeman: A bird's eye view of Stowe, Zeichnung ca. 1723. (Oxford, Bodleian Libraries)



**4b** Ausschnitt: Charles Bridgeman: A bird's eye view of Stowe, Zeichnung ca. 1723. (Oxford, Bodleian Libraries)

eine Weidelandschaft, die durch eine in ihrer Unsichtbarkeit spektakuläre Grenze (HaHa) kunstvoll in den Parkbereich einbezogen wird. Eingefasst werden der „Home Park“ und auch das gesamte Parkareal von breiten, dammartig erhöhten Walks.

In dem von Bridgeman bis in die frühen 1730er Jahre realisierten neuen Parkteil werden an räumlich und konzeptionell neuralgischen Orten zahlreiche Staffagebauten nach Entwürfen von John Vanbrugh und seinen Nachfolgern errichtet – Timothy Mowl nennt diese hier in Stowe beginnende, gartenkunstgeschichtlich hoch bedeutende Entwicklung „the rise of the temples“<sup>17</sup>.

Als eines der frühesten dieser kleinen Gartenbauwerke wird um 1721 ein Monopteros mit der Kopie der Venus Medici errichtet. In den Quellen als *Rotunda* oder auch „Temple of Venus“ bezeichnet (Abb. 4), steht der Bau auf einer markanten, axial auf ein Wasserbecken im Nordosten ausgerichteten Bastion, zusätzlich durch einen kleinen künstlichen Hügel und drei kreisrunde steinerne Stufen podestartig erhöht. Der damit wie ein Belvedere erscheinende, allseitig offene Monopteros wird gebildet aus zehn ionischen Säulen, die ein Gebälk tragen. Darüber erhob sich ursprünglich eine recht steile Kuppel mit großem abschließendem Kugelknäuf. Zentral unter der Kuppel steht die vergoldete Kopie der Venus Medici auf einem kreisrunden römischen Altarsockel aus blaugrauem Marmor.

### 2.1. VENUS MEDICI - „GILDED STATUE“, „MIRACLE OF ART“ UND „GODDESS“

Die zeitgenössischen Beschreibungen des Parks zeigen, dass die Skulptur in mehrfacher Bedeutung erfasst wurde. Zunächst – und erstaunlicherweise oft zuerst – nahm man sie als Göttin wahr. Dass dabei die zahlreichen, aus den überlieferten antiken Mythen ableitbaren Bedeutungen der Venus zumeist unerwähnt blieben, ist mit Jürgen Wiener als ein der Gartenskulptur epochenübergreifend eigenes Vergessen von Bedeutung zu werten,<sup>18</sup> aber auch als für den Landschaftsgarten spezifische Schwäche der allegorischen Bedeutungszuschreibung. Eine Ausnahme ist Gilbert West, der 1732 mit der Bezeichnung „Cyprian Queen“ eine Andeutung in diese Richtung setzte:

<sup>17</sup> Mowl 2010, 62.

<sup>18</sup> Wiener 2017, 446.

Lo! in the Center of this beauteous Scene,  
 Glitters beneath her Dome the Cyprian Queen:  
 Not like to her, whom ancient Homer prais'd,  
 To whom a thousand sacred Altars blaz'd:  
 When simple Beauty was the only Charm,  
 With which each tender Nymph and Swain grew warm:  
 But, yielding to the now-prevailing Taste,  
 In Gold, for modern Adoration, drest.<sup>19</sup>

Außer dieser Beobachtung erster Ordnung, der mit beiläufiger Gelehrigkeit vorgetragenen Identifizierung als Göttin Venus, führt West eine deutlich abgesetzte Wahrnehmung zweiter Ordnung an: Nur in einer Fußnote vermerkt er, es handele sich um die „gilded Statue of the Venus of Medicis“<sup>20</sup>. Neben der bemerkenswerten Reihenfolge wird hier deutlich, dass bei gebildeten Besuchern wie Gilbert West oder Benton Seeley<sup>21</sup> ein Grundwissen um die antike Mythologie der „Venus Aphroditis“ ebenso vorausgesetzt werden kann wie das Wissen um den künstlerischen Wert dieses „miracle of art“, dieser berühmten, längst kanonisierten Skulptur.<sup>22</sup>

Für die bewusste und in ihrer Schwerpunktsetzung variable Wahrnehmung als Göttin einerseits und als Kunstwerks andererseits, steht auch die Beschreibung von John Perceval, 1<sup>st</sup> Earl of Egmont, der 1724 betonte, in Stowe wären: „Heathen temples of different structure, and adorned with statues cast from the Anticks“ zu bewundern, um dann mit der Bemerkung fortzufahren, der „garden of Venus is delightful; you see her standing in her Temple“<sup>23</sup>. Wie sehr die pure Präsenz der Göttin im Garten trotz aller Beiläufigkeit die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Besucher und Besucherinnen bestimmen konnte, beweist schließlich die mit Gilbert West befreundete Elisabeth Montagu, als sie 1744 das Besondere eines Gartenbesuchs in Stowe mit den Worten beschrieb:

---

**19** West 1732, 222 f. Zur Textgattung der Gartenbeschreibung in England siehe zuletzt Anderson 2018.

**20** West 1732, 223.

**21** Benton Seeley betont 1744 in seinem Stowe-Führer: „The Rotunda is raised in Ionic Pillars on a gentle Rise, within is the Statue of Venus de Medicis, gilt, on a Pedestal of blue Marble. The Building is the Design of Sir John Vanbrugh. --- The Views form hence are enchanting.“ (Seeley 1744, 11).

**22** Zur Kanonisierung und zum Einsatz der Venus Medici in englischen Landschaftsgarten generell siehe Coffin 2000.

**23** Hier zitiert nach: Müller 1998, 214 f.



**5a** Jacques Rigaud: View of the Queen's Theatre from the Rotunda, lavierte Tuschezeichnung, ca. 1739, 29,5 × 49,5 cm, Metropolitan Museum



**5b** Ausschnitt: Jacques Rigaud: View of the Queen's Theatre from the Rotunda, lavierte Tuschezeichnung, ca. 1739, 29,5 × 49,5 cm, Metropolitan Museum

At Stowe you walk amidst heroes and deities, powers and persons, whom we have been taught to honour; who have embellished the world with arts, or instructed it in science: defended their country and improved it.<sup>24</sup>

Neben diesen schriftlichen Zeugnissen sind bildliche Schilderungen des Gartens von Stowe eine wichtige Quelle (Abb. 5). Es ist erstaunlich, wie sehr und mit welchem Erfolg sich die Künstler selbst auf den teils kleinen Formaten ihrer Stiche bemühten, die Venus Medici so darzustellen, das die berühmte antike Skulptur eindeutig erkennbar wird. Eine weitgehende Formkonstanz spielte offensichtlich eine wichtige Rolle.

Wie das Zitat von West andeutet, stand die Statue für Bildung, Geschmack und Reichtum – Kopien, wie jene, die bis in die 1770er Jahre in Stowe stand, wurden zumeist von bestens ausgebildeten Bildhauern direkt vor Ort – in Florenz – angefertigt und besaßen auch als Kopien einen hohen Distinktionswert. In Stowe scheint dieser Aspekt durch die Vergoldung der Kopie noch hervorgehoben worden zu sein. Dass diese konkrete, in ihrem gartenräumlichen Kontext begründete Inszenierung einer Antikenkopie durchaus auch einen diskursiven Bedeutungswandel bewirken konnte, zeigt sich wiederum an Wests Gartengedicht wenn er schreibt: „But, yielding to the now-prevailing Taste, / In Gold, for modern Adoration, drest.“ Die zweifellos auch aus Gründen der Verstärkung ihrer künstlerischen und, wie zu zeigen ist, landschaftsinszenatorischen Kraft veranlasste Vergoldung der Antikenkopie wertete West in einem übergeordneten Diskurs als ‚bad taste‘.<sup>25</sup>

Trotz allem aber markierte die Skulptur mit ihrer herausragenden künstlerischen Autorität, der besonderen gartenspezifisch-allegorischen Bedeutung der Dargestellten und ihrer materiellen Opulenz nachhaltig die Qualität ihres Aufstellungsortes.

## 2.2. ROTUNDA

Auf dem in den 1730er Jahren angefertigten Stich von Rigaud ist die berühmte Skulptur für die zahlreichen Staffagefiguren jedoch nur eine Attraktion unter vielen. Der besondere Reiz des Ortes ist, wie auch die zeitgenössischen Beschreibungen deutlich zeigen, nur zum Teil durch die inhaltliche und künstlerische Bedeutung der Skulptur bestimmt.

<sup>24</sup> Montagu 1825, 98. Bezüglich der wohlkalkulierten ‚Ausblendung‘ des Kunstwerkcharakters siehe Becker 2009.

<sup>25</sup> Noggle 2012, 72 f.

Vielmehr prägten erst die Skulptur, die sie bergende *Rotunda* und der umgebende Gartenraum zusammen einen offenen Kommunikationsraum von großer Attraktionsdichte. Deutlich bringt dies George Bickham 1753 zum Ausdruck:

Not far from hence a majestic Edifice rises, called The Rotunda: There is not a Piece of Stone-work in the whole Garden that makes a more beautiful Figure than this, in point of Perspective; it is an airy Building by Sir JOHN VANBRUGH. The Dome is supported on Ten Ionic Columns; and, in the Centre, standing on a circular Pedestal, is a Venus à Medicis.<sup>26</sup>

Die *Rotunda* ist als bewusste Bezugnahme auf die Inszenierung der berühmten Aphrodite von Knidos zu deuten, die, wie schon die Bezeichnung bei François Perrier nahelegt, als Urform der Venus Medici galt.<sup>27</sup> Wohl orientierte man sich an Plinius d. Ä., der in seiner *Naturalis historia* über die von Praxiteles geschaffene Statue der Aphrodite schrieb:

Ihr kleiner Tempel ist ringsum ganz offen, so daß das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann, das, wie man glaubt, mit ihrem Segen gefertigt wurde. Von welcher Seite auch immer man sie sieht, sie verdient gleiche Bewunderung.<sup>28</sup>

Mögliche Vorbilder für einen solchen Monopteros, der die von Plinius überlieferte Allansichtigkeit mustergültig umsetzt, sind in der Architektur und Architekturtheorie um 1700 kaum zu finden.<sup>29</sup> Ähnlich ist immerhin jener Monopteros, den Vitruv im 4. Buch seiner *De architectura libri decem* beschreibt. Schon in den weit verbreiteten Vitruv-Ausgaben von Daniele Barbaro taucht ab der Mitte des 16. Jahrhunderts regelmäßig der Monopteros-Grundriss als Bild auf. Doch erst Claude Perrault zeigt den „Monoptere“ in seiner kommentierten Übersetzung von 1673 auch in der Ansicht: Von 12 korinthischen Säulen umstanden, finden wir dort im Inneren auf einem kreisrunden Sockel eine antikisierende Statue

<sup>26</sup> Bickham 1753, 14.

<sup>27</sup> Boschung 2007, 166 f.; Coffin 2000, 176 f.

<sup>28</sup> Plinius 2007, 26 f.

<sup>29</sup> Palladio zeigt den antiken Vesta-Tempel und Bramantes Tempietto in Rom, beide sind aber als Tholos nicht ringsum offen. Palladio 1581, Libro Quarto, 52 f., 64–66.



vom Typ des Apollo von Belvedere.<sup>30</sup> Da Vanbrugh sich auch bei anderen architektonischen Lösungen in Stowe an Perrault orientierte,<sup>31</sup> ist es sehr wahrscheinlich, dass er und sein Auftraggeber diese zum Bericht von Plinius passende Vorlage auf die Anforderungen der weiblichen Gottheit übertrugen.<sup>32</sup> Sie wählten für die Göttin die passende ionische Ordnung, welcher schon Vitruv „muliebri subtilitate et ornatu symmetriaque“ zugesprochen hatte.<sup>33</sup>

Die außerordentliche künstlerische Qualität und antike Autorität der Venus Medici und der sie bergenden *Rotunda* waren in der Lage, zusammen mit der beide umgebenden Kunstlandschaft ein bemerkenswertes und überaus einflussreiches „templed Arcadia“ zu formen.<sup>34</sup>

### 2.3. RAUMDEFINITIONEN - „GARDEN OF VENUS“ UND „QUEENS THEATRE“

Die Blickrichtung der Venus ist Teil des gattungstypischen, gartenkünstlerisch geschaffenen räumlichen Settings der Figur. Solche räumlich gesetzten oder angedeuteten topologischen und ikonografischen Bezüge bestimmen wesentlich den gartenspezifischen Kontext. Der Blick der Venus gibt ihrer unmittelbaren Umgebung eine Hauptrichtung und provoziert im Entwurf Bridgemans die Anlage eines streng gegliederten Binnenraums. Zwischen der in ihrer *Rotunda* inszenierten Venus auf der einen Seite und der von „Nymphs and Swains“ begleiteten,<sup>35</sup> durch vier schlanke ionische Säulen emporgehobenen „late Queen’s Statue“ auf der anderen Seite, hält ein rechteckiges Becken die Blickbeziehung frei: Venus betrachtet Caroline von Brandenburg-Ansbach, Princess of Wales – diese wiederum, die spätere Queen Caroline, sieht auf die Venus.<sup>36</sup> Die durch den von Seeley als „green Amphitheatre“ qualifizierten gartenräumlichen Kontext gesetzte politische Ikonografie dieser Inszenierung ist schwer zu übersehen und wird doch zusätzlich durch eine Inschrift auf dem Säulenmonument markiert: „Honor, Laudi, Virtuti Divae Carolinae“. Dass es an diesem Ort weitere solche, auf Blickbeziehungen beruhende gartenräumliche Kontextstiftungen gab, ist auf Rigauds Stich präzise festgehalten:

**30** Vitruvius/Perrault 1673, 132–136.

**31** Siehe dazu Hart 2008, 203.

**32** Weibezahn 1975, Teil 1, 8–10.

**33** Vitruv 1991, 170.

**34** Mowl 2010, 74.

**35** Seeley 1763, 21.

**36** Coffin 2000, 177 f.

Links öffnet sich der Durchblick entlang von Roger's Walk zu Nelsons Seat, daneben überragt „The Statue of his late Majesty“, König Georg II., auf seiner korinthischen Säule die Wipfel der Bäume und rechts zielt der Blick entlang von Gurnet's Walk auf das Octagon Basin mit dem als Wasserspeier dienenden Obelisk, welcher „Guglio Fountain“ genannt wurde.

#### 2.4. LANDSKIP - LANDSCHAFTSBILDER MIT VENUS

Doch stiftet die Venus in ihrem Tempel in diesem vielpoligen Blicksystem mehr als nur eine primäre Blickrichtung. Gilbert West etwa fordert den an der *Rotunda* angekommenen Besucher nicht nur auf: „Shift now the closer Scene: and view around“, sondern er sieht die „Cyprian Queen“ auch „in the Center of this beauteous Scene“<sup>37</sup>. Auch William Gilpin lässt seinen Protagonisten Polyph 1748 im *Dialog upon the Gardens [...] at Stow* sagen:

That Variety of different Shades amongst the Trees; the Lake spraed so elegantly amongst them, and glittering her and there thro' the Bushes, with the Temple of Venus as a Termination to the View, make up a very beautiful Landskip. [...] Upon my Word, we have a Variety of very elegant Prospects centerd in this Point. I could sit here very agreeably a little longer ...<sup>38</sup>

Gilpin lässt Polyph hier unter den Stichworten „View“, „Landskip“ und „Prospect“ den inszenatorischen Doppelcharakter der Venus und ihres Tempels preisen. *Rotunda* und Venus markieren, wie auch die Stichfolge von Rigaud eindrucksvoll zeigt, einerseits ein räumlich-visuelles Gelenkstück,<sup>39</sup> einen der gartenkünstlerisch wertvollsten Orte des von Bridgeman neu geschaffenen Areals: Auf 9 der 15 Ansichten tauchen bei Rigaud *Rotunda* und Venus in mehr oder weniger prominenter Stellung als „Termination of the View“ auf.

Sie sind damit einerseits ein kompositorisches Hauptstück der wohlkalkulierten „Views“ des Home Park. Zeitgenossen wie etwa Alexander Pope oder Gilbert West haben solche „Views“ mit Begriffen wie „Scene“ oder „Piece“, vor allem aber mit dem Begriff „Landskip“ beschrieben. Das aus dem Niederländischen übernommene Wort ‚Landskip‘ macht dabei überdeutlich, dass diese „Views“ als Landschaftsbilder verstanden

<sup>37</sup> West 1732, 222 f.

<sup>38</sup> Gilpin 1748, 255.

<sup>39</sup> Mowl: „the Pivot was not Stowe House itself but Vanbrughs Rotunda.“ (Mowl 2010, 74).

wurden, wobei vornehmlich Claude Lorrain, Salvatore Rossa, Nicolas Poussin und Gaspard Dughet, gen. Poussin als Vorbilder wirkten. Berühmt sind Joseph Addisons 1712 publizierte Formulierung „a man may make a pretty landskip of his own possessions“<sup>40</sup> und Popes 1734 datierte Aussage: „All gardening is landscape-painting“<sup>41</sup>. Pope und West lieferten in ihren Poemen Anweisungen, wie solche Bilder – hier Landschaftsbilder mit Venus Medici – zu entwerfen und zu betrachten seien. Der räumliche Kontext, welcher die Zuschreibung von Bedeutung an ein Artefakt wie die Venus Medici in Stowe wesentlich lenkte, war somit das Verständnis des Gartenraums als „Landskip“, die als malerisch komponiertes lebendiges Bild wahrgenommene Landschaft. Besser noch sprechen wir von der Wahrnehmung des Gartenraums als Cluster solcher Bilder, wie dies auch Robert Castell 1728 in seiner Übersetzung der Villenbriefe Plinius des Jüngeren andeutet, wenn er formuliert: „that Variety of Landskip wheresoever you cast your Eye“<sup>42</sup>.

Andererseits ermöglicht es die Qualität des skulptural und architektonisch ausgezeichneten Ortes, von hier aus wohlkalkuliert inszenierte „Prospects“ des umgebenden Landschaftsgartens zu betrachten – auch dies „Variety of Landskip“. Sich in die Venus hineinversetzend und um 360° drehend, genießen Betrachterin und Betrachter die visuellen Privilegien des Ortes, oder, in den Worten von George Bickham:

From this Place we have a View of Part of the Lake, the great Lawn, and several other Buildings, presenting themselves alternatively as we turn ourselves round. On one Side you have an Opening, laid out with all the Embellishment of Art [...]. And then, on the opposite Side, what a beautiful Contrast! for which we are almost solely obliged to Nature.<sup>43</sup>

All dies sind bildlich-künstlerische, pittoreske und teils auch ikonografisch-politische Sinnsetzungen, die im räumlichen Kontext der Venus Medici inszeniert wurden. Der offene Säulenkranz des Monopteros gewährt einerseits rundherum den Einblick in den Tempel und so den Blick auf die vergoldete, weithin leuchtende Venus-Statue und andererseits den privilegierten, ‚göttlichen‘ Ausblick auf die „Variety of Landskip“. Damit

<sup>40</sup> Addison 1712, 142. Siehe dazu Myres 2006, 13–36; Myres 2013.

<sup>41</sup> Zitiert nach Spence 1820, 144.

<sup>42</sup> Castell 1728, 82.

<sup>43</sup> Bickham 1753, 14 f.

werden Tempelarchitektur und Skulptur in einen weiträumigen, axial oder in Blickfächern gedachten Gartenraum eingebunden. Die Venus sitzt wie eine Spinne mitten in ihrem Netz, nur das die klebrigen Fäden hier „views“ sind.

Diese multiple, Prinzipien der Malerei reflektierende und zugleich fast choreografisch inszenierende räumliche Zuordnung kontextualisiert das Artefakt neu, doch legt sie dieses keineswegs inhaltlich fest. Ganz im Gegenteil wird eine gewisse inhaltliche Offenheit erzeugt, die als durchaus gartenspezifisch beschrieben werden kann. Die Venus Medici ist hier nicht Teil einer Sammlung, sondern Göttin in einer Naturszene und als golden leuchtende schöne Statue eine Markierung im Raum – als Point-de-Vue ebenso wie als Herzstück eines Ausblickstempels.<sup>44</sup>

### 3. SKULPTURENBEGEGNUNGEN IN ROUSHAM

Ähnlich wie in Stowe gab es auch in Rousham einen älteren, 1725 von Charles Bridgeman für den Vorbesitzer angefertigten und bis in die frühen 1730er zügig umgesetzten ersten landschaftlichen Gartenplan. 1737 erbte General James Dormer das ländliche Anwesen und begann sofort, Pläne für Umgestaltung und Ausbau von Haus und Park zu entwickeln. Als künstlerischen Leiter dieses Projekts konnte Dormer den Maler, Architekten und Gartenkünstler William Kent gewinnen. Zahlreiche gemeinsame Bekannte und Freunde, unter ihnen Lord Burlington und Alexander Pope, betteten Dormer und Kent in ein dichtes Netzwerk von Kunst- und Gartenenthusiasten ein. Für die Fragestellung dieses Aufsatzes ist es zudem von Bedeutung, dass der belesene Dormer ein begeisterter Sammler von Antiken war, die er u. a. zur Ausstattung seines Hauses in Rousham nutzte.<sup>45</sup>

Der Park liegt am südwestlichen, teils recht steil ansteigenden und bewaldeten Ufer des hier winkelförmig fließenden River Cherwell. Jenseits des Flusses breitet sich im Tal eine ebene Weidelandchaft aus, die von einer seit dem Mittelalter bestehenden Straße durchquert wird. Dahinter steigt das Gelände in sanften Hügeln wieder an. Eine erhaltene Zeichnung, die Dormers Steward William White nach Angaben von

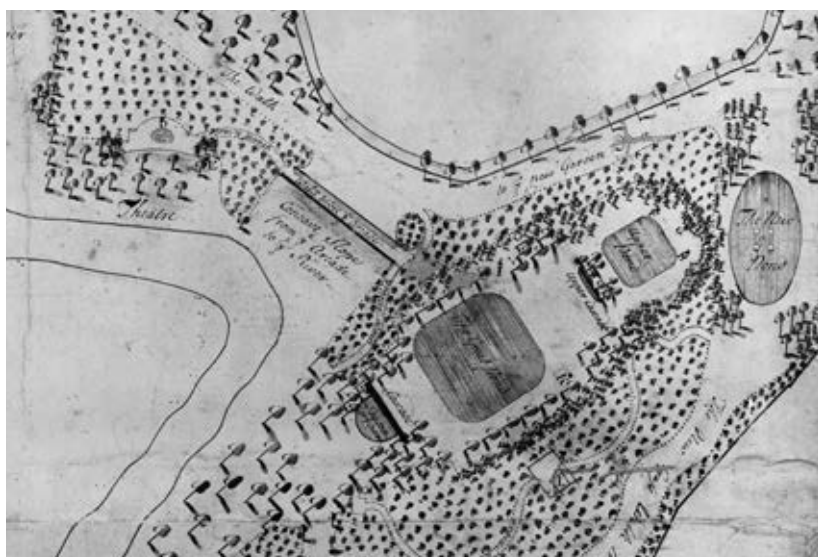
---

<sup>44</sup> Diese drei von Weibezahn formulierten Funktionszuweisungen an den Monopteros lassen sich sinnvoll auf die Venus Medici übertragen. Weibezahn 1975, Teil 1, 12–17.

<sup>45</sup> Müller 1998, 58–67, 233–250.



**6a** John White und John McClary: Plan des Landsitzes Rousham, Zeichnung, Bleistift und Tusche, 1739; Foto: Country Life Picture Library



**6b** Ausschnitt: John White und John McClary: Plan des Landsitzes Rousham, Zeichnung, Bleistift und Tusche, 1739; Foto: Country Life Picture Library

Kent 1739 angefertigt hat, zeigt dessen Planungen zur Umgestaltung des Parks deutlich: (Abb. 6) Kent gestaltet das ehemalige Parterre nördlich des Hauses um in ein Bowling Green mit rahmenden Kieswegen und Rasenböschungen und gibt dem zuvor schnurgerade geführten Fluss eine ‚landschaftlich‘-natürliche Neufassung. Von den zahlreichen weiteren Veränderungen seien nur der Bau einer Arkade mit zum Fluss abfallender Lichtung und die Neugestaltung des Venustals genannt. In diesen drei Arealen inszenierten Dormer und Kent Kopien berühmter antiker Skulpturen, die es wiederum exemplarisch erlauben, das Wechselspiel von Kontextwechsel und Bedeutung zu betrachten.

### 3.1. „TO VIEW THE LION NEARER“

Im Juli 1741, wenige Monate vor seinem Tod und schon schwerkrank, ließ Dormer den Bildhauer Peter Scheemakers zur Eile treiben, damit es möglich werde, „to set up the statue before the Weather proves bad.“<sup>46</sup> (Abb. 7) Die so fieberhaft erwartete Tierkampfgruppe, die tatsächlich noch rechtzeitig vor Dormers Tod fertig wurde, fand ihren Aufstellungsort an einer markanten Raumkante am Ende des Bowlinggreens exakt in der Symmetrieachse des Hauses. Sie ist auf das Haus ausgerichtet, schaut den sich ihr vom Haus her nähernden Gartenbesucher an. Zugleich steht sie direkt vor dem berühmten ‚gotischen‘ Landschaftsprospekt mit mittelalterlicher Brücke, ‚gotischer‘ Mühle und Triumphbogen. Wiederum haben wir es also mit einer Ortsmarkierung zu tun.

Die Forschung hat dieser Statuengruppe eine zentrale Bedeutung zugesprochen und immer wieder umfassende allegorische Deutungen entwickelt.<sup>47</sup> John Dixon Hunt plädierte für ein bewusstes Aufrufen von Italienerinnerungen, indem auf die Pferd-Löwe-Gruppe am Rometta-Brunnen der Villa d’Este in Tivoli angespielt würde, welche man als Kampf zwischen Rom und Tivoli deutete.<sup>48</sup> Hunt sah in der Anspielung auf die Villa d’Este vor der Kulisse der ‚gotischen‘ Mühle und des Triumphbogens den Vergleich von Antike und Moderne, Klassischem und Gotischem, Fremde und Heimat aufgerufen. Die meisten anderen Autoren sahen die Gruppe als Teil einer gartenübergreifenden Todesthematik.

Müller hat gezeigt, dass sich die Kopie von Scheemakers nicht auf das antike Original in Rom, sondern auf eine damals höchst populäre

<sup>46</sup> Zitiert nach Müller 1998, 66.

<sup>47</sup> Siehe die Übersicht bei Müller 1998, 148–159.

<sup>48</sup> Hunt 1987, 82–85.



7 Rousham: Peter Scheemakers 1743 fertiggestellte Kopie der Pferd-Löwe-Gruppe vor dem gotischen Landschaftsprospekt, Foto: Christof Baier, Sept. 2014 (siehe auch Taf. 12a)

Kleinbronze aus der Werkstatt Giambolognas bezog.<sup>49</sup> Anders als die Venus Medici wird damit das Renommee der Pferd-Löwe-Gruppe als Antike wenigstens teilweise überlagert durch den künstlerischen Ruhm der Kleinbronzen Giambolognas. Indem er zudem darauf verweist, dass Dormer den Löwen in seinem Wappen führte, entwirft Müller die Interpretation der Gruppe aus der Sicht des Löwen und in Entsprechung zum Siegesgedanken des Triumphbogens. Zweifellos spielte diese Inszenierung auf die militärischen Erfolge des Generals Dormer in Spanien und in der wichtigen Schlacht von Preston an, setzte also seinem Ruhm ein Denkmal.

Wie selbstverständlich versteht die Deutung Müllers die Tierkampfgruppe als Teil eines tief gestaffelten Landschaftsprospekts, denn erst im bildhaften Zusammenspiel der Statuengruppe mit ihrem räumlichen Kontext, der sich vom Haus bis zu dem fast 2 km entfernten, weit

---

49 Dazu mit allen Quellen Müller 1998, 150 f.

außerhalb des Gartens errichteten Triumphbogen erstreckt, ergibt sich eine stimmige Gesamtdeutung. Doch erschöpft sich das Verhältnis der Pferd-Löwe-Gruppe zu ihrem gartenräumlichen Kontext nicht darin, allegorischer Fokus der „Hauptvedute“<sup>50</sup> des Gartens zu sein.

Vielmehr funktioniert sie auch als wichtiger Umschlagpunkt der choreografierten Gartenbetrachtung, wie die 1750 niedergeschriebene ausführliche Schilderung eines idealtypischen Besuchs des Gartens von Rousham durch John McClary, den ausführenden Gärtner Kents und Dormers, belegt. Sein Rundgang beginnt an dem direkt vor dem Haus befindlichen „Large parterre“ mit dem von verschiedenen Walks umgebenen Bowlinggreen in der Mitte.<sup>51</sup> McClary beschreibt am Abschluss dieses Bowlingreens zwei natürliche, mit Waldkiefern („Scotch Firr“) bepflanzte Hügel, auf denen jeweils ein Gartensitz und davor eine Athenaherme („Minervas upon Terms“) stehen. Er fährt fort:

[...] and in the middle stands a Lion devouring a Horse, upon a very Large pedestal, you walk forward to view the Lion nearer, when your eye drops upon a very fine Concave Slope, at the Bottom of which runs the Beautifull River Charvell.

Von dieser Stelle aus, betont McClary, „you have the prettiest view in the whole World.“ Dieser besondere Ausblick wird mit großem Aufwand beschrieben, von den „natural turnings of the Hills“, den „pretty natural turnings and windings of the River“ und der „fine Meadow“, über die Dörfer und die mittelalterliche „Hayford Bridge“, die weiter entfernten, von Kent entworfenen Staffagebauten des „Grant Triumphant Arch“ und der „very pretty Corn Mill, Built in the Gothick manner“ bis hin zur „Great High Road“ mit ihren „Carriers Wagons, Gentlemen’s Equipages, Women riding, Men walking, and sometimes twenty Drovers of Cattle goes by a Day“.

Unweigerlich erinnert diese bemerkenswerte Landschaftsschilderung an antike Vorbilder, etwa an den Topos des „Hügeltheaters“, wie er in den 1728 von Robert Castell in englischer Übersetzung publizierten Villenbriefen Plinius des Jüngeren geschildert worden war.<sup>52</sup> Plinius hatte – in der Übertragung Castells – die Lage seiner *Villa in Tusci* mit den

<sup>50</sup> Müller 1998, 148 f.

<sup>51</sup> Diese und alle folgenden Textstellen aus McClarys Beschreibung zitiert nach Batey 1983, 127 f.

<sup>52</sup> Blum 2015, 43–61.



folgenden Worten gepriesen: „[ ] imagine to your self a vast Amphitheatre, which only the Hand of Nature herself could form“ und betont später: „You would take great Delight, in viewing the Country from the top of a Mountain; for it would not appear as real Land, but as an exquisite Painting“<sup>53</sup>. Auch an das Hügeltheater von Praenestre ist zu denken, an den theaterförmigen Halbkreis des Ausblicks von dem seit Pirro Ligorio und den Rekonstruktionsversuchen von Palladio oder Pietro da Cortona europaweit bekannten Fortunaheiligtum in Palestrina, dem antiken Praeneste, auf die Hügel der Albaner- und Volskerberge südlich von Rom. Dormer und Kent wird diese Anlage zweifellos bekannt gewesen sein.<sup>54</sup> Der besondere Wert dieser Aussicht für das Gartenkonzept kann nicht klarer als mit dieser Schilderung durch McClary zum Ausdruck gebracht werden. Es ist das, was Müller passend als „poetische Assoziation“ beschrieben hat, welche bei der Inszenierung der „Gartenveduten und Landschaftsbilder von Rousham“ eine so zentrale Rolle gespielt hat.<sup>55</sup>

Auf dem Weg zur Wahrnehmung der antikisierenden „Naturscene“ des Hügeltheaters, die gewissermaßen in oder hinter der allegorischen „Hauptvedute“ steht, gibt es einen entscheidenden Umschlagpunkt, an dem Kent und Dormer die von Scheemakers angefertigte Kopie der Pferd-Löwe-Gruppe aufstellten. Platzierung, allegorische Bedeutung, Prominenz und künstlerische Qualität der Tierkampfgruppe motivieren beim Gartenbesucher Neugier und körperliche Bewegung hin zu einer näheren Skulpturenbegegnung.<sup>56</sup> Glauben wir McClary, so verselbständigt sich jenes, durch das Wissen um antike Landschaftsschilderungen aufgeladene Landschaftsbild genau dann, wenn wir die Statuengruppe erreicht haben; sie hat ihren Dienst getan und tritt zurück, jetzt, wo wir in ihrem Rücken stehen.

### 3.2. ARCADE - ZWISCHEN ARKADIEN UND PRAENESTRE

Ein weiteres, landschaftlich hervorgehobenes Areal ist die schmalste Stelle des Parks, wo der Fluss einen scharfen Knick macht und so ein spannungsvoller, seitlich gerahmter Landschaftsraum entsteht, sich ein Blickfächer von etwas weniger als 90° öffnet. An dieser Stelle realisierte Kent einen siebenachsigen, zumeist *Arcade* genannten Baukörper (Abb. 8). Dieser Arkadengang stützt eine Terrasse, von der aus sich die

<sup>53</sup> Castell 1728, 80, 82.

<sup>54</sup> Hunt 1989, 343 f., 347.

<sup>55</sup> Müller 1998, 121.

<sup>56</sup> Skulpturenbegegnung im Sinne von Dietrich Erben: Erben 2005.



**8** Rousham: William Kents „Preneste“ genannter Arkadengang, vom Ufer des Cherwell aus gesehen, Foto: Christof Baier, Sept. 2014



**9** Rousham: Peter Scheemakers „Dying Gladiator“ vor der Balustrade mit Pansherme, davor das Dach des Arkadengangs, Foto: Christof Baier, Sept. 2014 (siehe auch Taf. 13a)

ganze Pracht der weiten „Naturscene“ erschließt. Entsprechend hatte schon McClary diese Stelle herausgehoben: „from hence you have the same view as you have from the top of the Great Slope, but nearer and prettier“<sup>57</sup>.

Wie am Ende des angesprochenen Bowlinggreen („Top of the Great Slope“), wo die Tierkampfgruppe zwischen zwei seitlich ins Grün gesetzten Athenahermen steht, ließen Dormer und Kent auch hier drei Kopien antiker Skulpturen als symmetrisches Gruppenarrangement platzieren: Als Teil der Balustrade rahmen eine Herkules- und eine Pansherme den Blick (Abb. 9). Sie schauen demonstrativ in die weite Niederung und markieren so den herausgehobenen Wert dieses „View“, dieser „Landskip“. Zugleich animieren sie zum Nachvollzug dieser Blickbewegung – „Wohin schaut Pan?“. Anders gerichtet ist die mittig zwischen den beiden Hermen aufgestellte Kopie der damals *Dying Gladiator* genannten Skulptur.

Zusammen mit den in die Ferne blickenden Hermen bildet der in sich gekehrte und dennoch klar gegensätzlich ausgerichtete *Dying Gladiator* eine markante, hinsichtlich der Blickregie äußerst dynamische Komposition. Die wohl intendierte Wirkung der drei Skulpturen im Kontext des Konzepts „Landskip“ lässt sich mit der von Rückenfiguren in der Malerei vergleichen, die als Repoussoir eingesetzt sind: Sie agieren einerseits als „Mittlerfigur ins Bildinnere bzw. in die Bildtiefe“ und andererseits als „Projektion des Betrachters und damit als Identifikationsfigur“<sup>58</sup>.

Die drei „Identifikationsfiguren“ stammen, wie schon am Bowlinggreen, von Scheemakers bzw. aus seiner Werkstatt. Der erst nach Dormers Tod aufgestellte *Dying Gladiator*, der doch nur im Groben an die 1623 entdeckte römische Marmorskulptur des *Sterbenden Galliers* erinnert, zeigt, dass hier nicht die bildhauerische Qualität der Kopie,<sup>59</sup> sondern die überzeugend wiedererkennbare Bildformel der bewunderten antiken Skulptur wichtig war. Kent hatte geplant, den Charakter des von Herkules- und Pansherme gerahmten „Landskip“ dadurch genauer zu bestimmen, dass der *Dying Gladiator* auf einem antik-römischen Sarkophag platziert wird.<sup>60</sup> Damit hätte sich im Rückgriff insbesondere auf Nicolas Poussins berühmtes Bild *Et in Arcadia ego* eine Betonung des Arkadien-Themas

<sup>57</sup> Hier zitiert nach Batey 1983, 128.

<sup>58</sup> Steiner 2003, 154 f.

<sup>59</sup> Haskell und Penny sprechen zurecht von „very badly“, Haskell/Penny 1981, 225.

<sup>60</sup> Zu der überlieferten Zeichnung Kents und für das folgende Zitat siehe Müller 1998, 58 f.

ergeben. Dormer aber lehnte dies ab und ließ einen quaderförmigen Sockel errichten. Müller sieht damit „den Akzent auf die Skulptur als Kunstwerk“ gelegt und „ihren Gehalt neutraler“ gefaßt, wodurch aber „der Gedanke des in Arkadien gegenwärtigen Todes“ nicht verschwand, sondern spezifisch konnotiert worden sei. Der solchermaßen spezifizierte Arkadien-Kontext hatte ganz wesentlich mit dem Landschaftsausschnitt zu tun, dem Hauptfokus des „Landskip“, welchem die Skulpturen als Repoussoir dienten.

Wie wichtig dieser Ausblick war, zeigt die Gesamtdisposition, die aus der Skulpturengruppe am Rande der Aussichtsterrasse, dem diese stützenden Arkadengang und der „concave Slope from ye Arcade to ye River“ besteht, wie es auf dem Plan von 1739 heißt. In dem Arkadengang experimentierte der Auftraggeber lange mit der Aufstellung von Kopien antiker Büsten. Dabei scheinen der Wahl zwischen Caracalla, Apollo, Niobe, Cleopatra, Shakespeare oder Alexander keine programmatischen Überlegungen, sondern ästhetische und proportionale Erwägungen zugrunde gelegen zu haben.<sup>61</sup> Auch diese Büsten, zwischen denen Besucher\*innen auf Bänken Platz nehmen konnten, ‚blickten‘ in die hier von den sieben Arkadenbögen bildhaft gerahmte Landschaft und forderten auf, es ihnen gleich zu tun.

Mit diesen Inszenierungsformen des Ausblicks verbindet sich die zeitgenössische Bezeichnung dieser Arkade als *Preneste*<sup>62</sup>. Diese eher beiläufige Benennung durch Dormers in Rousham tätigen Steward William White verweist erneut auf den berühmten Ausblick von der Treppenedra des antiken Fortuna-Heiligtums im heutigen Palestrina und den damit verbundenen antiken Topos des „Hügeltheaters“. Die antikisierende „Naturscene“ als „Landskip“, mithin also die „vermöge der literarischen oder geschichtlichen Assoziation interpretierend erhöht[e]“ Landschaft – das ist der Kontext des *Dying Gladiator* als Gartenskulptur – betrachtet vom Garten aus.<sup>63</sup>

---

**61** Eine Diskussion dieses Programms bei Müller 1998, 59 f.

**62** So Dormers Steward William White in einem Brief vom 6.12.1740; abgedruckt bei Müller 1998, 268.

**63** Zitat aus Müller 1998, 126. Die umgekehrte Perspektive, den Blick von der „High road“ auf den Garten und seine antiken Statuen thematisiert Bissell 2009.

### 3.3. VENUSTAL - STATUENBEGEGNUNG IN „EMBLEMATISCH GEHÖLTE[R] VEDUTE“

Mit den Worten, „but sure no Tongue can express the Beautyfull view that presents itself to your eye“<sup>64</sup>, führt McClary ein weiteres Highlight des Gartenerlebnisses in Rousham ein – das Tal der Venus. Fokuspunkt ist hier erneut eine Replik der Venus Medici.

Ein erster Bestandteil des Kontextes dieser Venus Medici ist das Bodenrelief (vgl. Abb. 2). Zur plastischen Formung eines lieblichen Tals waren umfangreiche Erdbewegungen nötig. Nachdem Dutzende von Pferden gezogene Walzen das nach künstlerischen Maßgaben so aufwändig modellierte Relief des Areals befestigt hatten, sorgten zügige Bepflanzungen für dessen endgültige Stabilisierung.<sup>65</sup>

Eine Entwurfszeichnung Kents zeigt die wesentlichen Parameter des auf diesem Relief verwirklichten gärtnerischen Raumbildes (Abb. 10). In starker Anlehnung an Theaterprospekte der Zeit sind im Vordergrund hohe Laubbäume eingeschoben, welche die vorderste Kaskade flankieren. Dahinter entwickelt sich ein tief gestaffelter Bühnenraum mit einem Mittelgrund, welchen eine weitere rustizierte Kaskade dominiert. Markiert durch eine zweite fast 10 m hohe Fontäne, ist über dieser Kaskade die „Figur Venus“ (McClary) platziert. Die inszenatorische Bedeutung des Grüns an dieser Stelle hebt McClary hervor, wenn er schreibt: „all this Backt with very fine tall Evergreens of Deferant Sorts“. Links und rechts wird diese mittlere Ebene der Bildtiefe abgeschlossen durch zwei „natural Hilloks planted with Large trees of differant sorts“, in denen jeweils eine Skulptur aufgestellt wurde.

Im Verbund mit dem Wissen um den Aufwand bei der Formung des Geländes gewinnt das ikonografische, wiederum mit Antikenkopien arbeitende Programm des Venustals eine bemerkenswerte Komplexität und Offenheit. Namensgebend war dabei die Kopie einer Venus Medici. Auf der oberen Kaskade aufgestellt, wird die Venus in der Ausführung zweifach gerahmt durch zwei von Puten gerittene Schwäne sowie die von John van Nost 1701 angefertigten Bleistatuen des Pan und des Faun in den seitlich angrenzenden Büschen. Auffällig ist, dass der Venus Medici in Rousham ein wichtiges, sie als Gottheit erst eigentlich identifizierendes

<sup>64</sup> Dies und die folgenden Zitate von McClary aus Batey 1983, 129 f.

<sup>65</sup> Dazu Müller 1998, 40 f.



**10a** William Kent: Venustal, Zeichnung, Bleistift, Tusche und Lavierung, 1738; Foto: Country Life Picture Library



**10b** Ausschnitt: William Kent: Venustal, Zeichnung, Bleistift, Tusche und Lavierung, 1738; Foto: Country Life Picture Library



**11** Rousham: Venus Medici als Nymphe auf der grottenartigen Kaskade, Foto: Christof Baier, Sept. 2014 (siehe auch Taf. 13b)

Attribut fehlt – der auf einem Delphin reitende Cupido an ihrem linken Bein (Abb. 11).

Alles in allem ist die gesamte, im Sinne Vergils arkadische „Naturscene“ mit der hier als Nymphe auftretenden Venus Medici, Pan, Faun und den Schwänen wie Müller ausführt, als „emblematisch gehöhte Vedute“ im Sinne einer „ikonografischen Anspielung, einer komplex aufgeladenen Allusion“ zu betrachten. Sie kann im Zusammenhang mit dem englischen Konzept des „wit“ verstanden werden.<sup>66</sup> Nach Werner Busch ist „wit“ im frühen 18. Jahrhundert unter Bezugnahme auf Alexander Pope und Joseph Addison eine Methode für die anspruchsvolle Konversationskunst, die „originelle Anspielung, die überraschende Pointe, ein erhellendes Aha-Erlebnis beim Erkennen einer unvorhergesehenen Beziehung zwischen Dingen oder Begriffen, oder auch einfach nur de[r] intelligente[] Verweis auf Zusammenhänge.“<sup>67</sup>

**66** Müller 1998, 135 f., 139, 147 f. Zum Konzept des „wit“ ausführlicher Hecht 2019, 59–61.

**67** Busch 1993, 404; sowie Busch 1977, 41–43.

Zu ergänzen wäre hier, dass nicht nur die Skulpturen und die deutlich an italienische Gärten des Manierismus und Barock erinnernde Kaskaden- bzw. Grottenarchitektur, sondern auch die so aufwendig geformte Gestalt des Tales, sein Relief und seine Bepflanzung als Akteure im Feld der ikonografischen Anspielungen und der Allusionen zu bewerten sind. Das Arkadien verkörpernde Tal, ließe sich zuspitzen, ist selbst ein Artefakt, das allerdings ähnlich der Statue der Venus Medici, einem Kontext- und einem Medienwechsel unterzogen wird. Dieser spezifischen Gartenräumlichkeit ist ein letzter Aspekt zur Seite zu stellen – die Statuenbegegnung<sup>68</sup> im Raum, also die Möglichkeit, diese Vedute zu begehen und in Interaktion mit deren Protagonisten, den Statuen, zu treten und somit Teil der Szene zu werden.

#### 4. FRAGILE STATUENIDENTITÄT UND GARTENRAUM

Das Beispiel der Venus Medici, verstanden als morphomatisches Artefakt, zeigt deutlich, wie vielfältig die Bedeutungsauffächerung antiker Skulpturen im Kontext Garten sein konnte. Wenn Ludwig Jäger von fragiler „Statuenidentität“ spricht und über den Bedeutungswandel einer Statue generell schreibt, dieser sei „nicht nur Wandel ihrer Bedeutung, sondern im strengen Sinne ein Wandel ihrer Identität, d. h. ein Wandel der Statue selbst – und dies, obgleich ihre Form (als Figurentypus) möglicherweise konstant bleibt“, dann wird das hier in besonderem Maße greifbar.<sup>69</sup> Im Sinne Jägers kann der Gartenraum auch als Paratext betrachtet werden, dessen Wandel, wie im Falle der Venus Medici in Rousham, durchaus einen Identitätswandel der Statue motivieren kann. Doch zeigt sich mit Blick auf die kunstvoll gebauten Landschaftsräume der englischen Gärten, dass diese mehr sein konnten als Paratext der Statue – dieses Verhältnis konnte umgekehrt oder zum spielerisch-wechselvollen Gegenstand des Gartenerlebnisses gemacht werden. So entstanden Netze aus Allusionen und Assoziationen, welche nicht nur aus Skulpturen, sondern ganz wesentlich auch aus den sie bergenden, in Szene setzenden Architekturen und den künstlerisch geformten Landschaften gebildet werden. Dabei müssen die – häufig von literarischer Überlieferung geprägten – Kunstlandschaften (Elysium, Arkadien, Praeneste oder Tempe-Tal)

---

<sup>68</sup> Erben 2005, bes. 9–14.

<sup>69</sup> Jäger 2014, 196, 198, das Folgende nach Jäger 2014, 202.



ebenso wie die Skulpturen als Artefakte betrachtet werden, die einem Kontextwechsel unterzogen werden und damit einen Bedeutungswandel motivieren. Alle drei zusammen, Gartenskulptur, Gartenarchitektur und Gartenlandschaft können im englischen Landschaftsgarten ein zugleich komplexes und bewusst offenes Bedeutungs-Pasticcio formen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Addison 1712** Addison, Joseph, *The Spectator*, No. 414, 25. June 1712. In: Hunt, John Dixon / Willis, Peter: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*. London 1975, 142.
- Anderson 2018** Anderson, Jocelyn: *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century*. New York / London 2018.
- Aubrey 1983** Aubrey, James R.: *Timon's Villa: Pope's Composite Picture*. In: *Studies in Philology* 80, Nr. 3 (Sommer, 1983), 325–348.
- Batey 1983** Batey, Mavis: *The Way to View Rousham by Kent's Gardener*. In: *Garden History* 11, Nr. 2 (Herbst, 1983), 125–132.
- Becker 2009** Becker, Marcus: *Meeting immaterial gods? Copies of antique sculptures in German sentimental landscape gardens*. In: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 29, Nr. 1 & 2 (2009) (= *Sculpture in Arcadia*, hrsg. von Sue Malvern und Eckart Marchand), 13–24.
- Bickham 1753** Bickham, George: *The Beauties of Stow, Or a Description of the Most Noble House, Gardens and Magnificent Buildings Therein [...]*. London 1753.
- Bissell 2009** Bissell, Gerhard: *Rousham inside and out*. In: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 29, Nr. 1 & 2 (2009) (= *Sculpture in Arcadia*, hrsg. von Sue Malvern und Eckart Marchand), 33–43.
- Blum 2015** Blum, Gerd: *Fenestra prospective. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Aguchi*. Berlin/Boston 2015.
- Boschung 2007** Boschung, Dietrich: *Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici*. In: Rössler, Detlef / Schäfer, Alfred / Schade, Kathrin u. a. (Hrsg.): *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Münster 2007, 165–175.
- Busch 1977** Busch, Werner: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip*. Hildesheim / New York 1977.
- Busch 1993** Busch, Werner: *Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
- Castell 1728** Castell, Robert: *The Villas of the Ancients illustrated*. London 1728.

- Coffin 2000** Coffin David R.: Venus in the Eighteenth-Century English Garden. In: *Garden History* 28, Nr. 2 (Winter, 2000), 173–193.
- Davis 1991** Davis, John P. S.: *Antique Garden Ornaments. 300 Years of Creativity: Artists, Manufacturers & Materials*. Woodbridge 1991.
- Erben 2005** Erben, Dietrich: *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*. Weimar 2005.
- Evelyn 1889** Evelyn, John: *The Diary of John Evelyn, Esq., F. R. S. from 1641 to 1705–6, with memoir, edited by William Bray*. (The Chandos Classics). London 1889.
- Gardner 2004** Gardner, Kevin J.: Timon's Potlatch: Generosity, Prodigality, and the English Country House in Pope's „Epistle to Burlington“. In: *CEA Critic* 67, Nr. 1 (Herbst, 2004), 25–37.
- Gilpin 1748** Gilpin, William: Dialog upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire, 1748. In: Hunt, John Dixon / Willis, Peter: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*. London 1975, 255.
- Hart 2008** Hart, Vaughan: *Sir John Vanbrugh: Storyteller in Stone*. New Haven / London 2008.
- Haskell/Penny 1981** Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique*. New Haven / London 1981.
- Hecht 2019** Hecht, Lisa: *Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie*. Köln 2019.
- Hunt 1987** Hunt, John Dixon: *William Kent. Landscape Garden Designer*. London 1987.
- Hunt 1989** Hunt, John Dixon: The British Garden and the Grand Tour. In: *Studies in the History of Art* 25 (1989), 333–351.
- Jäger 2011** Jäger, Ludwig: Störung und Eigensinn. Das transkriptive Verfahren der Medien. In: Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München 2011, 131–146.
- Jäger 2014** Jäger, Ludwig: ‚Statuen-Identität‘. Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue. In: Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hrsg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel (= Morphomata, Bd. 19)*. Paderborn 2014, 187–205.
- Körner 2002a** Körner, Hans: Die Venus von Medici und der „Eindruck des Fingers der Liebe“. Zu einer Kunstgeschichte des Grübchens. In: Klein, Bruno / Wolter-von dem Knesebeck, Harald (Hrsg.): *Nobilis arte manus*. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten. Dresden 2002, 410–427.
- Körner 2002b** Körner, Hans: Weiche Körper – Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici. In: Körner, Hans / Stercken, Angela (Hrsg.): *Kunst, Sport und Körper, Ausstellungskatalog*, Düsseldorf 2002, 25–37.
- Montagu 1825** Montagu, Matthew: *The letters of Mrs. Elizabeth Montagu: with some of the letters of her correspondents, Bd. II*. Boston 1825 (urn:oclc:record:1048314789, 15.10.2020).

- Mowl 2010** Mowl, Timothy: *Gentlemen Gardeners. The Man who created the English Landscape Garden*. Stroud 2010.
- Müller 1998** Müller, Ulrich: *Klassischer Geschmack und Gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham*. Worms 1998.
- Myres 2006** Myres, Katherine: *Visual Fields: Theories of Perception and the Landscape Garden*. In: Calder, Martin (Hrsg.): *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*. Oxford/Bern/Berlin u. a., 2006.
- Myres 2013** Myres, Katherine: *Ways of Seeing: Joseph Addison, Enchantment and the Early Landscape Garden*. In: *Garden History* 41, Nr. 1 (Sommer 2013), 3–20.
- Noggle 2012** Noggle, James: *The Temporality of Taste in Eighteenth-Century British Writing*. New York 2012.
- Palladio 1581** Andrea Palladio: *I Quattro Libri Dell'Architettura*. Venedig 1581.
- Perrier 1638** Perrier, François: *Segmenta nobilium signorum e statuarum, quæ temporis dentem inuidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, typis æneis ab se commissa perptuæ uenerationis monimentum*. Rome 1638.
- Plinius 2007** Plinius Secundus der Ältere, C.: *Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXVI: Die Steine*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zus. mit Joachim Hopp, 2. Aufl. Düsseldorf 2007.
- Pope 1731** Pope, Alexander: *AN EPISTLE To the Right Honourable RICHARD Earl of BURLINGTON (1731)*. In: Hunt, John Dixon / Willis Peter: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*. London 1975, 213.
- Seeley 1744** Seeley, Benton: *A Description of the Gardens of Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*. Northampton 1744.
- Seeley 1763** Seeley, Benton: *Stowe, a description of the magnificent house and gardens [...]*. London 1763.
- Spence 1820** Spence, Joseph: *Anecdotes, Observations, and Characters, of Books and Men: Collected from the Conversation of Mr. Pope, and Other Eminent Persons of His Time, published by Samuel Weller Singer*. London 1820.
- Steiner 2003** Steiner, Reinhard: *Pièce fugitive oder: Whistlers entschwindende Damen*. In: Hülsen-Esch, Andrea von / Körner, Hans / Reuter, Guido (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*. Köln u. a. 2003, 149–166.
- Vitruvius/Perrault 1673** Vitruvius; Perrault, Claude (Übers.): *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve: Corrigez Et Traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*. Paris 1673.
- Vitruv 1991** Vitruv: *Zehn Bücher über Baukunst*, übersetzt von Curt Fens-terbusch, 5. Aufl. Darmstadt 1991.
- Weibezahn 1975** Weibezahn, Ingrid: *Geschichte und Funktion des Monopteros. Untersuchungen zu einem Gebäudetyp des Spätbarock und des Klassizismus*. Hildesheim 1975.
- West 1732** West, Gilbert: *Stowe. The Gardens of the Right Honourable Richard Viscount Cobham (1732)*. In: Hunt, John Dixon / Willis, Peter (Hrsg.):

The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820. London 1975, 222 f.

**Wiener 2010** Wiener, Jürgen: Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur. Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das Labyrinth von Versailles. In: Körner, Hans / Möseneder, Karl (Hrsg.): Rahmen zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte. Berlin 2010, 131–168.

**Wiener 2012a** Wiener, Jürgen: „Trouvées plus propres pour servir d'ornement à des fontaines“ – Themen der frühneuzeitlichen Gartenskulptur. In: Martin, Petra / Martz, Jochen / Troll, Hartmut (Hrsg.): Monumente im Garten – der Garten als Monument. Stuttgart 2012, 33–50.

**Wiener 2012b**, Wiener, Jürgen: Orte und Aufgaben, Typen und Themen der Gartenskulptur im Alten Reich und ihre Auswirkungen bis heute. In: Schweizer, Stefan / Winter, Sascha (Hrsg.): Gartenkunst in Deutschland. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Regensburg 2012, 275–306.

**Wiener 2017** Wiener, Jürgen: In der Natur versteckt. Dissimulative Strategien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur. In: Lang, Astrid / Windorf, Wiebke (Hrsg.): Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner. Berlin 2017, 417–451.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1, Taf. 11, 2, Taf. 12b, 7, Taf. 12a, 8, 9, Taf. 13a, 11, Taf. 13b** Fotografien des Autors, September 2014.

**3** Biblioteka Narodowa, Magazyn Ikonografii G.32163/WAF.355, Public Domain: <https://polona.pl/item/a-general-plan-of-the-woods-park-and-gardens-of-stowe-the-seat-of-the-right-honourable,MTUyNjEoMjc/o/#info:metadata> (23.9.2020).

**4** © Oxford University Images / Bodleian Libraries.

**5** Metropolitan Museum, CCo 1.0 Public Domain (<https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP105029.jpg>, 23.9.2020).

**6, 10** © Country Life Picture Library.

# **DISKURSIVER KONTEXTWECHSEL**

---



---

ARND SCHNEIDER

# RETHINKING APPROPRIATION AS HERMENEUTICS: PROCESS, OVERLAY, AND APPROXIMATION<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCTION

In this chapter I shall discuss a number of different approaches to cultural appropriation. The argument and its exposition will be synthetic in nature, and extend on my previous published work in this area (Schneider 2003, 2006a, 2006b, 2012, 2016, 2017). The case studies for illustration will be from the visual arts and material culture, drawing on my research in Argentina.

With cultural appropriation I mean social and cultural practices through which one (or more) elements are taken out of the 'original' cultural context and used in another, often with a change of form and meaning. In the visual arts and material culture (and material objects more generally) – my principal field of study – such changes are particularly tangible, but of course they can be investigated in all other areas of social

---

<sup>1</sup> A paper, based on this chapter, was delivered at the symposium „Kontextwechsel und Bedeutung, Morphomata Kolleg, University of Cologne, 5–7 February 2020. I thank Sinah Kloß for having invited me, as well as her co-organizers, Thierry Greub and Thoralf Schröder, for hosting this interesting exchange of minds. The text appeared previously in Spanish, in a slightly different version, as „Hermenéutica del proceso, la superposición y la aproximación: hacia una reconsideración del concepto de apropiación“, *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, eds. Barbara Göbel / Gloria Chicote. La Plata: Universidad Nacional de La Plata / Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2017.

and cultural life of concern to anthropologists and other social scientists as part of broader processes of cultural hybridization. Here, however, the argument stays restricted primarily to the visual arts and material culture.

It is useful to briefly remind ourselves of how appropriation has been defined in an art-historical context that is as: “the direct duplication, copying or incorporation of an image (painting, photograph, etc.) by another artist who represents it in a different context, thus completely altering its meaning and questioning notions of originality and authenticity” (Stangos 1994, 19).

Seen from the vantage point of recent theorizing around agency and relationality, ‘appropriation’ allows for a middle position in that it enables to take into account both the agency of the individual object (or symbol or practice), and the persons involved in the appropriating process, i.e. the appropriating agents.

In anthropology, appropriation for a long time has been discussed in relation to cultural change (cf. Schneider 2003). However, in the first half of the 20<sup>th</sup> century terms such as ‘appropriation’ or ‘*Aneignung*’ (in German) – although rarely used explicitly –, were conceptualised through ideas of cultural contact and the exchange of artefacts and belief systems between cultures (and their constitutive elements, such as symbols). For instance, the early diffusionists, especially German and Austrian ones (such as Fritz Graebner and Father/Pater Wilhelm Schmidt) understood culture change as a rather mechanical process.

A trenchant critique came from Richard Thurnwald:

From the old so-called “evolutionary” point of view this concept [i.e. *Kulturkreislehre*; A.S.] differed in that it assumed particular cultural centres and points of diffusion. However, how this transference was realised and what effect it had psycho-sociologically, was not the preoccupation of Graebner in his book ‘*Methode der Ethnologie*’. For him, transfers were realised mechanically, like transferring a piece from one museum case to another. (Thurnwald 1931, 11; my translation)

How, then, to understand the appropriating process?

Of course these are older, now superseded, theories of cultural change, and one possibility of getting out of this impasse of a too mechanistic conception of appropriation has been the recent focus on relationality, the other hermeneutics. These approaches at first sight seem mutually exclusive, but in fact are complementary as they both stress process involving social relations and acts of interpretation.



## 2. APPROPRIATION AS PROCESS

Certainly, appropriation is not a mechanical procedure, even if external and material manifestations of it (in a singular work of art, for instance) would give such an impression at first sight. It is far more useful to think about appropriation as an incomplete process. The open-ended nature of appropriation, and its inherently unstable character, can be also inferred from the permeability of its porous borders in space and time. We can think here of the temporal qualities of appropriation, not simply as a continuum or genealogy of a before, present and after, of appropriating practices and events, but also through its spatial distribution. Appropriation is then more of a 'site' than a single act or event. Just as there is no exact repetition in music, and for that matter in ritual, so there is no appropriation with identical copying, but only appropriation through transformation. The philosopher Henri Lefebvre stated the case well:

No rhythm without repetition in time and space, without *reprises*, without returns in short without measure (...). But there is no identical absolute repetition, indefinitely. Whence the relation between repetition and difference. When it concerns the everyday, rites, ceremonies, fêtes, rules and laws, there is always something new and unforeseen that introduces itself into the repetitive: difference. (Lefebvre 2004, 6; italics and bold emphasis in original)

In fact, "[a]ppropriation itself implies time (or times), rhythm (or rhythms), symbols, and a practice" (Lefebvre 1991, 356).

Lefebvre was mainly writing about space-making practices among social groups which involve transformation of their built and inhabited environments, but I think it might be useful to apply some of his thinking to art practices and material culture. Indeed, Lefebvre was pointing into this direction, when saying: "An appropriated space *resembles* a work of art, which is not to say that it is in any sense an *imitation* work of art" (Lefebvre 2004, 165; italics in original).

For Michel de Certeau, on the other hand, appropriation is emerging from complex relationships of power between dominant and subaltern groups. Here social actors use appropriation in a 'tactical' sense to make their own, spaces, practices, and ways of life which they can only claim temporarily from more powerful agents (1984, xix); as de Certeau says

about tactics, “... whatever it wins it cannot keep” (1984, xix). Temporality, perhaps, then also represents the underlying ‘truth’ of appropriations in art. Despite attempts to solidify, reify, in effect detemporalize any newly acquired appropriations – by the appropriators and the appropriated (and very clearly to be seen in essentialized debates on cultural property) – its character is inherently transitory, and best shown as a dialectic practice of resistance and creativity, which is immediately open to new appropriations and re-appropriations.<sup>2</sup>

Appropriation, then, is also an unequal process, never fully concluded. It needs two or more partners, and the appropriating agents are involved in a balancing and negotiating acts which eventually establish new meanings, if only temporarily, and which are distributed unequally across various social actors. This idea is also clearly expressed by art historian Robert Nelson, when he writes that appropriations are “suppressed or altered by new contexts and histories” (Nelson 2003, 163). In this larger picture of things, appropriation, then, is but an instance in a continuous process of assembly and reassembly of cultural materials, a notion well captured in Kubler’s notion of ‘series’ in the famous essay on the *Shape of Time* (1962), and further developed in geographical approaches to the history of art (e.g. Da Costa Kauffman 2004).

### 3. THE ‘CULTURAL’ OR ‘NATURAL’ CONSTRUCTION OF APPROPRIATION

Of course, what this discussion hints to is the cultural construction of the term appropriation itself and the need to develop a critical use of the term. Let me return for a moment to the inequalities implied in the appropriating encounter. For the subject from whom the appropriator or appropriating agent has appropriated this act/action might appear to various degrees, as alienation, yet this is not a necessary precondition, depending on the nature of the appropriating encounter (Schneider 2003, 222). Perceptions and rationalizations of appropriation by the social actors involved also depend entirely on the notions of property, and by extension, the persons and social relations involved, and more generally,

---

<sup>2</sup> An example of such reappropriations would be the work of the Cuban artist José Angel Toriac, *Cuban Mona Lisa*, 1988 which appropriates Marcel Duchamp’s appropriation (*LHOOQ*, 1919), based on the Leonardo’s *Mona Lisa* (1503) (see also Schneider 2006a, 37–38, and note 28, 199).

the appropriating acts, that is precisely in what sense the appropriating encounters can be said to result in a perception of loss, real or imagined. We can think here of culturally relativist approaches where appropriation and the concomitant acts are interpreted differently.

More radically, there is also the possibility of reconceptualizing the concept of appropriation through the lens of other ontologies. We can examine here appropriation in the light of 'Perspectivism', the theoretical concept proposed by Eduardo Viveiros de Castro (e.g. 1998, 2004) to understand human – animal – spirit relations within Amerindian cosmologies. Famously, Viveiros de Castro argued that Perspectivism is not equivalent to cultural relativism, but instead implies treating all beings (i.e. those who have a soul), that is humans, animals, plants, spirits etc. as having *one* culture, but *multiple* natures (or ontologies). In other words, all these beings have different subject identities and viewpoints (perspectives) on the world located in their different bodies (rather than in their minds). What we obtain then is *multinaturalism* rather than *multiculturalism* (Viveiros de Castro 1998, 470, 477). Philippe Descola (2009, 150–151), has also – albeit in different fashion – postulated continuities between between human and anthropomorphised animal natures, in sum 'human natures' which are understood as a kind of new animism (since they all possess a soul, but have different bodies).<sup>3</sup>

Whilst I agree that these can be fruitful approaches to understand, from the viewpoint of Amerindians, encounters of appropriation between Amerindians themselves, as well as between Amerindians and others, I still find it problematic to apply this concept in order to understand what happens in appropriating encounters in contemporary artworlds, both with and without indigenous participants. This is for the reason, that at least one or more parts in these encounters, that is individually trained Western artists, do not share the conceptualisations and rationalisations of the Amerindians (or, by extension, other indigenous cultures), but apply different categorizations. However, the perspectivist approach might have some usefulness where participants hold world views different from Western individualism, in terms of compositely constituted

---

**3** See Latour (2009) on some differences between Viveiros de Castro's and Descola's approaches. Descola has proposed a four-fold scheme of ontologies (that consists of principles of identification and modes of relation) to understand human cultures, i.e. animism, naturalism, totemism and analogism (these, in turn, are sub-divided into exchange, predation and the gift, and production, protection and transmission) (Descola 2013, 122, 333–334).

subjectivities (both in Amazonia, and Melanesia, for example). It could also help explain what Descola has termed the process of “identification” (2009, 150), the fundamental process of self-identification and implicit differentiation towards the others, as well as the inherent possibilities or modalities of “metamorphosis” (Descola 2009, 150) with its implication for the process of appropriation.

Still, these ontological approaches beg the question of ‘translation’, as has been pointed out by William Hanks and Carlo Severi who posit that ontologies, despite their *differences*, are not homogenous but impure and blended, allowing for the possibilities of communication and translation (Hanks/Severi 2014, 8).

#### 4. APPROPRIATION AS OVERLAY<sup>4</sup>

Here I want to suggest that one specific way we can understand appropriation in the encounter between Western appropriators/appropriating agents and non-Western cultures is through the concept of ‘overlay’ (or superimposition) which in fact is a specific mode of how appropriation is connected to alterity. Whilst absolute, or radical alterity would not allow for appropriation at all, in the case of overlay, appropriation just remains incomplete or enfolded in other cultural processes.

I am thinking specifically of cases where Western, or Western-trained, appropriating agents, take from indigenous cultures, and where the meaning of the original symbols or techniques remains unchanged in form, and a new *composite* reality together with the overall resignification by the appropriating agents is created.

My example here are interior designers from Misiones province in north-eastern Argentina who, for their design products (tables, chairs, mirrors, accessories etc.), have specific design patterns made by indigenous Mbyá Guaraní craftspeople.

The concept of ‘overlay’ responds to specific characteristics of the design process under review here, but it also owes inspiration to the title of a book by American art critic, Lucy Lippard. In *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, she writes:

---

<sup>4</sup> The following sections concerning ‘overlay’ are closely based on my previous work (Schneider 2012) from which they summarize and paraphrase some principal points.

This book, then, is an exercise in breaking away from conventional ways of looking at the visual arts. My subject is not prehistoric images *in* contemporary art, but prehistoric images *and* contemporary art. What I've learned from mythology, archeology, and other disciplines is the overlay's invisible bottom layer. My internal method is that of collage – the juxtaposition of two unlike realities combined to form an unexpected new reality. I have tried to weave together ideas and images of very different cultures by making one a metaphor for the other, and vice versa. (Lippard 1983, 1; her italics)

The concept of 'overlay' is instructive for thinking through the processes of producing the design objects by the company *Misiones Creativa* which I am concerned with here.

Overlay as composite alterity here means a combination of two (or more) different systems of meaning, where one side does not immediately change the other, or indeed changes or transmutes into the other (and thus becomes the other) – much like the wires and coatings in a coaxial cable run side by side.<sup>5</sup> In contrast with other forms of cultural appropriation that I have analysed elsewhere (Schneider 2003, 2006b, 2016), and which imply the taking out of context, copying or duplication of cultural material and putting it into a new context, here the process of working with the cultural expressions of the Mbyá Guaraní is rationalized by the designers of *Misiones Creativa*, as one of fusion and resignification. The working processes and commercial labour dealings of the designers with the Guaraní evidently display and reveal their position of superior economic power. However, the transfer of 'intellectual property' does not seem to be an issue here. In fact, the design objects are manufactured as a combination and recombination of creole, that is 'white' society's design mold, with indigenous design elements that are provided by the indigenous artists at their own choice. Therefore, the decision on which indigenous designs to use stays within the indigenous community, and which specific materials are employed in this part of the design work. The designers claim the final authority and authorship over these composite objects, and indeed the process of commercialization.

---

**5** Overlay, with its implied suppression of meaning is the preferred term here, as in both montage and bricolage – two other terms which could be applied to processes of cultural fusion – the 'original' elements remain potentially comprehensible.

## 5. COMPOSITE OVERLAYS

As I argued previously (Schneider 2012, 352), the geometric patterns on the *Misiones Creativa* design objects are then best comprehended as representing a kind of closed or encapsulated meaning intelligible to the Mbyá Guaraní artisans. This is because the signification attached to the design patterns is not revealed to the ‘white’ creole beholder or consumer of these products, and also they are not returned or consumed within the Mbyá Guaraní communities. The patterns are still visible, but meaning here remains ‘enfolded’<sup>6</sup> through the process of overlay and transfer of context. In the words of Lippard’s metaphor (mentioned above), meaning has become “... overlay’s invisible bottom layer” (Lippard 1983, 1).

One reason is that the designers themselves, as they told me, “did not specifically investigate the meaning”, and the other is that in the tags attached to the items no further information is provided, other than that it is “made by men and women from the village of Ka’aguy Poty in the valley of Kuña Pirú, Misiones”. Only the materials are further specified, for example, when the tags read “Mbyá basketry braided with fine threads of different types of *tacuara* reed and *guẽmbe*. The *tacuara* can be dyed of a reddish colour with leaves of *isipó* [a kind of liana, A.S.]”. In fact, nothing is mentioned as to the meaning of the patterns (which is actually also true of the craft objects the Mbyá Guaraní sell themselves). (Fig. 1)

When I asked the director of *Misiones Creativa* on this she could only answer to a certain degree of specificity, without really explaining the further meaning of the designs: “They explained to me on some occasions what the designs signified. They told me, for example, that there were frogs and snakes. This is what they most use, designs which have to do with the vegetation, the flora and fauna. They are like codes. But there are also new designs that are very interesting. There is a background and figures, there is lots of geometry and mathematics”. The indigenous artisans, on the other hand, do not provide any additional information about the designs, once they have delivered them as part of the new design forms. Therefore, as Knappet writes more generally on such processes, “objects *can* escape the intentions of their creators” (2005, 117; his italics).

---

<sup>6</sup> My use of enfolding here owes somewhat to Laura Mark’s discussion of the term (Marks 2010).



1 Mbyá Guaraní craft objects at the *Dirección de Asuntos Guaraníes*, Posadas (cf. Pl. 14a)



2 Plate, *Misiones Creativa* (cf. Pl. 14b)

The indigenous patterns, however, which taken on their own, have complex symbolic meaning (as Barrios 2004, 2009 showed convincingly, also Mordo 1997, 2000, 2001), with the *Misiones Creativa* products have now been transformed into decorative embellishments, devoid of any specific meaning it would carry for the Guaraní. (Fig. 2)

Whilst the original mythological and symbolic significance of these patterns are potentially still intelligible to contemporary Mbyá Guaraní, once overlaid in the composite design product, they have become generic decorations to the white creole customer – intriguing and entrancing only because of their intricate geometries. Thus, appropriation here has mutated through an underlying commercial transaction where indigenous

design patterns were consensually sold and acquired, into an unequal process of co-designing the final object. Hence *overlay* rather than more hermeneutic ways of appropriation, which in its extended sense of cultural transformation also implies a hermeneutic understanding of the other (Schneider 2003, 2006a, b, 2016, and below), is the most suitable concept here – since there is no aim at understanding the Mbyá Guaraní patterns or to disseminate this knowledge. The designers determine the overall design or form of the final object, and the artisans work within the space allocated to them for decoration to previously agreed size and form of the design object. Overlay now also conceals the acquisition of indigenous design which in the appropriation process also changes its function from symbolically meaningful to the Mbyá Guaraní to purely decorative ornament for the ‘white’ customers. But rather than just viewing this form of appropriation process as accumulative in terms of ‘loss of meaning’ it might be more useful to finally understand these compound objects with respect to the social and cultural relations they encapsulate. As I suggested previously:

Rather than making visible or revealing social relations, at least when applied to the indigenous design element, the *Misiones Creativa* objects now occlude mythological, symbolic, and indeed relational reference. Only as composite objects, and unintentionally for those who buy them, but perhaps discernible to the analyst, do they tell us something about the asymmetric relations between the society at large, and here the designers in particular, and the indigenous Mbyá Guaraní. (Schneider 2012, 363)

## 6. APPROXIMATION AND HERMENEUTICS<sup>7</sup>

Whilst overlay can be considered a specific case, I have been arguing that at the core of appropriation stands a process of understanding, even when this remains incomplete. This returns us to hermeneutics which occupies us in this final section.

I will remark briefly and in synthetic form on appropriation and hermeneutics, and then turn to my ethnographic example: urban-based

---

<sup>7</sup> The following two sections concerning ‘approximation’ and ‘hermeneutics’ are closely based on my previous work (Schneider 2016) from which they summarize and paraphrase some principal points.



potters in Posadas, the capital of Misiones province in northeast Argentina. My principal argument is that hermeneutic appropriation, conceived by the research subjects as ‘approximation’, is at the root of their practices. This continues some arguments I have made previously on the topic, specifically in a theory article, *On ‘Appropriation’* (Schneider 2003; see also 2006b), and a monograph, *Appropriation as Practice* (2006a). In these publications, I had suggested that appropriation is best understood as an interpretive hermeneutic practice, which goes beyond a simple taking out of context and transplanting into a new one, but entails a learning process for the appropriating agents, and a creative construction of culture in the present.

Obviously, the concept of appropriation is not without controversy in art and anthropology, and in a very simplified fashion its connotations can be positive, negative or both (for a general typology, see Young 2008; also Hahn 2012). Certainly, among those who define themselves as belonging to indigenous communities, there is often resistance to outside appropriation of images, stories, material and immaterial cultural items that are seen as intangible. In these cases, not only is appropriation resisted, but appropriation can also come at a price for those appropriating, as – in the words of art historian Robert Nelson (2003, 165) – the appropriated ‘things’ can also ‘overwhelm the appropriator’.

However, ‘appropriation’ can only be fully understood when seen as part of hermeneutic interpretive practice. Here, I follow philosopher Paul Ricoeur, one of the outstanding theoreticians of appropriation, who linked interpretation to appropriation: “An interpretation is not authentic unless it culminates in some form of appropriation (*Aneignung*) if by that term we understand the process by which one makes one’s own (*eigen*) what was initially other or alien (*fremd*)” (1981, 178; German terms in original).

Furthermore, Ricoeur highlighted that interpretive appropriation, contrary to both its popular use, and more narrow legal understandings, does not imply ‘taking possession’ of the other. In fact, it entails a process of transformation for the appropriating agent, as “relinquishment is a fundamental moment of appropriation and distinguishes it from any form of ‘taking possession’” (ibid., 191; see also Schneider 2003, 221). Approximation entails precisely this interpretive, hermeneutic practice that includes transformative aspects for the appropriating agents (for instance, in terms of their identities), and ultimately brings about creativity and innovation.

## 7. A HERMENEUTICS OF 'SMALL DIFFERENCES'

As mentioned above, my empirical examples are urban-based potters from Posadas (Misiones, Argentina) who are inspired by ancient Guaraní<sup>8</sup> pottery, especially funerary urns (*yapepó*), but also other artefacts. One of the potters, Guillermo Cribb reasoned about their approach that one has to “start thinking like a Guaraní” without becoming a Guaraní. This is perhaps one of the most important statements expressing this process of appropriation, which does not seek full congruence with, or taking possession of, ancient (and by extension contemporary indigenous) Guaraní culture, but rather amounts to an approximation almost following the tenets of experimental archaeology. These Posadas ceramicists see themselves as experimental archaeologists, but their approach in fact resembles or mirrors much of the *Verstehen* approach in the social sciences and humanities: the hermeneutic tradition inspired by philosopher Wilhelm Dilthey and sociologist Max Weber. Weber’s well-known dictum “You don’t have to be Caesar to understand Caesar” (1978, 5) rejected any simple congruence with the other in the process of understanding, and so does Guillermo Cribb’s statement that one can start thinking like a Guaraní without becoming one.<sup>9</sup> Similarly, another potter, Liliana Rojas, spoke of the “small difference”, which they are trying to achieve in each recreation of a ceramic piece.

One could perhaps call this process a product of *Nachempfindung* rather than a copy of a presumed stable original. *Nachempfindung* is usually translated from the German, as ‘feeling’ and ‘adaptation’, but literally is a ‘feeling *after* something’, ‘after (or post-)–empathy’ or ‘sympathetic intuition’. Said otherwise, this process almost implies a longing from the past projected to the future that is received in the present; of course, meaning and form are slightly changed on the way – which resonates with the ideas workshop members have of reinterpreting ancient Guaraní ceramics. Crapanzano’s concept of “anticipatory imagination” (Crapanzano 2004, 19), i.e. foreshadowing of the past into the future, current in the present, presents a similar idea. However, for the ceramicists

---

<sup>8</sup> In the previous section on overlay, the reference is to the contemporary Mbyá Guaraní people. The potters of Posadas refer mostly to the historical Guaraní of North-East Argentina and Brazil, and their archaeological record.

<sup>9</sup> Weber’s dictum was notably followed in anthropology by Clifford Geertz (1973, 5; 1983, 56–58).



**3** A variety of re-creations of Guaraní ceramics by Stella Maris Muñoz de Cribb and Guillermo Cribb, Posadas

such imagination now is directed towards the past. The physical and imaginary engagement with past practices of skilled vision (Grasseni 2007) gives the ceramicists some kind of access to the perspective of the past creators – perhaps a kind of ‘transvision’, as Maruška Svašek and Amit Desai have suggested (Desai/Svašek 2015; cf. also Svašek 2012a, b, 2016).<sup>10</sup> The important difference here being, that the interlocutors, as

---

**10** In this context it is worth mentioning ‘dialogical anthropology’ that puts emphasis on full acknowledgement of the other as interlocutor in anthropological fieldwork and texts (Tedlock 1983), and is further developed in the hermeneutic strands of anthropology (Lambek 2015; Maranhão 1986, 1990, 1998; Maranhão/

living persons, for the ceramicists are located largely in the past, while their agency through archaeological objects is newly interpreted and made meaningful by the ceramicists in the present (cf. Svašek 2012a). (Fig. 3)

Therefore, the process of creativity, lies in these ‘small differences’, in trying to empathically capture the ceramic ‘thinking’ of the Guaraní in the production of new forms, and thereby providing also a fresh interpretation of the ‘originals’. The potters in Posadas used a variety of concepts, such as appropriation, approximation, fusion and re-creation. Admittedly, power differences – such as those between the majority society and present-day indigenous communities, remain unresolved in this process, but can at least be acknowledged.

In sum, the Posadas potters consider the ancient Guaraní pottery as an art, despite their acknowledgement of the utilitarian uses of the original items. Through their pottery practices, they seek to retrieve and re-create the ancient beauty of this art, now lost among the Guaraní.

The activities by the ceramicists are incorporated into the construction of a new identity for people who are principally descended from European immigrants. Concurrently, there is clear acknowledgement that one cannot become Guaraní, but at best can start thinking like a Guaraní. The approaches to pottery used in these endeavours, then, can only be approximate, never exactly matching what one wants to retrieve. It is for this very reason that leaders of the group, such as Liliana Rojas (a leader of one of the ceramicists’ groups), favoured the concept of approximation over appropriation. As mentioned, their approach can be likened to that of a dialogical and hermeneutic anthropology, aimed at a process of ‘understanding’, but not full congruence with the Other.

#### 8. BY WAY OF CONCLUSION: APPROPRIATION AS RELATIONAL PRACTICE

Can we then conceptualise appropriation as a system, or indeed loose network or meshwork of relations, rather than unidirectional pathways of transmission, and couple this to the notion of hermeneutics? Certainly, both the notion of ‘relational aesthetics’ (Bourriaud 2002), and some of Tim Ingold’s writings on meshworks (rather than networks) (Ingold 2006, 2007a) point into the direction of appropriation as relational practice. Art

---

Streck 2003; Crapanzano 1990; Verde 2003).

critic, theoretician and curator Nicolas Bourriaud introduced the term 'relational aesthetics' to signify a whole host of practice in contemporary art since the 1990s but also to provide a new view and challenge to previous art forms. At the basis of his conception is the idea of the transitory nature of the art object and that "[a]ny artwork might thus be defined as a relational object" (Bourriaud 2002, 26). Following also artist Marcel Duchamp ("It's the beholder who make pictures") and film-maker Jean-Luc Goddard ("It takes two to make an image"), Bourriaud stresses the inherently dialogical and interactive nature of art-making, which involves collaborations of the artist with people inside and outside the artworld in networks of social relations (Bourriaud 2002, 26–32). For Bourriaud, then, Relational Art is "[a] set of artistic practices which takes as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space" (2002, 113) and relational aesthetics an "[a]esthetic theory consisting in judging artworks on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt" (2002, 112).

Bourriaud uses a rather open and loose notion of networks, but for Ingold 'interwoven trails' which can also be further entangled, rather than "intersecting routes" (2007a, 81) form meshworks, or in other words, "[the] lines of the meshwork are the trails *along* which life is lived" (Ingold 2007a, 81; italics in original). As Ingold explains in some detail:

The meshwork consists not of interconnected points but of interwoven lines. Every line is a relation, but the relation is not *between* one thing and another – between, say, an artefact here and a person there, or between one person or artefact and another. Rather, the relation is a line *along* which materials flow, mix and mutate. Persons and things, then, are formed in the meshwork as knots or bundles of such relation. It is not, then, that things are entangled in relations; rather every thing is itself an entanglement, and is thus linked to other things by way of the flows of materials that make it up. (Ingold 2007b, 35; italics in original)

So, the more complex and entangled meshworks rather than networks with simple A to B connections are perhaps also useful metaphors for the kind of multiple cultural exchanges which are features of appropriation.

Further, I would argue that it is within such networks or meshworks, depending on the view you adopt, that the hermeneutic, culturally transformative practice of appropriation takes place. As we have seen, with

the examples of the potters in Posadas, from the hermeneutic viewpoint appropriation appears as a learning and interpreting process (Ricoeur 1981), where the artists work through the *other* cultural material to create a new, composite work. This learning process, as Ingold and others have shown, is intimately linked to questions of creativity and improvisation. Thus, Ingold and Hallam (2007, 1) identify four types of improvisation: generative, relational, temporal, and the way we work:

First, it is *generative*, in the sense that it gives rise to the phenomenal forms of culture experienced by those who live by them or in accord with them. Second, it is *relational*, in that it is continually attuned and responsive to the performance of others. Third it is *temporal*, meaning that it cannot be collapsed into an instant, or even a series of instants, but embodies a certain duration. (Ingold and Hallam 2007, 1; italics in original)

I think that these first three are particularly relevant in relation to the processes of appropriation, which can also be further refined with recent and related discussion on skill and vision, as well as the learning (by doing process) of appropriation more generally, as shown by Grassini (2007) and Herzfeld (2003), among others. Fundamentally, then the process of appropriation is one of hermeneutic interpretive practice.

In this chapter, I have discussed in synthetic form the process of appropriation (Lefebvre 2004) through the prism of three topical fields: relationality/process, overlay and hermeneutics. In some sense they can be said to complement each other, but they are also different, when applied to different 'sites' of appropriation and cultural contexts.

---

## REFERENCES

- Barrios 2004** Barrios, Blanca: "Historias con Aromas de Guembepi y Takuarembó". Aportes a la Historia del Arte Mby'a-Guarani. Unpublished Ms., Posadas 2004.
- Barrios 2009** Barrios, Blanca: El Arte Escondido de los Mby'a-Guarani: Aportes a la Historia del Arte Mby'a-Guarani. Unpublished Powerpoint Presentation, Posadas 2009.
- Bourriaud, 2002** Bourriaud, Nicholas: Relational Aesthetics. Paris 2002.

- Certeau 1984** Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.
- Crapanzano 1990** Crapanzano, Vincent: *On Dialogue*. In: Maranhão, Tullio (Ed.): *The Interpretation of Dialogue*. Chicago 1990.
- Crapanzano 2004** Crapanzano, Vincent: *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago 2004.
- Da Costa Kaufmann 2004** Da Costa Kaufmann, Thomas: *Toward a Geography of Art*. Chicago 2004.
- Desai/Svasek 2015** Desai, Amit / Svasek, Maruska: *Transvisionary Imaginations: Artistic Subjectivity and Creativity in Tamil Nadu*. In: Fuglerud, Øyvind / Wainwright, Leon (Eds.): *Art, Objects and Value: Perspectives on Creativity and Materialization*. Oxford 2015.
- Descola 2009** Descola, Philippe: *Human Natures*. In: *Social Anthropology* 17/2 (2009), 145–157.
- Descola 2013** Descola, Philippe: *Beyond Nature and Culture*. Chicago 2013.
- Geertz 1973** Geertz, Clifford: *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. *The Interpretation of Cultures*. New York 1973.
- Geertz 1983** Geertz, Clifford: "From the Native's Point of View". *On the Nature of Anthropological Understanding*. *Local Knowledge*. New York 1983.
- Grasseni 2007** Grasseni, Christina (Ed.): *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Oxford 2007.
- Hahn 2012** Hahn, Hans Peter: *Cultural Appropriation: Power, Transformation, and Tradition*. In: Huck, Christian / Bauernschmidt, Stefan (Eds.): *Travelling Goods, Travelling Moods: Varieties of Cultural Appropriation (1850–1950)*. Frankfurt/M. 2012, 15–35.
- Hanks/Severi 2014** Hanks, William F. / Severi, Carlo: *Translating Worlds: The Epistemological Space of Translation*. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4/2 (2014), 1–16.
- Herzfeld 2004** Herzfeld, Michael: *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago 2004.
- Ingold 2006** Ingold, Tim: *Rethinking the Animate, Re-animating Thought*. In: *Ethnos* 71/1 (2006), 9–20.
- Ingold 2007a** Ingold, Tim: *Lines: A Brief History*. London 2007.
- Ingold 2007b** Ingold, Tim: *Writing Texts, Reading Materials: A Response to My Critics*. In: *Archaeological Dialogues* 14/1 (2007), 31–38.
- Ingold/Hallam 2007** Ingold, Tim / Hallam, Elizabeth: *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*. In: Ingold, Tim / Hallam, Elizabeth (Eds.): *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford 2007, 1–24.
- Knappet 2005** Knappet, Carl: *Thinking through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*. Philadelphia 2005.
- Lambek 2015** Lambek, Michael. *The Hermeneutics of Ethical Encounters: Between Traditions and Practice*. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 5/2 (2015), 227–250.
- Latour 2009** Latour, Bruno: *Perspectivism: 'Type' or 'Bomb'?*. In: *Anthropology Today* 25/2 (2009), 1–2.

- Lefebvre 1991** Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford 1991 (1974).
- Lefebvre 2004** Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London 2004 (1992).
- Lippard 1983** Lippard, Lucy R.: *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York 1983.
- Maranhão 1986** Maranhão, Tullio: *Therapeutic Discourse and Socratic Dialogue*. Madison 1986.
- Maranhão 1990** Maranhão, Tullio (Ed.): *The Interpretation of Dialogue*. Chicago 1990.
- Maranhão 1998** Maranhão, Tullio (Ed.): *Anthropology and the Question of the Other*. In: *Paideuma* 44 (1998).
- Maranhão/Streck 2003** Maranhão, Tullio / Streck, Bernhard (Eds.): *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*. Tucson 2003.
- Marks 2010** Marks, Laura: *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*. Cambridge, Mass. 2010.
- Mordo 1997** Mordo, Carlos: *Artesanía, cultura y desarrollo: Apuntes sobre arte popular y artesanía en la República Argentina*. Buenos Aires 1997.
- Mordo 2000** Mordo, Carlos: *El Cesto y el arco: metáforas de la estética mbyá-guaraní*. Asunción 2000.
- Mordo 2001** Mordo, Carlos: *La Herencia Olvidada: Arte Indígena de la Argentina*. Buenos Aires 2001.
- Nelson 2003** Nelson, Robert S.: *Appropriation*. In: Nelson, Robert S. / Shiff, Richard (Eds.) *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, 160–173.
- Ricoeur 1981** Ricoeur, Paul: *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge 1981.
- Schneider 2003** Schneider, Arnd: *On 'Appropriation': A Critical Reappraisal of the Concept and Its Application in Global Art Practices*. In: *Social Anthropology* 11/2 (2003), 215–229.
- Schneider 2006a** Schneider, Arnd: *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York 2006.
- Schneider 2006b** Schneider, Arnd: *Appropriations*. In: Schneider, Arnd / Wright, Christopher (Eds.): *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford 2006, 29–51.
- Schneider 2012** Schneider, Arnd: *Beyond Appropriation: Significant Overlays in Guaraní-inspired Designs*. In: *Journal of Material Culture* 17/4 (2012), 345–367.
- Schneider 2016** Schneider, Arnd: *Approximation as Interpretive Appropriation: Guaraní-inspired Ceramics in Misiones, Argentina*. In: Svašek, Maruška / Meyer, Birgit (Eds.): *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production around the Globe*. New York / Oxford 2016, 131–157.
- Schneider 2017** Schneider, Arnd: *Hermenéutica del proceso, la superposición y la aproximación: hacia una reconsideración del concepto de apropiación*.



In: Göbel, Barbara / Chicote, Gloria (Eds.): *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transoformación digital en América Latina*. La Plata / Berlin 2017, 345–365.

**Stangos 1994** Stangos, Nikos: *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. London 1994.

**Svašek 2012a** Svašek, Maruška: Introduction: Affective Moves: Transit, Transition and Transformation. In: Svašek, Maruška (Ed.): *Moving Subjects, Moving Objects: Transnationalism, Cultural Production and Emotions*. Oxford 2012, 1–32.

**Svašek 2012b** Svašek, Maruška: Improvising in a World of Movement: Transit, Transition and Transformation. In: Anheier, Helmut / Isar, Yudhistithir Raj (Eds.): *Cultural Expression, Creativity and Innovation*. London 2012, 62–77.

**Svašek 2016** Svašek, Maruška: Undoing Absence through Things: Creative Appropriation and Effective Engagement in an Indian Transnational Setting. In: Svašek, Maruška / Meyer, Birgit (Eds.): *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production around the Globe*. New York / Oxford 2016, 218–244.

**Tedlock 1983** Tedlock, Dennis: *The Spoken Word and the Word of Interpretation*. Philadelphia 1983.

**Thurnwald 1931** Thurnwald, Richard: *Die menschliche Gesellschaft in ihren ethno-soziologischen Grundlagen*. Bd. 1. Berlin 1931.

**Verde 2003** Verde, Filipe: Astrónomos e Astrólogos, nativos e Antropólogos – as virtudes epistemológicas do etnocentrismo. In: *Etnográfica* 7/2 (2003), 305–319 (also available in English as “Truth as the Critical Edge: Gadamer’s Hermeneutics and Anthropological Knowledge” at: <http://iscte.academia.edu/FilipeVerde/Papers>; accessed 16 October 2020).

**Viveiros de Castro 1998** Viveiros de Castro, Eduardo: Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute N.S.* 4/3 (1998), 469–488.

**Viveiros de Castro 2004** Viveiros de Castro, Eduardo: Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. In: *Common Knowledge* 10/3 (2004), 463–484.

**Weber 1978** Weber, Max: *Economy and Society*. Berkeley 1978.

**Young 2008** Young, James O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford 2008.

---

## IMAGE RIGHTS

1-3, Pl. 13a-b Arnd Schneider.



---

DIRK HILDEBRANDT

## DIE OIKODIZEE DES READY-MADE

### Arbeit, Zeit und Kontext

#### *nach Duchamp*

In der Kunstgeschichte gilt das Ready-made als mustergültiges Beispiel eines Kontextwechsels. Während es sich bei Pissarro, Kamm, Schneeschaukel und Co. um nur wenig auffällige Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs handelt, fordern sie in der Sphäre der Kunst Vorstellungen davon heraus, was ein künstlerisches Werk ist, und wie es zu Stande kommt. Als Kontext-fremde Objekte geben sie deshalb Anlass zu Reflexionen über die geläufigen Ordnungen künstlerischer und kunsthistorischer Diskurse, weil sie die Mechanismen veranschaulichen, die ihre Kunst-Werdung ermöglichen und befördern.

Ihren wohl langlebigsten Ausdruck hat dieses Verständnis des Ready-made in Peter Bürgers These gefunden, dass es den historischen Anstoß zu einer Kritik der ‚Institution Kunst‘ gibt.<sup>1</sup> Seine Beobachtungen machen sich am Ready-made *Fountain* fest, wobei Bürger sich nicht eigentlich auf den modifizierten Realismus des industriell fabrizierten Objekts bezieht – es ist wohl kein Zufall, dass seine Schrift jene berühmte Fotografie von Alfred Stieglitz reproduziert, die immer schon mehr als ein medialer Stellvertreter von *Fountain* war (Abb. 1). Der Fotograf fertigte sie an, als ihm bekannt wurde, dass sich die Veranstalter\*innen bereits vor der Eröffnung der Ausstellung der *Society of Independent Artists* dazu entschieden hatten, *R. Mutt's* (alias Marcel Duchamps) Einreichung vor den

---

**1** An Duchamps *Fountain* macht Bürger eine „Negation der Kategorie der individuellen Produktion“ fest, wobei ihm vor allem die Signatur, die der Künstler auf diesem „beliebigen Massenprodukt“ hinterlassen hat, „das Prinzip der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft selbst“ zu entlarven scheint, vgl. Bürger 1974, 70 f.



1 Alfred Stieglitz, Fotografie des Ready-made *Fountain* von ‚R. Mutt‘ [Marcel Duchamp], 1917 (siehe auch Taf. 15)

Blicken der Ausstellungsbesucher\*innen zu verbergen.<sup>2</sup> Bürger illustriert sein Argument also mit einem bereits ästhetisch und medial präformierten Objekt, das die ‚Unsichtbarkeit‘ von *Fountain* schon unter historischen Vorzeichen kompensierte. Was für Bürgers Argument *in a nutshell* gilt, das gilt für die Rezeption von *Fountain* insgesamt: Das Ready-made wird dem Kontext Kunst in Form einer inszenierten Fotografie zugänglich gemacht, angesichts derer ein zeitgenössischer Betrachter überhaupt erst

---

2 Siehe dazu Banz 2019, bes. 46 f.

zu der Einschätzung kommen konnte, das Urinal als „anything from a Madonna to a Buddha“ zu kategorisieren.<sup>3</sup>

In diesem Sinne gibt Bürgers Argument eine Hierarchisierung von Alltags- und Kunstwelt vor, die sich in der kunsthistorischen Forschung insgesamt bestätigt findet. Während Forscher\*innen mit einer zunehmend detaillierten Ergründung der Wirkweisen des Ready-made auf dem Feld der Kunst befasst sind, spielt ihr originärer Kontext umgekehrt kaum je eine ernst zu nehmende Rolle bei der Feststellung ihrer Bedeutung. Dieser Einseitigkeit soll in den folgenden Überlegungen durch eine Revision der Rollen ökonomischer Kontexte für die Genese und Tradierung des Ready-made entgegengewirkt werden. Den Umstand ernst zu nehmen, dass das Ready-made nicht eigentlich aus dem Supermarkt kommt, sondern der ökonomischen Sphäre der Fabrik entstammt, hat Folgen für das Verständnis von Duchamps eigener, wie auch für die Arbeit ihm folgender Künstler\*innen. Vor diesem Hintergrund versteht sich dieser Artikel als Beitrag zu einer Kunstgeschichte, die im Markt nicht allein eine notwendige Bedingung oder gar Möglichkeit künstlerischer Produktion, sondern auch die problematischen Abhängigkeiten der Kunst von einer ökonomischen Sphäre erkennt, die ihr Öffentlichkeit, aber kein Zuhause bietet.

Rückhalt hat dieser Ansatz in der Tatsache, dass Duchamp selbst die ökonomische Sphäre in vielfältigen Weisen adressiert hat. So hat er wirtschaftliche und spekulative Interessen nicht nur im Rahmen seiner Tätigkeit als Kunsthändler, sondern auch in Gestalt eines ganzen Korpus von Arbeiten verfolgt. *Tzanck Check* (1919), *Cheque Bruno* (1965) und *Czech Cheque* (1966) legen ein etwas in die Jahre gekommenes Vehikel finanzieller Transaktionen nahe, und beim s. g. *Monte Carlo Bond* (1924) handelt es sich um ein als Edition herausgegebenes Dokument, durch deren Verkauf Duchamp Geld zusammentreiben wollte, um ein eigens ersonnenes Wettsystem an den Roulettetischen Monte Carlos zu erproben. Dalia Judovitz spricht diese Arbeiten folgerichtig als Versuche an, die Autonomie von künstlerischer und ökonomischer Sphäre durch eine Neubestimmung der Relation von sozialen und symbolischen Vorstellungen von Wert zu durchbrechen.<sup>4</sup>

Dabei ist ihre These nicht nur ausschließlich aus ästhetischen und künstlerischen Zusammenhängen abgeleitet; sie legt auch eine allgemeine

---

<sup>3</sup> Vgl. Burns 2013, 59.

<sup>4</sup> Duchamp initiierte eine „most radical critique of the notion of artistic value“, vgl. Judovitz 1995, 160.

Gültigkeit dieser Wert-Kritik nahe, die jede historische und kontextuelle Spezifik vernachlässigt. Dem steht die Tatsache gegenüber, dass Duchamp zuerst 1915 – während seines ersten längeren Aufenthalts in New York – auf den Begriff ‚ready-made‘ stößt, der dort seit dem 18. Jahrhundert massenproduzierte Konfektionskleidung bezeichnet.<sup>5</sup> Darüber hinaus wird allzu häufig übersehen, dass Duchamps Ready-made unter dem Eindruck einer ebenso spezifischen wie folgenreichen Verschiebung in der Industriegeschichte entstanden ist. Im Anschluss an Frederick Winslow Taylors *Principles of Scientific Management* bildet sich im Laufe der 1910er Jahre ein Produktionsdispositiv heraus, das die Effizienz und Geschwindigkeit der in den Fabriken von Henry Ford und Co. geleisteten Arbeit ebenso reguliert, wie sie den Output der dort hergestellten Waren steigert. Diese sozioökonomische Formation bildet das wesentliche Element eines Kontextes, gegen den Duchamp seine Arbeit profiliert.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die Ready-mades mit der künstlerischen Kultur ihrer Zeit nichts zu tun gehabt hätten. Ganz im Gegenteil sind sie auch in dieser Hinsicht hochgradig Kontext-sensibel. Nachdem Duchamps berühmter Skandalerfolg *Akt, eine Treppe herabsteigend* (1912) die kubistische Formzersplitterung mit der Darstellung von Bewegung im Medium Malerei zu verbinden trachtete, muss das auf einen Hocker montierte Ready-made *Fahrradrad* (1913) als der Versuch verstanden werden, diese Dynamik in ein tatsächliches Phänomen zu übersetzen. Man begreift Duchamps Projekt also genauso schlecht, wenn man es ausschließlich vor dem Hintergrund einer Kritik der ökonomischen Logik des kapitalistischen Systems analysiert. Die Berücksichtigung des Kontext Kunst ist ebenso wesentlich für eine „dialektische Öffnung von Differenz“, die Georges Didi-Huberman aus Duchamps eigenem „Lob der Zahl drei“ abgeleitet hat.<sup>6</sup> Allerdings verspricht der Schulterblick in Richtung Ökonomie auch in dieser Hinsicht eine Präzisierung der Prämissen, unter denen man sich die Arbeit des Künstlers gemeinhin vornimmt. Sebastian Egenhofer hat darauf hingewiesen, dass das Ready-made nicht eigentlich jenem Geflecht lebensweltlicher Bezüge entstammt, in dem es seinen Gebrauchswert beim Schneeschaukeln, Kämmen oder Abtrocknen unter Beweis stellt. Vielmehr verdankt es sein Dasein einem davor liegenden Produktionsdispositiv, angesichts dessen es die binäre

---

<sup>5</sup> Für einen guten Überblick über diese Vorgeschichte, siehe Blunck 2017, 118. Zur entscheidenden Rolle von Duchamps verschiedenen New York-Aufenthalten für sein Werk, siehe Demos 2007.

<sup>6</sup> Vgl. Didi-Huberman 1999, 170.

Logik von Kunst und Alltag auf eine „tertiäre“ zu erweitern vorschlägt.<sup>7</sup> Der Kontext des idealtypischen Ready-made ist nicht eigentlich das Supermarktregal, sondern die dem Blick entzogene ökonomische Sphäre.

Daraus ergeben sich weitreichende Folgen für das Verständnis des Ready-made als einem ‚Werk‘, das im Kontext der Kunst zirkuliert. Sie gelten darin etwa als Anstoßgeber für eine Serialität, die das Verhältnis der ‚originalen‘ Ready-mades zu ihrer durch Duchamp selbst vorgenommenen Neuauflage in den 1960er Jahren ebenso betrifft, wie die sich an ihnen entzündenden Praktiken der Reproduktion und Vervielfältigung in der Kunst dieser Zeit. Gegenüber Kunstwerken, diesen auratisch aufgeladenen Einzeldingen, ist im Zusammenhang der Ökonomie allerdings die „Serie [...] *ontologisch primär*“, die „einzelne Ware“ lediglich Ausdruck dieser vorgängigen Relation.<sup>8</sup> Daraus ergibt sich eine ‚dritte‘ Perspektive auf das Ready-made, die das Bewusstsein für die generische Warenförmigkeit des Ready-made verschärft und sich auf die ökonomischen Lebensbedingungen des Individuums bezieht: Das Ready-made weist dem *homo oeconomicus* nicht nur den Weg in Richtung Fabrik, sondern lokalisiert ihn auch in seiner häuslichen Sphäre. Offensichtlich ist Duchamp mit den Dingen des alltäglichen Gebrauchs sowie ihrer Entfremdung befasst – der Kleiderhaken wird zu einer Stolperfalle (*Trébuchet*, 1917), das Urinal zu einem Springbrunnen umfunktioniert.<sup>9</sup>

Das, was ich mit Joseph Vogl im Folgenden als die Oikodizee des Ready-made beschreibe, soll eine ‚dritte‘ Perspektive auf diese zwischen Kunst und Ökonomie, *oikonomia* und *oikos* verlaufenden Bewegungslinien bieten.<sup>10</sup> Der Begriff lehnt sich an das Leibniz’sche Konzept der Theodizee an, das den theologischen Versuch beschreibt, die Annahme eines gerechten Gottes angesichts all des Unheils und Bösen in der Welt zu rechtfertigen. Analog dazu bemüht sich eine Vielzahl von ökonomischen Theorien darum, den kapitalistischen Markt als ein auf Vernunft

<sup>7</sup> Vgl. Egenhofer 2008, 129–137, bes. 130.

<sup>8</sup> Vgl. Egenhofer 2008, 132 (Kursivierung im Ausgangstext).

<sup>9</sup> Zu einem Verständnis des Ready-made an der Schnittstelle von häuslicher und industrieller Kultur, siehe Molesworth 1998.

<sup>10</sup> Um die sich in etymologischer wie geschichtlicher Hinsicht nahen Sphären von Fabrik und Haushalt, *oikonomia* und *oikos* besser voneinander trennen zu können, hat Friedrich Hayek den Neologismus „Katallaxie“ vorgeschlagen, um eine ‚Haus-Wirtschaft‘ im engeren Sinne des griechischen Wortes gegen „das System der zahlreichen aufeinander bezogenen Wirtschaften zu bezeichnen, die die Marktordnung ausmachen“, vgl. Hayek 1981, 150.

gegründetes Konstrukt zu verstehen.<sup>11</sup> Vogl setzt sich nicht nur kritisch mit diesen wissenschaftlichen Bemühungen auseinander; ihn beschäftigen auch die historischen Etappen, die politische Ökonomie und ihr wesentlicher Akteur – der ‚ökonomische Mensch‘ – in dieser Hinsicht genommen haben. Diesbezüglich markiert das 19. Jahrhundert einen entscheidenden Wandel der Oikodizee: Der ökonomische Mensch verliert seinen Status als dem Subjekt der Geschichte. Es vergegenwärtigt sich nunmehr im Markt selbst, der seither nicht mehr nur den Tausch von Waren, sondern zunehmend die gesamte Lebenswirklichkeit, „die Maßverhältnisse des Menschenverkehrs“ reguliert.<sup>12</sup>

Es geht mir darum, die kunsthistorischen Konsequenzen ernst zu nehmen, die sich im Horizont der Oikodizee sowie ihrer Grenzen ergeben. Dazu muss das Ready-made als Subjekt und Objekt von Kontextverschiebungen in den Blick genommen werden, um Duchamps ‚Werk‘, und vor allem die Rollen jener Nachwelt neu zu gewichten, die ihm immer wieder neue Bedeutungen entlockt.<sup>13</sup> Gleiches gilt für den Zusammenhang von Kunst und Ökonomie: Was heißt es, die Ready-mades auf ihrer Reise durch die historische Zeit mit einer Marktlogik zu konfrontieren, die sich weder „für Vergangenheit, noch für die Gegenwart“, sondern „künftige Gewinnaussichten“ interessiert?<sup>14</sup> Dabei wird nach der sinnhaften Kontinuität einer in den Kontexten der Kunst zirkulierenden Form des Ready-made ebenso zu fragen sein, wie dem „Ordnungsgehalt des finanzökonomischen Systems“ als solchem.<sup>15</sup> Die Frage, was die Kunst dazu zu sagen hat, führt zu Praktiken der Gegenwartskunst, die bezeichnenderweise nicht die Wahl oder den Kauf, sondern Zweckentfremdung und Diebstahl als Ausgangspunkte begreift, um sich gegenüber der zunehmenden Landnahme des kapitalistischen Geschehens zu verhalten.

## ARBEITS-ZEIT

Dass sich Duchamp immer auch auf die Grenzen der Regelhaftigkeit und Ordnung ökonomischer Kontexte bezieht, ist schon den Prämissen des

---

<sup>11</sup> Vgl. Vogl 2010/2011, 28 f.

<sup>12</sup> Vgl. Vogl 2007, 557.

<sup>13</sup> Zu einer „Geschichte der Moderne“, innerhalb derer sich „alle 15 Jahre ein anderer Sinn“ des Ready-made abzeichnet, vgl. Egenhofer 2007, 132.

<sup>14</sup> Vgl. Vogl 2010/2011, 12.

<sup>15</sup> Vgl. Vogl 2010/2011, 26.



Ready-made abzulesen. Im Kontext der Kunst mag die, im Jahre 1913 per Notiz an sich selbst gerichtete Frage, ob man ‚Werke‘ machen könne, die ‚keine Kunst‘ seien,<sup>16</sup> eine erste Antwort in der Nicht-Ausstellung von *Fountain* im Jahre 1917 gefunden haben. Derweil verweist sie unter ökonomischen Gesichtspunkten auf eine Zäsur, die den Begriff des Werks in zentraler Weise betrifft. Bevor sich das künstlerische Werk im 19. Jahrhundert als eine zentrale Kategorie des ästhetischen Diskurses etablieren kann, muss es sich erst der Allusion an die körperlichen Mühen entledigen, die den Alltag der Arbeitenden in einer industrialisierten Gesellschaft ausmacht. In der Werkästhetik Karl Philip Moritz' schwingt die Abblendung dieser sozioökonomischen Erfahrungswelt in emblematischer Weise mit – gerade weil sie laut Moritz in ihrer „Erscheinung in der Gattung [der Kunst, D. H.] über die Wirklichkeit in dem Individuum“ triumphiert.<sup>17</sup> In seinem Sinne erlaubt das künstlerische Werk den Arbeitenden den zeitweiligen Ausbruch aus ihrer „elenden Wirklichkeit“, ermöglicht es ihnen eine ästhetische „Transzendierung der unabänderlichen Welt“.<sup>18</sup>

Marcel Duchamps ebenso oft gerühmte wie falsch verstandene ‚Faulheit‘, die sich in der erheblichen Dicke der Staubschicht in seinem Atelier ebenso wie auf dem *Großen Glas* manifestiert hat, steht in Kontinuität mit dieser Suspension (Abb. 2).<sup>19</sup> Helen Molesworth hat vorgeschlagen, sie als einen „third term“ zu begreifen, um nur vermeintliche Gegensätze in Duchamps Arbeit neu zu perspektivieren. Vor allem hat sie dabei das Zueinander von Arbeit und Freizeit vor Augen, die ihr innerhalb der Geschichte der Industrialisierung als Gegensätze aneinander gekettet scheinen.<sup>20</sup> Dahingehend kann man mit Duchamp auf Paul Lafargues Einforderung eines ‚Rechts auf Faulheit‘ (*Le Droit à la Paresse*, 1883) zurückkommen, der sich kritisch auf die historische Etablierung eines so genannten ‚Rechts auf Arbeit‘ im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezieht.<sup>21</sup> Ganz im Sinne Lafargues zeigt Duchamps Faulheit den Willen an, auch unter den Bedingungen einer kapitalistischen

---

**16** Die 1913 handschriftlich notierte Frage „peut on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?“ findet sich in der s. g. Weißen Schachtel (1966) publiziert.

**17** Vgl. Moritz (1788) 2011, 88.

**18** Thierse 1990, 403.

**19** Nach ihrem Atelierbesuch zeigte sich die Künstlerin Georgia O'Keeffe entsetzt: „[T]he next day, I wanted to go over and clean it up“, vgl. McShine 1973, 214.

**20** Vgl. Molesworth 1998, 59.

**21** Lafargue (1883) 2015.



2 Man Ray, *Élevage de poussière*, Fotografie der s. g. Staubzucht auf Marcel Duchamps *Großem Glas*, 1920

Gesetzmäßigkeiten folgenden Gesellschaft ein ‚anderes Leben‘ zu führen.<sup>22</sup> In der Faulheit, so darf man folgern, liegt eine gleichsam politische Produktivität, mit der die Möglichkeit in Aussicht steht, den „Gleichtakt von Maschinenzeit und Lebensrhythmus der Arbeitenden“ zu durchbrechen.<sup>23</sup>

Daraus ergibt sich in Duchamps Fall kein unmittelbarer Aufruf zum revolutionären Umstoß bestehender Verhältnisse. Vielmehr stellt sich die Frage, was das für ein ‚Werk‘ sein könnte, das die Faulheit zu Stande bringt. Dass Duchamp keineswegs untätig war, sondern der Kunst ein ‚anderes Leben‘ zu bereiten suchte, indem er die Ready-mades als ein privates Experiment in seinem Atelier verfolgte, ist hinlänglich bekannt (Abb. 3). Im Sinne dieses Experiments erscheint die Faulheit als eine spezifische Form von Arbeit, die das Nichtstun gegen jene Parameter einer kapitalistischen Ordnung setzt, die zum nämlichen Zeitpunkt längst auch in die Sphäre der Kunst vorgedrungen war.<sup>24</sup> Dabei darf die Faulheit nicht

<sup>22</sup> In diese Richtung legt Maurizio Lazzarato Duchamps „refusal to work“ aus, vgl. Lazzarato 2014, 41.

<sup>23</sup> Vgl. Lüdtkke 1982, 95.

<sup>24</sup> Michel Melot verwirft die hartnäckige Fiktion einer im 19. Jahrhundert noch unabhängig von jeglichen, außerhalb ihrer selbst liegenden Zwängen



**3** Einblick in Marcel Duchamps New Yorker Atelier (33 West 67<sup>th</sup> Street), ca. 1917. Vermutlich stammt die Fotografie von Henri-Pierre Roche

als das Gegenteil der dahingehend maßgeblichen Lohnarbeit verstanden werden – Faulheit ist eben nicht gleichzusetzen mit Freizeit. Vielmehr lässt sich in ihrem Sinne ein Leben erproben, das nicht auf die Mehrung von Geld, Ansehen und Erfolg ausgerichtet ist. Duchamp entwirft sich auf diesem Wege als ein Künstler-Subjekt, das sich gegen das pervertierte Mangelempfinden eines ökonomischen Menschen richtet, der die Erträge seiner Arbeit nur deshalb mit einer bedürftigen Gesellschaft teilt, weil „das Fassungsvermögen seines Magens“ nicht groß genug ist, um alles alleine zu verzehren.<sup>25</sup> In diesem Horizont vermittelt sich die Faulheit als der operative Modus einer ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden Ökonomie, die sich aus dem Zusammenhang von Duchamps Rückzug aus der Kunst-Öffentlichkeit, einer durch das Mäzenatentum von Walter und Louise Arensberg ermöglichten Vermeidung von Erwerbsarbeit sowie einer Vorstellung von Werk ergibt, das weder in klassischen Begriffen der Kunst noch denjenigen des Marktes – jedenfalls nicht in einem positiven Sinne – zu fassen ist.

Mit diesem Versuch einer schrittweisen Inversion der Verfahren, Mittel und Konzepte der industriellen Kultur bewegt sich Duchamp ganz auf der Höhe der historischen Gegenwart der 1910er Jahre. Vor allem im nordamerikanischen Raum ist die Dekade von einem Aufschwung der Arbeiterbewegung und Gewerkschaften geprägt, die sich während Woodrow Wilsons Präsidentschaft in einer Vielzahl von Streiks geltend macht.<sup>26</sup> Nun liefert aber der Streik gerade keine sinnvolle Entsprechung zu Duchamps Müßiggang im Atelier – Faulheit ist nicht mit dem Aussetzen von Arbeit gleichzusetzen. Vielmehr beschreibt sie eine Produktion, deren Effizienz in ihrer Langsamkeit und ihrem Pragmatismus liegt: Man kauft bereits fertige Dinge und wartet ab, bis die Zeit aus nichts etwas, z. B. Staub, gemacht hat. Im Zeichen solcher Produkte verhält sich die Faulheit unverkennbar zum Zeitverständnis einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, das die Welt dem pseudo-natürlichen Rhythmus der industriellen Produktion unterstellt. Guy Debord hat diese, gemäß der Differenz von ‚produktiv‘ und ‚unproduktiv‘ verfließende Zeit gegen den Zeitlauf einer vormodernen Welt abgegrenzt, die noch Obhut in den Händen Gottes fand und in Abhängigkeit vom Kreislauf der Natur sowie

---

operierenden Kunst: „What is usually called an avant-garde in art really exists only in a liberal economy“, Melot 2007, 211.

<sup>25</sup> Vogl spricht in Orientierung an Adam Smith vom „Artisten des Mangels“, vgl. Vogl 2007, 556.

<sup>26</sup> Siehe dazu Dubofsky 2000, 105–129.

dem Wechsel der Jahreszeiten stand: „Weder der Tod noch die Zeugung werden als ein Gesetz der Zeit begriffen. Die Zeit steht still, wie ein geschlossener Raum.“<sup>27</sup>

Damit sei Duchamp weder eine bestimmte politische Gesinnung noch eine nostalgische Verklärung jener Zeit unterstellt, in der Menschen noch vor allem nomadisch gelebt haben. Aus dem Verweis auf einen ‚geschlossenen‘ Raum, in dem die Zeit ‚stillsteht‘, ergibt sich vielmehr die Möglichkeit einer etwas anders gelagerten Deutung des Ready-made-Experiments. Der geschlossene Raum des Ateliers lässt sich als ein ‚dritter‘ Ort begreifen, an dem Duchamp, in relativer Unabhängigkeit von kontextuellen Zwängen und Erwartungen, eine ganz eigene Ökonomie entwirft, die sich zu derjenigen verhält, der Max Weber eine bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwirklichte Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche attestiert.<sup>28</sup> Die Eigenzeit des Ateliers beschirmt eine Versuchsanordnung, die künstlerische und ökonomische Gesetzmäßigkeiten, und zwar mit Mitteln zu durchleuchten sucht, die der kapitalistischen Rationalisierung widerstreben. Es ist die im Modus der Faulheit aufgewendete Arbeits-Zeit, die Werke, und eben keine kommodifizierbaren Kunst-Bilder, hervorbringt.<sup>29</sup>

#### DAS READY-MADE ALS FORM UND KONTEXT

Obwohl sich in all dem die Forderung nach einem ‚anderen Leben‘ manifestiert, kommt Duchamp doch bald zur Einsicht in die relative Wirkungslosigkeit seines Experiments. Jedenfalls folgt auf die Fertigstellung des *Großen Glases* in den 1920er Jahren ein erneuter Rückzug ins Private, aus dem Duchamp mit jener, die Vorzeichen seines Projektes verkehrenden Hinwendung an die Institutionalisierungsprozesse von Kunstgeschichte und Museum zurückkehrt.<sup>30</sup> Diese Reorientierung ist durch die ‚diskursiven Apparaturen‘ der verschiedenen Schachteln (neben der s. g. *Schachtel von 1914* vor allem die *Grüne Schachtel* (1934) und die *Weißer Schachtel* (1966)) sowie das Miniaturmuseum der *Boîte-en-valise* (1935–1941) belegt, die den weiteren Zeitlauf seiner Arbeit vorbereiten

<sup>27</sup> Debord 1978, 26.

<sup>28</sup> Vgl. Weber (1904/05) 2016, 57 f.

<sup>29</sup> Zu Duchamps Vermeidung des Wortes ‚Bild‘ bzw. seine Ersetzung durch zeitliche Kategorien, siehe Egenhofer 2010.

<sup>30</sup> Siehe Nesbit 1986, 64.

und begleiten.<sup>31</sup> Den entscheidenden Schritt in diese Richtung bedeutet aber die zu Beginn der 1950er Jahre geschehende Erstaussstellung des Ready-made: Mit mehr als 30jähriger Verzögerung gegenüber Duchamps privatem Experiment erblickt es, in Gestalt einer Replik von *Fountain*, erstmals überhaupt das Licht der Kunst-Öffentlichkeit.<sup>32</sup>

Damit verbindet sich zugleich ein Neuansatz in der Konzeption des Ready-made, der Anlass dazu gegeben hat, es als das Objekt eines „Langzeitversuchs“ zu beschreiben.<sup>33</sup> Vor dem Hintergrund der zentralen Rolle der Fotografie für Duchamps Arbeit, sind die sich an ihm festmachenden Rezeptionen als eine Dauerbelichtung vorgestellt worden, im Zuge derer sich Pissoir, Kamm und Co. überhaupt erst zum Werk entwickeln.<sup>34</sup> Derart ist man an eine temporale Dimension verwiesen, die nicht in der strukturgebenden Funktion eines technischen Mediums allein liegt. Zunächst hat sie ihre Voraussetzung in Duchamps Wiederentdeckung durch die nordamerikanischen Nachkriegskünstler\*innen.<sup>35</sup> Erst auf dieser Grundlage war auch die 1964 gemeinsam mit dem Mailänder Galeristen Arturo Schwarz geplante Re-Edition von 14 Ready-mades zu je 8 Exemplaren denkbar geworden, die seither durch die Ausstellungshäuser dieser Welt geistern.<sup>36</sup> Die Rede von ‚Geistern‘ ist durchaus am Platz. Immerhin betritt das Ready-made den Raum der Kunstausstellung nicht nur mit einer beträchtlichen Zeit-Verzögerung, sondern auch in Gestalt einer Replik. Diese Repliken stehen nicht in einer irgendwie abbildlichen Relation zu einem archetypischen Urbild – angesichts der Tatsache, dass

---

**31** Zur Rolle dieses „discursive apparatus“ für Duchamps Arbeit, siehe Filipovic 2016, hier 29.

**32** Die ersten Ausstellungen von *Fountain* finden 1950 und 1953 in der New Yorker Sidney Janis Gallery statt. Allerdings handelt es sich nicht um das ‚Original‘ von 1917, sondern ein durch Sidney Janis in einem Sanitärfachgeschäft erstandenes Urinal, wozu ihm Duchamp den Auftrag erteilt hatte. Zum langsamen Bekanntwerden der Ready-mades seit den späteren 1930er Jahren, siehe Daniels 1992, 195–202.

**33** Vgl. Daniels 1992, 217.

**34** Vgl. Egenhofer 2010, 102. Zur Rolle der Fotografie für Duchamps Beziehung zur Malerei, siehe Clair 1977. Siehe auch Krauss 1985.

**35** Zu diesen Umständen siehe Daniels 2002.

**36** Die Schwarz-Edition wurde durch eine regelrechte Ausstellungstournee in die Kunstwelt eingeführt, die seit 1964 zunächst in verschiedenen europäischen und amerikanischen Städten, später auch in Australien und Neuseeland gastierte. Zu einer kritischen Einordnung der damit verbundenen Umstände, siehe Daniels 2019, 116–133.

das Ready-made bis zu diesem Zeitpunkt kaum je ausgestellt und der Großteil der ‚Originale‘ ohnehin nicht mehr vorhanden war, etablieren sie vielmehr ihrerseits ein konstitutiv multiples ‚Original‘, das der sich an ihnen entzündenden Rezeptionsgeschichte eine stabile Grundlage liefert.<sup>37</sup>

Als Duchamp von einem Interviewer auf den vermeintlichen Widerspruch der Schwarz-Edition zu seinen ursprünglichen Absichten – zur Erinnerung: ein Werk machen, das keine Kunst ist – angesprochen wird, entgegnet er: „Es gibt einen absoluten Widerspruch, aber genau das ist angenehm, nicht wahr, den Widerspr... die Idee des Widerspruchs, den Begriff des Widerspruchs hineinzubringen, der eben etwas ist, was nie genügend ausgebeutet wurde, verstehen Sie?“<sup>38</sup> Dass es sich dabei um mehr als eine schlagfertige Entgegnung, nämlich eine konzeptuelle Maßgabe handelt, lässt sich am Verlauf der Rezeptionsgeschichte des Ready-made in vielfältigen Weisen aufzeigen. Zugleich wäre es falsch, den Widerspruch als ein über Kritik erhabenes, gleichsam überkontextuelles Prinzip zu begreifen. Immerhin muss Duchamps durch die Schwarz-Edition geleistetes *reframing* des Ready-made auch als Folge seines eigenen Unverständnisses gegenüber den ersten Schritten der Rezeptionsgeschichte verstanden werden.<sup>39</sup> In diesem Sinne erscheint das Ready-made als eine Form, die sich keineswegs nur im Sinne ihres Erfinders, sondern immer auch durch das Zutun von Akteur\*innen und Kontexten ‚entwickelt‘, die ganz eigene Absichten reklamieren.

Dabei hat man es nicht nur mit einer in sich widerläufigen, sondern auch zeitlich strukturierten Form zu tun. Sie verdankt ihre Gestalt nicht den Konturen von physischen Gegenständen wie Flaschentrocknern und Pissoirs, sondern den ephemeren Umrisslinien, die das Ready-made durch die Körper, Kontexte und Erzählungen zeichnet, die es im Laufe der Zeit passiert.<sup>40</sup> Damit steht eine Ontologie der Form zur Diskussion,

---

**37** Mit Peigne (1916) und dem leicht modifizierten Kunstdruck Pharmacy (1914) sind genau zwei ‚originale‘ Ready-mades erhalten.

**38** Collin 2002, 38.

**39** Diesbezüglich ist seine Aussage zur Verhandlung des Ready-made in der Kunst seit den 1950er Jahren exemplarisch: „When I discovered the ready-mades I sought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my readymades and found aesthetic beauty in them, I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty“, Richter 1965, 207 f.

**40** Die Gestalt des Ready-made ist, mit Sebastian Egenhofer gesprochen, sein Werden „im Zeitraum der Geschichte“, vgl. Egenhofer 2008, 135.

die ihre historische Entsprechung in einem Umbildungsprozess im Verständnis von Form hat – Form wird zunehmend als etwas Lebendiges, also nicht länger als eine „fixierte oder fixierende Gestalt“, sondern in Bezug zu Prozessen, „Formprozesse[n]“ verstanden.<sup>41</sup> In Duchamps Fall lässt sich diese Prozesshaftigkeit mit David Wellberry genauer, nämlich als ein ‚endogenes‘ Formkonzept fassen. Wellberry beschreibt damit den Prozess eines „Sich-Herausbildens“, angesichts dessen „Form und Materie“ nicht länger als Oppositionen, sondern als wechselseitig durchdrungen verstanden werden müssen: „Reproduktion wird als Hervorbringung/Zeugung/Bildung begriffen.“<sup>42</sup> Daraus spricht die Logik eines durch Widerspruch zustande gekommenen Wandels – von der mit Duchamps Atelierexperiment gegebenen Differenz von Welt und Umwelt, hin zu den reproduzierten Ready-mades, verstanden als Grundlagen für die ganz eigenen ‚Hervorbringungen‘ der Kunst-Öffentlichkeit.

Einen solchen Wandel kann man auch an Duchamps Umgang mit Zeit nachvollziehen, wie sich exemplarisch an Peigne beweist. Bei dem Kamm handelt es sich tatsächlich um ein ‚originales‘ Ready-made, dem Duchamp auch rückblickend einen besonderen Status zugeordnet hat.<sup>43</sup> 1914 schreibt er die folgende Notiz an sich selbst:

Die Readymades präzisieren. Indem man sich für einen Moment in der Zukunft (den und den Tag, Datum Minute), ein Readymade vormerkt [...]. Es ist eine Art *Rendez-Vous* – Datum, Stunde, Minute, natürlich auf dem Readymade eintragen, als Information.<sup>44</sup>

Zwei Jahre nach dieser Vormerkung findet das *Rendez-Vous* nachweislich statt. Jedenfalls ist auf dem Kamm ein bis heute lesbarer, genauer Zeitpunkt ‚eingetragen‘: *Peigne. feb. 17 1916 11 am*. Diese Angabe führt in exemplarischer Weise vor Augen, dass die Auswahl des Ready-made grundsätzlich zeitlich zu denken ist. Sie bezeichnet den präzisen Moment, ab dem die Zeit des Kamms *als Werk* zu laufen beginnt: Ob Kamm,

---

41 Zu diesem Umbildungsprozess, der sich um 1900 in Wissenschaft, Philosophie und Kunst gleichermaßen einstellt, vgl. Geulen 2016, 12.

42 Vgl. Wellberry 2014, 19.

43 „In den 48 Jahren, seit dieser kleine Eisenkamm als Ready-made ausgewählt wurde, hat er die Charakterzüge eines echten Ready-mades bewahrt. Weder Schönheit noch Hässlichkeit, nichts besonders Ästhetisches drum herum“, vgl. Stauffer 1981, 245.

44 Stauffer 1981, 100.



Flaschentrockner oder Urinal – im Moment ihrer Wahl werden sie aus ihren umweltlichen Bezügen, aus dem Zusammenhang ihres üblichen Gebrauchs gelöst. Daran ist weniger der Kontextwechsel als solcher, sondern eine mit *Peigne* gegebene, ‚dritte‘ Perspektive auf die Differenz von Fabrik und Kunstwelt, Werk und Ware interessant. Dabei ist weder der ökonomische noch der ästhetische Wert des Kamms, sondern sein Gebrauch als einer zeitlich markierten Einschreibefläche interessant, die eine Kontinuität zwischen dem Readymade-Experiment der 1910er und dem multiplen Ready-made der 1960er Jahre erschließt: Ihr Gemeinsames liegt in einer Tendenz zur räumlichen Isolation – sei es in der Privatsphäre des Ateliers, sei es in den Institutionen der Kunstwelt –, die Ausdruck in einer zeitlich gefassten und in sich widerläufigen Form findet, die sich selbst Kontext ist.

Wenngleich Duchamp das Ready-made in den 1960er Jahren dezidiert durch die Kunst distribuiert, so muss die Arbeit an ihren Kontexten doch immer auch als ein Versuch gedeutet werden, die ‚still gestellte‘ Eigenzeit der im Atelier erprobten, experimentellen Ökonomie in die geschichtliche Welt der Kunst auszustülpen. Anlass zu dieser Beobachtung gibt die Schwarz-Edition selbst. Sie belegt, dass Duchamp ökonomische Verhältnisse auch innerhalb der Kontexte der Kunst keineswegs ausblendet. Vielmehr scheint die Re-konzeption des Ready-made als Form darauf angelegt, bestimmten ökonomischen Gesetzmäßigkeiten, und zwar innerhalb der Kunst, ein ‚anderes Leben‘ zu verschaffen. Die Reproduktionen vervielfältigen das Ready-made nur insofern, als sie dazu beitragen, das Einzelne zusätzlich zu isolieren, genauer: es zu singularisieren. Damit ist eine Singularität bezeichnet, die in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem steht, was man in der Kunstgeschichte landläufig als Einzelwerk bezeichnet. Diese besondere Einzigartigkeit hat ihren Fluchtpunkt in einem ökonomischen Horizont, in dem, wie oben beschrieben, die Serie ontologisch primär ist. Gemäß der ‚Ausstülpung‘ ist also auch das Einzelwerk der Kunst nicht länger gleichbedeutend mit einer synchronen, zeiträumlichen Präsenz, sondern versteht sich – noch einmal mit David Wellbery gesprochen – als eine durch Reproduktion geleistete Hervorbringung: Das multiple Ready-made ist zur kontinuierlich werdenden Sichtbarkeit *einer* Form entfaltet.

Angesichts dieser innerhalb der geschichtlichen Sphäre der Kunst entfalteten Form, muss aber noch Genaueres zu ihrer ökonomisch strukturierten Zeitlichkeit gesagt werden. Immerhin ist das *Rendez-Vous* mit *Peigne* als ein ungewisser „Moment in der Zukunft“ bestimmt; eine Ungewissheit, von der das Ready-made ebenso wie prinzipiell jedes andere

Kunstwerk auch betroffen ist. Gleichwohl darf Wolfgang Kemp's Hinweis, dass das Werk „immer auch eine Funktion seiner Zukunftsplanung“ ist, in verschärfter Weise für sie gelten – umso mehr, weil seine Bemerkung im Zusammenhang einer kritischen Auseinandersetzung mit kunsthistorisch etablierten Vorstellungen davon steht, was ein Kontext ist.<sup>45</sup> Anstelle einer Reduktion auf diese oder jene „sozialgeschichtliche, psychologische oder literarische“ Gegebenheit, spricht sich Kemp für eine „Wahrheit der Zusammenhänge“ aus, um das Werk aus seinem „Insichselbststehen“ zu lösen.<sup>46</sup> Diese Wahrheit ergibt sich aus der Einsicht, dass die Kontexte, die es durchläuft, dem Werk nicht nur äußerlich bleiben. Kemp's Überlegungen führen dahin, im Werk selbst die Hervorbringung eines eigenen, vielfältig markierten Kontextes zu erkennen.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch Bettina Funckes Vergleich dieses eigentümlichen ‚Werks‘ namens Ready-made mit einer Ökonomie, die auf einer Mehrung von Geld durch Geld, „the rise of money made from money, built on its own circulation rather than on labor and products per se“, begründet ist.<sup>47</sup> Fraglos kann man die Zukunft des Ready-mades – und der Kunst im Allgemeinen –, nicht unabhängig von Gesetzmäßigkeiten begreifen, die nicht ausschließlich diejenigen sind, die ihre eigene Geschichte hervorgebracht hat. Die besondere Dringlichkeit dieser Einsicht liegt in den Schlussfolgerungen, die sich daraus für die Oikodizee des Ready-made in unserer Gegenwart ergeben. Bemühten sich die Künstler\*innen der 1960er Jahre noch um eine taktische Angleichung an die Prozesse einer spätkapitalistischen Ökonomie,<sup>48</sup> so sind sie gegenwärtig von den Formatierungen eines Marktes abhängig, der mehr denn je über Wert und Sichtbarkeit dessen entscheidet, was Kunst ist. ‚Neu‘ daran ist weniger die Einsicht, dass der Erfolg einer vorandrängenden Avantgarde immer auch von den Konjunkturen eines kapitalistischen Marktes abhängig ist; vielmehr geht es darum, wie und wohin sich dieser Markt in den vergangenen Dekaden seinerseits entwickelt hat. Jedenfalls hat das, was sich auf den internationalen Finanzmärkten abspielt, nur mehr wenig mit einer „liberalen Oikodizee“ zu tun, der es ‚heute‘ um die

---

45 Vgl. Kemp 1991, 101.

46 Kemp meint damit eine Loslösung des Werks aus seiner Überformung durch die modernistische Doktrin der Institution Museum, vgl. Kemp 1991, 92.

47 Vgl. Funcke 2008, 20.

48 Benjamin Buchloh hat die affirmativ-widerständige Relation von neoavantgardistischer Kunst, kapitalistischer Produktion und Kulturindustrie in einer Vielzahl von Texten beschrieben, siehe u. a. Buchloh 2000.

Verhandlung der „Konsistenz einer möglichen Welt“ von ‚morgen‘ zu tun war.<sup>49</sup> Die Zukunft liegt mittlerweile in den Händen einer durch politische und ökonomische Prozesse bestimmten, ‚präemptiven‘ Logik, die auch das Verhältnis von Kunst und Ökonomie einer rekursiven Wahrheit unterstellt: In dem Maße, wie die Finanzmärkte von der spekulativen Ungewissheit nur möglicher Gewinnaussichten geprägt sind, ereignet sich die Zukunft vor der Gegenwart.<sup>50</sup>

## KONTEXTWECHSEL

Damit hat die Oikodizee den „kulturellen Kapitalismus“ der Spätmoderne erreicht, unter dessen Bedingungen ein Leben nicht mehr nur gelebt, sondern „*kuratiert*“ wird.<sup>51</sup> So wie sich Akademiker\*innen um die ‚Einzigartigkeit‘ ihrer Forschungsprofile zu bemühen haben, so stellen Kunstwerke den spätmodernen Subjekten – in gesteigertem Maße natürlich denjenigen, die sich den Erwerb leisten können – eine besonders eindrückliche Erfahrung ihrer eigenen, unteilbaren Individualität in Aussicht. Angesichts dieser allgegenwärtigen ‚Singularisierungsprozesse‘ erscheint der Markt als ein Akteur, der sich immer weiter in Bereiche hinein ausdehnt, die der kapitalistischen Logik bisher nicht zugänglich waren.<sup>52</sup> In diesem Sinne sind auch die Gegenwartskünstler\*innen mit einem sich seit den 1970er Jahren formierenden „Finanzmarktkapitalismus“,<sup>53</sup> sowie daraus folgenden Fragen nach ihrem eigenen Selbstverständnis konfrontiert: Wie sollen sie sich, zumal im Horizont des kritischen Erbes der Avantgarde, zu dessen alles durchdringender Ent-Differenzierung verhalten? Kann die Kunst ihre sprichwörtliche Freiheit überhaupt noch geltend machen?

---

**49** Vgl. Vogl 2010/2011, 55.

**50** Zur politischen Logik des militärischen Präemptivschlags, vgl. Massumi 2015, 3–20.

**51** Zu dieser Struktur einer spätmodernen Ökonomie, die unter den Vorzeichen einer „Umdekliniierung vom Allgemeinen zum Besonderen“ geschieht, siehe Reckwitz 2017, 8 f.

**52** Der Soziologe Klaus Dörre hat auf die Struktur einer stetig voranschreitenden „Landnahme“ des Kapitalismus hingewiesen, der dazu im Stande scheint, „sich an den Kreuzungspunkten seiner Entwicklung selbst zu häuten“, vgl. Dörre 2009, 39.

**53** Zu Begriff und Datierung siehe Dörre 2009, 22.

Wenn Joseph Vogl angesichts „systematisch Unvernunft“ produzierender Finanzmärkte von einem „Ende der Oikodizee“ ausgeht, so liegt ein klares ‚Nein!‘ auf der Hand.<sup>54</sup> Hinter seiner These steht die Einsicht, dass sich auf diesem Parkett agierende Akteur\*innen längst nicht mehr durch den Glauben an die ihrerseits nur vermeintlich Freiheitsgebietenden Mechanismen des neoliberalen Marktes zur Vernunft bringen lassen.<sup>55</sup> Gemäß dieser Diagnose muss auch eine kunsthistorische Antwort auf die Frage nach den freiheitlichen Möglichkeiten gegenwärtiger Kunst von der engen Verschränkung von ökonomischen und ästhetischen Gesichtspunkten ausgehen.

Vor dem Hintergrund eben dieser Verschränkung versteht sich eine Kritik des Ready-made, wie sie der Künstler Dan Graham formuliert hat: „Instead of reducing gallery objects to the common level of the everyday object, this ironic gesture simply extended the reach of the gallery’s exhibition territory.“<sup>56</sup> Graham beschreibt die Landnahme eines kapitalistischen Systems, das sich ihm in Gestalt einer Institution vergegenwärtigt, die sich die ironische Geste des Ready-made einverleibt. Zugleich versteht sich seine Feststellung auch als ein Vorwurf an das Ready-made, diesen Prozess selbst zu befördern. Dieser Vorwurf lässt sich fast beliebig ausweiten, wenn man etwa die Implikationen eines seit den 1960er Jahren proklamierten ‚erweiterten Kunstbegriffs‘ bedenkt, dessen Proponent\*innen das „Dach der Kunst“ soweit auszubauen suchten, „bis nichts mehr außerhalb davon zu stehen braucht“.<sup>57</sup> Dass sich die daran gekoppelte Versprechung, der Kunst zu einer neuen, gesellschaftlichen Rolle fernab ihrer üblichen Produktions- und Rezeptionszusammenhänge zu verhelfen, erfüllt hat, scheint ebenso fraglich wie die Hoffnung, dass Duchamps Atelier-Experiment noch irgendetwas zu den Verstrickungen von ökonomischen und künstlerischen Verhältnissen zu sagen hat, die die global-digitale Kunstwelt der Gegenwart strukturieren.

---

**54** Vgl. Vogl 2010/2011, 174. Der Soziologe Philipp Staab versteht dieses Ende ausdrücklich als ein Ende des Neoliberalismus, das er angesichts der Verbindung von Finanzialisierung, kapitalistischen Zielen und technischen Innovationen zu Stande kommen sieht, vgl. Staab 2019, bes. 292.

**55** Zur Ambivalenz des neoliberalen Freiheits-Konzeptes, siehe Harvey 2007, 5–38.

**56** Graham (1985) 1999, 12.

**57** So formuliert Wolfgang Ullrich zu Joseph Beuys Arbeit, vgl. Ullrich 2006, 225 f.

Gleichwohl kann man behaupten, dass Duchamp auch die dahingehend notwendige Aktualisierung seiner Arbeit mitgedacht hat. Immerhin vertraut er sie in den 1960er Jahren ausdrücklich einem ‚Akteur‘ an, der den Fortlauf der Zeit des Ready-made über seinen eigenen Tod hinaus gewährleisten sollte. Es sind die „onlooker“, die den Produktionsprozess seines Werks auch weiterhin voranbringen.<sup>58</sup> So ist eine Nachwelt bezeichnet, die Duchamp verschiedentlich als sein „eigentliches Publikum“ identifiziert hat.<sup>59</sup> Ihr gehören fraglos auch Künstler\*innen an, die das Ready-made, wenn auch nur insofern reproduzieren, als sie daran ganz eigene Absichten knüpfen. In dieser Hinsicht liegt zunächst eine Unterscheidung zweier Rezeptionsstränge nahe, die sich in Richtung einer ästhetischen und einer politischen Verwertung des Ready-made verzweigen. Wenn Zaâdane Afifs *The Fountain Archives* (seit 2014) den Anspruch verfolgt, 1001 bildliche Reproduktionen von *Fountain* aus gedruckten Publikationen in die klassifikatorische Ordnung eines physischen Archivs zu bringen, so bleibt eine Kontinuität mit der durch Alfred Stieglitz' Fotografie angestoßenen Mediatisierung des Ready-made erkennbar.<sup>60</sup> Der Schnappschuss, den die Künstlerin Tania Bruguera von ihrer Intervention auf der Toilette des New Yorker *Queens Museum of Art* (2010) gemacht hat, verweist indessen auf ganz anders gelagerte Ansprüche (Abb. 4). Indem Bruguera dort ein an *Fountain* gemahnendes, mit ‚R. Mutt 1917‘ beschriftetes Urinal an die Kanalisation anschloss, propagierte sie eine neue, mit dem Begriff *Arte Útil* bezeichnete, soziale Nützlichkeit von Kunst. Damit beißt sie sich keineswegs nur ein weiteres Mal am notorischen Versuch der Avantgarde die Zähne aus, die Kunst ins Leben zu überführen. Vielmehr findet sie zu einem Zeitpunkt statt, da dieser Traum längst, wenn auch nicht im Sinne der Einlösung eines emanzipatorischen Versprechens, so doch als ein neoliberal-deregulierter Alptraum Wirklichkeit geworden ist.<sup>61</sup> Bruguera überführt ein von Duchamp nur vermeintlich

---

**58** Zur Rolle und Theorie dieser „onlooker“, siehe die Gespräche mit Pierre Cabanne, in: Cabanne 1979, 70 f. Martha Bushkirk spricht von durch Duchamp entwickelten „new ways of establishing authorship“, vgl. Buskirk 1994, 122.

**59** „Die Gefahr besteht immer, dass man dem unmittelbaren Publikum gefällt, das einen umgibt [...] und Erfolge verabreicht[.] Vielleicht wird man 50 oder 100 Jahre warten müssen, um sein eigentliches Publikum zu treffen, aber dieses Publikum allein ist es, das mich interessiert“, vgl. Stauffer 1973, 34.

**60** Dieter Daniels spricht von *The Fountain Archives* als einem „imaginary museum“, vgl. Daniels 2019, 156.

**61** Zu diesem Argument, siehe Byrne 2016, 66.



4 Fotografie des von Tania Bruguera auf einer Toilette des *Queens Museum of Art* in New York installierten Urinals, 2010, Courtesy: Studio Bruguera

getilgtes Nützlichkeitsversprechen in einen künstlerischen Aktivismus, der nur Bestand haben kann, wenn die Kunst ihre eigenen und eigentlichen Mittel abseits ihres angestammten, längst unter kapitalistischen Vorzeichen operierenden Systems investiert.<sup>62</sup>

Trotz der nun verschiedentlich konzedierten Unmöglichkeit, die Kunst dem Einfluss kapitalistischer sowie anderer gesellschaftlicher Prozesse zu entziehen,<sup>63</sup> eröffnen sich doch auch ‚dritte‘ Wege, die aus dem Mangel an politischem oder ästhetischem Freiraum eine Tugend zu machen versuchen. Sie eröffnen sich, sofern man Vorschlägen folgt, die

<sup>62</sup> „Artivism is about creating a situation where you are an artist-citizen and citizen-artist rather than an artist and a citizen“, Bruguera 2016, 58.

<sup>63</sup> In diesem Sinne gilt nach wie vor das, was David Joselit zu Duchamps Verhältnis zur institutionellen Wirklichkeit der modernen Kunst konstatiert: „[N]o one is offered a choice of whether to ‚buy in‘ to modernity or not – everyone is in it already“, vgl. Joselit 1998, 238 (FN 46).

Kunst, und zwar ganz im Sinne finanz-ökonomischer ‚Unvernünftigkeiten‘, als eine nicht kontrollierbare, nicht vorzuberechnende Form zu konzipieren, die der Zukunft ihre Gegenwart aufdrängt.<sup>64</sup> Ein Beispiel dafür liefert die *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* (2002). Obwohl sich das darin eingelegte Kapital von 50.000 € bekanntlich nicht vermehren darf, macht die juristische Form der Aktiengesellschaft doch eine ganze Reihe von alljährlich wiederkehrenden bürokratischen Prozeduren notwendig, die sich in jeder Menge ‚Papierkram‘ manifestiert. Genau diese papierne Gestalt wird im Rahmen von Ausstellungen gezeigt, wobei Eichhorn ihre Arbeit nicht nur den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten anpasst, sondern eben auch um die seit ihrer jeweils letzten Präsentation hinzugekommenen Unterlagen ergänzt. Aus diesem Zueinander von Aktiengesellschaft und Institution, Ökonomie und Kunst, ergibt sich das kritische Potential einer Form, die zwei Vorstellungen von Zeit umeinander spielt: Während sich die auf Investition und Wachstum gründende Zeit des Kapitals in einem andauernden Leerlauf befindet, ist die *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* in den Modus der geschichtlichen Zeit der Kunst versetzt. Daraus sollte man allerdings nicht abzuleiten versuchen, dass sich ökonomische Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Kunstwelt ohne Weiteres stillstellen lassen. Auch Eichhorns Arbeit hat einen nicht nur finanziellen, sondern auch symbolischen ‚Preis‘: So lange die Künstlerin ihren Marktwert behaupten kann, so lange die *Aktiengesellschaft* in den Ausstellungshäusern dieser Welt sichtbar ist, vermag sie der Kunstwelt ihre ökonomische Ineffizienz aufzudrängen, ist die zeitlose Zukunft ihrer Arbeit ‚immer schon‘ eingepreist.

So besehen erschließt sich eine strukturelle Analogie mit der zeitlich strukturierten Form des Ready-made, die für die Künstlerin selbst eher keine Rolle spielt. Ohnehin entspricht diese Einsicht nicht der Absicht der Künstlerin, sondern versteht sich als Resultat eines, meines hermeneutischen Eifers, der nur exemplarisch beweist, dass auch die kunsthistorischen ‚onlooker‘ weiterhin brav ihre Beiträge zur fortlaufenden Sichtbarkeit und Relevanz des Ready-made leisten. An dieser Erkenntnis hätte sich der ‚faule‘ Duchamp erfreut, zumal sie seinen Status als einem jener „excellent traveling salesmen“ unterstreicht, denen es bereits zu Lebzeiten – und offensichtlich darüber hinaus – gelingt, die Werthaltigkeit ihrer Kunst zu garantieren.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. Esposito 2016, 38.

<sup>65</sup> Duchamp (1952) 1982, 17.

Zugleich war sich Duchamp absolut im Klaren darüber, dass ihm die Nachwelt auch in unangenehmen Weisen ins Wort fallen könnte.<sup>66</sup> Tatsächlich zeichnet sich in der Gegenwartskunst eine deutliche Tendenz ab, das Ready-made zu invertieren, ja, es unter zeitgenössischen Vorzeichen gegen die Konzeption seines Erfinders zu wenden. Damit meine ich solche Verkehungen, die Duchamps noch in der Faulheit steckendes „Machen“ in ein ganz anders gelagertes, durchaus problematisches ‚Nicht-Machen‘ übersetzen.<sup>67</sup> Eine Spur legt Hito Steyerl im letzten Nachsatz ihrer Ausführungen zu digitalen Zirkulationspraktiken. Sie benennt darin den wichtigsten theoretischen Beitrag zu ihrem Aufsatz; geleistet habe ihn ein Kollege, indem er versuchte, eine Weinflasche für ein gemeinsames Brainstorming zu klauen.<sup>68</sup> Mit dem versuchten Diebstahl steht eine Zuspitzung der in ihrem Text zuvor eingeführten Praxis der *post-production* ebenso zur Diskussion, wie eine Inversion der Grundlagen von Duchamps Versuchsanordnung.<sup>69</sup> Dass ihr Ausgangspunkt nicht mehr – wie in Duchamps Fall – durch Wahl und Kauf, sondern einen Diebstahl markiert ist, legt eine durchaus radikale Konsequenz nahe: Während sich der Diebstahl ebenfalls an bereits Vorhandenem nährt, so geht er doch – zumal in der analogen Gestalt einer widerrechtlich entwendeten Weinflasche – insofern weiter als übliche Formen kultureller Aneignung, als sein ‚Konsum‘ endgültig und potentiell ersatzlos bleibt. Gegenüber Duchamps Begründung einer eigenen Ökonomie des Ready-made, stellt seine widerrechtlich zu Stande gekommene ‚Ent-Zirkulation‘ eine Unterbrechung ökonomischer Logiken dar.

Nimmt man Steyerl beim Wort, so ergeben sich moralische Fragen, über die auch die Kunst keinesfalls erhaben ist. Allerdings verkennt eine nur buchstäbliche Auffassung vom versuchten Diebstahl den strategischen

---

**66** „[P]osterity“, so formuliert er kaum missverständlich in einem Brief, „is a real bitch.“ Vgl. Duchamp (1952) 1982, 17.

**67** Zu einer umfassenden Logik des „Machens“ bei Duchamp, siehe Blunck 2017, 15–20.

**68** Vgl. Steyerl 2015, 23.

**69** Post-Production bezeichnet eine Praxis, die auf der Einsicht beruht, dass ‚Realität‘ unter digitalen Vorzeichen immer nur als „after-effect“, als eine durch vielfältige Werkzeuge und Akteur\*innen zustande gekommene Repräsentation verstanden werden kann. Steyerl schlägt vor, solche etwa in ökonomischen oder politischen Kontexten flottierenden, bildlichen Repräsentationen zu kapern, unter kulturellen Vorzeichen zu ‚post-produzieren‘ und wieder in die Zirkulation einzuspeisen, vgl. Steyerl 2015, 19.



Sinn ihrer Danksagung. Lesbar wird dieser ‚Sinn‘ in den Ausführungen des Künstlers John Kelsey, der ihn einer Form von Diskurs zuschreibt, der die ‚Wahrheit‘, und zwar in einer möglichst unangemessenen Weise, auszusprechen vermag. In Anlehnung an Foucaults Ausführungen zu Funktion und Rolle des philosophischen ‚Wahrsprechens‘ in der Antike (parrhesia), fasst Kelsey die Logik dieses Diskurses in einer griffigen Formel zusammen: „To practice truth was to steal it, but not always to get away with it.“<sup>70</sup> Zur Erläuterung bemüht Kelsey zunächst das uns schon geläufige Bild streikender Fabrikarbeiter, die sich durch das Aussetzen ihrer Arbeit Raum für ein – in ökonomischer Hinsicht – unproduktives ‚Gespräch‘ verschaffen. Weiterhin unterstellt er den Wahrheitsdiebstahl einem Künstler, der auf einem Galeriedinner ‚streikt‘, indem er in ein anhaltendes Schweigen verfällt, das er erst in Form eines Zeitschriftenartikels bricht, in dem er diese Situation nachträglich verarbeitet. In der Verweigerung institutionalisierter Gepflogenheiten macht Kelsey eine strategische Möglichkeit aus, einem auf den binären Oppositionen von „non-work and work, truth and un-truth“ begründeten Feld der Kunst zu entkommen.<sup>71</sup> Der beschriebene Künstler eröffnet, anders gesagt, eine ‚dritte‘ Perspektive auf die Unmöglichkeit, die Kunst von den Anforderungen jenes Kontextes zu entkoppeln, dem Duchamp das Ready-made überantwortet hat. In diesem Sinne erscheinen Diebstahl und Streik als Versuche, die Kunst handlungsfähiger gegenüber den Bedingungen ihrer eigenen Existenz zu machen. Dabei kommen diese Versuche durch die Preisgabe eines als autonom verstandenen, künstlerischen Handelns zu Stande, das bereit ist, seine ‚realen‘ Folgen zu verantworten.

In der Arbeit zahlreicher Künstler\*innen lassen sich unverkennbare Spuren dieser Wahrheitspraxis nachweisen. Paul Chan etwa verarbeitet sie in einer autobiographischen Anekdote, in der sich das 13jährige Selbst des Künstlers in der illegalen Zweitverwertung von Kreditkartenabrechnungen übt, deren Erträge es in Tennisschläger und Skateboard-Zubehör, also warenförmige Dinge investiert, die nicht etwa der Lebenshaltung, sondern der Freizeitgestaltung dienen. Dabei liegt die unangemessene Wahrheit dieser Erzählung in Chans Feststellung, dass diese Betrugsdelikte in einem produktiven Zusammenhang mit seiner künstlerischen

---

**70** Vgl. Kelsey 2010, 88. Zur parrhesia als einer „empörende[n] Praxis“, die „überhaupt keinen philosophischen Konsens begründet, sondern im Gegenteil eine Fremdartigkeit in die philosophische Praxis eingeführt hat, eine Exteriorität und sogar eine Feindseligkeit und einen Streit“, vgl. Foucault 2012, 302 f.

**71** Vgl. Kelsey 2010, 89.



**5** Gareth James, *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Ausstellungsansicht in der Galerie Christian Nagel (Köln), 2008, Courtesy: Gareth James & Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München, Fotograf: Simon Vogel (siehe auch Taf. 16a)



**6** Gareth James, *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Ausstellungsansicht in der Galerie Christian Nagel (Köln), 2008, Courtesy: Gareth James & Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München, Fotograf: Simon Vogel (siehe auch Taf. 16b)

Tätigkeit stehen (Abb. 5).<sup>72</sup> Vergleichbares gilt für den Künstler Gareth James, der im Jahre 2008 ein gestohlenen Fahrrad in der Kölner *Galerie Christian Nagel* ausstellte, wobei er es auf einen Konflikt zwischen dem vormaligen Besitzer des Fahrrads und dem Sammler anlegte, der das Kunstwerk gekauft hatte: Was wäre, wenn der Bestohlene sein Eigentum, und damit auch dessen Gebrauchswert zurückfordern würde?<sup>73</sup>

Tatsächlich gibt der Kölner Ausstellungstitel Hinweise, die eine Identifizierung des Fahrrades erleichtern – *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*. Für den hier verfolgten Zusammenhang ist entscheidend, dass der Künstler seine Arbeit derart in den Horizont eines Kontext-Problems stellt. Der Diebstahl stößt einen künstlerischen Prozess an, der nicht mehr von einem originären Kontext abhängig ist, sondern einen eigenen begründet: „[F]ormalization doesn't depend upon context at all, but rather determines it.“<sup>74</sup> James konfrontiert die Sphäre der Kunst mit der Ontologie einer Form, die ihre eigene Negation, wie eine nächtliche Gegenarbeit, enthält. Sie hat ihren paradoxen Rückhalt in einem widerrechtlichen Akt, der ihre Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Kontext insofern korrumpiert, als sie den Status der Arbeit in der Schwebe, nicht anschließbar hält: Ihr eigenes und eigentliches Dasein, ihr *modus operandi* ist Kontextwechsel.

Trotz gewisser Parallelen weicht James Versuchsanordnung also grundlegend von derjenigen Duchamps ab. Allein der Umstand, dass nicht der Kauf, sondern der Diebstahl eines Objekts am Anfang seiner Arbeit steht, verweist auf eine ‚Ökonomie‘, die sich einer auf der Regelmäßigkeit von Produktion, Handel und Konsum begründeten Zirkulationsbewegung verweigert (Abb. 6). Allerdings belässt es James nicht bei der selbstgenügsamen Präsentation seines Diebesguts. Er konfrontiert es mit einem verchromten und aufpolierten *Cruiser Bike*, in dem sich ein Kindheitstraum des Künstlers vergegenwärtigt. Im Ausstellungsraum

---

**72** „Until I started writing this, it never occurred to me, that what I did then is somehow related to what I do now“, Chan 2018, 121.

**73** Siehe dazu die Presseerklärung zur Ausstellung, <https://nagel-draxler.de/exhibitions/the-real-is-that-which-always-comes-back-to-the-same-place-broadway-between-101st-and-102nd-streets-new-york-ny-10025-march-21-2008/> (zul. ges. am 30.09.2020).

**74** Siehe David Muenzer: A Real Problem of Materials. Gareth James in Conversation, aus dem Pressefolder der Miguel Abreu Gallery, [https://miguelabreugallery.com/wpcontent/uploads/2014/07/GJames\\_SelectedPress\\_04.23.14\\_opt.pdf](https://miguelabreugallery.com/wpcontent/uploads/2014/07/GJames_SelectedPress_04.23.14_opt.pdf).

stehen sich kunstwürdiges Designobjekt und das ebenso rostige wie reifenlose Relikt der künstlerischen Tat wie Wunsch und Wirklichkeit gegenüber. Sie vermessen die Spannweite einer ‚Realität‘, in der nicht nur Kunst permanent zwischen Obsoleszenz, Gebrauchswertversprechen und der Befriedung ästhetischer Genüsse zu vermitteln hat. Mit Blick auf diese ‚Realität‘ beschreibt James Arbeit das Ideal einer Kunst, die ihren eigenen Wert bereits an sich selbst verbraucht hat, bevor Künstler und Kapitalisten davon profitieren können.<sup>75</sup>

Daraus spricht nicht nur der Verlust eines indifferenten Glaubens an die Vernunft des Marktes, sondern auch die Forderung, sein Versagen, seine Zweckwidrigkeiten und Inkonsistenzen in verstärkter Weise in den Blick zu nehmen. Das Interessante an James Arbeit liegt insofern weniger darin, was ein möglicher Rechtsstreit über die Situation der zeitgenössischen Kunst zu sagen hat. Spannend ist vielmehr zu beobachten, was sie unter den wechselwirkenden Vorzeichen von Kunstwelt und ökonomischer Sphäre, Wahrheit und Lüge, Kauf und Diebstahl, Recht und Unrecht, Arbeit und Faulheit, Werk und Ware, Freiheit und Bedingtheit *wird*. In dieser Hinsicht beschreibt sie den Kontext einer Kunst *nach* Duchamp: „That is a place to start: having the wrong things, failing to please daddy.“<sup>76</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Banz 2019** Banz, Stefan: Marcel Duchamp. Richard Mutt’s Fountain. Cully 2019.

**Blunck 2017** Blunck, Lars: Duchamps Readymade. München 2017.

**Bruguera 2016** Mitchell, W. J. T. with Tania Bruguera: How to Make Art with a Jackhammer. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry 42 (2016), 51–60.

---

**75** Diese Folgerung ergibt sich aus James’, im Presstext zur Ausstellung publiziertem Statement: „There should be nothing left, left to be the object of accumulation, to be capitalized by the artist [...]. Materials can speak up for themselves, both in their emergence and in their obsolescing, but are prone to fall silent in between – which is when the capitalist shows up“, <https://nagel-draxler.de/exhibitions/the-real-is-that-which-always-comes-back-to-the-same-place-broadway-between-101st-and-102nd-streets-new-york-ny-10025-march-21-2008/>.

**76** Ebd.

- Buchloh 2000** Buchloh, Benjamin: Robert Watts. Inanimate Objects, Inanimate Subjects. In: ders.: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge/London 2000, 531–553.
- Bürger 1974** Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974.
- Burns 2013** Burns, Edward (Hrsg.): The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten. 1913–1946. New York 2013.
- Buskirk 1994** Buskirk, Martha: Thoroughly Modern Marcel. In: October 70 (1994), 113–125.
- Byrne 2016** Byrne, John: Social Autonomy and the Use Value of Art. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry 42 (2016), 61–69.
- Cabanne 1979** Cabanne, Pierre: Dialogues with Marcel Duchamp (1967). London 1979.
- Chan 2018** Chan, Paul: Odysseus as Artist. In: ders. (Hrsg.): Odysseus and the Bathers, Ausstellungskatalog New York / Athen 2018, 98–124.
- Clair 1977** Clair, Jean: Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre. Paris 1977.
- Collin 2002** Collin, Philippe: Marcel Duchamp spricht über Ready-mades. In: Museum Jean Tinguely (Hrsg.): Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Museum Jean Tinguely, hrsg. vom Museum Jean Tinguely. Ostfildern Ruit 2002, 37–41.
- Daniels 1992** Daniels, Dieter: Duchamp und die Anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992.
- Daniels 2002** Daniels, Dieter: Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts? In: Museum Jean Tinguely (Hrsg.): Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Museum Jean Tinguely, hrsg. vom Museum Jean Tinguely. Ostfildern Ruit 2002, 25–35.
- Daniels 2019** Daniels, Dieter: Readymade Century. Leipzig 2019.
- Debord 1978** Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg 1978.
- Demos 2007** T. J. Demos: The Exiles of Marcel Duchamp. Cambridge 2007.
- Didi-Huberman 1999** Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999.
- Dörre 2009** Dörre, Klaus: Die neue Landnahme. Dynamiken und Grenzen des Finanzkapitalismus. In: ders. / Lessenich, Stephan / Rosa, Hartmut (Hrsg.): Soziologie – Kapitalismus – Kritik. Eine Debatte. Frankfurt a. M. 2009, 21–86.
- Dubofsky 2000** Dubofsky, Melvyn: Hard Work. The Making of Labor History. Urbana/Chicago 2000.
- Duchamp (1952) 1982** Duchamp, Marcel: Brief an Jean Crotti und Suzanne Duchamp (1952). In: Naumann, Francis M.: Affectueusement, Marcel. Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti. In: Archives of American Art Journal 22/4 (1982), 2–19.
- Egenhofer 2007** Egenhofer, Sebastian: Passagen des Objekts in der Kunst der Moderne. In: Schneider, Eckhard (Hrsg.): Re-Object. Damien Hirst,

Jeff Koons, Gerhard Merz, Ausstellungskatalog Kunsthaus Bregenz, Köln 2007, 129–160.

**Egenhofer 2008** Egenhofer, Sebastian: Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München 2008.

**Egenhofer 2010** Egenhofer, Sebastian: Guss und Projektion. Die Readymades und das Grosse Glas. In: ders.: Produktionsästhetik. Zürich 2010, 79–113.

**Esposito 2016** Esposito, Elena: Die Konstruktion von Unberechenbarkeit. In: Avanesian, Armen / Malik, Suhail (Hrsg.): Der Zeitkomplex Postcontemporary. Berlin 2016, 37–42.

**Filipovic 2016** Filipovic, Elena: The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp. Cambridge/London 2016.

**Foucault 2012** Foucault, Michel: Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/1984. Frankfurt a. M. 2012.

**Funcke 2008** Funcke, Bettina: Readymade Operations. In: Morgan, Jessica (Hrsg.): The Unruly History of the Readymade. Mexiko 2008, 17–20.

**Geulen 2016** Geulen, Eva: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager. Berlin 2016.

**Graham (1985) 1999** Graham, Dan: Magazine Pages (1985). In: Alberro, Alexander (Hrsg.): Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art. Cambridge/London 1999, 10–13.

**Harvey 2007** Harvey, David: A Brief History of Neoliberalism. Oxford / New York 2007.

**Hayek 1981** Hayek, Friedrich: Gesetzgebung und Freiheit, Bd. 2: Die Illusion der sozialen Gerechtigkeit. Landsberg am Lech 1981.

**Joselit 1998** Joselit, David: Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941. Cambridge/London 1998.

**Judovitz 1995** Judovitz, Dalia: Unpacking Duchamp. Art in Transit. Berkeley 1995.

**Kelsey 2010** Kelsey, John: Escape from Discussion Island. In: ders.: Rich Texts. Selected Writing for Art. Berlin 2010, 87–98.

**Kemp 1991** Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst 2 (1991), 89–101.

**Krauss 1985** Krauss, Rosalind: Notes on the Index. In: ders.: The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths. Cambridge 1985, 196–220.

**Lafargue (1883) 2015** Lafargue, Paul: Das Recht auf Faulheit. Die Religion des Kapitals (1883). Köln 2015.

**Lazzarato 2014** Lazzarato, Maurizio: Marcel Duchamp and the Refusal of Work. Los Angeles 2014.

**Lüdtke 1982** Lüdtke, Alf: Arbeitsbeginn, Arbeitspausen, Arbeitsende. Skizzen zur Bedürfnisbefriedigung und Industriearbeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Huck, Gerhard (Hrsg.): Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland. Wuppertal 1982, 95–122.

- Massumi 2015** Massumi, Brian: Potential Politics and the Primacy of Pre-emption. In: ders.: *Ontopower. War, Powers, and The State of Perception*. Durham/London 2015, 3–20.
- McShine 1973** McShine, Kynaston / d’Harnoncourt, Anne (Hrsg.): *Marcel Duchamp. A Retrospective*, Ausstellungskatalog New York 1973.
- Melot 2007** Melot, Michel: Camille Pissarro in 1880. An Anarchistic Artist in Bourgeois Society. In: Tompkins Lewis, Mary (Hrsg.): *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*. Berkeley 2007, 205–225.
- Molesworth 1998** Molesworth, Helen: Work Avoidance. The Everyday Life of Marcel Duchamp’s Readymades. In: *Art Journal* 57/4 (1998), 50–61.
- Moritz (1788) 2011** Moritz, Karl Philip: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von Hans-Joachim Schrimpf. Tübingen 2011, 63–93.
- Nesbit 1986** Nesbit, Molly: Ready-made Originals. The Duchamp Model. In: *October* 37 (1986), 53–64.
- Richter 1965** Richter, Hans: *Dada. Art and Anti-Art*. New York 1965.
- Staab 2019** Staab, Philipp: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Frankfurt a. M. 2019.
- Stauffer 1973** Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Ready-made!* Zürich 1973.
- Stauffer 1981** Duchamp, Marcel: *Hinsichtlich meiner selbst (1946)*. In: Stauffer, Serge (Hrsg.): *Marcel Duchamp. Die Schriften*, Bd. 1. Zürich 1981, 243–246.
- Steyerl 2015** Steyerl, Hito: Too Much World. Is the Internet Dead? In: Aranda, Julieta (Hrsg.): *e-flux journal. The Internet Does Not Exist*. Berlin 2015, 10–26.
- Thierse 1990** Thierse, Wolfgang: „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat“. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Tierse, Wolfgang (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990, 378–414.
- Ullrich 2006** Ullrich, Wolfgang: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a. M. 2006.
- Vogl 2007** Vogl, Joseph: Poetik des ökonomischen Menschen. In: *Zeitschrift für Germanistik* 3 (2007), 547–560.
- Vogl 2010/11** Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2010/2011.
- Weber (1904/05) 2016** Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Neue Geist des Kapitalismus (1904/05)*, hrsg. von Klaus Lichtblau / Johannes Weiß. Wiesbaden 2016.
- Wellbery 2014** Wellbery, David: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800. In: Jonas Maatsch (Hrsg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ‚Anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Berlin 2014, 17–42.

---

ABBILDUNGSNACHWEISE

**1, Taf. 15, 3** Aus: Filipovic 2016, 82 bzw. 79.

**2** Aus: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Man Ray. Inventionen und Interpretationen, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein. Frankfurt 1979, 105.

**4** Aus: Bruguera 2016, S. 62.

**5-6, Taf. 16a-b** Courtesy: Gareth James & Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München, Fotograf: Simon Vogel.



---

## BIOGRAPHIEN

**CHRISTOF BAIER**, Dr. phil., 2012–2020 Jun. Prof. für Geschichte der europäischen Gartenkunst am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, versch. Vertretungsprofessuren an der Humboldt-Universität Berlin, der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und aktuell an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte sind Bürgerhaus-, Städte- und Festungsbau der Neuzeit, neuzeitliche Gartenkunst in der Druckgrafik sowie urbane Landschaftsarchitektur und Freiraumplanung im 20. Jahrhundert. Letzte Publikation: „landscape architecture’s century“. Positionsbestimmung einer Kunst der Landschaft am Beispiel von Georg Penker und Lawrence Halprin. In: Skrandies, Timo / Dümmler, Romina (Hrsg.): Kunst und Anthropozän. Köln 2020; zum Thema erschienen: Framed Nature(s). Romeyn de Hooghes views of cultural landscapes and gardens at Cleves. In: Kacunko, Slavko / Harlizius-Klück, Ellen / Körner, Hans (Hrsg.): FRAMINGS. Berlin 2015, 81–98.

**ALESSANDRA BRAVI** ist Ricercatrice an der Università degli Studi della Tuscia in Viterbo. Zu den wissenschaftlichen Schwerpunkten zählt u. a. die Analyse von Transfervorgängen und Re-Funktionalisierungen von Bildwerken in neuen Kontexten sowie ihre Wahrnehmung und Umdeutung in antiken Gesellschaften. Rezente thematisch passende Publikationen: Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels, Klio Beiträge zur Alten Geschichte, Beih. N. F. Bd. 21. Berlin 2014; Visualscapes: Die Regeln der visuellen Wahrnehmung in Stadtlandschaften. In: Haug, Annette / Kreuz, Patric-Alexander (Hrsg.): Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit Turnhout 2016, 111–130.

**JESKO FILDHUTH** ist Akademischer Rat an der Abteilung für Byzantinische Archäologie am Institut für Archäologische Wissenschaften der Universität Freiburg. Bis 2019 war er Referent für Spätantike und Byzantinische Archäologie an der Abteilung Istanbul des Deutschen

Archäologischen Institutes. Zuletzt erschienen: Das byzantinische Priene im Kontext: Städte und befestigte Siedlungen im unteren Määndertal vom 5. bis 13. Jh. n. Chr.. In: Raeck, Wulf / Filges, Axel / Mert, Hakan (Hrsg.): Priene von der Spätclassik bis zum Mittelalter. Ergebnisse und Perspektiven der Forschung seit 1998, Asia Minor Studien 94. Bonn 2020; Das byzantinische Priene: Stadt und Umland, Archäologischen Forschungen 37, Priene 5. Wiesbaden 2017.

**HANS P. HAHN**, Professor für Ethnologie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: materielle Kultur, Handwerk, Konsum und Globalisierung. Forschungen zu Konsumgütern sowie zum Gebrauch von Mobiltelefonen, zu wirtschaftsethnologischen Themen, insbesondere mit Bezug zu Westafrika und Arbeitsmigration. Er ist Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs „Wert und Äquivalent“ (GRK 1576) an der Goethe-Universität und Mitglied des Beirats für die ethnologischen Sammlungen im Humboldt Forum Berlin.

**DIRK HILDEBRANDT** ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Er hat in Bonn und Paris Kunstgeschichte und Philosophie studiert und hat sich in Basel mit einer Arbeit zu Allan Kaprow und der ‚Extension der Kunst‘ nach 1945 promoviert. Er setzt sich derzeit mit den Netzwerken der europäischen Nachkriegskunst auseinander, beschäftigt sich mit Asger Jorn und den Theorien künstlerischer Publikationsstrategien und befasst sich mit der globalisierten Situation der Gegenwartskunst. – Letzte Publikationen: Gem. mit Barbara Lange und Agata Pietrasik (Hrsg.): Rethinking Postwar Europe. Artistic Production and Discourses on Art in the Late 1940s and 1950s. Köln 2020; Re-Assembling the Sculptural. Taktilität und Form bei Robert Morris und Allan Kaprow. In: Martina Dobbe und Ursula Ströbele (Hrsg.): Gegenstand: Skulptur. München 2020, 139–161.

**SINAH THERES KLOSS** ist Forschungsgruppenleiterin am Bonn Center for Dependency and Slavery Studies an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. 2014 promovierte sie in Ethnologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Ihre aktuelle Forschung konzentriert sich auf Praktiken der Körpermodifikation, insbesondere Tätowierungen, in indo-karibischen Gemeinschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Religionsethnologie, Körpertheorie, materielle Kultur, transnationale Migration sowie postkoloniale Theorie. Ihr regionaler Schwerpunkt liegt in der Karibik, insbesondere in Guyana und Suriname, aber sie untersucht

auch die transkulturellen Dynamiken zwischen Indien und der Karibik. Zuletzt hat sie den Sammelband *Tattoo Histories: Transcultural Perspectives on the Narratives, Practices, and Representations of Tattooing*. New York 2020 herausgegeben.

**MARTIN KOVACS** ist Privatdozent für Klassische Archäologie an der Universität Freiburg. Seit 2017 ist er an der Universität Tübingen tätig, aktuell im Sonderforschungsbereich 1391 („Andere Ästhetik“) mit einem Projekt zur Ästhetik der Präsenz und soziopolitischen Kommunikation im archaischen und klassischen Griechenland. Seine Forschungsschwerpunkte markieren die Kulturgeschichte der Skulptur und des Porträts von der Archaik bis zum Ende der Antike, Kulturkontakt und -Interaktion in der hellenistischen Welt sowie die Archäologie der Spätantike. Komende Publikationen: *Zwischen hellenistischer Metropole und römischer Kolonie. Die statuarische Landschaft von Caesarea Mauretaniae in der frühen Kaiserzeit*. In: Lipps, Johannes / Dorka Moreno, Martin / Griesbach, Jochen (Hrsg.): *Rezeptionsprozesse antiker Statuenschemata in den Provinzen des römischen Reichs*. Wiesbaden 2021, 309–350; *Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die Imitatio Alexandri* (Habilitationsschrift Freiburg 2017, in Druckvorbereitung).

**JÖRN LANG**, Studium der Klassischen Archäologie, Alten Geschichte und Ethnologie sowie Papyrologie, Epigraphik und Numismatik der Antike in Köln, Bonn und Turin. 2009 Promotion in Klassischer Archäologie an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln (ausgezeichnet mit dem Preis der Offermann-Hergarten-Stiftung in 2013). Anschließend Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts, seit 2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Klassische Archäologie und Antikenmuseum der Universität Leipzig. 2019/2020 Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata. Jüngste Publikationen: gem. mit Carmen Marcks-Jacobs (Hrsg.): *Arbeit am Bildnis. Porträts als Zugang zu antiken Gesellschaften*. Festschrift für Dietrich Boschung. Regensburg 2021; gem. mit Elisa Bavecchi und Simone Rambaldi (Hrsg.): *Una memoria fragile? Collezioni di calchi in gesso e il loro ruolo di eredità storica tra passato e presente / Fragile Erinnerung? Sammlungen von Gipsabgüssen als historisches Erbe in Vergangenheit und Gegenwart*, ital./dt. Leipzig 2020.

**KLARA LÖFFLER** studierte Volkskunde, Soziologie und Kunstgeschichte in Würzburg, Regensburg und promovierte in Tübingen in empirischer Kulturwissenschaft. Seit der Habilitation 2001 lehrt sie als ao. Univ.-Prof.

am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Freizeit- und Tourismus, Theorie und Methoden der Biographieforschung und Ethnographie. Erforschung materieller und visueller Kulturen, der Materialität des Mediengebrauchs on- und offline.

**BRUNO REUDENBACH**, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Philosophie an den Universitäten in Köln und Freiburg i. Br. Promotion in Kunstgeschichte 1977, Universität Köln. 1978–1986 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, SFB 7 *Mittelalterforschung*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster. 1986–2018 Professor für Kunstgeschichte, Universität Hamburg. Seit 2018 Seniorprofessor am Exzellenzcluster *Understanding Written Artefacts*, Universität Hamburg.

**ARND SCHNEIDER** is currently Professor of Social Anthropology at the University of Oslo, and was formerly Reader in Anthropology at the University of East London and a Senior Research Fellow at the University of Hamburg. He writes on contemporary art and anthropology, migration, and film. He was a co-organizer of the international conference “Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology” (Tate Modern, 2003). Among his numerous publications are: *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York 2006; *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. London 2017; *Expanded Visions: A New Anthropology of the Moving Image*. New York 2021; with Chris Wright: *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford 2006; *Between Art and Anthropology*. Oxford 2010 and *Anthropology and Art Practice*. London 2013. Between 2016 and 2019 Arnd Schneider has been a partner of TRACES (Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-production) under the European Union’s Horizon 2020 program – his edited book from this research: *Art, Anthropology and Contested Heritage*. London 2019.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corinna Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013. ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blumberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtke (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Eds.), *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung, *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 40 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse*, 2019. ISBN 978-3-7705-6422-4.
- 41 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.
- 42 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Eds.), *Competing Perspectives. Figures of Image Control*, 2019. ISBN 978-3-7705-6490-3.
- 43 Anja Bettenworth, Dietrich Boschung, Marco Formisano (Eds.), *For Example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Art*, 2020. ISBN 978-3-7705-6526-9.
- 44 Dietrich Boschung, *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*, 2020. ISBN 978-3-7705-6562-7.
- 45 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Formats et fonctions du portrait – Formate und Funktionen des Porträts*, 2021. ISBN 978-3-7705-7057-7.
- 46 Thierry Greub (Hrsg.), *Revisionen des Porträts: Jenseits von Mimesis und Repräsentation*, 2020. ISBN 978-3-7705-6561-0.
- 47 Günter Blamberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus (Eds.), *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*, 2020. ISBN 978-3-7705-6535-1.
- 48 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt und soziale Distinktion – Portrait et distinction social*, 2020. ISBN 978-3-7705-6611-2.

- 49 Dietrich Boschung, *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen*, 2021. ISBN 978-3-7705-6619-8.
- 50 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer, Marcus Trier (Hrsg.), *Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive*, 2021. ISBN 978-3-7705-6611-2.
- 51 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *›Wort‹ und ›Stein‹. Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen*, 2021. ISBN 978-3-7705-7061-4.



# TAFELN

---





1 Colon-Figuren, aufgenommen 2019



2a Ansicht des Hippodroms von Konstantinopel um 1480 nach Onofrio Panvinio



2b Schlangensäule und Obelisken im Hippodrom von Konstantinopel nach dem Freshfield Album (1574)



**3** Die Schlangensäule im Hippodrom von Konstantinopel.  
Im Hintergrund der Ägyptische Obelisk



4 Barockes Kabinettsstück (vor 1722) mit antikem Onyx-Kameo des Claudius in Aegis und mit Lorbeerkranz. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. V 1



**5a** Zwei Deckelpokale mit überwiegend neuzeitlichen und wenigen antiken Kameen. Vermutlich Dresdner Goldschmied in Zusammenarbeit mit Johann Heinrich Köhler. Wohl Dresden, 1728. Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, punziert, vergoldet, Edelsteine, Pressglas. H. 48,3 cm (V 7) und 48,2 cm (V 13); ohne Marken. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. V 7 und 13



**5b** Gemmenkabinett Jacob Benedict Wincklers, 1742 an den Rat der Stadt Leipzig verkauft und in die Bibliothek überführt. Kästchen aus Birnbaumholz mit Beschlägen aus Messing (34 × 33 × 27,5 cm). Ursprünglich wurden 506 Gemmen präsentiert, von denen heute noch 309 vorhanden sind. Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst Inv.-Nr. 1952.055



6 Statuette der Athena, vermutlich eine kleinformatige Reproduktion von Endoios' Athena Alea





7 Sesterz des Domitian mit Darstellung des *equus Domitiani* auf dem Revers, 95/96 n. Chr., Rom. London, British Museum, Inv.-Nr. 1978,1021.5



**8a** Ganga Puja am No. 63 Beach in Guyana. Die Charhaway-Gegenstände werden ins Wasser getragen. (Berbice, Februar 2012)



**8b** Charhaway-Gegenstände werden an die Göttin Ganga ins Wasser übergeben. (New York, April 2012)



9 Rituelle Gaben einer Ganga Puja, die infolge der Opferung zu Prasadam werden. (New York, April 2012)



**10a** Ganga Puja an einem Strand in Queens. Neben der Ritualeinheit, die eine Puja durchführt, ist unten links ein Charhaway-Sari zu erkennen, der an Land geschwemmt wurde. (New York, April 2012)



**10b** „Verschmutzende“ Charhaway-Paraphernalien neben „verschmutzten“ Abwasserleitungen an der Jamaica Bay. (New York, April 2012)



**11** Stowe: Venus Medici in Vanbrughs „Rotunda“,  
Foto: Christof Baier, Sept. 2014



**12a** Rousham: Peter Scheemakers 1743 fertiggestellte Kopie der Pferd-Löwe-Gruppe vor dem gotischen Landschaftsprospekt, Foto: C. Baier, Sept. 2014



**12b** Rousham: Tal der Venus mit Pan, von Schwänen begleiteter Venus und Faun, Foto: Christof Baier, Sept. 2014



**13a** Rousham: Peter Scheemakers „Dying Gladiator“ vor der Balustrade mit Pansherme, davor das Dach des Arkadengangs, Foto: Christof Baier, Sept. 2014



**13b** Rousham: Venus Medici als Nymphe auf der grottenartigen Kaskade, Foto: Christof Baier, Sept. 2014



**14a** Mbyá Guaraní craft objects at the *Dirección de Asuntos Guaraníes*, Posadas



**14b** Plate, *Misiones Creativa*





15 Alfred Stieglitz, Fotografie des Ready-made *Fountain* von ‚R. Mutt‘ [Marcel Duchamp], 1917



**16a** Gareth James, *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Ausstellungsansicht in der Galerie Christian Nagel (Köln), 2008, Courtesy: Gareth James & Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München, Fotograf: Simon Vogel



**16b** Gareth James, *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Ausstellungsansicht in der Galerie Christian Nagel (Köln), 2008, Courtesy: Gareth James & Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München, Fotograf: Simon Vogel

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.morphomata.uni-koeln.de](http://www.morphomata.uni-koeln.de)

**Thierry Greub**, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata. Privatdozent am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Kontext-Kunstgeschichte, Schriftbildlichkeit in der amerikanischen Nachkriegskunst.

**Sinah Theres Kloß**, Forschungsgruppenleiterin am Bonn Center for Dependency and Slavery Studies, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Schwerpunkte u. a. Ethnologie, materielle Kultur und Religion.

**Thoralf Schröder**, Juniorprofessor am Archäologischen Institut der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkt ist u. a. die visuelle Kultur der Antike.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
KULTURELLER FIGURALEN  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-7062-1



9 783770 570621